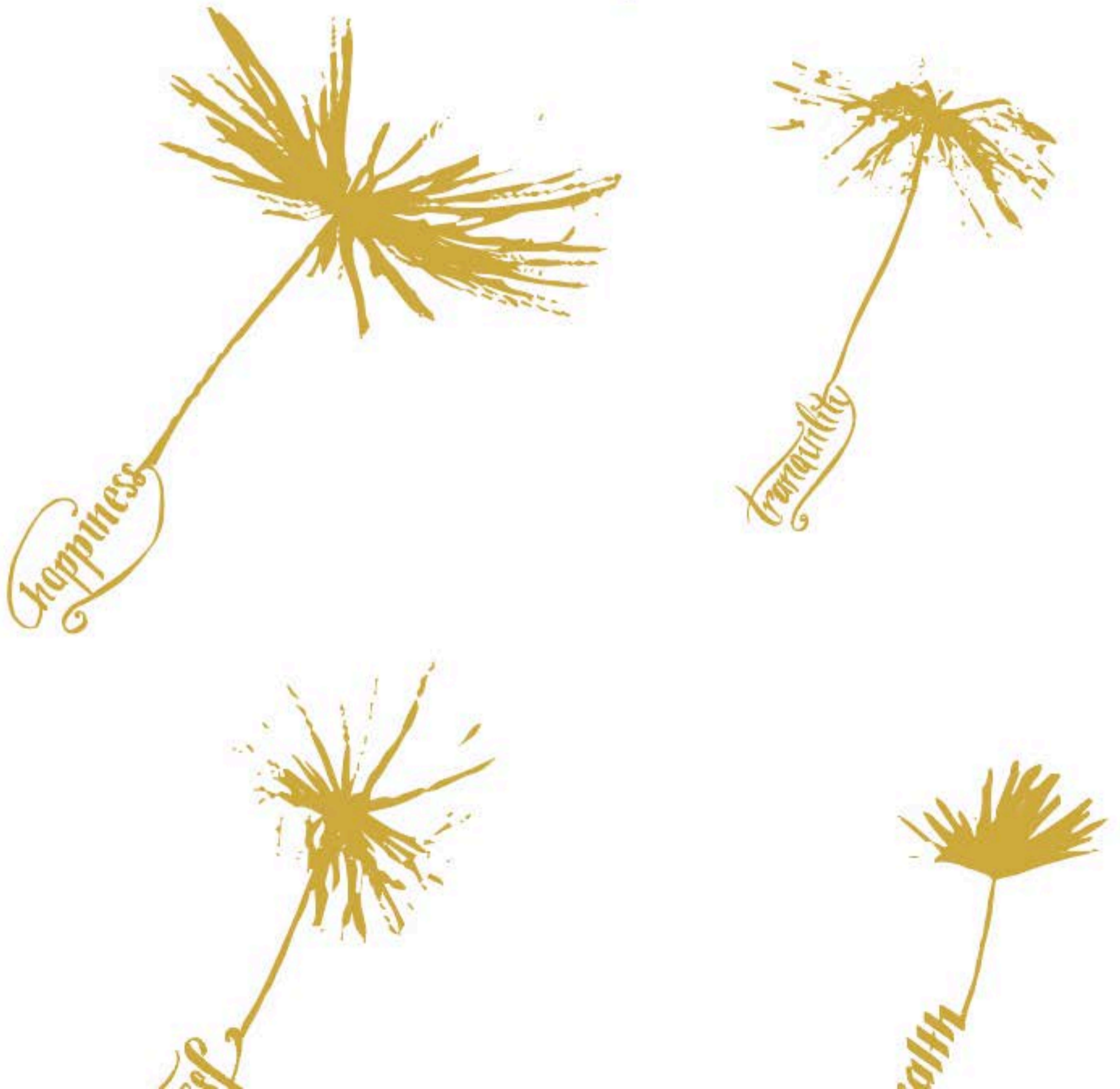


# yedi

DOKUZ EYLÜL  
ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR  
FAKÜLTESİ  
YAYINIDIR

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

KIŞ 2018 SAYI 19  
ISSN 1307-9840





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

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

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2018 • SAYI ISSUE 19

**TÜBİTAK – ULAKBİM**

DergiPark Açık Dergi Sistemleri  
*JournalPark Open Journal Systems*

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**KIŞ 2018 • SAYI 19**

WINTER 2018 • ISSUE 19

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.017.046.927

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*  
Prof. Mümtaz SAĞLAM • Dekan

**EDİTÖR** EDITOR

Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK, Doç. Dr. Özlem BELKIS

**YARDIMCI EDİTÖR** VICE EDITOR

Yrd. Doç. Dr. Yasemin SEVİM SALMAN

**EDİTÖR ASİSTANLARI** EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Hatice ŞAŞMAZ, Uzm. Mine İNANÇ DEMİR

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Doç. Dr. Özlem BELKIS,  
Doç. Dr. Elif TEKİN GÜRGEN • Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK,  
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Araş. Gör. Talha ALTINKAYA

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING DIRECTOR

Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**YAYIN SEKRETERİ** EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT GÖKDERMEN

**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

35320 Balçova – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

**Basım Yeri** Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tınaztepe Yerleşkesi

35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 301 93 00

Faks: +90 (232) 301 93 13

**Basım Tarihi** Date of Publication

**Ocak 2018** January 2018

**Yayın Türü** Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi** Print Run

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Oğuz ADANIR,

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Beliz GÜÇBİLMEZ

V. Doğan GÜNAY

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara 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 2018 • SAYI ISSUE 19**

**İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

<b>Sunuş</b>	vii
<i>Preface</i>	
<b>Editörden</b>	vii
<i>From the Editor</i>	
<b>MAKALELER ARTICLES</b>	
<b>Banu ÇAKMAK DUMAN</b>	
Greimas'ın Göstergebilim Yöntemiyle Bir Filmi Okumak: Milcho Manchevski ve Yağmurdan Önce	1-17
<i>Reading A Film Semeiologically: Milcho Manchevski And Before The Rain</i>	
<b>Emre YALÇIN</b>	
Düşünsel Paradigmanın Değişimi ve Tiyatronun Evrimi Ekseninde Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu	19-30
<i>The Cross-Cultural Theatre Of Peter Brook In The Context Of Changing Intellectual Paradigm And Evlovement Of Theatre</i>	
<b>T. Gözde PELİSTER</b>	
Öldürmenin Otobiyografisi: Gerçek Easterman Kim? Sosyal Yapısalcı Bir Yaklaşım Olan Anlatı Psikolojisinin İzinde Otobiyografik Performans	31-40
<i>The Autobiography of Killing: which one is Real Easterman? The Autobiographic Performance On the Track of Narrative Psychology as a Social Constructionist Approach</i>	
<b>Serap IŞIKHAN, Ebru KÖSE</b>	
İzmir Tarihi Akseki Han Çinileri Belgelenmesi ve Koruma Önerisi	41-46
<i>İzmir Historic Akseki iHan Tiles Certification And Protection Proposal</i>	
<b>Vedat KACAR</b>	
Geleneksel Türk Seramiğinin Seramik Eğitimindeki Yeri	47-54
<i>The Situation of Traditional Turkish Ceramic in Ceramic Education</i>	
<b>Yunus Emre GÜMÜŞ, Semih ÇELENK</b>	
Gezi Oyunları Bağlamında Sahnede Çağdaş Dil Arayışları	55-62
<i>The Search For A Contemporary Language On Stage In the Context of Gezi Plays</i>	
<b>Yayın İlkeleri</b>	64-71



## SUNUŞ

---

Sanat ve tasarım çalışmalarının belki de en ilginç ve hassas yanı, sürekli yenilenen ve yeniden biçimlenen bir estetiğe göre yapılandırılmış olmalarıdır. Doğal olarak düşünsel alandan gelen yeni bilgi ve değerlendirmeler kadar, sanat ve tasarım kültürü ya da tarihinden yapılan referanslar ile diğer radikal belirleyiciler, değişken bir estetik algının sürekliliğini sağlıyor.

Böylesi bir kaygan zeminde; üstelik çatışır bir hale gelen gerçeklik / hakikât tartışmalarının da eşliğinde, yaratıcı imgelem ve üretimin ya da tasarlama girişimlerinin kendi sınırlarını geliştirme potansiyeli oldukça yüksektir. Dolayısıyla; tuhaf gelişmeler, iç içe yaşanan kaygı ve coşku halleri ya da benzer şekilde maruz kaldığımız diğer psikik süreçlerin belirleyici birer dinamik halinde sanat üretimi üzerinde yoğunlaştırıcı bir etkisi mutlaka olacaktır.

Sanat-Tasarım ve Bilim Dergisi Yedi'nin on dokuzuncu sayısı, tam da bu kapsamda bir içerik üretiminin yoğunluğuna işaret ediyor. Farklı alanlarda açığa çıkan üretim enerjisinin ve biriken entelektüel yükün, bir yapı-söküm mantığıyla ele alınabileceğine dikkatleri çekiyor.

Yeni oluşturulan yayın kurulumuzla tüm okuyucularımıza “merhaba” diyor; 2018 yılının kültür, sanat ve eğitim ortamında verimli ve başarılı bir şekilde geçmesini diliyoruz.

Prof. Mümtaz SAĞLAM

Dekan





## EDİTÖRDEN

---

Değerli okurlar,

2007 yılında yayın hayatına ‘Yedi’ adıyla başlayan ve ilk günden bugüne çok değerli kişilerin öngörürleri, titiz çalışmaları ve destekleriyle gelişen ‘Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi’, bugün 19. sayısıyla karşınızda.

Yedinci sayıya kadar ulusal hakemli akademik dergi kategorisinde yer alan dergimiz, Ocak 2010 sayısı itibariyle TÜBİTAK ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veritabanı (SBVT) ile EBSCO Humanities International Complete (HIC) tarafından indekslenmeye başlamıştır. Dergimizin bilinirliğinin artmasında önemli bir adım olan bu aşamayı, hedeflerimiz arasında yer alan, daha fazla okur kitlesine ulaşmaya ve böylece yayın kalitesini yukarı çekmeye neden olan bir başka gelişme izlemiştir: Aralık 2014’te TÜBİTAK ULAKBİM’in ulusal akademik dergiler için başlattığı DergiPark Açık Dergi Sistemleri projesine katılımımız ve üyeliğimizle dergimizin yayınlanmış tüm sayıları internet ortamında okuyucuya sunulmuştur. Bu üyelik sayesinde, uluslararası dergi sistemleri arasına katılmakta önemli koşullardan biri olan, internet ortamına ayrı dosyalar halinde yüklenen makalelerin her biri için kimlik tanımlayıcı DOI numarası atanmaktadır. Uluslararası indekslerce taranan dergimizin, ağırlıklı olarak sanat ve tasarım alanında nitelikli akademik yayın yapma politikasını titizlikle sürdürmesi, yılda iki kez yayınlanan dergimizin her sayısının zamanında basılması, alanında uzman danışman ve hakemlerle çalışmaktan asla ödün vermemesi gibi özellikler, 2009’dan bu yana istikrarlı gelişimimizin birer kanıtıdır. Dergimizin bundan sonraki hedefi, akademik yayıncılık ilkeleri ve yayın etiği çerçevesinde ilerleyerek uluslararası kategoride yer almak ve özellikle sanat/tasarım alanında prestijli indekslerce taranmaktır.

Türkiye’de bugün, Sanat ve Tasarım alanını kapsayan akademik yayıncılık anlamında önemli bir yerde duran Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi’nin 2014 yılından bu yana Genel Yayın Yönetmenliği ve Editörlük görevini sürdürmüş olmaktan gurur duyuyorum. ‘Yedi’ her yönüyle benim için bir okuldu. Çok severek üstlendiğim görevimi bu sayı ile birlikte bırakıyorum. Yayın Kurulu üyesi olarak katkı sağlamaya devam edeceğim. Benden sonra görevi üstlenen ve yayıncılık konusunda değerli deneyimlere sahip meslektaşım sevgili Doç. Dr. Özlem Belkıs’a başarılar diliyorum. Beş yıl boyunca birlikte uyum içinde çalıştığım dergimiz ekibindeki herkese kalpten teşekkür ederim.

Sevgiyle,

Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK



# Greimas'ın Göstergebilim Yöntemiyle Bir Filmi Okumak: Milcho Manchevski ve Yağmurdan Önce

Banu ÇAKMAK DUMAN\*

## Özet

Bir sanat yapıtında yaratıcı genellikle okuru/izleyiciyi belirli anlam ya da duygular etrafında buluşturmak ister. Bu nedenle belirli dilsel ve görsel öğeleri harekete geçirir. Sanat yapıtında bu öğeler genellikle göstergelerdir. Yaşam da onu konu alan sanat da göstergelerden oluştuğu için bunu inceleyen bir bilim doğmuştur: göstergebilim. Okuyucu/izleyici göstergeleri yapıtın bağlamı içinde, birbiriyle ilişkili olarak, göstergebilim yöntemi yardımıyla adım adım çözümlendiğinde söz konusu anlama ulaşabilir. Bu yazıda bu tür bir göstergebilimsel okuma modeli Milcho Manchevski'nin filmi Yağmurdan Önce üzerinden gösterilmeye çalışılmış, alımlayıcının yapıtla aktif ilişki kurduğu bir anlamlama biçimi sunulmuştur. Bunun için film Greimas'ın göstergebilim yöntemiyle çözümlenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Gösterge, Anlam, Göstergebilim, Film, Milcho Manchevski, Yağmurdan Önce

## Reading A Film Semeiologically: Milcho Manchevski And Before The Rain

### Abstract

A creator of an artwork usually wants to bring the reader / viewer together around a specific meaning or feelings. Therefore, the artist activates specific linguistic and visual elements. These elements are often indicators in the work of art. Because of the life and the artwork which is about life, consist of indicators, a discipline has arised which analyses the indictors: semeiology. As soon as the reader / viewer analyses indicators within the context of artwork, related to each other step by step, semeiologically, he/she can figure out the intended meaning. The semeiotical reading model has been illustrated in this article about the film Yagmurdan Once by Milcho Manchevski and it presents a form of an established ongoing relationship of reader/ viewer with works of art. Hence the film is analysed by semeiotical method of Greimas.

**Keywords:** Indicator, Meaning, Semeiology, Film, Micho Mancevski, Before the Rain

## Giriş

Sanatsal süreçte yapıt aracılığıyla sanatçı ve alımlayıcı arasında yaşanan bir tür anlam, duygu alışverişidir. Belirli anlamları, duyguları estetik yollarla ete kemiğe büründürerek okuyucuyla buluşturmak isteyen hemen her sanatçı, bunun için anlatı ya da öykü kavramının bir tarafına tutunur. Söz konusu olan sanat eseri bir sinema filmi olduğunda anlatı ya da öykünün yanına bir de görüntü eklenir. Sinema anlatıyı görsel malzemeyle birleştirerek veren, daha açık bir deyişle anlama, görüntüler aracılığıyla akan bir öykünün altında yaşam veren bir sanat dalıdır. Şu halde sinema filmi hayatımızdaki pek çok şey gibi başlı başına bir göstergedir çünkü görünen ve anlatılanın ötesinde bir anlamın hizmetindedir. Bu durum gösterge kavramının başat özelliğiyle örtüşür: *gösterge işlev açısından hep anlam aktarma özelliği taşır, göstergeler de anlam aktaran araçlardır* (Guiraud, 1999: 9). Böylece anlamın taşıyıcısı olan sinema filmi bütün olarak bir gösterge kabul edilmelidir.

Gösterge gösteren ve gösterilen ayrımından oluşur. Örneğin sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer gösterge dirler ve bir göstergenin iki yönü vardır: biri ses imgesidir ki gösteren adını alır, biri kavramdır ki gösterilen adını alır; köpek dediğimizde ağızımızdan çıkan söz gösteren, bunun işaret ettiği, kafamızda canlanan kavramsa gösterilendir (Moran, 2006: 188). Aynı şekilde bir gösterge olarak sinema filmine bakılacak olursa, filmin yüzeyinde bulunan görsel malzeme ve anlatı, sinema filmi göstergesinin gösteren kutbuna, filmdeki gösterenin altında yatan anlam ya da anlatılmak istenen düşünceler ise gösterilen kutbuna denk düşer. “Sözcüğün en geniş anlamıyla gösterge, bir başka şeyin yerini almasını sağlayan özellikler taşıdığından kendi dışında bir nesne, olgu, varlık belirtebilen öğedir” (Vardar, 2001: 72). Burada da film sadece estetik bir görüntüler bütünü ya da öylesine bir öykü yani yalnızca yüzeyde görünenlerden ibaret değildir. Gösteren kutbundakiler belirli bir amaçla bir araya geldiği ve kendisinden öte, derinde yatan gösterilene yani başka bir anlama hizmet ettiği için sinema filmi *bütün olarak gösteren ve gösterilenden oluşan bir gösterge* olmaktadır.

Dilden görüntülere, toplumsal kurallardan anlatılara,

davranış biçimlerine, giyim kuşamdan sanat eserlerine değin dört bir yanımız göstergelerle kuşatılmıştır. Aslında genelde sanat eseri özeldir sinema filmi hayatımızı kaplayan göstergelerden yalnızca biridir. Bu nedenle bu çok sayıda göstergeyi incelemek için göstergebilim adlı özel bir alan doğmuştur. “Göstergebilim, göstergeler evrenine özgü yasaları belirlemeyi, işleyiş kurallarını saptamayı, inceleme yöntemlerini oluşturmayı, betimleme ve açıklama işlemlerini gerçekleştirmeyi amaçlar” (Vardar, 2001: 84-85). Bir başka deyişle belirli yöntemler aracılığıyla gösterenden hareketle gösterilene ulaşmak, gösterenin anlamla bağını çözölemekle geçerli metotları her türlü göstergeye uygulamak bu bilimin temel amacıdır.

## 1. Algirden Julien Greimas'ın Göstergebilimsel Yaklaşımı Hakkında

Oldukça güncel bir alan olan göstergebilim üzerine çalışmalar yapan pek çok isim, buna bağlı olarak bu isimlerle özdeşleşen türlü yöntemler vardır. Viladimir Propp, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Roland Barthes bu isimlerden yalnızca birkaçıdır. Kuşkusuz her bir ismin konuya yaklaşımı ve alana katkısı çok değerlidir. Ne var ki gerek çağdaş göstergebilimde birincil bir rol oynaması gerekse göstergebilim içerisinde anlam olgusuna merkezi önem vermesi ve yöntemini anlam arayışına temellendirmesi Greimas'ın ayrı bir yere koyulmasına neden olur. Ona göre göstergebilim hem anlamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerine genel bir düşünce hem de anlamlı nesnelerin somut çözümlemelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü olarak bağımsız bir bilim dalı olmaya yönelmiştir (Greimas & Landowski, 1979: 5).

Buradan hareketle bir bilim dalı olarak göstergebilimin, anlam ararken yol gösterici olacak bilimsel bir yöntem barındırması gerekliliği gündeme gelir. Greimas'ın bir başka önemli yönü de bu amaçla tutarlı, kapsamlı, analitik, matematiksel bir yöntem geliştirmiş olmasıdır. Greimasçı göstergebilim hem anlamlama üzerine genel bir düşünce hem de anlamlı nesnelere çözümleme yolunda bir yöntemler bütünü olmaya yönelmiştir; bu göstergebilimin amacı bir üst bilim olmaktır (Yücel, 2005: 128). Bu üst bilimin kendine özgü bir yöntemi ve kendine ait bilimsel bir üst

dili vardır. Burada bu üst dilden biraz söz etmekte fayda vardır. Öncelikle Greimas göstergebiliminin uygulanacağı malzeme daima anlam barındıran bir anlatı içerir. Greimas bu anlatılara anlatı izlencesi adını verir. Anlatıcı izlencesi bir özne tarafından gerçekleştirilen ve bir başka özneyi etkileyen bir durum değişimidir (Greimas & Courtes, 1979: 297). Anlatı izlencesine yönelik yapılan tespitlerin somut ve bilimsel bir şekilde şemalandırılması sırasında kullanılan başlıca işaretler şunlardır: “Aİ: Anlatı İzlencesi, Ö: Özne, N: Nesne, U: Bağlaşma, Birleşme, ∩ : Ayrışma, →: Dönüşüm” (Yücel, 2005: 152). Görüldüğü gibi Greimas, kendine özgü bir dil, işaretler sistemi barındıran bir yöntem inşa etmiştir.

Anlamı temel alması ve onu arama yöntemi sunması nedeniyle Greimas göstergebiliminin başlangıç noktası yazınsal alandır yani yazılı eserlerin anlamına ulaşma ve onları çözümlemede bu yöntem verimli bir kaynak niteliğindedir. Bununla birlikte yöntem bugün yalnızca yazınsal alanla sınırlı değildir. Greimas göstergebilimi kendi kendine yeten, özerk bir bilimsel tasarı olarak ortaya atılmış, Paris Göstergebilim Okulu aracılığıyla bu tasarı değişik alanlara yönelik uygulamalarla geliştirilmiştir. Bu çalışmalar aracılığıyla bugün insanın davranışlarının, tutkularının, yaratılarının göstergebiliminden söz edilebilmektedir (Rıfat, 2005: 140). Dolayısıyla Greimas göstergebiliminin bir başka ayırıcı özelliği çok yönlü olması, bir tek alanla sınırlı kalmayıp geniş bir kapsama sahip olmasıdır. Zira temelinde anlam olduğu için yalnızca yazın değil, içinde anlam barındıran her şey Greimas göstergebilimiyle incelenebilir hatta hayatın kendisi bile... Anlam barındıran anlatı kalıpları Greimas göstergebiliminin temel malzemesidir ve bunlar hayatın her alanında karşımıza çıkar. Bu her anlatıda karşımıza çıkan bir kalıp, yalnızca her anlatı kahramanının izlediği yol değil, insan hayatının anlam arayışı olarak da yorumlanabilir (Greimas, Courtes, 1979: 10).

Anlam arayışına temellenmesi, bunun için somut, bilimsel bir yöntem önermesi ve çok yönlü bir kimliğe sahip olmasıyla bu yazıda odağa alınan Greimas göstergebilimi bütün bunların yanında bugün en çağdaş, güncel ve geçerli göstergebilimsel yaklaşımdır demek yanlış olmaz. Denilebilir ki Greimas'ın yöntemi göstergebilimin en tutarlı, en

verimli ve en ileri aşamasını oluşturur (Yücel, 2005: 129). Bütün bu nedenlerden ötürü, bu yazıda türlü göstergebilim yaklaşımları içinden Greimas'ın yaklaşımı seçilmiş ve göstergebilimsel bir film çözümlemesi yapmak amacıyla yol gösterici olarak alınmıştır. Anlamın barınağı olan bir anlatıyı ve görüntüyü içeren bir sinema filmi incelerken Greimas göstergebiliminin aydınlatıcı olacağı düşünülmüştür. Çünkü bugün Greimas göstergebilimi anlamın değişik biçimlerde süslenmesine, giydirilmesine uzanan bütün aşamaları değerlendirmektedir (Rıfat, 2005: 201). Greimas göstergebiliminin anlama ulaşmada öne sürdüğü aşamalar, bilimsel yöntemin detayları ve işlevi, öne sürülen işaretler sisteminin kullanımı film çözümlemesi ilerledikçe somutluk kazanacaktır.

Bunun için Greimas'ın göstergebilimsel yönteminden hareketle bir gösterge olan sinema filminin çözümlemesi yapılmaya çalışılacak, A. Julien Greimas'ın ileri sürdüğü göstergebilim yöntemi, Milcho Manchevski'nin Yağmurdan Önce adlı filminin analizi için kullanılacaktır. Söz konusu yöntem aracılığıyla, Milcho Manchevski'nin Yağmurdan Önce filminde örtük ya da açık olarak dile getirdiği anlamlar tespit edilip yorumlanacak, böylelikle hem filmin anlam evreni hem de Greimas göstergebiliminin uygulanış biçimi açıklığa kavuşacaktır.

## 2. Yağmurdan Önce Filmine Dair

Yönetmenin ilk uzun metraj filmi olan Yağmurdan Önce 1994 yılında çekilmiş, İngiltere, Fransa, Makedonya ortak yapımı dramatik bir savaş filmi olarak tanımlanır (Manchevski, 1994). Çok sayıda ödül kazanmış olan filmde Makedonlar ve Arnavutlar arasında yaşanan, dini inanç farklılığından kaynaklanan savaş konu edilir. Film 1990 yıllarında Makedonya ve Londra'da geçer. Üç ayrı epizottan oluşan filmde birinci ve ikinci epizotta anlatılan öyküler üçüncü epizotta birbirine bağlanır.

Birinci epizotta Kiril ve Zamira'nın öyküsü konu edilir. Vaftiz günü yaklaşan Kiril, bir akşam kiliseden döndüğünde Zamira adlı bir Arnavut kızı odasına sığınmış olarak bulur. Onu bir Makedon'un ölümüne neden olduğu suçlamasıyla öldürmeye gelen kişilerden saklar. Tanrı için ettiği

suskunluk yeminini de bozar, günah işlemiş olur. Birbirini seven iki genç kaçmaya kalkarlar ancak bu defa Zamira'nın ağabeyi Ali ve dedesi Zekir onları bulur, bir Hıristiyan'la kaçtığı için dedesi Zamira'yı döver. Zamira birbirlerini sevdiklerini söylemeye çalışır, dedesi Kiril'in ona olan sevgisini sınamak için Kiril'in gitmesine müsaade eder. Hiçbir şey anlamayan Kiril yürümeye başlar, Kiril'in arkasından koşan Zamira ise ağabeyi Ali tarafından vurulur.

İkinci epizotta Kiril'in Zamira ile beraber yanına kaçmayı düşündüğü amcası, Pulitzer ödülü almış, kırk yaşlarındaki fotoğrafçı Aleksander Kirkov'un öyküsü anlatılır. Alex savaş fotoğrafları çekmek için iki haftalığına gittiği Bosna'dan döndüğünde çok değişmiştir. Çünkü orada iyi bir kare yakalayamadığından şikayet etmesi üzerine bir asker bir esiri öldürmüş, o da bunu fotoğraflamıştır. Bu nedenle vicdanı rahatsızdır. Şimdi savaşın yaşandığı memleketine dönmek, fotoğrafçılığı bırakmak istemektedir. Aynı ajansta çalıştığı evli sevgilisi Anne'ye bunu anlatır, onun da kendisiyle gelmesini ister. Anne bunu kabul etmez, hamiledir, ayrılırlar. Alex yola çıkar, Anne ise bir restoranda eşi Nick'e hamile olduğunu ama ondan ayrılmak istediğini söylemektedir. Bu sırada garsonla tartışan bir adam silahla restorana tarar, Anne'ye bir şey olmaz ancak Nick yüzü parçalanarak ölür.

Üçüncü epizotta Makedonya'ya dönen Alex yeğeni Kiril'in vaftiz törenine katılacaktır. Dolayısıyla ikinci ve üçüncü epizot birinci epizodun öncesi gibi görünür ancak araya giren sahneler zamanı tam olarak algılamamızı engeller, sıçramalar vardır. Alex kuzenleri ve akrabalarıyla güzel vakit geçirir, yaşadıklarını Anne'ye yazar, fotoğraf makinesini yalnız aile fotoğrafı çekmek için eline alır. Eski aşkı Hanna'yı çok değişmiş bulur. Hanna birinci epizotta ölen Zamira'nın annesidir. Bir gün Alex'in kuzeni Bojan ölür, Bojan'ın yanında en son görülen Zamira Arnavut olmasının da etkisiyle bu ölümden sorumlu tutulur. Alex'in diğer kuzenleri Zamira'yı yakalar, Hanna Alex'ten yardım ister çünkü Zamira aslında Alex'in kızıdır. Alex bunun üzerine kuzenlerinin elinden Zamira'yı alır, onu götürürken kuzeni Alex'i arkasından vurur, Zamira kaçır ve Kiril'in odasına sığırır, böylece film başladığı noktada son bulur.

Bu karmaşık olay örgüsü zengin bir görsel anlatımla birleşerek çok boyutlu bir anlam evreninin kapılarını aralamaktadır. Söz konusu anlamlara ulaşmak için film eşliğinde Greimas göstergebiliminin çeşitli aşamalarından geçmek aydınlatıcı olacaktır. Bu aşamalardan ilki yüzey yapı ikincisi ise derin yapı adını taşımaktadır.

### 3. Yağmurdan Önce Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

#### 3. 1. Yağmurdan Önce Filminde Yüzey Yapı

Yüzey yapı adından da anlaşıldığı gibi eserde ilk anda ele gelen, yüzeydeki verileri içerir. Amaç yüzeydeki bu verileri takip ederek derindeki anlama ulaşmaktır. Zira anlam yüzey yapıda bulunan kişiler, olaylar, nesnelere, görüntüler gibi unsurların ardına itina ile gizlenmiştir. "Göstergebilim anlamlamanın temel yapılarından anlamın değişik biçimlerde süslenmesi, giydirilmesi olan söylemsel, betisel düzeylere kadar olan bütün aşamaları değerlendirir" (Rıfat, 1990: 129). Şu halde yüzey yapının içinde iki aşama ile daha karşılaşmaktadır: söylemsel ya da anlatısal düzey ile betisel ya da figüratif düzey. Anlatısal katmanda bir dönüşüm, dönüşümün içerdiği eylemler ve dönüşüm sürecindeki eyleyenler ele alınır. Betisel katmanda ise bu dönüşüm ve eyleyenlerin betisel içerikleri ve eyleyenlerin üstlendikleri roller incelenir (Kıran, 2000: 130-131). Tekrar açık şekilde ifade etmek gerekirse, anlatısal düzey kişileri, olayları, öyküyü; betisel düzey kişilerin, nesnelere, görüntülerin anlama hizmet eden detaylarını içerir, derin yapıya geçiş aşamasını oluşturur. Ancak bütünde bu iki düzey de yüzey yapıya aittir ve eğer film bir gösterge ise, yüzey yapıda yer alan bu verileri derin yapıdaki anlamı saklı tutan gösteren kutbu olarak düşünmek duruma somutluk kazandırır. Özetle burada göstergebilimde çizilen yüzeyden hareketle derine, gösterenden hareketle gösterilene, göstergeden hareketle anlama ulaşmanın yol haritası takip edilmektedir.

#### 3. 1. 1. Anlatı Düzeyi

Sinema filmini göstergebilimsel yöntemle incelemeyi olanaklı kılan en önemli özellik bir senaryo barındırmasıdır. Film senaryosu her şeyden önce sözlü olarak okun-

ması gereken yazılı bir metindir (Öztokat, 2005: 25). Bu nitelik sinema filminin temelinde göstergebilimsel yöntemle çözümlenecek bir anlatı bulunduğu anlamına gelir. Greimas'a göre her anlatı başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir geçiş, bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sürecinde eyleyenler değişik işlevler ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürken kendileri de değişir, dönüşür (Kıran, 2007: 301). Buna koşut olarak bir anlatı içeren filmde, çok sayıda eyleyen ve onların eylemleri doğrultusunda yaşanan dönüşüm söz konusudur. Anlatı düzeyini incelerken yapılacak olan, bunları filmdeki her bir epizot için ayrı ayrı belirlemek ve çözümlenmek olacaktır. Böylece epizodik bir yapı ile kurgulanan filmin biçimine koşut bir inceleme gerçekleştirilecektir.

Filmin ilk bölümünde Makedonya'da, Makedonlar ve Arnavutlar dolayısıyla Hıristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki dini kaynaklı iç savaş, kargaşa konu edilir. Dini bakımdan birbirinden farklı olan bu iki topluluğun insanları aynı dili de konuşmazlar, belki de aynı dili konuşuyor olsalar birbirlerini anlayacak ve söz konusu düşmanlığa son vereceklerdir. Ancak toplulukların kullandıkları farklı dil onların farklı dini, etnik kimliklerini imler, buna paralel olarak bu farklılık onların birbirlerini ötekileştirmelerine yol açarak onlara yalnızca düşmanlık getirir.

Sözcükler adı verilen ilk epizodun başkahramanı Kiril Makedon kökenli bir Hıristiyan'dır, kendini Tanrı'ya adanmış ve onun için iki yıl önce konuşmamaya yemin etmiştir. Dolayısıyla dil yani 'sözcükler' Kiril için bir anlam ifade etmez. Kiril ölümden kaçıp odasına sığınan, kendisiyle aynı dili konuşmayan Arnavut kökenli Müslüman Zamira'nın söylediklerini anlamaz. Farklı dilde ve kimlikteki bu iki genç, ait oldukları topluluklar arasındaki savaş, nefret ve düşmanlıkla karşıtlık çizen bir diyalog geliştirirler. Aralarında dilin yani 'sözcükler'in ötesinde bir iletişim şekillenir: sevgi. Dili yok saymak, farklı kimlikleri yok saymayı, bu da sevgiyi getirmiştir. Öyle ki onlar dilin sınırlarını aşmışlardır ancak bu sevgiyi yaşamaları dolayısıyla kavuşmaları ait oldukları etnik köken, konuştuıkları farklı dil, mensup oldukları dini inanç ve içinden geldikleri toplumla arasında hüküm süren savaş nedeniyle olanaksızdır.

Greimasçı göstergebilimde 'Aİ' şeklinde ifade edilen anlatı izlencesi terimi, başlangıç durumundan bitiş durumuna dek bir öznenin bir nesneyi araması, onun peşinde koşması sürecini karşılar (Kıran, 2007: 273). Bu epizottaki anlatı izlencesi Kiril ve Zamira'nın yani birlikteliği imkansız aşıkların birbirine kavuşma çabasıdır. Bu anlatı izlencesinde 'Ö' harfini karşılayan yani özne olan Kiril için 'N' harfini karşılayan yani nesne olan Zamira'dır aynı şekilde tersten okunursa özne Zamira olduğunda onun kavuşmak istediği, aşık olup peşinden gittiği nesne ise Kiril olarak düşünülebilir. İkisinin de birbirine kavuşmak istemesi, iki öznenin birbirinin peşinden gitmesi birleşme anlamına gelen U harfiyle temsil edilir. Söz konusu anlatı izlencesi bu doğrultuda aşağıdaki şekilde biçimlenir.

Aİ: (Kiril) Ö U N (Zamira)

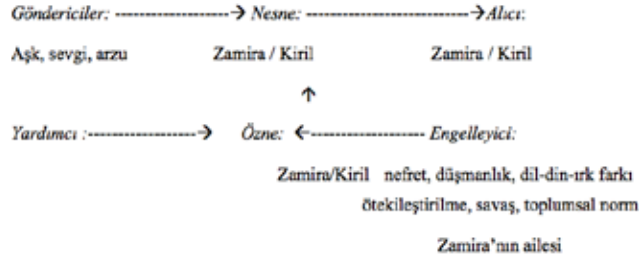
(Kiril ve Zamira'nın kavuşması)

Böylece bu epizotta Kiril ve Zamira anlatının iki ayrı eyleyeni, iki ayrı öznesi olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde ikisi de birbiri için arzulan ve elde edilmeye çalışılan değer nesnesidir. Greimasçı göstergebilimde anlatıda yer alan kişi, olgu ve değerler üç karşıt çifte indirgenir: özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici. Öznenin yana olanların tümüne destekleyici, olmayanlara da engelleyici denir (Moran, 2006:195-196). Birbirine kavuşma anlatısında birbiri için özne ve nesne olan Kiril ve Zamira'nın kavuşmasına engel teşkil eden kişi ve olgular Greimasçı göstergebilimin engelleyici kavramına denk düşer. Bu süreçte iki özne de ortak engelleyiciler karşısında çaresizdir: Zamira'nın ailesi, nefret, düşmanlık, dil-din-ırk farkı, ötekileştirilme, savaş, toplumsal normlar... İkisinin birbirine kavuşması karşısında birçok engel olmasına karşın kavuşmalarına destek olan bir yardımcı bulunmamaktadır. Özneyi bir şeyi araması, onu elde etmesi için görevlendiren gönderici, öznenin bu eyleminden yarar sağlayan ise alıcı olarak tanımlanır (Kıran, 2007: 280). Bu tanıma uygun olarak Zamira ve Kiril'i birbirine iten göndericiler aşk, sevgi ve arzu duygularıdır. Birbirlerine kavuştuğunda mutluluk duyacak, istediğini alacak, amacına ulaşacak olansa yine kendileridir, dolayısıyla bu düzlemde alıcı Zamira ve Kiril'dir. Bu tespitler Greimas göstergebiliminde



önemli yeri olan ve her anlatıya uygulanabilen, burada açıklanan üç karşıt çifti içeren aşağıdaki şemayla özetlenebilir.

*Kiril ve Zamira'nın eylemsel şeması:*



Engelleyici kutbunda yer alan olgular Kiril ve Zamira'nın birbirine kavuşması için kaçmaktan başka çare bulamamasına yol açmıştır. Ancak onlar kaçarken Zamira'nın peşinde olan ailesi onları bulur ve Zamira'nın ağabeyi bir Hıristiyan'a sığınır onunla kaçmaya kalkarak namusunu kirleten Zamira'yı öldürür. Görüldüğü gibi eyleyenler arzu nesnesine kavuşma yolunda çabalamış, eylemlerde bulunmuş ve bir dönüşüm yaşamışlardır. Suçlu ama yaşayan bir kaçak olan Zamira epizot sonunda suçunun bedelini canıyla ödemiş bir ölü, huzurlu ve günahsız Kiril epizot sonunda acılı ve günahkardır. Anlatının hareket motoru olan başlangıç ve bitiş arasındaki bu farklılık → işaretiyle şöyle gösterilebilir:

	<u>Başlangıç</u>	<u>Bitiş</u>
Zamira →	Suçlu, yaşayan	Suçunun bedelini ödemiş, ölü
Kiril →	Masum, huzurlu	Günahkar, acı dolu

Zamira ve Kiril'in bir Arnavut ve bir Makedon ya da bir Hristiyan ve bir Müslüman olarak birlikte olma çabası, bu iki topluluk arasındaki savaş, düşmanlık, nefret, ötekileştirme karşısında olumlu bir alternatif olarak çizilmiş ancak birliktelik yenilgiye uğramış, olumsuz ve yıkıcı olgular kazanarak olumlu bir dönüşümün olanaksızlığı gösterilmiştir. Eyleyenlerin dönüşümü, koşulların olumluya dönüşmesinin imkansız olduğunun habercisi olmuştur.

Epizot sonunda barış, beraberlik, sevgi, yaşam bu topraklar üzerinde Kiril ve Zamira gibi yenik durumdadır. Zamira ve Kiril'in birbirine kavuşamadığı anlatı, başlangıç ve bitiş durumu arasında, toplumu ilgilendiren olumsuz bir dönüşüme neden olmuş bu dönüşüm '→' işaretiyle ortaya koyulmuştur.

Ayrılık: özne-nesne

Sevgi → Nefret

Barış → Savaş

Birlik → Ötekileştirme

Yaşam → Ölüm

Aynı analizi filmin ikinci epizoduna da uygulamak gerekir. Filmin Yüzler adlı ikinci bölümü Zamira ve Kiril'in bir önceki epizot kaçmakta olduğu Alex'in Londra'daki yaşamıyla başlar ancak bu bölümde önemli bir eyleyen de Alex'in sevgilisi Anne'dir. Dolayısıyla burada bir ikinci anlatı karşımıza çıkar, bu anlatıda öznelerden biri Alex diğeri Anne'dir. Aİ olarak yazılan ilk anlatı izlencesinin konusu Alex'in memleketine gitme arzudur. Alex iki hafta kaldığı Bosna'da iyi bir fotoğraf için bir savaş esirinin ölümüne sebep olmuştur, şimdi vicdanını rahatlatmak için savaşın hüküm sürdüğü kendi topraklarına, Makedonya'ya dönmek istemektedir. Ö harfiyle ifade edilen özne Alex olduğunda onun ulaşmak istediği, N harfiyle ifade edilen nesne memleketi yani Makedonya olacaktır. Alex'in Makedonya'ya kavuşma isteği birleşmeyi ifade eden U harfiyle simgeleştirilir. Böylece epizodun konusu somutluk kazanır.

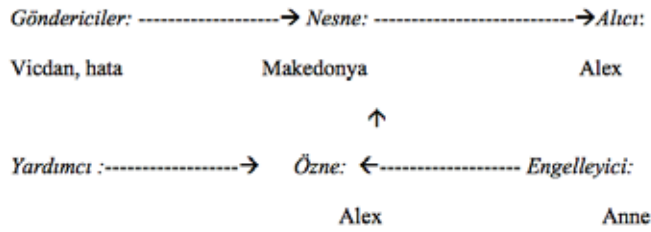
Aİ: (Alex) Ö U N ( Makedonya)

(Alex'in ülkesine dönme arzusu)

Yine bir özne ile nesne arasında kavuşma çabası ortaya çıkmıştır. Bu çaba Greimasçı göstergebilimde yer alan karşıt üç çifti tekrar gündeme getirir. Özne Alex'i tetikleyen, yani onu nesne Makedonya'ya dönmeye iten göndericiler, bir savaş esirinin ölümüne neden olan hatası

ve vicdanını rahatlatma fikridir. Amacına ulaştığında kazançlı çıkacak, rahatlayacak olan alıcı bizzat kendisidir. Ne var ki onun nesneye yani ülkesine kavuşması sürecinde karşısında önemli bir engelleyici vardır: Anne. Alex Anne ile birliktelik yaşamaktadır ve Alex'in eylemi Anne'yi de seçim yapmak zorunda bırakacaktır. Bunun yanında Alex'in gitmesine destek olan bir yardımcı rastlanmaz.

*Alex'in eylemsel şeması:*



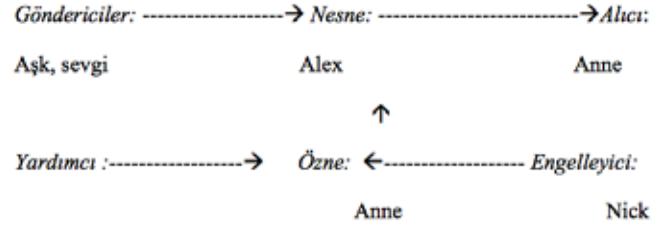
Alex'in kararı ve eylemi Anne'yi de bir karara ve eyleme sürükleyerek onu da eyleyene, ikinci bir özneye dönüştürür. Anne evlidir, hamiledir, Alex ile gayri meşru bir ilişki yaşamaktadır ve onun ardından gitmek, eşi Nick'ten boşanmak istemektedir. Böylece ikinci bir özne olarak Anne için arzulanan ve kavuşulmak istenen değer nesnesi Alex olur ve bu epizot için ikinci bir anlatı izlencesi ortaya çıkar. Bu anlatının konusu Annie'nin Alex'in yanına gitme isteğidir. Bu istek yine bir bağlaşım çabası olduğundan özne ve nesne ilişkisi U harfiyle biçimlendirilmiştir.

Aİ: (Anne) Ö U N (Alex)

(Anne'nin Alex'in ardından gitme arzusu)

Anne'nin Alex'in ardından gitmesi için onu tetikleyen dolayısıyla Greimasçı göstergibilimin ifadesiyle göndericisi olan en önemli şey ona duyduğu aşktır, Alex'in yanına gittiğinde aşkına kavuşacak olduğundan bu anlatıda alıcı kendisidir. Onu engelleyen en belirleyici unsur ise Nick ile olan evliliğidir, onu destekleyen bir yardımcı rastlanmaz. Böylece ikinci eyleyen Anne'nin durumu da üç karşıt çifti içeren eylemsel şema ile ortaya konulabilir.

*Anne'nin eylemsel şeması:*



Anne Alex'in arkasından Makedonya'ya gitmek, bunun için de Nick'ten boşanmak yönünde karar alır, Londra'da bir restoranda yedikleri akşam yemeği sırasında bunu Nick'e açıklar. Bu sırada restoranda çıkan bir kavga nedeniyle restoran silahla taranır ve Nick ölür. Böylece ikinci eyleyen olarak Anne dolaylı da olsa Nick'in hayatında bir dönüşüme neden olmuş, önce onu terk etmiş ardından da ölümüne şahit olmuştur. Böylelikle bu epizotta da başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında büyük bir değişim yaşanmış, anlatı yine bir dönüşüm üzerine kurulmuştur. Anlatının bu epizodunun temel konusu olan söz konusu değişim Greimas göstergibiliminde yer alan beşli şema ile özetlenebilir. Bu beşli şema anlatının beş önemli evresini içerir, bu evrelerden başlangıç ve bitiş farklı iki durumu içerir, düğüm dönüştürücü öge, başlangıç durumundaki dengeyi bozan olay, eylem ise bu olaya kişilerin verdiği tepkidir, bu tepki çözümü gerçekleştirecek olaya sebep olur (Kıran, 2007: 301-303). Beşli şemadaki kavramların epizottaki karşılığına bakmak açıklayıcı olacaktır.

*Başlangıç:* Alex Londra'da Anne ile aşk yaşayan bir fotoğraf sanatçısıdır.

*Düğüm:* Alex Makedonya'ya dönmeye karar verir.

*Eylem:* Anne de Alex'in peşinden gitmek için eşi Nick'ten boşanmaya karar verir. Bir restoranda Nick'e bunu açıklar.

*Çözüm:* Anne Nick'ten ayrılır, restoran silahla taranır.

*Bitiş:* Nick ölmüştür.

Bu noktada ilk iki epizoda uygulanan anlatı düzeyini inceleme yöntemini son epizoda da uygulamak gerekir. Alex'in Makedonya'ya dönmesiyle üçüncü epizot başlar. Alex tam da istediği gibi ülkesinde, savaşın göbeğindedir. Savaş onun bıraktığından çok daha yıkıcı ve çetindir. Öyle ki bir Hıristiyan olarak Müslüman mahallesine girmesi bile zorlaşmıştır. Eski sevgilisi Hanna Müslümandır, Alex onu ve ailesini ziyarete gittiğinde Hanna'nın kızı Zamira'nın kendi kızı olduğunu anlar. Böylece tüm epizotlardaki anlatılar büyük bir anlatıya bağlanır. Alex filmin ilk epizodundaki Kiril'in amcası olmanın yanı sıra Zamira'nın da babasıdır. Bu epizotta Zamira Hıristiyan Bojan'ı öldürdüğü suçlamasıyla aranacak ve peşindekilerden kaçıp Kiril'in evine sığınacak, Alex kızı olduğu için onu korumaya çalışırken ölecektir. Böylece ilk epizot filmin şimdisi ve finali olup ikinci ve üçüncü epizot ilk epizot yaşananların geçmiştir. Zira filmin başında görülen, Alex'in ardından geldiği anlaşılan Anne tarafından da izlenen cenaze, Alex'in cenazesi olup ilk epizodun filmin şimdisi ve finali, ikinci ve üçüncü epizodun da filmin geçmişi olduğu savını doğrular. Epizotlara bölünmüş anlatının zamansal dizilimi şöyle özetlenebilir.

'Geçmiş'	'Şimdi'
İkinci ve Üçüncü Epizot	Birinci Epizot
Alex'in Londra'dan ayrılması	Zamira'nın Kiril'e sığınması
Zamira'nın suçlanması	Anne'nin gelmesi
Alex'in Zamira'yı koruması	Alex'in cenazesi
Alex'in ölmesi	Kiril ve Zamira aşkı, Zamira'nın ölümü

Böylece son epizotta, önceki epizotlardan tanınan iki eyleyen özne, yeni nesnelere peşinde bir kez daha görülür. Zamira'nın kendi kızı olduğunu öğrenen Alex onu korumanın, ölümden kurtarmanın peşindedir. Aslında bu ikinci epizotta Makedonya'ya dönme kararını tetikleyen göndericilerden vicdanını rahatlatma isteğinin bir göstergesidir. Tam da istediği gibi savaşın ortasına düşmüş, daha önce savaşta birinin ölümüne sebep olan Alex, burada savaş yüzünden kızı için ölecek vicdanını rahatlatmış, amacına ulaşmıştır. Son epizottaki anlatı izlencesi Alex'in savaşta yer alma ve

kızını koruma çabasını içerir. Özne Alex için Zamira'nın hayatı ulaşılacak istenen hedef yani nesnedir. Bu epizotta Alex amacına ulaşmıştır, bu durum kavuşma ve ulaşmanın simgesi olan  $\cap$  ile gösterilebilir.

Aİ: (Alex) Ö  $\cap$  N (Kızının hayatı)

(Alex'in savaşta aktif rol oynama ve kızını koruma arzusu)

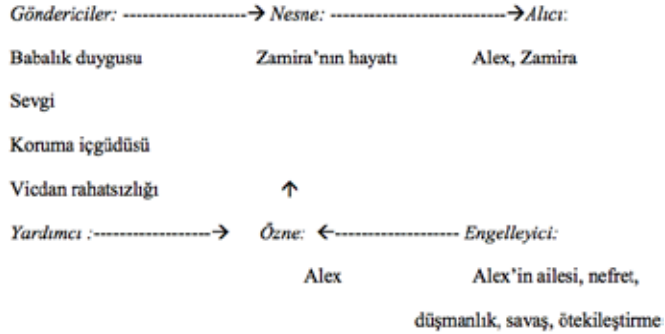
Alex'in kuzeni Bojan'ın yanında en son görüldüğü için ve Müslüman bir Arnavut yani düşman olduğu için Zamira suçlanmakta, Bojan'ın ölümünden o sorumlu tutulmaktadır. Zamira bu nitelikleri nedeniyle potansiyel suçlu durumdadır. Alex'in ailesinden kaçan Zamira'nın bu epizottaki hedefi dolayısıyla arzu nesnesi hayatta kalma isteğidir ve bu epizotta kaçarak bunu başarır. Zamira belki kendinden farklı bir dil konuşan bu insanların neden kendisinin peşinde olduğunu bile bilmez, kendini anlatamaz, savaş ortamında yalnızca öldürüleceğinin farkına varır, yapabileceği tek şey kaçmaktır. Zamira'nın kaçışı bu epizodun bir başka anlatı izlencesidir. Zamira bu epizotta kaçmayı başarmış, amacına ulaşmış olduğundan onun nesne ile ilişkisi kavuşmanın simgesi olan  $\cap$  işaretiyle gösterilebilir.

Aİ: (Zamira) Ö  $\cap$  N (kurtulmak)

(Zamira'nın hayatta kalmak için kaçması)

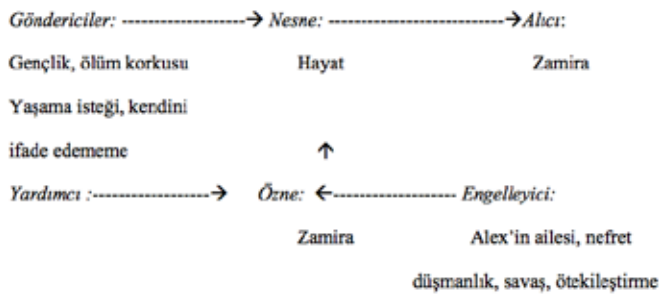
Bir özne olarak Alex'in değer nesnesi olan Zamira'yı kurtarma çabasında rol oynayan, dolayısıyla onun bu eyleminde gönderici rolünü üstlenen kuşkusuz öncelikle onun babası olmasından dolayı duyduğu evlat sevgisidir. Ama aynı zamanda bu topraklara gelerek savaşta aktif olmak, vicdanını rahatlatmak isteği de bunda dolaylı olarak rol oynamıştır. Alex amacına ulaşırsa hem kendisi hem de Zamira bundan fayda görecektir. Ne var ki ailesi, düşmanlık, nefret, savaş, ötekileştirme onun bu çabası karşısındaki engelleyiciler olarak canını alacaktır zira bu çabasında onu destekleyen bir yardımcısı yoktur.

*Alex'in eylemsel şeması:*



Zamira'nın bu epizottaki çabası ya da arzu nesnesi yaşamdır, canını kurtarmaktır. Bunun için dilini bilmediği bu kişilere açıklama da yapamayacağından kaçmak zorunda kalmıştır. Gençliği, ölüm korkusu, kendini ifade edemeyişi onu bu kaçışa zorlamış, eyleminde gönderici olmuştur, bu yolda babası olduğunu bilmediği Alex yardımcısı olmuş, Alex'in ailesi, nefret, düşmanlık, savaş, ötekileştirme onun yaşamı için de engelleyici bir tehdit unsuru durumuna gelmiştir. Bu epizotta bu engelleyicilere takılmayıp hayatta kalan Zamira alıcı olarak amacına ulaşmış durumdadır ancak ilk epizotta ölmüştür dolayısıyla bu epizodun geleceğinde, filmin şimdisinde ölmekten kurtulamayacaktır.

*Zamira'nın eylemsel şeması:*



Epizodun sonunda eyleyenlerin ikisi de büyük dönüşüme uğramıştır. Zamira masum bir şekilde sıradan bir hayat sürerken artık günahkar ve suçlu durumda kaçak bir hayat sürdürmektedir; Alex ise herhangi bir birey olmaktan baba olmaya geçmiş daha önemlisi yaşamdan ölüme, vicdan azabından huzura doğru bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Ancak bu epizodun dolayısıyla filmin

sonunda en büyük dönüşüm seyirci tarafından yaşanır. Artık seyirci ilk epizotta olanların anlamını ve zamanlamasını daha iyi bilmektedir, zihninde anlatının tüm taşları yerine oturmuş, soruları cevap bulmuş ve eyleyenlerle birlikte o da dönüşmüş durumdadır. Anlatının varlığını sağlayan temel öge olan dönüşüm bu epizotta bir kez daha derinden yaşanır ve '→' işaretiyle görselleştirilebilir.

	Başlangıç	Bitiş
Zamira →	Masum, sıradan bir yaşam içinde	Suçlu, kaçak, korkulu
Alex →	Herhangi biri, vicdanı rahatsız, yaşayan	Baba, huzurlu, ölü
Seyirci →	Kafasında soru işaretleri var, Anlatı zamanının tam bilincinde değil	Cevapları bulmuş, her şeyin farkında, zamanın bilincinde

Görüldüğü gibi filmde üç epizot da kendi içinde birçok anlatı barındırmakta, bu nedenle her bir anlatı tek tek başlı başına incelenip birbiriyle ilişkilendirilerek büyük anlatının resmi ortaya çıkmaktadır. Zira olay ya da düşünce anlatan bir konuşma veya yazıda bir değil birden çok anlatının yer aldığı söz konusu konuşma ya da yazının, bu yalın anlatıların birbiriyle birleşerek oluşturdukları bir bütün olduğu söylenebilir (Yücel, 2005: 151). Bu saptama kişiler arası konuşmalarla örülü, yazılı bir senaryo metnine dayanan söz konusu sinema filmi için de geçerlidir. Böylelikle üç epizot üzerinden ayrı ayrı çözümlenerek bütünlenen filmdeki anlatı Greimas göstergebiliminin şemalarıyla somutlanarak filmin yüzey yapısının anlatı düzeyi şekillenmiştir. Ne var ki yüzey yapıda yer alan sadece anlatı değildir. Kişiler, tekrarlanan sözler ve cümleler, kullanılan nesnelere, özellikle söz konusu eser bir sinema filmi olduğundan vurguyla tekrar edilen görüntüler de bu çözümlenmeyi derindeki anlama bağlayacak önemli betisel unsurlar olarak yüzey yapıda yer alır. Bu nedenle sıradaki başlıkta betisel düzey incelenerek yüzey yapıdan derin yapıya geçiş için önemli bir köprü kurulması sağlanacaktır.

### 3. 1. 2. Betisel Düzey

Göstergebilimde yüzey yapının ikinci aşamasını oluşturan ve derin yapıdaki anlamlara geçiş olanağı sağlaması

nedeniyle önemli bir yerde duran betisel düzey şu şekilde tanımlanmaktadır: çeşitli kavram ve işlemlerin kullanıldığı ve incelenecek gösterge dizgesinin betimlendiği düzeydir. Böylece inceleme konusu açıklayıcı bir dil aracılığıyla bir başka düzeye aktarılır (Rıfat, 2005: 201). Bu çerçevede daha açık bir deyişle betisel düzey anlatı dizgeleri ve olayların incelenmesinden sonra, anlatıda yer alan gösterge niteliğindeki öğelerin tek tek saptanıp incelendikten sonra anlatının bağlamı içerisinde, tutarlı bir şekilde anlama bağlanmasını içerir.

Film okumasının bu aşamasında betisel düzeyi oluşturan, bu düzeyde çözümlenecek olan çok sayıda gösterge mevcuttur. Filmde tekrarlanan, vurgulanan, bu haliyle kendinden başka daha derin bir anlama hizmet ettiği anlaşılan birçok gösterge saptanabilir. Bu göstergeler tek başına, bağımsız bir olgu olarak değil filmin sunduğu dünya içerisinde anlamlandırılacaktır. Şöyle ki sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır, konuşmada ya da söylemde bize iletildiği biçimiyle anlam, sözcüğün aynı bağlamdaki öbür sözcüklerle kurduğu ilişkilere bağlıdır. Mesela kırmızı sözcüğünün değerleri bunun da sonucu olarak kullanımları dilde turuncu, pembe, erguvan vb. terimlerin bulunmasına ya da bulunmamasına bağlıdır (Guiraud, 1999: 34). Nasıl ki dilde bir gösterge olan sözcüğün anlamı diğer sözcüklerle olan benzerliğine, farklılığına yani ilişkisine göre belirleniyorsa anlatıya dayanan filmde de göstergeler filmin sunduğu dünya içindeki diğer göstergelerle olan ilişkisine göre anlam kazanacaktır. Yani betisel düzeyde her bir göstergenin karşılığı olarak tespit edilecek olan anlam ya da anlamlar sadece bu filmin sınırları içinde geçerlidir, bu filmin içindeki diğer öğelerle birlikte anlam-gösterge ilişkisi gerekçelendirilecek, yorumlar tutarlı hale gelecektir. Önemli olan göstergelere yüklenerek olan anlamların filmdeki diğer göstergelerle ilişkili olarak, filmin bağlamı içerisinde mantıklı bir yere oturmasıdır.

“Toplum yaşamında sesli dil göstergeleriyle yazı göstergeleri dışında daha birçok gösterge yer alır” (Vardar, 2001: 84). Yağmurdan Önce adlı filmde de birçok dilsel gösterge ya da dil göstergesi yani altında önemli anlamlar barındıran, tekrar edilen veya vurgulanan

sözler ve cümleler bulunmaktadır, burada öncelikle bu dil göstergeleri anlamlandırılacak ardından görsel gösterge diyebileceğimiz gösterge niteliği taşıyan görüntülere ilişkin yorumlar yapılacaktır.

Film üç epizottan oluşur ve her bölüme o bölümde anlatılacaklarla ilgili izleyiciyi hazırlayan ve anlatılacakların odak noktası olan başlıklar verilmiştir. Bu bakımdan epizotların başlıkları anlam açısından işlevsel olmaları bağlamında birer dilsel gösterge olarak düşünülebilir. Zira epizot başlığı olan sözcük dikkati üzerine çekmekte, seyirciyi üstüne düşünmeye, anlam aramaya itmektedir. Bu bağlamda epizotlardan ilkinde ‘sözcükler’ başlığı verilmiştir ve bu bölüme genel olarak bakıldığında ‘sözcükler’in bir gösterge olarak başka bir anlamı etkili bir şekilde verdiği, ötekileştirmenin, düşmanlığın, günahın göstergesi haline geldiği görülmektedir.

‘sözcükler’ ötekileştirme, düşmanlık, günah, savaş

Kiril Zamira’ya aşık olduktan sonra rahibe her şeyi anlatmış hem Tanrı için ettiği sessizlik yeminini bozmuş hem de bir Müslüman’ı odasında saklayıp ona aşık olarak büyük günah işlemiştir. Dolayısıyla Kiril için ‘sözcükler’ günahın kaynağı olmuştur. Nitekim Kiril’in konuşması gençlerin başına gelecek felaketlerin de yolunu açmıştır. Zamira ve Kiril kaçarken Zamira’nın ailesi onları bulur, ağabeyi Zamira’yı arkasından vurur. Zamira ölmek üzereyken Kiril ona ilk defa kendi dilinde onu sevdiğini söylemeye kalkar ancak Zamira Kiril’e susmasını işaret eder. Bu bölümün bu sahneyle son bulması oldukça anlamlıdır. Toplulukların birbirini anlamayıp ötekileştirmesine neden olan sözcükler dilin sınırlarını aşan bu iki gencin hayatına da girmiş ve onların başına yalnız felaket getirmiştir. ‘Sözcükler’den dolayımla dilin yalnız düşmanlık, ötekileştirme, nefret ve günahın göstergesi olduğu bu ortamda belki de en iyisi epizodun finalinde Zamira’nın da işaret ettiği gibi susmaktır. Konuşmanın aksine susmak barış, birlik ve sevgiyi getirebilir. Böylece susmak farklı dilde konuşup anlaşamamak yerine iyi bir alternatif haline gelir, buradan da konuşmak ve susmak arasından doğan bir dizi karşıtlık türer. Bu karşıtlıklar karşıt taraflar anlamına gelen ‘kt’ kısaltmasıyla aşağıda gösterilmektedir.

sözcükler	kt	suskunluk
konusmak	kt	susmak
ötekilik	kt	birlik
savaş	kt	barış
nefret	kt	sevgi

Aynı şekilde ikinci epizodun başlığı da 'yüzler' adını alarak, izleyicinin gözlerini bu bölümdeki kahramanların yüzlerine ayrı bir dikkatle bakmaya ve anlam aramaya yönlendirir. Böylece yüzler sözcüğü de bir dilsel gösterge olarak çözümlenmeyi gerektirir. İkinci epizotta yüzler üzerine düşünmeyi sağlayan ilk şey Bosna'da yaşadıklarının Alex'in yüzüne yansımış olmasıdır, Anne'nin söylediğine göre (Manchevski, 1994) iki hafta içinde yaşadığı değişim Alex'in yüzünden okunmaktadır. Gerçekten de bu geçen iki hafta içinde Alex birinin ölümüne neden olmuş, bu yaşadığı şey onu değiştirmiş ve Bosna'dan az sonra açıklayacağı radikal bir kararla dönmüştür. Dolayısıyla yüzler başlığı altında önemli bir anlam olarak yaşananların yarattığı değişimi, dönüşümü barındıran dilsel bir gösterge olarak düşünülebilir.

'yüzler' değişim, dönüşüm, yaşananların izleri

Alex Bosna'dan dönüp sevgilisi Anne ile buluştuktan sonra taksiye bindiğinde Makedonya'ya dönme kararını Anne'ye bildirirken çok önemli bir cümle sarf eder: "barış bir istisnadır, bir kural değil" (Manchievski, 1994). Bu cümle de bir dilsel göstergedir. Çünkü burada Alex dolaylı olarak savaşın her yerde olduğunu söylemektedir. Zira bu bölümün son sahnesinde savaşın kentsel yüzü açıkça görülür. Makedonya'da etnik ya da dini kaynaklı nedenlerle yaşanan iç savaş, burada zengin bir adamın öfke patlamasıyla bir restoran dolusu insanı öldürmesine dönüşmüştür. Şiddet, ölüm ve kan yani savaş Alex'in de ifade ettiği gibi her yerdedir, yalnızca yaşanma biçimi ve onu yaşayan insanların yüzleri birbirinden farklıdır. Aynı sahnede Nick ölmeden hemen önce bu öfkeli adamın Ulster'dan olup olmadığını sorar. Nick için

adamın İngilizlerin yaşadığı Ulster bölgesinden olması bu adamın yanlış tavrının gerekçesi olacaktır. Amerikalılar muhtemelen bu bölgeden olanları ötekileştirir, bu durum Nick'in sorusuna açıkça yansır. Bu bakımdan denilebilir ki Makedonya'da savaşın kaynağı olan ötekileştirme Londra'da da yaşanmaktadır. Diğer yandan Makedonya'da bir köylünün dinlediği müzik, bu epizotta Londra'da mezarlıkta bir kızın walkmanından yükselerek etrafa yayılır; bu bölümde gördüğümüz insanların kıyafetleri Makedonya'daki insanların kıyafetleriyle aynı markadadır. Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde 'yüzler' başlığı genelde yaşananların benzerliğini özelde şiddet, savaş ve ötekileştirmenin her yerdeki mevcudiyetini anlatan dilsel bir gösterge kimliğine bürünür. Nitekim epizodun sonunda Nick yüzü parçalanarak ölür. Kameranın odaklandığı bu görüntü yüzler göstergesinin taşıdığı anlamı etkili şekilde iletir. Dünyanın her yerinde yaşananlar aynıdır: savaş, nefret, şiddet. Değişen tek şey yüzlerdir. Bu durum aşağıdaki karşıtlık eksenine şöyle gösterilebilir.

Yüzler	kt	yaşananlar
Farklı, değişik	kt	aynı, benzer

Üçüncü epizoda adını veren 'fotoğraflar' sözcüğü de önceki iki epizotta olduğu gibi bir gösterge olarak seyircinin onun içinde barındırdığı anlama odaklanmasını sağlar. Üçüncü bölüm Pulitzer ödülü almış bir fotoğrafçı olan Alex'in yaşamının nasıl sonlandığını konu alır. Dolayısıyla bir fotoğrafçıyı konu aldığı için son bölüme bu başlığın verilmiş olması konu bütünlüğü açısından doğal görünmektedir. Bununla beraber başlığın hizmet ettiği anlamın niteliği bölümün geneline bakıldığında ortaya çıkar. Pulitzer ödüllü bir fotoğrafçı olan Alex Makedonya'ya döndüğü bu bölümde mesleğini bırakmıştır. Üçüncü bölümde Alex'in savaşın kol gezdiği kendi topraklarına geri dönerken fotoğraf çekmeyi, fotoğraf makinesini bıraktığına, ödüllü fotoğraflarının bulunduğu kitabı bir masayı yükseltmek için masanın ayağının altına koyacak kadar değersiz gördüğüne tanık oluruz. Çünkü daha önce de söylendiği gibi Alex Bosna'da etkili kare yakalamak için bir savaş esirinin ölümüne neden olmakla başlayan vicdan azabını savaşta bizzat yer alarak, taraf olarak,

savaş nedeniyle ölümler, kendi ölümünün fotoğrafına izin vererek dindirmek ister. Yani Alex için Makedonya'ya dönüş aslında ölüme gidiştir. Alex öleceğini bile bile Makedonya'ya gider, yaşamını bir bakıma kendi sonlandırarak yaptığı hatanın bedelini ödemek ister. Bu istekle fotoğraf çekmeyi bırakması anlamlıdır. Bugüne dek hep savaş fotoğrafları çeken hatta o fotoğraflarla ödül alan Alex hiçbir fotoğrafa konu olmamıştır, hep objektifin arkasında durmuş, hiç önüne geçmemiştir. Yani kendi toprakları da dahil olmak üzere her yerde yaşanan savaşa hep seyirci kalmış, onu gözlemlemiş hatta savaştan para, ödül kazanmış ama hiç taraf olmamıştır. Bu bakımdan Alex'in kararı 'fotoğraf'lar çekmek ya da 'fotoğraflar'ın malzemesi olmak seçeneklerinden birini tercih etmenin anlamını dışa vurur, bu tercih savaşta taraf olmak ya da tarafsız kalmak arasındaki tercihtir. Alex taraf olmayı, ölmeyi, objektifin arkasından önüne geçmeyi seçmiştir. Böylece fotoğraflar başlığı bir gösterge olarak anlam kazanır, karşıt seçenekler arasında yapılan bir tercihin dışavurumunu sunar. Aşağıda fotoğraflardan türeyen karşıt seçeneklerin ne olduğu açıkça görülmektedir.

fotoğraf çekmek	kt	fotoğrafa malzeme olmak
objektifin arkasında durmak	kt	objektifin önüne geçmek
savaşta pasif kalmak	kt	savaşta taraf olmak

Alex öldürüldükten sonra cenazesi sırasında küçük bir çocuk onun fotoğraf makinesiyle onun fotoğrafını çeker. Alex artık işine yaramayan makineyi o çocuğa oyuncak diye vermiştir. Kim bilir belki Alex de fotoğraf çekmeye böyle başlamıştır ya da o küçük çocuk ileride Alex'le benzer şekilde objektifin önüne geçmeyi tercih edecektir. Her ne olursa olsun fotoğraflar karşısındaki tercih belirleyicidir. Böylece 'fotoğraflar' önemli anlamların hizmetinde dilsel bir gösterge olarak bu bölüme adını vermiş ve Alex'in seçiminden dolayı bu bölümün merkezine oturmuştur.

Filmde başlıkların yanında tekrar tekrar vurguyla gösterilen kimi görüntü ve nesnelere de anlama giden yolu aydınlatmada önemli bir işleve sahiptir. Filmin hem birinci hem de ikinci bölümünde kameranın odaklandığı dikkat çeken görüntülerden biri kaplumbağalardır, bu

durum seyirciyi kaplumbağaların hizmet ettiği anlama dair düşünmeye sevk eder. Bunun için kaplumbağaların gösterildiği yerlere ve gösteriliş biçimine bakmak gerekir. İlk bölümde Kiril kilisede ayin deyken dışarıda çocuklar bir kaplumbağayı ters çevirmiş, çevresini bir çemberle kuşatmışlardır, az sonra üzerine mermi boşaltırlar, kaplumbağa ölür, Kiril bu ses ile irkilir. Bu trajik sahne kaplumbağanın çaresizliği nedeniyle yaşanır. Filmin ilerleyen bölümleriyle birlikte düşünüldüğünde bu kaplumbağaların filmdeki savaş ortamında yaşayan tüm kişileri temsil ettiği anlaşılır. Savaş çemberi tarafından kuşatılmış olarak bu topraklarda yaşayan insanlar da ölüme mahkumdur, tıpkı o kaplumbağa gibi çaresizdir. Bu bakımdan söz konusu sahnedeki kaplumbağa ile bu ortamdaki insanlar arasında bir özdeşlik kurulmuştur.

İkinci bölümde ise bir başka kaplumbağayı Londra'da, lüks bir restoranda, ışıklı bir akvaryumun içinde görürüz. Bu kaplumbağa akvaryumun korunaklı dünyası içinde fiziki olarak ölümden uzaktır ama doğal ortamından alınmış, özgürlükten uzak, camın ardına hapsedilmiş yaşayan bir ölü olmuştur. Tıpkı Londra'nın gökdelenlerle çevrili kent yaşamında kendini özgür hissetmeyen, sıkışmış, savaşı farklı bir boyutta yaşayan şehir insanı gibi... Gerek akvaryumdaki kaplumbağa gerek şehir insanı ölümü manevi boyutta yaşar, çaresizdir. Burada da söz konusu kaplumbağa ile şehir ortamındaki insanlar özdeşleştirilmiştir. Ayrıca epizodun sonunda bu kaplumbağanın korunaklı dünyası restoranın taranması nedeniyle yıkılır, ne kadar korunursa korunsun onun da ilk epizottaki kaplumbağadan farkı yoktur, tehlike içinde, çaresizdir. Son kerte de kaplumbağa farklı mekanlarda ölüme terk edilmiş çaresiz insanların göstergesi olur. Böylece kaplumbağa göstergesinde bütünleşen gösteren gösterilen yani görüntü anlam ilişkisi açığa çıkar.

'kaplumbağalar' savaş ve nefret ortamında yaşayan çaresiz insanlar

Filmin üç epizodu da ölümlerle sonlanır: Zamira'nın ölümü, Nick'in ölümü, Alex'in ölümü. Bojan'ın ölümünden sorumlu tutulan Zamira ölümden kaçarken bir Hıristiyan'a

aşık olduğu için öz ağabeyi tarafından öldürülür. Zamira'yı hem günahsız olduğu düşüncesiyle hem kendi kızı olma ihtimali nedeniyle korumak isteyen Alex ise kuzeni tarafından öldürülür. Alex ölürken Zamira hayattadır, Zamira öldüğünde Kiril. Belki Kiril ölürken bir başkası hayatta kalacak bu ölüm döngüsü böyle sürecektir. İlk epizodun sonunda Zamira, son epizotta Alex ağacın önünde ölür. Bu iki ölümün nedeni savaştır ancak filmin ikinci epizodunda Nick'in Londra'da bir restoranda gerçekleşen ölümü görece nedensizdir. Zengin bir adamın öfkesine kapılarak restoranı taraması Nick ile beraber birçok masum insanın ölümüne neden olur. Dolayısıyla mekan farklıdır ama öfke ve ölüm burada da vardır. Dikkate değer bir nokta Nick'in de bir ağaç önünde ölmesidir ama bu ağaç saksının içinde bir süs bitkisidir. Tıpkı kaplumbağaların ancak akvaryumda görülmesi gibi bu kent ortamında ağaçlar da doğal ortamında değil saksılarda görülebilmektedir.

Bütün bunlar gösterir ki filmdeki üç ölüm de aynı nedenlerle gerçekleşir, benzer nitelikler taşır ve hepsi doğal ya da yapay bir ağacın önünde yaşanır. Bu durum ağacı yalnızca bir fon olarak değerlendirmeyi olanaksızlaştırır, ona bir gösterge işlevi yükler. Ağaçların kökleri ölümlerin kanlarıyla sulanır, ölüm, kan, şiddet ağaçlarla birlikte yaşamına devam eder, böylece ağaç şiddet ve ölümü sonsuzlaştırır, bunun sonsuz ve kaçınılmaz bir döngü olduğunu gösterir. Mekanlar birbirine benzemese de ölümlerin ve savaşın yaşanma biçimleri farklı olsa da fonda duran ağaç, ölüm, savaş, şiddet, nefret ve kanın her yerde, kaçınılmaz ve sonsuz olduğunu göstermektedir. Ağaç bu anlama işaret eden bir gösterge olarak tutarlı bir yere oturmaktadır.

'ağaçlar' kaçınılmaz savaş, şiddet, nefret, kan döngüsü

Savaştan, şiddetten, ölümden kaçan Alex bu kaçışın sonunda tam da onun kucağına düşer ve ağacın önünde ölür. Alex savaştan uzak kalmak için fotoğraf çekmeyi, Makedonya'dan Londra'ya gitmeyi tercih etmiş ancak savaş onu elindeki makinede yakalamıştır. Fotoğraf çekerek bir insanın canını almıştır. Alex'in fotoğraf çekmeyi bırakmasına neden olan, onun Makedonya'ya dönmesini tetikleyen şey sanatını, iyi bir fotoğrafı, bir insanın

hayatına yeğlemiş olmasının verdiği acıdır. Bu çerçevede Alex'in gözünde artık fotoğraf makinesi silahtan farksızdır çünkü tıpkı silah gibi o da bir can almış, onu kullanmakla kendisi de bir anlamda katil olmuştur. Fotoğraf makinesinin silahla özdeş kimliği filmin çeşitli sahnelerinde doğrudan gösterilir. Söz gelimi Alex kendisine ve makinesine pencereden bakan çocukların fotoğrafını çekmek üzere makinesini eline aldığı anda, çocuklar silah görmüşçesine irkilerek pencerenin altına saklanır. Bu bakımdan fotoğraf makinesi Alex'in bakış açısıyla silahın yerini tutan bir gösterge olarak sunulur. Gösteren kutbundaki fotoğraf makinesi görüntüsünün karşısındaki gösterilen kutbunda çağrışım ilişkisiyle farklı bir nesne olan silah koyulur.

'fotoğraf makinesi' silah

Filmde ilk epizotta rahibin kilisedeki ayin sırasında söylediği "zaman bitmez çember asla yuvarlak değildir" (Manchievski,1994) şeklindeki sözleri, ikinci epizotta bir duvar yazısı olarak Londra'da görülür. Bu durum, bu cümleyi dilsel bir gösterge olarak kabul edip üzerine düşünmeyi ve 'çember' ifadesine, anlam barındıran bir gösterge olarak eğilmeyi gerekli kılar. Bilindiği gibi çember bir başlangıç noktasından dairesel hareketle çizilen ve başlangıç noktasına gelerek tamamlanan bir şekildir, bu yönüyle döngüsellik imler. Filmin genelinde daha önce işaret edilen çeşitli göstergeler aracılığıyla şiddet, ölüm ve savaşın kaçınılmaz, sonsuz, insanı çaresiz hale getiren döngüsel niteliğine vurgu yapıldığı görülmüştür. Şiddet ancak şiddetle çözülür, bu yüzden şiddet karşı şiddeti doğurur, böylece şiddet sonsuzlaşarak içinden çıkılmaz kısır bir döngü halini alır. Bu nedenle çember filmin bütünü içinde öncelikle içinden çıkılamayan ölüm, şiddet ve savaşın kısır döngüsünü temsil eder.

'Çember'in savaş döngüsünü simgelemesi üzerinden insanlık tarihine bakılarak bir başka yoruma daha gidilebilir. İnsanlık tarihi boyunca savaşlar olmuş, taraflar, kazanan ve kaybedenler, savaşma biçimleri değişmiş ama savaş ve ölüm baki kalmıştır. Hatta bu nedenle tarihin tekerrürden yani tekrarlardan ibaret olduğu dahi söylenmiştir. Tekerrürden ibaret olan tarih de döngüsel bir hareketle ilerlemiş yani çember çizmiştir. İnsanlık tarihi



savaşlarla başlamıştır, savaşlarla bitecektir ama o savaşları çıkararak insanları aynı kalmamış hep değişmiş 'ilerlemiş'tir. Bu yorum da savaşlarla dolu tarih üzerinden 'çember'in savaş, ölüm döngüsünü simgelediğini haklı çıkarır.

Filmde görsel olarak bütün mekanlar ya tam ya da yarım çember olarak çizilmiştir. Bu durum da çemberi bir gösterge olarak merkeze koymamıza neden olur. Bilindiği gibi çember aynı zamanda çıkızsızlığı, içinden çıkamamayı, dışarıdan da içeri bir şey alamamayı akla getirir. Filmde savaş ve şiddetten dolayı, sudan sebeplerle toplulukların hatta insanların birbirini ötekileştirmesi eleştirinin temel hedefidir. Bu açıdan filmin bağlamı içinde 'çember' ötekiliğin simgesi olarak yorumlanabilir, birbirini dışlayan her topluluk bir nevi dışarı kapalı bir çemberdir. Nitekim Londra'ya geçildiğinde çemberlerin yerini siteler alır. Kamera kendi içinde her imkana sahip ancak dışarıya kapalı siteleri görüntüler. Buradan hareketle söz konusu sitelerin de birer çember olarak düşünüldüğü, ötekileştirmenin kentsel görünümünün böyle sunulduğu kuvvetle muhtemeldir. Bütün bunlar bir gösterge olarak çemberin filmin anlam evreninde çağrıştırdığı anlamlardır.

'çember' savaş, ölüm ve şiddete dayalı kısır döngü, insanlık tarihi, ötekileştirme

Bunun yanında filmde hem içerik hem de biçim olarak çember çizilir. Öncelikle Alex filmin son bölümünde on altı yıl sonra Makedonya'ya, bir başka deyişle hayata başladığı yere geri döner. Ama ne Makedonya ne de Alex aynı değildir. İlk aşık olduğu kadın olan Hanna, yaşadığı ev çok değişmiştir. Alex de bu süreçte çok değişmiştir öyle ki ilk etapta kendi kuzenleri dahi onu tanımaz. Dolayısıyla Alex'in Makedonya'ya gelişiyle zaman geçmiş, çember tamamlanmıştır ama süreç başlangıç noktasıyla bitiş noktası arasında fark yaratmıştır, araya zaman yani değişim girmiştir. Film biçim olarak da çember şeklinde kurgulanmıştır, şimdiki zaman ile başlar, geleceğe doğru devam ederek final gösterilir, ikinci ve üçüncü epizotta geçmiş zamana gidilir, film başladığı noktada, şimdiki zamanda biter. Bu bağlamda izleyici filmi izlemeye başladığı noktaya geri döner, izleyicinin seyir biçimi de çember olarak kurgulanır. Ancak filmin başındaki

izleyiciyle sonundaki izleyici aynı değildir, tıpkı Alex gibi kendine sunulanlar karşısında o da çok değişmiştir. Finale geldiğinde ilk bölümün anlamı onun için farklılaşmıştır. Böylece "zaman bitmez çember asla yuvarlak değildir" (Manchievski, 1994) cümlesi dilsel bir gösterge olarak kabul edilirse, zamanın durmadan aktığını, önüne gelen her şeyi özellikle de insanı değiştirdiğini, görünürde bir çember çizer gibi bir döngüye dahil olan ve o döngüyü başladığı yerde tamamlayan kişinin bu değişim nedeniyle hiç de aynı olmadığını ifade eder. Bu cümlede zaman bitmediği için çemberin yuvarlak olmadığını iddia edilmesi, zamanın yaşanmışlıklar etkisiyle kişiyi ve çevresindekileri değiştirdiğini göstermek için gerçekleştirilmiş işlevsel bir kullanımdır. Cümlenin bütünü aynılık içindeki başkalığı, değişime görüntüsü altındaki değişimi imleyen ironik bir anlatıma hizmet eder.

Çember bizi filme adını veren en önemli gösterge olan 'yağmur'a da bağlar. Zira dikkate değer bir nokta filme adını veren yağmurun da döngüsel hareket etmesi, yeryüzü ile gökyüzü arasında çember çizmesidir. Şöyle ki yağmur toprağa düşer, ısı artınca buharlaşan yağmur suyu yeniden gökyüzüne yükselir, hava soğuyunca da tekrar yağmur olarak yeryüzünü ıslatır. Görüldüğü gibi yağmurun hareketi de daireseldir. Söz konusu yağmurun düştüğü topraklarda, ölen kişilerin kanları varsa, toprağa yağmur damlalarıyla beraber ölümlerin kanları da karışacak ve yine yağmur damlalarıyla beraber buhar olup gökyüzüne yükselecek, insanların üzerine bu kanlar akacaktır. Yani kan, ölüm, savaş, şiddet yağmur aracılığıyla somut şekilde bir döngü oluşturacaktır. Daha önemlisi yağmur sularıyla yüklü bulutların bütün dünyayı dolaşması gibi, kanla yüklü bulutlar da farklı coğrafyalara gidecek ve kan, yağmurla beraber dünyanın her yerine dökülecektir. Bu yüzden filmde sıklıkla kırmızı bulutlar seyirciyi gösterilir. Kanla dolu kızıl renkli bulutlar dünyanın her yerine yağmur bırakır. Bu nedenle savaş, şiddet ve ölüm bütün dünyayı dolaşacak, her yerde olacaktır. Böylece yağmurun çember gibi dairesel hareketi, filmin bütününde çemberin savaş ve ölümün kısır döngüsünü, her yerde oluşunu simgelediğini çok daha açık gösterir. Bu noktada 'yağmur' anlam bakımından çemberle iş birliği içinde bir gösterge olarak son derece anlamlı hale gelir.

### 'yağmur' savaş, şiddet ve ölüm

Filmin ilk cümlesi dahi filme adını veren bu gösterge üzerine bizi düşünmeye iter. Filmin başında Kiril yüzüne konan sinekleri uzaklaştırmaya çalışırken görülür. Sinekler Kiril'i rahat bırakmaz çünkü birazdan yağmur yağacaktır. Nitekim Rahip uzakta yağın yağmuru göstererek "yağmur yağıyor, birazdan buraya da gelir" (Manchevski, 1994) der. Filmin sonunda anlaşılır ki bu yağmur Zamira'yı kurtardığı için öldürülen Kiril'in amcası, Zamira'nın babası Alex'in ölüsü üzerine yağın yağmurdur. Hemen ardından odasına giden Kiril Zamira'yı orada bulacaktır. Kısa süre sonra Kiril'e aşık olduğu için Zamira öldürülecek, muhtemelen bu defa yağmur onun ölüsü üzerine yağacaktır. Dolayısıyla filmde 'yağmurdan önce' birileri ölür, kan dökülür, filmin başlığı dilsel gösterge olarak savaşın, ölümün, şiddetin yani ölüm zamanının geldiğinin habercisidir. Yağmurun birazdan gelecek olması, savaşın ve ölümün gelecek olması demektir. Yağmurdan önce ifadesi gerek başlık gerek zaman olarak bir gösterge biçiminde yorumlandığında ölümün habercisi olma anlamını içerir.

### 'yağmurdan önce', ölüm zamanı

Filmin derin anlamına ulaşmaya çok yakın olunan bu noktada filmdeki anlatıda kişilerin yaşadığı çatışmaların saptanması, betisel düzeyde elde edilen verileri son aşamaya ulaştıracaktır. Çatışmaların ortaya çıkardığı karşıtlıklar bütünsel anlamın kapılarını aralayacaktır. Bu nedenle anlamı oluşturan değişik karşıtlık türleri üzerinde durmak gerekir (Kıran, 2007: 328). Karşıtlıkları doğuracak olan çatışmalar kişiler arasında yaşanır. Bu yüzden betisel katmanda bakılması gereken önemli öğelerden biri de kişilerdir. Zira filmde kişilerin konumlanışı ve eylemleri bütün görsel öğelerin, nesnelere kullanımı ve anlamlarıyla koşuttur. Filmin ana kişileri olan Alex, Zamira ve Kiril'e bakıldığında üçünün de farklı şekillerde savaştan kaçmaya çalıştığı görülür. Zamira başına neyin neden geleceğini bilmeden ve kendini anlatamadan kaçır, Alex savaş olan ülkesinden kaçır Londra'ya ve sanata sığınmıştır, Kiril ise bu koşullarda en iyi yol olarak konuşmamayı seçmiş, çareyi Tanrı'ya sığınmakta bulmuştur. Yani ana kişiler diğerlerinden ve diğerlerinin sürdürdüğü savaştan

kaçır, savaşın sonlanmasını isterler. Ancak üçü de bu kaçır sonucunda kaçtıkları şeyin yani savaş, nefret, ölüm ve şiddetin kucağına düşmüşlerdir. Filmin sonunda sevgiden, yaşamdan, barıştan, huzurdan yana olan bu ana kişiler yenik durumdadır, savaştan kaçamamışlar, savaşı bitirememişler hatta savaşta taraf olmak zorunda kalmışlardır. Onların girdiği ana çatışmalar ve uğradıkları yenilgi, bizi filmin savaşın kaçınılmazlığı ve çaresizlik temelindeki derin anlamına götürecek olan bir dizi karşıtlık üretmiştir. Bütün bu karşıtlıklar, karşıt taraflar anlamına gelen 'kt' kısaltmasıyla bir kez daha özetlenebilir.

Kiril, Alex, Zamira	kt	diğerleri
Barış	kt	savaş
Sevgi	kt	nefret
Yaşam	kt	ölüm
Huzur	kt	şiddet
Savaşın bitmesi	kt	savaşın sonsuzluğu
Savaştan kaçmak	kt	savaşta taraf olmak

### 3. 2. Derin Yapı

Greimasçı göstergebilim çözümlemesindeki temel hedef yüzey yapıdan hareketle derin yapıya, anlatıdan hareketle anlama ulaşmak, bunu en doğru şekilde gerçekleştirebilecek bir yöntem kullanmaktır. Bu yöntemde yüzey yapı ve derin yapı birbirinden uzak, ayrı düşünülemez. "İki düzey bir yere kadar birbirinden bağımsız olarak ele alınabilse bile birbirinden bağımsız değildir tam tersine birbirini bütünler" (Yücel, 2005:146). Burada ele alınan film çerçevesinde Greimas göstergebiliminin temel hedefi olan derin yapıdaki anlama ulaşmak ereğine büyük oranda yaklaşılmıştır. Filmin anlatı dizgesinden ve kullanılan betisel öğelerden yola çıkılarak yapılan çözümlemeye gelinen bu noktada, filmin alt katmanında yer alan derin anlam yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaktadır. Bu anlam net bir şekilde ifade edildiğinde yüzey yapıda öne sürülen tüm saptamalarla bütünlük içinde olduğu görülecektir.

Yüzey yapıda detaylı olarak ele alınan filmin bütününde kurgulanan anlatıya, öykülere, kullanılan tüm göstergelere, kişilerin içinde bulunduğu çatışmalara

bakıldığında, derin yapıda savaşın kaçınılmazlığı ve çaresizlik temasından ortaya çıkan bir ileti belirginleşir. Her ne kadar bu çok katmanlı anlamı her yönüyle kapsayan bir cümleye ulaşmak zor olsa da, yapılan çözümlemeden hareketle filmin derin yapısında yer alan bütüncül anlam şu cümlelerle özetlenebilir: Ne zaman biri ölse ardından 'yağmur' yağar, 'yağmurdan önce' her zaman kan dökülür. Sonra yağmur yağar, toprağa bulaşan kan temizlenir, kanla yüklü sular 'ağaçlar'ın köklerini yıkar, savaştan kaçan masum insanlar ondan kaçtıkça bir şekilde savaşa dahil olur, 'yağmurdan önce' yine o ağaçların dibinde en yakınlarını öldürür ya da kendileri ölür. Sonra yine yağmur yağar, toprağa bulaşan kan temizlenir, ağaçları sulayan aynı kanla yüklü sular buharlaşıp gökyüzüne ulaşır, kızıl renkli bulutlara dönüşüp dünyanın dört bir yanını dolaşır, bu 'yağmur' gittiği her yere kanı, savaşı, şiddeti, ölümü taşır. Bu yüzden 'yağmur/ savaş birazdan buraya da gelir'. Özetle ne kadar uzakta da olsak yağmur gelir bizi bulur yani bir yerde savaş oluyor, kan akıyor, insanlar ölüyorsa kimse kendini bunun dışında tutamaz. Üstelik bu yağmur öldürenlerin ya da ölüme duyarsız kalanların vicdanını da yıkayıp temizlemez, yalnızca onları bu ölüm döngüsüne dahil eder... Bu döngü hep böyle devam eder ama bu sırada insan da aynı kalmaz değişir. Çünkü 'zaman bitmez, çember asla yuvarlak değildir'. Böylelikle Greimas göstergebiliminin son aşaması olan derin anlama ulaşılmış, yüzey yapıyla uyum içerisinde bütünleşen derin yapı, yöntemin bu yazıda ele alınan film çerçevesinde hedefini yakaladığını gözler önüne serer.

### Sonuç

Sonuç olarak, Greimas göstergebilim yöntemiyle Yağmurdan Önce filmi analiz edilirken yüzey yapı denilen ilk aşamada filmin içerdiği anlatıdaki tüm eyleyen öznelerin nesnelere kavuşma çabası üç epizot için ayrı ayrı incelenmiş, bu süreçte eylemlerin kişi ve durumlar üzerinde yarattığı dönüşümler Greimas göstergebilimine özgü sema ve kısaltmalarla görselleştirilmiştir. Aynı aşamada filmde yer alan tüm dilsel göstergeler ve görüntüler gösteren ve gösterilen yani kavram ve anlam ilişkisi üzerinden filmin bağlamı içinde yorumlanmış, kişiler ve temsil ettikleri değerler açısından çatışma yaratan tüm karşıtlıklar

özetlenmiştir. Derin yapıya geçildiğinde anlatı, dönüşüm, gösterge ve karşıtlıkların açtığı yolda çok yönlü bir anlama ulaşılmış, filmin anlattığı düşünce ya da düşünceler şeffaflık kazanmıştır.

Tüm bu açıklamalardan sonra genel olarak bulgulara bakıldığında Greimas'ın göstergebilim yönteminin öyküden, romana, oyundan, sinema filmine dek uzanan, anlatıya dayalı her tür sanat eserine uygulanabilecek geniş kapsamlı bir yöntem olduğu görülmektedir. İlk bakışta yöntemin yalnız edebiyatla sınırlı sanılmasının aksine çok sinemayı da kapsayan geniş bir yelpazeye yayılabildiği anlaşılmaktadır. Greimasçı göstergebilim, yüzey yapıdan hareketle derin yapıya, görünenden hareketle anlama ulaşmada kolay, işlevsel, tutarlı bir analiz yöntemi somut olarak karşımızda durmaktadır. Yöntem adım adım uygulandığında, hedeflenen anlama net bir şekilde ulaşıldığı gözlemlenmiştir.

Bütün bunların yanında bulgulardan hareketle denilebilir ki, Yağmurdan Önce filmi çok yönlü bir anlam dünyasını izleyiciye sunmaktadır. Filmin derininde yatan bu anlamlar, bu yazıda göstergebilimsel metodun aşamalarının bir bir geçilmesiyle yavaş yavaş aydınlığa kavuşmuştur. Filmde derinde yatan anlam doğrultusunda harekete geçirilen anlatı dizgeleri, öyküler, göstergeler, kişiler ve çatışmalar filmin bağlamı içinde, birbirleriyle ilişkili olarak çözümlendiğinde anlam katmanları bir bir açılmakta, derinde yatan bütüncül anlam bir bilmece gibi açığa çıkmaktadır. Tekrar etmek gerekirse bu bütüncül anlam savaşın yıkıcı etkisi üzerinde yoğunlaşmakta, filmde savaşın kaçınılmaz, yıkıcı, döngüsel bir olgu olduğu çok sarsıcı bir anlatımla sunulmaktadır. Bu yazıda göstergebilimsel yöntem açısından verimli bir örnek niteliği taşıyan bir sinema filmi, uygun bir yöntemle buluşmuş ve ortaya Greimasçı göstergebilimin amacına ulaştığını gösteren tutarlı bir inceleme çıkmıştır.

Greimas'ın göstergebilim yöntemi sayesinde estetik bir seyir zevki sunan, etkileyici ve akıcı bir anlatı barındıran sinema filminin ilk bakışta karmaşık ve çok yönlü görünen anlamındaki bulanıklık yavaş yavaş kaybolmuş, çözümlene sonunda her şey netliğe

kavuşmuştur. Bu yöntem anlamın taşıyıcısı olan bir sanat eserine nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda bilimsel bir yol haritası sunmaktadır. Bu yol haritasına uygun olarak adım adım ilerlemek anlama ulaşmayı kolaylaştırırken okuyucuya/izleyiciye bir yapbozun parçalarını bir araya getirmenin çocuksu, oyunsu hazzını yaşatmaktadır. Her bir aşamada yapılan saptamaların bilimsel verilerle, işaret ve şemalarla gösterilmesi yapılan incelemeye somutluk kazandırmaktadır.

Böylece gelinen son noktada Greimas göstergebiliminin uygulanış biçimi açıklığa kavuşmuş, sanat eserlerine yönelik çağdaş ve güncel bir okuma yöntemi gösterilmiştir. Ayrıca temeli anlatıya dayanan, anlamın sığınağı olan her sanat eserine uygulanabilen Greimas'ın göstergebilim yöntemi sinemaya da uygulanmış, bu yazıda bir film çözümlemesi için göstergebilimin işlevsel bir yöntem ve faydalı bir okuma modeli sunduğu somut bir şekilde anlatılmıştır.

#### Kaynakça

- Greimas, A. J. & Courtes, J. (1979). *Semiotique Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage*, Paris: Hachette.
- Greimas, A. J. & Landowski, E. (1979). *Introduction A l'analyse du Discours en Sciences Sociales*, Paris: Hachette.
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim*, çev: B. Vardar, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Kıran, A. E. & Kıran, Z. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Manchevski, M. (1994). *Yağmurdan Önce*, İngiltere, Fransa, Makedonya Ortak Yapım.
- Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztokat, N. (2005). *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Rıfat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, İstanbul: Düzlem Yayınları.

Rıfat, M. (2005). *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*, İstanbul: Can Yayınları.



# Düşünsel Paradigmanın Değişimi ve Tiyatronun Evrimi Ekseninde Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu

Emre YALÇIN\*

## Özet

Batıda İkinci Dünya Savaşı sonrasında sosyal bilimlerin ve entelektüel yaşamın ağırlıklı olarak “kültür” başlığına kaymasını sağlayan düşünsel paradigma değişikliği ile tiyatrodaki 20.yy'ın ilk çeyreğinden itibaren avangardlarla tetiklenen yeni arayışların kesişimi, 1960'lı, 70'li yıllarda kültürlerarası çalışmaların yükselmesi ile gerçekleşir. Peter Brook'un kültürlerarası tiyatro düşüncesi ve pratikleri, hem bu paradigma değişimini mikro bir çerçevede kavramak, hem de tiyatronun metin-merkezliikten, sahneleme merkezli bir tiyatralliğe doğru evriminde kültürlerarası çalışmaların rolü üzerine düşünmek için ikili bir olanak sunmaktadır. Diğer taraftan, özellikle Mahabharata prodüksiyonunun getirdiği tartışmalar, değişen düşünsel paradigmanın bünyesinde barındırdığı paradokslara ışık tutmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Peter Brook, Kültürlerarasılık, Kültürlerarası Tiyatro, Tiyatro Göstergebilimi

## The Cross-Cultural Theatre Of Peter Brook In The Context Of Changing Intellectual Paradigm And Evolvement Of Theatre

### Abstract

*Change of paradigm that lead to a transition of topic mainly towards “culture” in social studies and intellectual life after World War II and intersection of new searches in theater triggered by avangards in the beginning of 20th century occur with the increase in intercultural studies during 60s and 70s. The cross-cultural theater theory and practices of Peter Brook offer a binary possibility to both comprehend the change of intellectual paradigm in the micro framework and to think about the role of cross-cultural theater in evolvement of theatre from text-based to stage-based theatricality. On the other hand, especially discussions following Mahabharata production enlightens paradoxes of changing intellectual paradigm.*

**Keywords:** Peter Brook, Interculturality, Cross-cultural Theater, The Semiotic of Theater

## GİRİŞ

Batıda İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan tarihsel-toplumsal gelişmeler insanı ve dünyayı anlamak için kabul gören temel doktrinleri yerinden etmiş ve fikir dünyasının yeni paradigması ağırlıklı olarak “kültür” başlığı altında yapılanmıştır. Sosyal bilimlerin her alanında kendisini gösteren kültürel araştırmalar, kısa sürede tiyatro sanatında da karşılığını bulmuş ve birçok tiyatro insanı birbirinden farklı amaçlarla da olsa farklı kültürler arasında mekik dokumaya başlamışlardır. Aslında tiyatro sanatı için kültürlerarasılık daha eskiye dayanır ve daha henüz “çokkültürcülük” (multiculturalism), kültürlerarasılık (interculturalism), “kültürlerarası” (cross-cultural), “globalizm” gibi temel kavramlar ve dünyanın küresel bir köye dönmesi, “medeniyetler çatışması”, “tarihin sonu” gibi uzunca bir süre entelektüel yaşamı domine edecek başlıklar tedavüle girmemişken tiyatrocular batılı ve diğer kültürler arasında önemli çalışmalar yaratmışlardır. Artaud, Meyerhold, Copeau, Brecht gibi isimlerin batılı olmayan sanatlar ve kültürler ile girdikleri ilişki, hem tiyatro sanatının gelişiminde yeni olanaklar ortaya çıkarmış hem de kendilerinden sonra gelen tiyatro kuşağı için yeni modeller oluşturmuştur. Onların batılı olmayan toplumlarla kurdukları sanatsal ve düşünsel ilişkinin batı tiyatrosundaki temel izdüşümü, tiyatronun odağının metin merkezli bir yerden “sahnelemeye” doğru kaymasına koydukları katkılarda görülmektedir. Tiyatroda “sahnelemenin” ön plana geçişi ve gelişimiyle kültürlerarası çalışmalar arasında belirgin bir paralellik vardır. Ve bu paralelliğin en net olarak görülebileceği dönemeçlerden birisi Peter Brook’un tiyatro çalışmalarıdır.

Peter Brook dünya genelinde kültürlerarası tiyatro denilince ilk akla gelen isimlerden biridir ve hem sosyal bilimlerin genelinde hem de tiyatro sanatında kültürlerarası çalışmaların en revaçta olduğu konjonktürde ses getiren pratiklere imza atmıştır. Bu çalışmada, Peter Brook’un tiyatrosu inceleme altına alınacak; bu yolla, hem söz konusu paradigma değişikliği ile tiyatro sanatı arasındaki kesişim mikro bir mercekle görülmeye, hem de tiyatronun kendine içkin tarihinde sahnelemenin yükselişiyle birlikte gelişen kültürlerarası çalışmalara odaklanılmaya çalışılacaktır.

Görüleceği üzere Peter Brook’un tiyatro pratiklerine yoğunlaşmak, yalnızca değişen düşünsel paradigma ve tiyatronun gelişimi arasındaki tarihsel kesişimi belirginleştirmeyip aynı zamanda bu “yeni düşünsel paradigmanın” kendisini de tartışmaya açacaktır. Özellikle, Brook’un Mahabharata prodüksiyonundan sonra başlayan tartışmalar ve Brook’a yöneltilen suçlamalar, bir modernizm ve aydınlanma eleştirisi olarak yapılanıp antropoloji bilimi üzerinde yükselen “yeni paradigmanın” açmazlarına işaret etmektedir. Otantik olanın yüceltildiği yerde, modern topluma, seküler yaşama ve batıda biriken diğer toplumsal değerlere karşı (başka niyetlerle de olsa) gerçekleştirilen bu topyekün saldırı, siyasal düzlemde tiyatro sanatında da muhafazakarlığa yedek güç oluşturmuştur.

## Batıda Düşünsel Paradigma Değişirken Tiyatroda Kültürlerarasılık

İkinci dünya savaşı ve sonrasında gerçekleşen toplumsal olaylar ile paralel olarak, yapısalcılar ile post-yapısalcıların insanı anlama ve açıklama noktasında yaptıkları çalışmalar batının düşün dünyasında bütünsel bir paradigma değişikliği yaratmıştır. Levi-Strauss, Lacan, Derrida, Deleuze, Lyotard ve Foucault gibi isimlerin başını çektiği bu düşünürlerin ortaklaştıkları ana düzlem, aydınlanma ve modernist düşüncenin merkezinde duran “özne” ya da “bireyin” eleştirisidir. Bu eleştirinin felsefi köklerini Nietzsche’nin düşünceleri üzerinden belirgin olarak görebilmek mümkündür.

Nietzsche modernizmin teknoloji ve aydınlanmacı aklın getireceği yıkımları önceden görmüş ve bu açıdan felaketin habercisi olmuştur. Nietzsche’ye göre Batı kültürü aydınlanma ve modernizm süreçlerinde hastalanmıştır. Bu hastalığı sağlayan temellerden birisi yeryüzüne egemen olma tutkusu, özgür bireyin geleceği biçimlendirmede tek egemen olarak kendisini düşünmesidir. Özne tarihin merkezine kendisini koyar ve kendisini tanrısallaştırır. Kendisini tanrısalştırdığı yerde, artık Tanrıya gereksinimi yoktur ve bu durum Nietzsche’ye göre yanlış bir tanrısalştırımadır. Onun “Tanrı öldü” diye ifade ettiği temelde bu gibidir: insan imgesinin piskopatça tanrılaştırılması (Turan, 2002:164). Batılı düşünce

insanın doğayla bütünleşen diyonizyak, özgür doğasını yok etmiş, bununla beraber evrensel bir akıl ve özne tasavvuru etrafında dünyayı koca bir laboratuvar nesnesine dönüştürmüştür. Teknoloji, bu noktada insanlığın doğayı tahakkümü altına almak için kullandığı bir araç olarak görev alırken, sonrasında bu işlevin ötesine geçmiş, artık bir araç değil, insan yaşamını belirleyen en önemli fenomenlerden biri haline gelmiştir. Heidegger daha sonra bu durumu “teknolojinin özü hiç de teknolojik bir şey değildir.” (Heidegger, 1977:4) diye açıklayacaktır. Özde olan Descartes’in “düşünüyorum, öyleyse varım” kartezyen felsefi düşüncesi ile özetlenebilecek metafiziksel sistemin varlığıdır.

Aynı cepheye farklı kulvardan diğer bir saldırı da Marx’tan gelmiştir. Terry Eagleton’a göre, marksizm bize klasik bir aç gözlülük hikayesi anlatmaktadır. Hikayede insan bedeni boyundan büyük işlere kalkışır, toplum, teknoloji vs. araçlarıyla dünyayı kendine ait parça haline getirmek ister. Ancak bunu başaramadığı gibi kendi duyusal servetini de yok eder (Eagleton, 2010:254).

Yeni düşünsel paradigmaya göre, modernizmin özneyi merkeze koyan bu aklının çıktığı yolculuk en somut şekilde “tarihsel ilerleme”dir.<sup>1</sup> İlerleme Avrupa merkezlidir ve ileri olmanın getirdiği kimlik çağdaşıdır. Çağdaş, batılı ve modern insan, modern yaşamın bu metafizik algısıyla birlikte yeryüzünü Avrupalılaştırmaya çabalar. Ekonomisini bütün dünyaya dayatır, köleleştirir, kendisi gibi olmayan toplumları değiştirip dönüştürmeye çalışır. Ayak diretenleri ise vahşi ya da ilkel olarak niteleyip onlara savaş açar. Söylem yüzyıllardır değişmemiştir, oralara medeniyet götürmek, yeryüzünü özgürleştirmek ve muhtaç ülkeleri demokratikleştirmek bu söylemin üretildiği temel siyasi düzlemlerdir.

Batılı modern insan tasavvurunun en temel özelliklerinden birisi, kendisini “öteki”<sup>2</sup> üzerinden yaratması, varoluşunu bir başkası üzerinden tarif etmesidir. Dış tehlikelere hazırlıklı olunması, sınırların korunması, yabancıların her an düşmanlık için fırsat kolladığının düşünülmesi yeni paradigmaya göre modern batının temel karakteristiğidir. Söz konusu egemen

bakışın yarattığı korkunç bilanço ortadadır. Sadece iki dünya savaşından sonra dünyada milyonlarca insan can vermiş, milyonlarcası şiddete, işkenceye maruz kalmış, kentler yıkılmış, insanlık kaosa sürüklenmiştir. Bu noktadan sonra batılı entelektüeller, tüm bu toplumsal yok oluşun temellerini sorgulamaya başlamış ve ortaya geniş gövdeli bir aydınlanma-modernizm eleştirisi çıkmıştır. Yeni küresel çağda ve modernizmin bu suç sicilinin kabarıklığının yanında, “birlikte yaşamak”, “öteki ile empati kurmak”, “farklılıkları yüceltmek”, “sınırları kaldırmak” gibi söylemlerde karşılığını bulan felsefi ve siyasi hareket noktaları, teorik açıdan sosyal bilimlerde en çok “kültürel araştırmalar” ile pratiğe dönüşmüştür. İnsanın ve toplumun artık ekonomiyle, pozitif bilimler ya da ilerlemeci tarihsel bakış ile açıklanmayıp kültürel araştırmalar yolu ile ortaya koyulması üzerinden yükselen sosyal bilim dalı ise “antropoloji” olmuştur.

Antropolojinin gelişimindeki en önemli dönemecin Levi-Strauss’un çalışmalarıyla geçildiği görülür (Ünlü, 2006:20). Levi-Strauss, Saussure, Jacobson gibi isimlerin yapısal dilbilim çalışmalarından etkilenmiş ve onların yapısal araştırma yöntemini antropoloji alanına uygulamıştır. Batıda varlığın merkezi olan özneyi, “felsefenin şımarık veleti” diye adlandıran (Aktaran Sarup, 2004:9) Levi-Strauss, eşsüreml bir yaklaşımla, kültürün parçaları arasındaki işlevsel ilişkileri inceler ve bu “şımarık veletin” düşündüğünün tersine, yabancı kültürlerde de kendi mantığıyla işleyen düşünce dizgelerinin varlığını açığa çıkartır. İlkellik ya da cahillik değil, batıdan farklı, kendi mantıklarıyla işleyen toplumsal mekanizmaların varlığı söz konusudur.

Batıda değişmeye başlayan bu düşünsel paradigma hiç kuşkusuz tiyatrocular için de geçerlidir. Batılı olmayan kültürlerle kurdukları ilişkide batının hegemonik söylemlerinden ve pratiklerinden uzak duran tiyatrocular yeni ve alternatif tiyatroyu böylesi bir düşünsel alt yapıyla üretmişlerdir. 1960’lı, 70’li yıllardan itibaren, Grotowski, Barba, Peter Brook, Robert Wilson ve Arienne Mnouckine gibi isimlerin, avangardların “tiyatronun kaynaklarına ya da kökenlerine inip oradan “yeniye üretme” mirasını olgunlaştırdıkları, doğuyla düşünsel açıdan, daha derinlikli



ve gelişkin bir şekilde ilişki kurdukları görülür. Yine 1960'lı yılların tiyatrosuna damgasını vurmuş, A.B.D'de doğup batının genelinde yankı uyandıran "alternatif" ya da "öteki" tiyatro olarak isimlendirilen tiyatro grupları, kültürlerarası tiyatroyu bu doğrultuda üretmeye çalışmışlardır. The Open Theatre, The Performance Group, Enviromental Theatre, Bread and Puppet gibi gruplar "sanatın ötesinde bir kolektif tiyatro yaratmalarının" yanında, doğulu kültürle geliştirdikleri yakın ilişkiyle yabancı-törenselleştirmeye yönelmişlerdir (Candan, 2013:143).

### **Tiyatro Göstergebilimi ve Peter Brook'un Kültürlerarası Tiyatrosu**

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tarihsel avangardlarla başlayan, tiyatro ile ilgili tüm yerleşik kodlara, anlam birimlerine ve kalıplaşmış uygulamalara karşı gerçekleştirilen saldırıların metin/yazar merkezli tiyatro karşısında sahnelemeyi ön plana geçirecek kırılmalar yarattığına değinilmişti. Kırılmaların daha derin çatlaklara dönüşmesine düşünsel alt yapıların başkalaşmasının yanı sıra, dilbilimdeki çalışmaların bir uzantısı olarak şekillenen göstergebilim alanındaki gelişmeler de destekte bulunur ve sahnelemenin göstergebilimsel açıdan incelenmesi gündeme gelir. Bu durum "gösterim okumayı, başka bir ifadeyle, tiyatronun en iyi nasıl analiz edileceği ve nasıl yorumlanacağı sorunsalını doğurur. Günümüz tiyatro araştırmalarının önemli bir kısmı bu sorunsal üzerine odaklanmıştır ve "gösterim okuma" kavramının kökeni tiyatro göstergebilimine dayanır. Patris Pavis, Erika Fischer-Lichte, Marco De Marinis gibi göstergebilimciler, sahnelemenin okunması, yani sahne kuruluşu, diyalog, oyuncunun mimikleri, ışıklandırma işaretleri, kostüm, makyaj, dekorun kullanımı ve buna benzer şeyler de dahil olmak üzere sahnenin bir bütün olarak okunması anlamında kullandıkları "gösterim metninden" söz ederler. Bu, bir gösterimin anlam oluşturabilmesi için, belirli koşullarda üretilmiş göstergelere belirli koşullarda anlamlar yüklenmesi anlamına gelir (Kalkan Kocabay, 2008:73).

Gösterimlerin artık iç işleyişlerini kavramak yeterli değildir. Metinler, gösterimler, bağlamlar ya da kültürler arasındaki ilişkilerin saptanması veya birbiri içerisine

taşınması elzem hale gelmiştir. Tiyatro vasıtasıyla kurulan bu kültürel etkileşim ve değişim, çoğunlukla sahneleme yoluyla, mitsel ve ritüelistik eksenlerin oluşturulmasıyla gerçekleşir. Mitlerin ve ritüellerin toplumdan topluma ortak özellikler göstermesi, birbirine yakın semboller ve işaretler taşıması kültürlerarası etkileşimi sahnelemede etkin kılar. Peter Brook'un sahnelemelerinde evrensel düzeyde benzeşen ya da ortaklaşan bu mitsel ve ritüelistik kodları görmek mümkündür. Brook hem batılı oyunlarında (Atinalı Timon 1974, Vişne Bahçesi 1981, Carmen Trajedisi 1981 vs.) hem de doğulu kaynaklardan yola çıkarak hazırladığı sahnelemelerde (İk'ler 1975, Kuşlar Kurultayı 1979, Mahabharata 1985) bu evrensel çıkış noktasını bulmuştur (Candan, 20013:154). Shakespeare'in eserlerini tarihler üstü ve evrensel kılan ne ise doğulu kaynaklarda da onu keşfetmeye çalışmıştır. Bu bakımdan Brook üretimleri ile tiyatro göstergebilimine, özellikle kültürlerarası sahneleme bağlamında önemli bir alan açmıştır.

Peter Brook'un kültürlerarası tiyatrosunun gelişiminde iki önemli ismin düşüncelerinin ve pratiklerinin etkili olduğunu görürüz: Artaud ve Grotowski. Bu iki ismin farklılıklarıyla beraber ortaklaştığı temel dürtü, yabancı – törenselleştirmeye yönelmeleridir. Philip Auslander, bu ortaklaşmayı Copeau ve Brook ile birleştirir ve hepsinin tiyatrosunun "kutsal" (holy) tiyatro anlayışına sahip olmasıyla genişletir. Bütün bu tiyatro insanları "evrensel doğruları ortaya çıkararak insan ruhunu onarmak" amacıyla kutsal olanı iki ana yönelimde aramışlardır. Birinci grup, Copeau ve Brook kutsal tiyatroyu seyircileri birbirleriyle duygusal bir harmoni içerisine sokmakta ve bunu insan varlığı olarak taşınan ortak kimliği kutlayarak oluşturmaktır. İkincisi ise (Artaud ve Grotowski) terapik bir yaklaşımla, bastırılmış psikik materyallerin maskelerini düşürerek ruhsal bir yenilenme yaratmaktır. (Auslander, 1997:13) Aslında Auslander'in dile getirdiği iki yönelimin de birbirine çok yakın ve terapik bir etki içerdiği görülür. Örneğin, Peter Brook'un kültürlerarası gösterimler sonrasında amaçladığı, seyircilerin birbirleri arasında ve kendi içlerinde "barışmasıdır (Pavis, 1999:234).

Bu terapik etki, saydığımız dört isimde de sahnede yaratılacak oyuncu merkezli, fiziksel ve bedensel bir

iletişim yoluyla gerçekleşmektedir. Bedensel iletişimden kastedilen, Derrida'nın logocentric (sözmerkezli) olarak tarif ettiği batı kültürünün ve sanatının dışına çıkarak, batı metafiziğini temellerinden birini oluşturan “kafa ile beden ayrımını” ortadan kaldıran jestik bir dilin gelişimiyle ilişkilidir. Tiyatronun aradığı kendisine ait özel dil, sözde (logos) değil, bedende (bios) saklıdır. Ve bu öz dili oluşturabilmek için öncelikle oyuncuyu sahnenin merkezine almak, sahneyle seyirci arasındaki iletişim engellerini ya da odak dağıtıcı unsurları elemek ve yeni iletişimi (Grotowski ve Brook'un da takip ettiği Artaud'nun deyişiyle, işaretlerle işaretleşmeyi) sağlayacak evrensel-ortak kültürel kodları oyuncunun bedeninde geliştirmek gerekmektedir.

Brook, kültürlerarası çalışmalarından önce yukarıdaki tiyatral dili araştırdığı ilk çalışmalarını yine Artaud'dan yola çıkarak isimlendirdikleri Vahşet Tiyatrosu Atölyesi'nde (Royal Shakespeare deneme topluluğu ile) Charles Marowitz ile gerçekleştirmiştir. Bu atölye çalışmalarının neyi amaçladığını, hangi sorulara cevap aradığını, Boş Alan (The Empty Space) isimli kitabında şu şekilde ifade etmesi, yukarıda söylenenleri destekler niteliktedir.:

“Tıpkı sözcüklerin dili olarak yazar için zorlayıcı (exacting) olduğu gibi, başka bir dil var mı? Eylemlerin bir dili, seslerin bir dili, hareketin bir parçası olarak kelimenin bir dili... Eğer biz edebi olandan daha fazla konuşuyorsak, eğer şiir daha derine nüfuz etmek ve tıktırmak olan anlamına geliyorsa- nerede bu? Charles Marowitz ve ben, bu soruları araştırmak, kutsal tiyatronun ne olduğunu öğrenmek, denemek için Royal Shakespeare Tiyatrosu ile birlikte Vahşet tiyatrosu adıyla bir gurup kurduk” (Brook, 1968:58).

Brook'un tiyatro düşüncesine göre özsel olarak toplumda tiyatronun hangi ihtiyaçlara cevap verdiğinin titizlikle araştırılması gerekmektedir. Egemen olan ve onun “ölümcül” olarak tarif ettiği burjuva tiyatrosu artık hiç bir ihtiyaca cevap veremeyecek haldedir. Sıkıcı, klişelerden geçilmeyen bu tiyatro şekli, tiyatronun en basit görevi olarak görülen eğlendiriciliğin bile altından kalkmamaktadır. Bu noktada araştırılması gereken yeni

tiyatro, aslında tiyatronun özsel işlevini yerine getiren kutsal tiyatrodur. Peter Brook'a göre kutsal “başlangıçta kutsal olmayan, niteliksel anlamda bir dönüşümdür. Tiyatro insanlar arasındaki ilişkiye dayanır ki, insan da kutsal bir varlık değildir. İnsan yaşamı görünmez ortaya çıkmasıyla görünür olur”. (Aktaran Korad Birkiye, 2007:96) Kutsal bir görünmeyle, insanın evrensel kodlarıyla, tiyatro vasıtasıyla yüz yüze gelmek, hem tiyatronun içinde olduğu krize hem de onu koşullayan toplumsal krize yönelik bir müdahaledir. Artık toplum genel bir şekilde kabul gören ve hep beraber paylaşılan istek inanç, doğrulama ve tiyatro için kullanılabilecek modellere sahip değildir (Korad Birkiye, 2007:95). Bu noktada tiyatro, insanları hala toplumsal bütünlüğünü kaybetmemiş, tiyatronun kendi öz dilini koruyan ve ölümcül tiyatronun tam tersi özelliklerine sahip geleneksel formlardan, doğulu ritüellerden ve mitoslardan beslenmelidir. Hem toplumun hem de tiyatronun ihtiyaçlarına cevap verecek tiyatro, evrensel bir yapıda yeniden inşa edilmelidir.

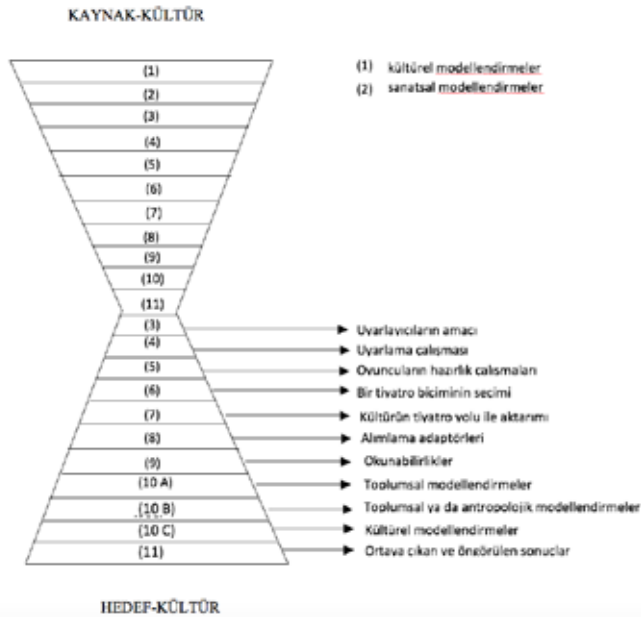
Peter Brook'un bu doğrultudaki düşüncelerini geliştirip ve kültürlerarası denemelerini çoğalttığı yer, onun 1971 yılında Paris'te kurduğu CIRT (Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi) olacaktır. Bir çok ulustan sanatçılarla birlikte deneylere girişen Brook, bu deneylerin bir uzantısı olarak sağır ve dilsizler okulunda, ruh hastalarının önünde, Afrika, Avustralya ve Hindistan'da sahnelemeler gerçekleştirir. Bu denemeler aynı zamanda oyuncuların oyunculuk gelişimlerine ve bu doğrultuda gerçekleşen değişik performanslara yol açmıştır. Örneğin, CIRT üyelerinden ve Brook'un en ünlü oyuncularından biri olan Yoshi Oida, kendi adıyla gerçekleştirdiği “The Yoshi Show” (1975) da Budist bir keşişi, bir Shinto rahibini, bir dövüş sanatları uzmanını ve Tibetli bir keşişi canlandırarak unutulmaz bir performansa imza atmıştır. Richard Schechner'e göre, performans oldukça heyecan vericidir; çünkü tiyatro ve ritüelin arasında bir yerdedir. Oida, Peter Brook'un deneylerinde farklı kültürlerin ritüellerini gözlemlemiş ve uygulamış olmasının tecrübesiyle kendi oyunculuk yeteneklerini birleştirmiş, ortaya bambaşka bir prodüksiyon çıkarmıştır. Ve Schechner'e göre Oida, Turner'in “liminal ve liminoid” kavramlarını iç içe geçirmiş, daha doğrusu liminalin liminoide<sup>3</sup> dönüşümünü

kanıtlamıştır (Schechner, 2003:138).

### Pavis'in Kum Saati İçinden Mahabharata

Patris Pavis, "Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro (1999)" adlı kitabında Kültürel Sahnelemenin Kuramını inceler. Pavis'in kitabı dokuz bölümden oluşur. Her bölüm kendi içinde alt bölümlere ayrılmıştır. Birinci bölümün başlığı "Kültür ve Sahnelemenin Bir Kuramına Doğru" altında Pavis bir kum saati metaforundan yola çıkarak, tiyatro vasıtasıyla gerçekleşen kültürlerarası aktarımı ele alıp şemalaştırır.

Kum saatinin üst küresinde "yabancı kültür", yani



çeşitli antropolojik, toplumsal-kültürel ya da sanatsal modellendirmeler durumunda az ya da çok düzenlenmiş ve kalıplaşmış olan "kaynak kültür" bulunur. Kaynak kültür bize ulaşmak için, dar bir boğazdan geçmek zorundadır. Kaynak kültür (kum) tanelerinin kendisi ya da bu tanelerin birlikteliği yeterince inceseyse, hedef kültüre yani kum saatinin alt küresine zorlanmadan akacaktır. Kültürel aktarım bir kültürden diğerine kendiliğinden gerçekleşen edilgen bir akış değildir. Bilakis, hedef kültürün alt küresinin koşullandığı, hedef kültürün bir çeşit mıknaatılanma etkisindeyken kendi somut gereksinimlerini karşılamak için kaynak kültürde etkin bir arayış gerçekleştirmesidir.

Öte yandan yeniden düzenlenen filtrelerin sırası kısıtlayıcı ve çizgisel değildir. Bir etkileşim söz konusudur. Her bir evre diğerlerine yansiyabilir ya da kayabilir. Peter Brook'un Mahabharata'sının kaynak kültürü Hindistan mitolojisidir. Sanksiritçe'de vücut bulan bu dev epik şiir, yalnızca Hint toplumunun (tıpkı İlyada Odeysia ile günümüz batı toplumu arasındaki ilişkiye benzer bir şekilde) kökenlerine yönelik bir bilgi kaynağı değil aynı zamanda günümüzde Hindistan toplumunun, özellikle Hindu inancına sahip olanların toplumsal yaşantısının düzenleyen bir öğretisi ve inançlar bütününe işaret eder. Dahası, doğu kültürünün ya da felsefesinin bütününe yönelik olan temel düşüncenin, döngüsel bir tarih anlayışının, insanın dünya, evren ya tabiat karşısındaki acizliğinin, yalnızca onun bir parçası olabildiğinin güçlü bir yansımasını oluşturur. Mahabharata bu bakımdan bütün bir insanlığın ve tekleşmiş bir insan imgesinin öyküsüdür. Bu kültürel ya da antropolojik özün, kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan sanatsal modeller oldukça çeşitlidir. Anlatıya dayalı yapısı bozulmamak kaydıyla, şarkılarda, kathakali gösterilerinde, edebi eserlerde, şiirlerde folklorik gösterilerde anadan/babadan çocuklara geçen masallarda kendisini üretmiş, modern zamanlarda soap opera tarzında sinemaya ve televizyona adapte edilmiştir. (Dunn, 1996:28) Pavis'in sözünü ettiği "kaynak kültür" başlığında Mahabharata'nın üzerinde yükseldiği kültürel ve sanatsal modeller böyle özetlenebilir.

Kum saatine geri döndüğümüzde, kültürel aktarımda önemli bir aşama ya da faktör olarak duran, "uyarlayıcıların amacı" başlığı altında, ilk olarak, hem Brook'un hem de Mahabharata'yı metinleştiren yol arkadaşı Jean Claude Carriere'nin kültürlerarası tiyatro anlayışlarını görürüz. İki arkadaş bu anlayışla Mahabharata'nın sözlü aktarımını üç aylık bir sürede dinlemiş ve çok etkilenmişlerdir, onlara göre bu destan fazlasıyla Shakespeareyendir ve biçimsel olarak Hintli olmasına rağmen evrensel çatışmaları ve temelleri ele almaktadır. Brook bu durumu şöyle ifade eder:

"Mahabharata'nın olağanüstü bir yoğunluğu var, her ailede olabilecek psikolojik yanlış anlamalar üzerine katmanlanan son derece karmaşık bir çatışma. Bir başka katmanda, politikanın özünü oluşturan

hizipleşme, çekişme ve çatışma ile ilgili. Daha genel bir katmanda ise, savaşın neden olduğu ve daha da geniş katmanda da, yalnız toplumda değil, ama tüm insanlık içinde ve kozmik varoluşta bulunan çatışma üzerine.” (Aktaran Korad Birkiye, 2007:132).

Brook için köklere kaynaklara yakınlaşmaya çalışmak her zaman için önemlidir. Onun için kaynak ya da köken her zaman aynıdır. Bir ağacın dalları farklı yönlere uzanırlar ama hepsi aynı gövdeden çıkmak zorundadır. Bu anlayışla, önce Kuşlar'ın Konferansı'nda İranlı kaynaklara, sonra tekrar Shakespeare'e ve Hintli Mahabharata'ya yönelir. Doğal olarak Mahabharata'da Hintli biçimlerden ve estetikten etkilenme söz konusudur; fakat bu etkilenme temelinde söz konusu “kaynaklara-kökenlere inme” amacıyla bütünleşir.

Kum saatinin “uyarlama çalışması” aşamasında ağırlıklı olarak Carriere olmak üzere iki isim o güne kadar yayınlanmış tüm çevirileri titizlikle okur ve karşılaştırırlar. Bu süreç iki yıl kadar sürer ve sonrasında her ikisi için de uzunca sürecek bir Hindistan yolculuğu başlar. Yolculuk boyunca dans, film, kukla tiyatrosu, köy kutlamaları ve oyunlardan edindikleri izlenimleri ve imgeleri bir araya toplarlar (Carriere, 1987:vi). Metni düzenlerken çeşitli akademisyenlerden, Sanksiritçe uzmanlarından tavsiyeler ve yardımlar alırlar. Doğu ve Hint kültürünü deforme etmemek için Carriere büyük bir çaba ortaya koymaktadır. Bir çok kelimeyi Fransızca'da karşılığını koyunca, anlamı zayıflatıyor diye olduğu gibi bırakır. Böylesi bir yaklaşım onun için, Fransızca'nın Sanksiritçe'den daha üstün bir dil olmadığına dair olan inancının bir sağlamasıdır.

“Oyuncuların çalışma” sürecinde Brook oldukça karışık etnik kökenli oyuncularla çalışır. Oyuncular araştırma ve eleme yöntemi ile seçer, bu seçim için birçok deneme gösterisi gerçekleştirip farklı ülkelere gider. Konuşulan ortak dilin Fransızca olması bu elemeyi kolaylaştıran bir unsur olur (Korad Birkiye, 2007:145). Son kertede, dünyanın dört bir tarafından yirmi oyuncu ve beş müzisyen seçilir. Oyuncularla çalışırken Brook, Mahabharata'yı tanıtmak mantığıyla otoriter bir tavır sergilemiş, sonrasında ise oyuncuları yaratıcılıklarını

sergileyecek bir şekilde serbest bırakmayı tercih etmiştir. Oyuncuların bu serbest çalışmalarıyla oyun için ortaya koydukları olanakları görebilmek için olabildiğince sahneye geç geçilmiştir.

Mahabharata'ya özgün bir biçim oluştururken, Brook'un temel yaklaşımı soyut bir Doğu imgelemi seçmemek, evrensel olsa da hiç bir şekilde Hindistan'dan ayırlamayacak bir öykü anlatımına yönelmektir. Brook bu durumu, “bu kültüre yaşam soluğu veren neyse onu arıyoruz. Kültürel biçimleri oldukları gibi almak yerine, o biçime can veren neyse onu bulmaya çalışıyoruz” şeklinde ifade etmiştir (Schechner, 1997:14). Böylesi bir yaklaşımla Brook ve ekibi Mahabharata'yı dokuz saatlik bir gösteriye dönüştürür.

Peter Brook'a göre Mahabharata'nın kalbinde yıkım yatar (Schechner, 1997:17). Görünüşte sadece tanrılar hakkında, insanların genelini çok ilgilendirmeyen büyümlü bir masal yapısına sahip olsa da öykü ilerledikçe yavaş yavaş mitsel karakterlerin ayakları toprağa basar ve tutku, ihtiras, aşk, kıskançlık ve gururla dolu çatışmaların içine girerler. Bunlar her tarihte insana özgü çatışmalardır ve bu noktada mit tiyatroya dönüşmeye başlar. Prodüksiyonun sunduğu yüzeysel bir tinsellik değil, güncel insani etkileşimlerin doğunun fikriyatı ile ortaya konuludur. Doğunun fikriyatı demek, tabiatıyla, yapıtın özüne yönelik bir ifadedir. Bu özün biçime dönüştüğü yerde Brook ve ekibi batılı insanların da alımlayabileceği biçimsel kodlamalar ve göstergelerden faydalanır. Ancak bu kodlamalar ya da biçimsel özelliklerin Hindistan'dan uzaklaşmaması gözetilir. Ritüeller, danslar, kostümler, müzikler sahne üzeri her bir öge Hindistan ile bağlantısını yitirmez. Bu biçimsel yönelimde şiirdeki 16 temel karakteri elerler ve tanrısal karakterlerden biri olan Vyasa'yı merkeze alıp anlatıcı konumuna yerleştirirler. Vyasa masalı bir delikanlıya anlatırken, diğer taraftan gerekli yerlerde sahne üzerinde oyuncu olarak yer almakta ve anlatılanları diğer bir mitsel karakter, Fil kafalı Ganesha kaydetmektedir. Anlatı, Mahabharata'nın zaten orijinalinde varolan bir unsurdur, fakat Brook bu anlatı yapısını Brechtien tekniklerle geliştirir ve bu yolla (kendi deyimiyle) “birçok perspektif ve farklı bakış açısına ulaşır”(Schechner, 1997:18).

Mahabharata'nın batıda sergilenişi esnasında aynı kodlamalar ve göstergeler prodüksiyonun diğer bileşenlerinde de uygulanır. Örneğin, Avignon'daki sergilemede mekan olarak Brook, taş ocaklarını seçmiştir. Taş ocakları Avignon diyince akla gelen başat unsurlardan biridir ve ayrıca taşsal yapının eskiliği, griliği, varoluşsal varlığı Hint efsanesiyle imgesel bir ilişki kurmaktadır. Hedeflenen sahnelemeyle mekan (Avignon-Fransa) arasında bir köprü oluşturacak şekilde bir dekor kullanımıdır ve taş ocakları bu hedefe yöneliktir. Diğer taraftan, Brook'da döneminin diğer önemli tiyatro insanları gibi dekorun oyuncunun önüne geçmemesi fikrini taşımaktadır ve buna istinaden taş ocakları olabildiğine stilize ve işlevsel olarak düzenlenmiştir. Pavis'e göre Mahabharata ile Peter Brook, "Kültürün Tiyatro Yoluyla Betimlenmesi" başlığı altında başka hiç bir iletişim aracının aktarmayacağı şeyleri aktarmanın yolunu görmüştür (Pavis, 1999:227). Brook çevrilemeyecek olanı, hiçbir düşünür tarafından açıklanamayacak olanı jestsel ve simgesel olarak tiyatro yoluyla batıya göstermiştir. Bu gösterim Hindu dinin törenselliğini anımsatan bir yolla gerçekleşir.

Kültürel aktarımda kum tanelerinin hedef kültüre sorunsuzca akması için yönetmen hedef kültürü iyice tanımalı, seyirci kitlesinin vereceği tepkiyi önceden kestirebilmelidir. Kaynak kültürün alımlanmasını sağlayacak ve iki kültürel dünya arasında iletişimi etkin kılacak düzenlemeler yapmalıdır. Bu bakımdan daha önce değindiğimiz uyarlayıcıların amaçları doğrultusunda (kum saatinde 3 numara) yetkilendirilmiş kimi uyarlayıcılar (no:8, alımlama adaptörleri), okunabilirliği (no:9, okunabilirlikler) ve alımlamayı (no:10) güvence altına alır (Pavis, 1999:228). Mahabharata'yı batılı seyirciye yaklaştırma derdiyle Peter Brook "alımlama adaptörleri" olarak iki Fransız oyuncuya anlatıcı ve aracı görevleri verir. Kendi dilini konuşan ve kültürel özelliklerini taşıyan anlatıcılar yoluyla seyirci destana daha da yaklaşır ve öyküyü kendi tarihine uyarlamaya yönelir.

Mahabharata "okunabilirlikler" düzeyinde dinsel ya da siyasal arka planları düşünüldüğünde batılı seyirci için her hâlükârda çok rahat okunabilecek bir gösterim metni ortaya koymaz. Ancak Peter Brook evrenselleştirici

bakış açısı ile olayları, davranışları ya da ilişkileri bedensel, mitolojik ve evrensel kodlara dönüştürmeyi başarmıştır. Böylece gösterim metninin anlatısal, felsefi ya da siyasi okunamazlıkları, yaratılan bu atmosfer yardımı ile seyircinin imgelemine özgür bırakan bir avantaja dönüşmüştür.

Pavis'in kum saatinin sonuna doğru, "hedef kültürde alımlama" aşaması bulunur ve kültürlerarası sahneleme hedef kültüre ulaştığında son bir engel olarak seyirciyle karşılaşır (Pavis, 1999:232). Seyirci kitlesi, binlerce kilometreyi aşmış sahnelemeyi hiçbir laf etmeden kabul de edebilir; ya da tam tersi, bir kalemde iteleyip, onu tanımayı red de edebilir. Tepkileri ne olursa olsun seyircinin temel edimi izlediği şeyi kendi kültürüyle kıyaslaması olacaktır. Kendisine yabancı olan bu kaynak kültürü alımlamak için kendisini ona aktarması değil, iki kültür arasındaki zamansal, uzamsal ve de davranışsal uzaklığı kavraması gerekir. Bu bakımdan seyircinin kıyaslaması iyi oturtulmuş modellendirmeler ve kodlamalar (no:1,2,10A,10B ve 10C) ile kendisine hem yabancı hem de tanıdık olan imgeler arasında estetik bir yargıya varabildiği ölçüde kolaylaşacaktır. Pavis'e göre yapıt yoluna devam etmek, seyircinin bilincinde giderek değişmek, evrimleşmek sürecini kuşatmak durumundadır. Bu noktada Pavis'in kum saatinin son aşamasına ulaşılar "ortaya çıkan ve beklenen sonuçlar" noktasında kültürler arası bir tiyatronun kuramı tartışmaya açılır. Peter Brook oyun sonunda beklediği sonucu şöyle ifade etmiştir:

"Sondaki barışma, benim için, oyun kişileri arasında öyküsel bir barışmadan çok daha fazla, seyirci kitlesi üzerinde seken içsel bir barışmadır. Seyirci kitlesinin tiyatrodan tüm bunları yaşamış ve aynı anda, kendisiyle barışmış, özgürleşmiş olarak çıkması. Kendisiyle barışan seyirci, eğer temsil ona seyirciler ve sahnelemenin geçici bir biçimde bir araya getirip evrenselleştirdiği kültürel gelenekler arasında, yeni kültürel bağlar arayışına uygun ortak bir deneyim paylaşırabilmişse, diğerleriyle de barışır" (Aktaran: Pavis, 1999:234).

Bu yaklaşım bütünüyle Artaud'unun ve diğer

takipçilerinin performans sonrasında yaratmayı hedeflediği sağaltım ya da terapik etkiyle ilişkilidir. Brook'un Mahabharata'da hedeflediği daha önce değindiğimiz gibi insanı kendisine anlatmaktır. Bu yaklaşımı oyunun daha en başında net bir şekilde bulmak mümkündür

“VYASA: Yazı yazmayı biliyor musun?

DELİKANLI: Hayır, neden?

VYASA : Büyük bir şiiri toparladım. Hepsini toparladım ama hiç biri yazılı değil.

....

DELİKANLI: Şiirin neyi anlatıyor?

VYASA: Seni..

DELİKANLI: Beni mi?

VYASA: Evet, bu senin ırkının hikayesi... Bu insanlığın şiirsel tarihi” (Carriere, 1987:3)

Brook'un çizdiği çerçevede görülen, kendisiyle barışacak insanın öncelikli olarak batılı modern insan olduğudur, varoluşsal yalnızlığı, bitmek tükenmek bilmeyen iç çatışmaları ve kaygılarıyla, eleştiren, sorgulayan bireydir. Modernizmin ve aydınlanma düşüncesinin yarattığı kendi kaderini elinde bulunduran özne, doğanın döngüsellığı, yazgının önüne geçilemezliği ile tanışacaktır. Savaşlar, kıskançlıklar, kibir, tutku, ihtiras vd. her biri insana mahsus özelliklerdir ve her an bunu sorgulayan, değiştirmeye çalışan bireyler, belki de boş yere kendileri ile kavga içindedirler. Kendisine dışarıdan bakan, ötekileştiren, kendisini sürekli eleştiriye tutan modern insan için kendisine artık içeriden bakması söz konusudur. Kendisiyle, kendi insanlığıyla barışan seyirci, sahnelemenin bir araya getirdiği kültürler arasındaki kültürel bağları yakalayabildiği ölçüde diğerleriyle, diğer farklı insanlarla da yeni kültürel bağlantılar gerçekleştirecektir. Fakat sonraki bölümde görüleceği üzere bu bakış fazlasıyla iyimserdir.

### Mahabharata ve Yeni Düşünsel Paradigmanın Paradoksları

Orgast'ta anlaşılmazlık, seçkincilik ve dar bakışlılıkla, İK'lerde toplumsal gerçeklikten kopmakla eleştirilen Brook, Mahabharata sonrasında “oryantalist bir kültür korsanlığıyla” suçlanmıştır. Mahabharata tartışması oldukça uzamış ve tartışmaya katılanların sayısı giderek artmıştır. Mahabharata tartışmasının temelinde “etik” bir sorunsal olarak kültürlerarası çalışmanın karşılıklı bir alışverişe dayanması gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Phillip Zarilli'nin 1986'da TDR'da yayınladığı söyleyişi tartışmanın merkez üssüdür. Antropolog Deborah Neff ve Batı Bengal Living Theatre'in yönetmeni Probir Guha'nın da katıldığı söyleşide Brook ve ekibinin yalnızca almak istediğini aldığı; fakat karşılığında hiç bir şey vermediği düşüncesi egemendir. 16 yaşında bir dansçıyı dansını öğretmesi için Paris'e davet edip, onu heveslendirip, sonra da hiç bir şekilde haber vermemeleri, kendileri için hazırlanan törenlerden çekip gitmeleri, Fransa'ya dönerken bagaj fazlası eski kazaklarını Hintlilere vermeleri gibi yarı magazin, yarı dedikodu şeklinde yürüyen eleştirileri başka bir boyuta taşıyan isim Avathi Meduri olmuştur. Meduri'ye göre, Zarilli ve diğerlerinin yaptığı bu tartışma ufak tefek kişisel isteklerin tatmin edilmesi, yemeğe kalmak ya da galaya katılmak halinde kapanacak, asıl sorunu görmezden gelen bir tartışmadır. Olanlar, yani Brook'un “kültür yağması” şaşırtıcı olmamalıdır. Böylesi bir kültür alışverişi zaten daha başından olanaklı değildir. Ortadaki ilişki Batı ve Doğu'nun, Batı'nın sömürgeci, tek taraflı alıcı olduğu bir ilişkidir. Batı büyük balıktır ve eğer doğu bu tür bir ilişkiye girecekse daha başından küçük balık olduğunun bilincinde olmalıdır. Meduri, çokkültürlülük, oryantalizm ve otantiklik gibi kavramların popüler olduğu bu yeni düşünsel iklimde hemen destek bulur. Rustom Brucha aynı doğrultudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Mahabharata sadece prodüksiyon değil, kanımca, Hint kültürünün pervasızca dokuz saatin içine hapsedilerek önemsizleştirilmesi ve Hint felsefesini beylik kalıplara indirgemesi ve Avrupamerkezci bir yapıyla uluslararası bir seyirci için hazırlanması da... Brook en önemli metinlerimizden birini aldı ve onu tarihsel içeriğinden

kopardı... Mahabharata'nın Hintli ama evrensel olduğu görüşüne katılamam. Buradaki "ama" yanıltıcıdır. Mahabharata evrenselidir çünkü Hintlidir. Kültür metinden ayrılmaz..." (Aktaran: Korad Birkiye, 2007:151).

Çıkış noktası her ne kadar magazin ve kişiselliklere dayanan bir merkezden kaynaklansa da, görüldüğü üzere Mahabharata tartışması politik ve ideolojik bir noktaya ulaşmıştır. Meduri'nin sözlerinde cisimleşen düşünce, batılı olan her kim olursa olsun, Peter Brook gibi kültürel bir araştırmacı olsa bile, batı gözüyle gördüğü için oryantalist ya da sömürgecidir. Bu durum kültürlerarasılık kavramıyla beraber, değişen düşünsel paradigmanın en temel paradokslarından birine örnek oluşturur. Bir taraftan batılı entellektüeller kendi kökleriyle hesaplaşıp ötekiyle barışmak, onu anlamak ya da onunla iletişime geçmek için kültür temelli yeni bir paradigma yaratmaya çabalarken, diğer taraftan doğuda aynı düşünsel zeminden yükselen argümanlar, onları kolonyalist olarak nitelemektedir.<sup>4</sup> Dahası, bu argümanlar derhal batıdan da destek bulmaktadır. Bu noktada somut olarak ortaya çıkan, bir açıdan Peter Brook'un da peşinde olduğu, insanın evrensel olarak ürettiği, ortaklaştığı değerlerin, toplumsal ve kültürel kodların flulaşmasıdır. Batının hegemonyasının reddi, batının ürettiği tüm değerlerle birlikte topyekun reddine ulaşınca karşı karşıya kalınan muhafazakar ve alt kültürücü aşiret ya da kabile refleksleridir.

Menduri'nin ve Brucha'nın Mahabharata-Peter Brook karşıtı bu politik çıkışı eğer durum böyleyse batı ve doğu arasında yapılacak kültürlerarası bir tiyatronun mümkünatını tartışmaya açar. Brucha'ya göre spesifik bir kültürün, kültürel ürünü tekrar kendisine dönmelidir, aksi takdirde tercüme edilemez. Brook doğru soruyu "bu destan bana ne ifade ediyor" şeklinde sormamıştır, "eğer sormuş olsaydı Mahabharata değil, Odisea'yı seçmiş olurdu" (Aktaran Korad Birkiye, 2007:152). Tiyatro araştırmacısı Maria Shevtsova, bu yaklaşıma "Ardından Hamlet'in İngiltere kıyılarından (ya da Danimarka'dakilerden) ayrılmasını mı engelleyeceğiz. Ya da Chekhov'un Constantine'nini Rusya'dan..." (Shevtsova, 1997:100) diyerek ironik bir şekilde cevap vermiştir.

Brucha'nın yaklaşımı hem sanatın hem de kültürel dolaşımın doğasına aykırıdır. Sırf kendileri de Hintli diye Mahabharata'nın, Bollywood'taki içi boş müzikallerine, devşirme pembe dizilerine her şekilde evet denilebilirken, batılı diye gerçekleştirilecek bütün sanat yapımlarının böylesi bir şekilde reddiyesi, en baştan bir özgürlük sorunsalını beraberinde getirir. Kendi sınırlarına hapsedilmiş bir sanatın özgürlüğünden artık bahsetmek mümkün olabilecek midir? Bu tartışmalar eskisi kadar popüler olmasa da hem entelektüel yaşamda bugün hala varlığını koruyan "kültür paradigmasının" içerdiği paradokslara ışık tutmakta, hem de tiyatrodaki kültürlerarası sahneleme olgusunun sınırlarına ya da belirsizliklerine işaret etmektedir.

Başka bir paradoks ise tiyatro sanatının kendisine ilişkin bir düzlemde cereyan etmektedir. Batılı yeni paradigma her ne kadar bir aydınlanma eleştirisi ve "dünyanın bir laboratuvar nesnesine" dönüşmesi üzerinden yükselse de Peter Brook'un tiyatrosunda da cisimleştiği üzere, bir laboratuvar yaklaşımı olmadan, deney ve gözleme dayanmadan yabancı bir kültürü tanımak, onunla ilişkiye geçmek zordur. Belki de esas mesele, biçimsel olarak nasıl yaklaştığımız ile ilgili değil, yaklaşımın içeriğini nasıl doldurduğumuz ile ilişkilidir. Mahabharata'nın prodüksiyon sürecinde de görüldüğü üzere, Peter Brook bir bilim insanı karakteriyle Hindistan kültürüne yaklaşırken, evrensel barış ve ortaklaşma duygularıyla hareket etmiş, tiyatro laboratuvarının temellerini ve çıktılarını böylesi bir düzlem üzerine inşa etmeye çabalamıştır.

## SONUÇ

Çalışmanın sonlandığı yerde, evrensel ve kültürlerarası bir tiyatro içeriği ve biçimi yaratma amacıyla Peter Brook'un, tiyatronun oyunculuk, sahneleme, metin yazımı, sahne tasarımı gibi bir çok bileşenine yönelik deneyler ve sahnelemeler gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Özellikle Mahabharata prodüksiyonuyla, konvansiyel, metnin egemenliğinden kurtulamayan, basmakalıp (ölü) tiyatro anlayışının egemenliğinden kurtulmuş sahnelemenin gelişimine katkı koyal Brook, Pavis'in kum saati şemasıyla analiz edilmeye çalışıldığı üzere, farklı iletişim sistemleri,

kültürel kodlar, ortak mitolojik simgeler yaratarak, tiyatrodaki gösteren-gösterilen ilişkisine antropolojik bir yön vermiş ve bu anlamda tiyatro göstergebilimine de farklı bir alan açmıştır. Yazardan, belirli bir tarih ve uzamdan kopan çok boyutlu, çoksesli ve açık kodlamalı yapıların analizinde işlevsel bir rol alan tiyatro göstergebilimi, günümüzün postdramatik sahnelemeleri için de vazgeçilmez bir alt yapı kurmuştur.

Brook'un insanın hem kendisiyle hem de diğerleriyle barışması üzerine cereyan eden kültürlerarası tiyatrosunda cisimleştiği üzerine, "düşünsel paradigma değişikliği" olarak ifade ettiğimiz, ikinci dünya savaşının sonrasında, batılı modernist düşünceyi ters düz eden genel düşünsel yaklaşım, 1960'lı, 70'li yıllardan itibaren tiyatro sanatında da karşılığını bulmuştur. Batılı öznenin ya da bireyin aydınlanma-modernizm süreçlerinde kendisini merkeze koymasıyla gerçekleşen, Nietzsche'nin hastalıklı olarak gördüğü karakteristik doğunun kaynakları ile yapı sökümü uğratılmıştır. Ve bu müdahale didaktik, sözel ya da yanılsamaya dayanan biçimsel özelliklerle değil, ritüelistik, bedensel iletişime dayalı kültürel ve tiyatral kodlarla sağaltıcı, terapik bir etki gözetilerek gerçekleştirilmiştir.

Diğer taraftan, Mahabharata prodüksiyonunun açtığı tartışmalar gerek 50 yıldır dünya genelinde düşünsel, felsefi ve politik yaşamı domine eden "kültür kuramı" ya da "kültürel çalışmaların" ekseninde ortaya çıkan bu yeni paradigmanın bünyesinde taşıdığı bir takım paradokslara da ışık tutmaktadır. Batının Avrupa merkezli metafiziksel düşünce sisteminin yapı sökümü uğratıldığı, ötekinin ve otantikliğin yüceltildiği, dünyanın ve artık herkesin farklılıklarıyla birlikte barışçıl bir şekilde yaşayacağına dair inancın üzerinde yükseldiği bu düzlem, beraberinde tüm ortak kimlikleri ve değerleri de flulaştırmaktadır. İnsan, güncel toplumsal gelişmelerle gözlemlenebileceği üzere, neredeyse diğerleriyle ortak bir tür, Homosapiens olduğunu bile reddetme noktasındadır.

Geleneğin, mitsel yapıların, ritüelistik toplumların ya da sekülerizm dışı yaşam formlarının batılı modernliğin panzehiri olarak görülmesi ya da en azından toplumun ihtiyaç duyduğu bütünleştirici olgular

olarak görülmesi konservatif, muhafazakar, milliyetçi ideolojilere yedeklenmiş ve Mahabharata tartışmalarında gözlemlenebileceği üzere, özlemi duyulan çokkültürcü dünya, herkesin kendi kültürünü yücelttiği, korumaya aldığı, altkültürcü diğer bir dünyayı paradoksal olarak beraberinde getirmiştir. Bugün "geleneğe, genel inançlara ve yaşam biçimlerine saygı kültürü" özellikle batılı olmayan toplumlarda, tam tersi bir şekilde "farklı olanın bastırılması" için bir araç görevi görmektedir.

Diğer bir paradoks, batılı düşünürlerin Nietzsche'den başlayarak aydınlanma eleştirisinin temel dayanaklarından biri olan ve neredeyse herkesin ortaklaştığı "dünyanın bir laboratuvar nesnesi haline gelmesi" düşüncesinin, pratikte yön değiştirmesi ile ilgilidir. Brook'un çalışmalarında da gözlemediğimiz ve neredeyse doğu kültürü ile ilişkiye giren her tiyatro insanında bulabileceğimiz üzere "deney ve gözleme" dayanan laboratuvar olgusu her daim kendisini üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Esas sorun bu bilimsel yaklaşımın içeriğinin nasıl doldurulduğu ile ilgili görünmektedir. Peter Brook'un tiyatrosunda da görüldüğü üzere, evrensel bir düzlemde insanın kendisiyle ve diğerleriyle barışmasını hedefleyen bir bilimselliğin artık batının ne hegemonik geleneğiyle, ne de kendisini tanırsallaştırmasıyla bir ilişkisi kalmayacaktır.

#### Notlar

1- Yeni düşünsel paradigmanın kaynaklarından birisi Nietzsche ise diğeri Marx'tır. Ancak, ne Marx'ın tarihsel bakışı ne de ekonomi-politik üzerine kurduğu düşünce sistematiği yeni paradigmaya kaynak oluşturmaz. Daha çok onun felsefi girdileri bu entellektüel akıla yansımasıdır. Bu bakımdan, hem marksizmden beslenmeleri hem de Marx'a içkin bir temel olarak tarihsel ilerleme fikrini reddetmeleri arasında bir çelişki yoktur.

2- Öteki, en genel haliyle doğudadır, kimi zaman müslümanlar, kimi zaman doğayla bütünleşik animistik toplumlar hatta soğuk savaş döneminde Sovyetler başta olmak üzere bütün sosyalist ülkelerin insanları, cahil, vahşi, kaba ve geri kafalı olarak yaftalanmışlardır.-

3- Liminal durum kabile ya da klan gibi küçük ölçekli,



geleneksel, döngüsel, tekrara dayanan ve görece olarak stabil karakterli toplulukların erginlenme ritüellerinde meydana gelen bir eşik, bir belirsizlik halini ifade eder. Bu eşığe gelen katılımcı, artık yeniye çok yakındır. Ritüel öncesi kimliğini eşikte bırakmış ve liminal durumda tamamıyla açık, Schechner'in deyişiyle tabula rasa halindedir. Ritüelin sonunda yeni kimliğini kazanacaktır. Bir kadın, bir savaşçı yahut bir din temsilcisi kimliği liminal durumun sonunda elde edilir. Eşik, her zaman yeninin potansiyelini barındırır yeni sembollere, modellere ve örneklere gebedir. Bu yüzden geleneksel toplumlarda ritüel katılımcısının, kuralları bozması ve yeniye yakalması için cesaretlendirilir. Liminoid ise modern, endüstriyel toplumlarla ilişkili bir liminal durumu ifade eder. Organik bir süreç olmadığı gibi katılımcı da bütünün parçası olmak zorunda değildir. Bir mezuniyet törenindeki eşik anını liminal olarak alırsak, aynı anın rock konserindeki hali liminoid örnek olarak verilebilir. Liminoid durumda yenilik bireysellikten gelirken, liminal olan ritüeli gerçekleştiren topluluğun toplumsal eşitlik, dayanışma ve beraberlik duygularını taşıyan toplumsal ruh, "Komünite"yi gerektirir. Yoshi Oida, farklı dinsel törenlerden devşirdiği pasajları, savaş sanatları ve performansla birleştirerek ritüel ve tiyatro arası bir yerde liminal durumu yaratmış, daha sonra bireysel yetenekleri ve yaratıcılığıyla bu durumu modern, endüstriyel bir eğlenceye, bir şova, yani liminoid bir fenomene dönüştürmüştür.

4- Yeni düşünsel paradigma ile yerleşen farklı olana saygı ya da otantik olanı yüceltme düşüncesi ayrılığı doğurmaktadır ve günümüzün siyasi-kültürel atmosferinde bu durumun çıktıkları daha somut olarak görülmektedir. Evrensel bir insan bilincinin ya da kimliğinin korunamadığı yerde kültür savaşları, radikal milliyetçilik, mezhepçilik ve yanı başımızda Suriye'de görüldüğü gibi insanları birbirinden koparmaktadır. Bu durum "yeni" gibi görünen aslında çok eski olan sömürü ve katliam biçimlerini tekrar ortaya çıkarmaktadır.

#### KAYNAKÇA

Auslander, P. (1997). *From Acting To Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge.

- Birkiye, S.K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, Ankara: De-ki Basım Yayım.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*, New York: Touchstone.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carrieré, J.C. (1987). *The Mahabharata*, New York: Harper&Row Publishers.
- Dunn, S. (1996). "Peter Brook and The Mahabharata", Tony Day(ed) içinde, s. 26-39.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Bülent Gözkan vd, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Garland Publishing.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*, İstanbul: E Yayınları.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Turan, E.R. (2002). "Batı Metafiziği ve Savaş" Doğu Batı, içinde s.161-170.
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (1997). "Peter Brook ile Söyleyişi", Mimesis 6, M.Göksel(ed) içinde, s.3-30.
- Shevtsova, M. (1997). "Interculturalism, Aestheticism, Orientalism: Starting from Peter Brook's Mahabharata", Eli Rozik(ed.) içinde, Theatre Research International 22, s. 98-104.
- Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşına Kitaplar.

# Öldürmenin Otobiyografisi: Gerçek Easterman Kim? Sosyal Yapısalcı Bir Yaklaşım Olan Anlatı Psikolojisinin İzinde Otobiyografik Performans

T.Gözde PELİSTER\*

## Özet

Bir sosyal yapısalcı yaklaşım olarak kabul edilen anlatı psikolojisi benliği zaman, anlatı ve yeniden yaratım süreçleriyle ilişkilendirmiştir. Bu süreçlerin anlatı türünde temsili olan otobiyografi ise tiyatro çalışmalarında geleneksel gerçek yaşam öyküsünün sınırlarını aşır, kurgusal edimsel otobiyografik biçimlere evrilmiştir. Anthony Horowitz'in *Ermişler ya da Günahkarlar* oyunu bu yeni yaklaşımın boyutlarının gözlemlenebileceği bir metindir. Gerçek öznenin, geçmişin yardımıyla şimdiki kurmaya çalışmasına ilginç bir örnektir.

**Anahtar Sözcükler:** Benlik, otobiyografi, anlatı psikolojisi, Easterman, Anthony Horowitz.

## The Autobiography of Killing: which one is Real Easterman? The Autobiographic Performance On the Track of Narrative Psychology as a Social Constructionist Approach

### Abstract

*Narrative psychology as a social constructionist approach, attempts to associate the self to time, narrative and reconstruction processes. Autobiography being represented in narrative genre, has been evolved to performative autobiographic morphologies as expanding the boundaries of real life-story. Anthony Horowitz's Mindgame is a text in which the characteristics of this new approach could be analysed. It's an interesting example for a subject who tries to construct a present with the help of the past.*

**Keywords:** Self, Autobiography, Narrative Psychology, Easterman, Anthony Horowitz.

## Giriş

Geçtiğimiz yirmi yılda, psikolojide benlik algısının otobiyografiye bağlı oluşu kabul edilen bir prensibe dönüşmüştür (Neisser, 1986; Brewer, 1988; Ochs & Capps, 1991). Sosyal yapısalcı yaklaşımların benlik, kimlik ve ilişki deneyimlerinin sözel ve kültürel olarak yapılandırıldığını iddia ederek, psikolojinin alanına girmelerinin üzerinden on beş yıla yakın süre geçmiştir (Crossley, 2000: 527). Bu makalenin amacı, öncelikle sosyal yapısalcı bir yaklaşım olan anlatı psikolojisinin hikaye oluşturma ve varolma üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Ardından bu bağlamda otobiyografinin işlevini performansla ilişkilendirerek Anthony Horowitz'in *Ermişler ya da Günahkarlar* oyunundaki Styler, Easterman ve Farquhar karakterleri üçgeninde tartışmaktır. Bu tartışmanın, anlatı psikolojisinin metinlerle olan ilişkisini ortaya koyarken, otobiyografinin gerçek insanlar gibi kurgu karakterlerin şekillenmesi üzerindeki etkisini de gösterebileceği düşünülmektedir. Kastedilen şekillenmenin aktörlerinden biri de performansın kendisidir. Tiyatrodaki kurgu karakterlerin kişisel bir hikayenin anlatıcıları olarak, -kendi yaşam öykülerini anlatmak zorunda olmadıkları halde- her birinin otobiyografik bir performans sergileyebilecekleri anlamına gelmektedir. Bu iddiayı geçerli kılmak için öncelikle anlatı psikolojisi ve otobiyografi ile ilgili kuramsal bir çerçeve çizmek gerekecektir.

## Benlik ve Kimlik Üzerine Kuramsal Yola Çıkış

İnsan yaşamı öyküsel bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu kavramsallaştırmanın temelinde insanın zaman algısı ve bu algıya göre yaşamını şekillendirmesi yatmaktadır. Zaman algısı kişiyi, yaşamını belli bir zamanda, şekilde ve düzende yaşaması için yönlendirmektedir. Bu zaman algısı çok büyük bir kırılma anı yani travma olmaksızın ayrıntılar dışında değişmeden yaşamı düzenlemektedir. Fakat yaşanan büyük bir travmanın sonucu insanın psikolojik olarak bir kırılma yaşadığı ve bunun sonucunda da tüm yaşam algısında bir çeşit zedelenme yaşadığı düşünülmektedir. Bu da kişinin yaşamsal bütünlüğünün, çevresiyle ilişkilene ve düşünme şeklinin büyük bir değişikliğe uğradığı anlamına gelecektir. Horowitz'in oyunundaki Easterman karakterinde de görüleceği gibi, travmatik olaylar sonucu de-

ğişen algı ya da daha ileri olarak hafızayı yitirme durumu kişinin benliğini tamamen yitirmesine sebep olmaktadır. Böylece kişi benliğini yeniden yapılandırmak için bir yaşam öyküsüne ihtiyaç duymaktadır. Diğer insanların yaşam rutinlerinden uzaklaşmakta, kendisine ait ve muhtemelen bir türlü düzene girmeyen bir gerçekliğe hapsolmektedir.

Benlik ve kimlik üzerine çalışan sosyal yapısalcılık, toplum ve kişilik psikolojisine dahil olan çok daha geleneksel bazı yaklaşımların içinde kabul edilmektedir. Bu yaklaşımlar davranışsal, insani ve psikanalitik/psikodinamik yaklaşımlardır (Potter & Wetherell, 1987). En bilinen sosyal yapısalcı yaklaşımların başında söylem analizi, feminist psikolojik yaklaşımlar, postyapısalcı/postmodernist yaklaşımlar ve retorik temelli yaklaşımlar gelmektedir. Bahsi geçen yaklaşımların ortak olarak üzerinde anlaştıkları şey, benliğin doğadaki herhangi bir nesne ya da varlık gibi keşfedilip tarif edilebileceğidir. Fakat bu tarif dille yapıldığından, gerçeğin dil yoluyla anlatılıp yorumlanırken, gerçekliğini büyük oranda yitirmesi bir problem olarak görülmektedir. Sosyal yapısalcılar dil ile benlik yapı sökümü arasında oldukça kuvvetli bir bağ olduğunu düşünmektedir. Ayrıca insan doğası ve kişisel deneyimlerle ilgili evrensel çıkarımlarda bulunmanın imkansızına yakın olduğunu iddia etmektedirler. Çünkü deneyimler tarihsel ve kültürel olarak değişkenlik göstermektedir. İşte bu bütünlük ve süreklilik eksikliği aynı zamanda post-modernistleri de 'öznenin ölümünü' ilan etmek zorunda bırakan eksikliktir. Post-modernistler eğer tarif edilecek bir benlik yoksa benliğe sahip olunamıyorsa benlik kavramının terk edilmesini salık vermişlerdir. İşte sosyal yapısalcı söylem analistleri de geleneksel, merkezi ve bütünlüklü bir benlik varsayımını bu bağlamda reddetmek zorunda kalmaktadırlar (Crossley, 2000: 529).

## Benliğin Öyküsel Deneyimlenişi

İnsan yaşamının öyküsel bir yapı olarak değerlendirilmesinin temelinde zaman algısının olduğu ifade edilmişti. Zamanın düzenleyici özelliğinin insan yaşamının öyküsünü anlamlı kıldığı vurgulanmıştı. Kişinin yaşam öyküsünden parçalar, kişisel zamanın içinde ve kişinin hafızasında depolanmaktadır. Zaman ise bu öyküye doğru bir sıralama

vermektedir. Polkinghorne (1988: 4) anlam dünyası için zamanın yanı sıra geçiciliği de vurgulamıştır. Bu geçiciliği ise eylem ile ilişkilendirmiştir. Ayrıca ilişkilerin ve bağlantıların da yaşam öyküsünün anlamlı sıralanmasına önemli katkıda bulunduğunu söylemiştir. İnsanın ilişkiler ve bağlantılar yoluyla, olayları hatırlayışı ve yorumlayışının değiştiğini ifade etmiştir.

Polkinghorne'nun yaklaşımı kişinin yaşam öyküsünü oluşturan sıralı anlam dünyasını algılama şeklinin değişkenliğinin, yaşam öyküsünün gerçekliğinin değişmesi sonucuna varılmasına sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra Sarbin ise 'anlatısal prensip' olarak adlandırdığı hipotezinde bir öykünün insanların dünyevi boyutu olan eylemlerinin sembolize edilmiş tanımı olduğunu söylemiştir. Öykünün bir başlangıcı, ortası ve sonu vardır. Sarbin'e (1986: 3) göre öykü, plan olarak adlandırılan belirli eylem paternlerinden oluşmaktadır ve anlatı, insan eylemleri için bir düzenleyici prensiptir. Charles Taylor ise insanın benlik anlayışının diğer insanlar ve ahlakla ilintili olduğu iddiasını savunmuştur. Taylor'a göre insan, içinde bulunduğu toplumla etkileşim halindedir. Benlik ve ahlak arasındaki bağlantı 'iyi' olarak tanımlanan şeylerle bağlantılı hissetme arzudur. Taylor, bu arzunun kaynağının da doğal olarak içinde yaşanılan toplum olduğunu savunmuştur. Bu durum kişinin yaşadığı hayatın nasıl bir hayat olduğunu ve nasıl bir hayatın yaşamaya değer olduğunu sorgulamasına sebep olmaktadır. Taylor, işte bu sorgulama sonucu neyin iyi olduğuyla ilgili oluşan cevapların toplumların kültürel yapısı doğrultusunda şekillendiğine inanmaktadır. Taylor'a göre mitler, hikayeler ve ritüeller toplumun iyi olanla kurduğu bağlantıları o toplumun üyelerine anlattığı öykülerdir (1989: 39-91).

Bir başka kuramcı Carr (1986) ise insan deneyiminin gerçekliğinin öyküsel ya da hikaye anlatıcı olarak karakterize edilebileceğini söylemiştir. Carr, Edmund Husserl'in insanların zamanı sıradan bir biçimde algıladığına dayanan zaman fenomenolojisine dayanmaktadır. Husserl'in insan deneyimlerini pasif, aktif ve benliğini/yşamı deneyimleme olarak üç seviyeye ayırdığı modelde her seviyenin kendine özgü zamansal bir yapı olduğunu iddia etmiştir (Bruner, 1990). Husserl'e göre insan şimdiki hiçbir

zaman deneyimleyemez. Ancak geçmişe ve muhtemel gelecek ihtimallerine referans vererek yaşam olarak adlandırılan benlik bilincinin içinde yer alabilir.

Carr, Husserl'in tartışmasını, zamanın yani yaşamın deneyimlenmesinin "sanat ve yaşamda olan anlatının eylem yapısına" (1986: 74) benzediğini, bunun da başlangıç, orta ve son olarak planlanacak öyküsel bir yapı olduğunu söylemiştir. Carr, bir anlatıdaki giriş, gelişme ve sonucu karşılayan bu modeli insan yaşamının deneyimlenmesinin de kaynağı olarak kabul etmiştir. Edebi kuramcı Paul Ricoeur (1986: 85) da zamanın ancak anlatı sayesinde insanın benliğine evrilebileceğini söyleyerek Carr'ın yaklaşımını desteklemiştir. Ricoeur, anlatılan her öyküde iki çeşit zaman olduğunu iddia etmiştir. Biri olayları belli bir sırayla anlatan ve bir adım sonrasında ne olduğunu merak ettiren kronolojik olaylardır. Bir diğeri ise bütünlük, zirve ve kapanış özellikleriyle şekillenen bir zamandır. İkinci zamanın özelliği değişebilir oluşudur. Öykü geliştikçe olayların belli bir sırada, bütünlüklü bir biçimde dizildiği ve aralarında anlamlı bir ilişki oluşan zamandır. Ricoeur, insanın olayları kısa ve uzun dönem olarak bu biçimde deneyimleyişini öykülendirme süreci olarak adlandırmıştır. Kısaca Ricoeur'e göre şimdiki deneyimlememiz ancak ilintili hatıralar aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Yaşam öyküsü ancak geçmiş ve şimdinin bütünlüklü öyküsel ilişkisiyle ve bununla bağlantılı bir gelecek perspektifiyle oluşmaktadır (1991: 21).

Kişinin aktif ve pasif deneyimlerinden oluştuğu kabul edilen bir yapının yaşam öyküsü kavramıyla doğrudan ilişkisi açıktır. "Bu yapı birbirinden ayrı hikayeleri bir araya getirmenin de ötesinde, bu hikayeleri *beni* olarak şekillendirip aralarında bağlantılar inşa edilmesine bağlıdır" (Carr, 1986: 75). Carr'ın önerdiği, özellikle uzun dönem hatıraları da belli bir bütünlükte tutarak aktif ve pasif deneyimleri öyküleştiren yapı, tam manasıyla otobiyografi sürecini tanımlamaktadır. Ricoeur'ün insanın ancak yaşam öyküsünü anlatarak var olabileceğini temsilen belirlediği öyküsel kimliğini (1986: 132) Carr "yaşamlar yaşanırken anlatılır ve anlatılırken yaşanır" (1986: 61) sözleriyle doğrulamıştır. Bu gündelik yaşantımızda deneyimlerimiz içinde bizi biz yapan eylem algısıdır.

Öyküleme, bu eylem algısıyla zamanın geçiciliğine şekil vermekte ve kişinin benliğini olduğu gibi algılamasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca bu algılama sözle ifade etmek zorunda değildir. Aslında “tıpkı bir öykü anlatıcısı gibi zamanı aşmaya ve öyküsel eylem içinde olayların akışını ileri geri giderek bir araya gelişini domine etmeye girişiyorum” (1986: 62) der Carr. Ayrıca tüm deneyimlerin anlamlı bir bütünü temsilinin oluşunun da kişiyi öykülere bağlı tuttuğu söylenebilir. Kişinin deneyimlerine bir anlam verebilmesi, bu deneyimlerin anlatılabildiği deneyimler olduğunu düşünmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla bir arada bir şey ifade eden olaylar hikayenin bütünü oluşturulmaktadır. Son olarak “öykü anlatıcısının zamanın ötesine geçmek değil, zamanın içinde olmak isteyen kişi olmasının, otobiyografinin bir düzen ya da yapı dayatmasının kanıtı olduğu söylenebilir. Aksine içinde bulunduğu kültürde sembolik karşılığını aramaktadır. Otobiyografiler, önceden fark edilmemiş ya da örtük kalmış yapıları ve anlamları ortaya çıkarmakta ve yaşamı dönüştürerek başka bir seviyeye taşımaktadır” (Crossley, 2000: 537).

### Dönüştüren ve Yeniden Var Eden Otobiyografi

Jenn Stephenson, *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama* (2013) adlı kitabında, gerçek dünyaya ait kişilerin tarihe dayalı gerçekliklerini konu eden otobiyografik performans bağlamında kurgusal dünyaya aktararak yeniden kavramsallaştırmıştır. Stephenson’a göre otobiyografi sadece durağan, önceden varolmuş yaşam deneyimlerini takip etmek ya da kayıt etmekten çok daha fazlasıdır. Stephenson’a göre gerçekte, öznesinin mükemmel bir portresini çıkarmak olarak kabul edilecekse, otobiyografi imkansız bir edimdir. “Kendinle ilgili gerçeği anlatmak, benliği bütün bir özne olarak inşa etmek sadece bir fantezidir. Fakat bu imkansızlık otobiyografiyi varılmaktan alıkoymayacaktır” (Lejeune, 1989: 131-132). Stephenson, bir yaşam öyküsünün her zaman tamamlanmamış olması gerektiğini söylemiştir. Ona göre yaşam öyküsünde olaylar seçilmekte, şekillendirilmekte ve sıralanmaktadır. Diğer olaylar unutulmakta, çıkartılmakta ve bilinçli olarak dışarıda bırakılmaktadır. Dolayısıyla “otobiyografi her daim gerçek dünya temsili ve kurgusal ikizi arasında kaçınılmaz boşluğun eşlikçisi olan kurgusal bir yapılanmadır” (2013: 3).

Otobiyografi ister yazılsın isterse sahneye taşınınsın bu gerçek ve kurgusal iki benlik birbiri içine karışacaktır. Otobiyografi yazarının<sup>1</sup> geçmiş deneyimi şimdinin eylemine dönüşecektir. Yazar-özne yani oyuncu, kurgusal hikayesini performans aracılığıyla yeniden yaşayacak, yaşantının üzerinden tekrar geçecektir. Stephenson’un, cennetteki küçük bir Tanrı gibi kendi yaşamı üzerinde süzülme benzettiği otobiyografik performans, geçmiş deneyimlerin ziyaret edilmesi ve canlanması için bir katalizör görevi üstlenmektedir (2000: 4).

Otobiyografi, basitçe ‘ben buradayım ve bu benim yaşamım’ demenin bir yolu olarak kabul edilebilir. Performansın kendisinde saklı olan bir varolma yönelimidir. Performansa içkin bir yaratıcılıktır. “Çünkü yazar, yabancılaşmış ya da marjinalleşmiş benliği, değişken bir metnin yumuşak gövdesinde, karşıt bir anlatıma imkan veren yarı kurgu bir protagonist olarak ortaya çıkıp, baskın kültürün edimlerine ve değerlerine baş kaldıran, yeniden canlanmış bir özneye dönüştürülebilir” (Henke, 2000: xv-xvi). Bu durumda otobiyografinin dönüştürücü gücü her şeyin önüne geçecektir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, bütünlüklü bir zaman algısı içinde bir araya gelecek ve ölümü ilan edilen özne yeniden hayata gelecektir.

Stephenson, doğrudan ve dolaysız otobiyografinin peşinden gitmiştir. Tiyatro metnini meta-otobiyografik bir nesne olarak ele almıştır. Gerçek dünyanın gerçek bilgileriyle işi yoktur. Kurgusal otobiyografi içinde yardıma ihtiyacı olan ve yeniden doğmaya aday bir özne vardır. Stephenson, otobiyografiyi gerçek dünya ve kurgu dünyanın karıştığı bir üçüncü dünya olarak belirlemiştir. *Yazar-özne* olarak adlandırdığı kimse yaşam öyküsünü yeniden yazan kişidir. Kurgu dünyada *anlatıcı* kimliğine bürünen *yazar-özne* en nihayetinde performans için bir *protagonist* karakter ortaya çıkaracaktır. Sadece *yazar-özne* olarak adlandırılan ilk anlatıcı gerçek olan birinci dünyaya aittir. Diğer alt versiyonlar çeşitlendikçe silikleşmekte, orijinale benzerliği seyreilmektedir. Gerçek dünyaya ait özneyi her anlatan, performansı esnasında eklemeler çıkarmalar yapıp, olayları yorumlayacaktır. Reddettiği, yanlış hatırladığı ya da öyle görmek istediği için ayıkladığı deneyimler, özneyi dönüştürecek bir başkası haline getirecektir (2013: 11-12).

### Öldürmenin Otobiyografisi: Gerçek Easterman Kim?

Aslıhan Ünlü, *Biyografi ve Biyografik Dram* (2015) adlı kitabında, oto/biyografinin dram sanatıyla ilişkisini gerçekliğin hatırlanması ve anlatılması temeline oturtur. Otobiyografinin merkezindeki öznenin gerçeklikle ilişkisinin anlatıya dönüşme serüvenini, tarih öncesi dönemden yirminci yüzyıla dek ortaya koyar. Anlatı, çağlar boyunca öznesiyle birlikte değişmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise anlatının oldukça değiştiğini vurgulayan Ünlü, otobiyografi ve buna bağlı türlerin, büyük anlatıların geçerliğini yitirmesi, tüm sistemlerin bir söylem ve dil olması, öznenin kendi yeterlilikleri ve tercihleriyle değil söylemlerle belirlendiğinin kabul edilmesinden oldukça etkilendiğini söyler. Ayrıca bütünlüklü öznenin ölümünün gerçekleştiğini ve her anlatının metinselleştiği anda kurgusallaştığını da ifade eder (2015: 48-59).

Öznenin dönüşmesine hizmet eden, geçmiş ve şimdi arasında bütünlüklü bir anlatının kurulması için devreye giren performanstır. *Yazar-özne, anlatıcı ve protagonist* birleşerek tek bir 'ben' yaratmak zorundadır. Üçü de ontolojik bağlamda tek bir 'gerçeklik' için varolacaklardır. Çünkü özne bu süreçte birkaç farklı ontolojik versiyona bölünmektedir. Anthony Horowitz'in *Ermişler ya da Günahkarlar* oyunu, iki farklı gerçekliğin bir arada olduğu bir metindir. Oyun bilinen geleneksel tanımıyla bir otobiyografik oyun değildir. Fakat Stephenson'un yeniden kavramsallaştırdığı otobiyografi için ilginç bir örnektir.

*Ermişler ya da Günahkarlar* asıl gerçek ve görünen gerçek karışıklığı üzerine kurulmuştur. Asıl gerçek Stephenson'un belirlediği gerçek bilinen dünya, görünen ise kurgu olarak adlandırdığı dünyadır. Otobiyografik performansın kendini gösterdiği yer ise işte tam olarak bu iki dünyanın birbirine karıştığı üçüncü dünyadır. Stephenson bu üç dünyanın işleyişini şu sözlerle açıklar, "Bizim yaşadığımız asıl dünyada ikamet eden gerçek-dünya öznesi, yazar olmaya karar verir ve ilahi bir edimsel yaratım halinde kurgusal dünyada ikamet eden ve kendisinin yerine, iç içe geçmiş üçüncü dünyanın karakter-protagonist karakterini yaratan bir oyuncu-anlatıcıya hayat verir" (Malina, 2002: xi). Stephenson, bu giderek çoğalan kurgusal karakterlerden otobiyografinin

sadece ilk öznesinin sağlam şekilde gerçek dünyaya bağlı olduğunu ve her alt versiyonun, orijinal özneye benzerliğinin azaldığını, her yaratıcının çıkartıp eklediği, vurguladığı ya da görmezden geldiği şeylerle ilgili seçimler yaptığını söylemiştir (2013: 12).

Mark Styler, Suffolk'ta bir akıl hastanesine gelip Easterman adlı seri katille ilgili yazacağı kitap için röportaj yapmak isteyen bir cinayet romanı yazarıdır. Bunun için Dr. Farquhar ve hemşiresi Plimpton'u ikna etmesi gerekmektedir. Fakat yaşanan olay iki doktor tarafından yürütülen bir psiko-drama seansıdır. Styler aslında Easterman'dir. Plimpton Dr. Farquhar, Dr. Farquhar ise Dr. Karel Ennis'tir. Ennis, psiko-drama tekniğiyle hastanedeki hastaların davranışlarının nedenlerini ortaya çıkarmaya çalışan bir psikologdur. Bu oyunda geleneksel bir otobiyografik değil, Stephenson'un belirlediği üzere, kurgusal ve edimsel bir otobiyografik düzen görülmektedir. Benliğiyle bağları kopmak üzere olan bir karakterin, yeni bir benlik ile gerçek benliğine giden bir yol oluşturmaya çalıştığı anlaşılacaktır.

Oyunun gerçek dünyaya ait *yazar-öznesi* seri katil Easterman'dir. Her şeyiyle bu ilk dünyanın bir parçasıdır. Şimdilerde hatırlayamadığı ya da zaman içinde yitirdiği benliğinin kökleri gerçek dünyadadır. Fakat o, Mark Styler adlı bir roman yazarı olmayı seçerek yaşam öyküsünü ikinci yani kurgusal dünyaya aktararak kendine *anlatıcı* yeni bir benlik yaratmıştır ve bu yeni kişinin özelliklerini oyun boyunca kendisi belirlemeye çalışacaktır. Gerçek ve kurgu dünyanın iç içe geçtiği üçüncü dünya ise akıl hastanesindedir. Bu dünyada işler bir miktar karışıktır. Easterman'in artık gerçek dünyada kalan benliği hakkında bilgi sahibi olan asıl kişi Dr. Karel Ennis, Styler rolündeki Easterman karşısında bir süre Dr. Farquhar rolünü sürdürürken, bir süre sonra aslında Easterman olduğunu söyleyerek edimsel bir yeniden yaratım süreci başlatmaktadır. O ana kadar sadece Easterman'in yaşam öyküsünü şekillendirmeye uğraşan Styler, artık yitirdiği benliğinin Easterman olduğunu iddia eden Dr. Farquhar'da varoluşunu izlemeye başlayacaktır. Easterman'in yarattığı Styler karakteri *anlatıcı* rolüyle, sorduğu sorularla, iç içe geçmiş dünyanın *protagonistini* yaratmıştır. Artık ne yitirdiği esas benliği ne o anı yaşayan kurgusal benliği işe yarar haldedir. Üçüncü ve

olaylara hakim *protagonist*, Dr. Farquhar'ın performansındaki Easterman'dir. Easterman'e kaybettiği benliğini hatırlatmak için performansın gücünü kullanacaktır. Bu noktada Styler, kendisi hakkında bilgi toplamak bahanesiyle Dr. Farquhar'e sorular soracaktır. Belki önceki seanslardan belki de kendi hafızasının silik parçalarından bir araya getirdiği kişisel bilgilere sahip olmasına rağmen Styler, eksik parçalar için Dr. Farquhar'ın yardımına muhtaçtır.

Styler aslında Dr. Ennis'e ait odada, Dr. Farquhar ile konuşmayı beklerken, bir ses kayıt cihazı kullanarak mekânı tarif eder. Suffolk'ta kırsalda bir akıl hastanesinde olduğunu düşünmektedir. Ülkenin en ünlü akıl hastanesi olarak tanımladığı Fairfield's'e davet üzerine gittiğini söyler. Oysa buldukları yer Vauxhall Londra'dır. Ofisin içindeki nesnelerin oldukça kafa karıştırıcı ve garip olduğunu kaydeder. İlk defa geldiği bir yerden ziyade, uzam algısıyla ilgili bir sıkıntı yaşayan takıntılı bir tip gibi görünmektedir. Fakat yazar rolü, ona farklı olabilme özgürlüğü tanımaktadır. Kendinden oldukça emin, özgüvenli bir adam görünümündedir. Dr. Farquhar odaya geldiğinde ne kadar yoğun bir gün geçirdiğinden yakındıktan sonra "Bağışlanması zor bir durum olduğunu biliyorum, fakat siz şurada, karşımda duruyorsunuz ve kim olduğunuz hakkında en ufak bir fikrim bile yok benim" (2005: 3) diyerek Styler'ı yaratıcı olduğu *yazar-özne* rolünde serbest bırakır. Styler kendini tanıtır. Karşılıklı kısa bir sohbetin ardından hakkında kitap yazacağı kişinin Easterman olduğunu söyler. Dr. Farquhar şaşırmıştır. Psiko-drama seansında, Easterman'in benliğini bulması ve işlediği suçları hatırlaması için kurulan bu oyunda Easterman'in kendisi hakkında araştırma yapıyor oluşu Farquhar'ı sevindirmiştir.

Styler kendisinden bahsetmeye başlar. Anlattığı öykünün Easterman'in yaşam öyküsüyle ilgisi yoktur. Aksine Styler, Easterman'in yaşam öyküsünün peşinde bir yazardır. Şimdinin içinde otobiyografik bir performans sergiliyordur fakat anlattığı şeyler Styler karakterinin kurgulanmış geçmiş ve şimdisi. "Anlatı, biz yaşam öykümüzü anlatırkenki deneyimlerden doğmaktadır; buna karşılık, deneyim deposu - benlik - sadece anlatı sayesinde şekillenmez aynı zamanda da yaratılır" (Bruner, 1987: 12). Yapısalcı Bruner, zihnin başlıca görevinin dünya yaratmak olduğunu savun-

muştur. Sanatın ya da tarihin de bir çeşit dünya yaratma işi olduğunu ve anlatının da bir dünya yaratma şekli olduğunu ve bu bağlamda otobiyografinin de bir yaşam yaratma şekli olduğunu ifade etmiştir (1987: 13). Bruner'in benliğe yaklaşımının en ilginç yanı ise yaşamın kendisi diye bir şey olmadığını iddia etmesidir. Yaşam denilen şeyin insanın hayal gücüne bağlı olduğunu yaşadıkça ve anlatıldıkça oluştuğunu düşünmektedir.

Aynı şey kurgu karakterler için de geçerlidir. Bu karakterler, kelimelerle şekillendirilen ve performansın kendisiyle var olan yaşamlara sahiptirler. Easterman de Styler olmayı tercih etmiş, kelimeleri kullanarak yaşam öyküsünü anlatmaya başlamıştır. Stephenson, kurgusal karakterlerin oto/biyografiyi ya da kendi deyimiyle meta-oto/biyografiyi deneyimlediklerini söylemiştir. Bu karakterler bir anlamda kendi inşa süreçlerinin uygulanabilir bir tekrarını yapmaktadırlar. Fakat birinin benliği edimsel otobiyografiye bağlıysa, Stephenson'a göre anlatıyla yapılan kurgusal benliğin de hafıza kaybı ya da anlatısal engellerle bozulma ya da zarar görme gibi hassasiyetleri olacaktır (2013: 24). Örneğin Styler, Easterman hakkında sahip olduğu bilgileri Dr. Farquhar'la paylaşmaya başladığında, Dr. Farquhar, Easterman'in olayları değiştirdiğini farkeder. Belli yerlerde müdahalede bulunur. Styler, Easterman'i annesini çok seven, erken yaşta babasını kaybeden bir genç gibi tarif eder. Oysa annesini de babasını da vahşice öldüren Easterman'in kendisidir. Easterman'in, Styler olarak Easterman'in yaşam öyküsünün ayrıntılarını daha iyicil yapışı Taylor'un yukarıda bahsedilen, insanın yaşam öyküsünde 'iyi' olanla ayrıntılarla ilişkilendirip bu ayrıntılara öne çıkarma eğilimini akla getirmektedir. Styler, Easterman'i daha hoşgörüle yumuşak bir çizgiye çekerken, Dr. Farquhar, Easterman'in yaşam öyküsünün sert ve acımasız yanlarını ortaya koymaktadır. Yaşadığı hayatın yaşamaya değer olması için ilgi çekecek bir hayat yaşamak istemesine dikkat çeker. Ona göre insanlar, iyi olanı değil aksine kötü olanı hatırlamaktadır. Çünkü iyi olmak kolay, kötü olabilme ise zordur. Styler'ın anlatımına göre Easterman zor olanı başarmıştır.

Gerçek dünyaya ait *yazar-öznenin* ontolojik alt versiyonlarının her seferinde silikleşeceğinden bahsedilmişti

ve bu Easterman için de gerçekleşmektedir. Oyunun başında Easterman'ın, Styler rolüyle, hakkında kitap yazdığı bir başka seri katil Chikatilo'dan bahsederken, aslında kendisinden bahsettiği anlaşılır. Muhtemelen bir önceki seansa kendisi için Chikatilo karakterini seçmiştir. Çünkü kurbanlarına işkence, tecavüz ve onların organlarını ayırmak ve hatta bazen yemek, Easterman ve Chikatilo'nun ortak özellikleridir. Easterman yitirdiği hafızası için her seferinde yeni bir edimsel otobiyografi sahneleyerek kaybettiği gerçek dünyadaki benliğine ulaşmaya çalışmaktadır.

Styler, Dr. Farquhar ile karşılıklı bir şekilde Easterman'ı yeniden yapılandırmaktadır. Styler Easterman'le ilgili bir şey söylediğinde, Dr. Farquhar onu düzeltmekte ya da onaylamaktadır. Elllerinde mutlu bir çocukluk geçirdiği halde öncelikle ailesini daha sonra da ondokuz kişiyi öldüren bir canı vardır. Fakat Styler, neden ille de Easterman hakkında yazmak istediğinin cevabını sürekli geçiştirmektedir. Dr. Farquhar üstüne gittikçe geri çekilmektedir. Fakat sonunda "Easterman annemi öldürdü" (2005: 41) diyerek geçerli bir sebep bulur. Aslında bu gerçek benliğinden bir parçadır. Habis bir parçadır ama bunu itiraf etmiştir. Bir roman yazarı olarak, kendisinden bir *protagonist* olarak söz etse de gerçeği söylemiştir. *Özne* Easterman, *anlatıcı* Easterman'ın annesini öldürmüştür. Ayrıca Styler, Easterman'ın kendi komşusu olduğunu düşünmektedir. Yani annesi, komşuları Easterman tarafından öldürülmüştür. Styler, Easterman hakkında yazarak onu affedebileceğine inanan bir kurban yakını gibi davranmaktadır. Yaptıklarından sonra kendisini affetmeye muhtaç olan bir adamdır Easterman. Fakat kendini anlamak için kendisinden oldukça uzağa gitmesi hatta kendisine yabancılaşması gerekmektedir. O da yıllardır seanslarda bunu yapmaktadır.

Easterman yaptıklarının ardından bir travma sonucu içine kapanmıştır. Mahkemede suçunu kabul etmiş fakat pişmanlık belirtmemiştir. Sanatçı olmak istemiştir. Sanat okulunda eğitim almış olmasına rağmen sanatı takdir edilmemiştir. Fakat özel biri olmak istemiştir. Bilinmek, tanınmak ve gerçek dünyada iz bırakmak istemiştir. Styler olarak yiten benliğine yaptığı yolculuk ona hatırlanmak istediğini hatırlatmıştır. Performansı onu, Easterman'ın duygularına yaklaştırmıştır. Susan Egan, *Mirror Talk: Genres of*

*Crisis in Contemporary Autobiography* (1999: 5) adlı kitabında otobiyografilerin çözüme ulaşmamış krizlerden ortaya çıktığını söylemiştir. Jean Starobinski ise hayatında radikal bir değişim yaşamamış kimselerin kolay kolay otobiyografi yazmaya yeltenmeyeceklerini ifade etmiştir (1980: 78). "Öykülerimizin çoğu, bir karmaşa, tansiyon ya da kriz kökenlidir" (Kerby, 1991: 63). Easterman da otuz yıldır işlediği korkunç cinayetler konusunda kendisiyle yüzleşmemiş bir adamdır. Dolayısıyla aradığı cevaplar için bir öyküye ihtiyacı vardır. Fakat kendisiyle ilgili gerçekleri hatırlayamadığı için yeni benliklerden medet ummaktadır.

Dr. Farquhar *protagonist* olarak, Easterman'ın yaşantısıyla ilgili bilgileri Styler'a aktaran kişidir. Fakat rolü bununla sınırlı değildir. Deliliği ya da bir canı olmanın ne demek olduğunu anlamak isteyen Styler için bir sürprizi vardır. Easterman'e aslında deliliğin görece olduğunu anlatmak için ona deli gömleği giydirmeyi teklif eder. Amacı, Styler'a o gömleği giydiği andan itibaren, karşısında gerçek bir akıl hastası bile olsa dezavantajlı duruma düştüğünü göstermektir. Farquhar, Styler'ın içine düştüğü durumun zafiyetinden faydalanarak adım adım Easterman'ın kendisi olduğunu söyleyerek rol değiştirir. Hemşire odaya geldiğinde Styler deli gömleği içinde bağlanmış haldedir. Dr. Farquhar, hemşire Plimpton'a "Easterman'le karşılaşmak istiyordu. Easterman'le karşılaşmayı kendi istedi" (2005: 49-50) diyerek performansına başlar. Dr. Farquhar gerçek Easterman'ın ikinci alt versiyonudur. İlk alt versiyon olaylar bu noktaya gelmeden önce, *özne* Easterman'ın *anlatıcı* karakteri Styler ve *protagonist* Dr. Farquhar'ın birlikte inşa etmeye başladıkları Easterman'ın benliğidir. Şimdi sıra iç içe geçen üçüncü dünyanın sakini Easterman'dedir. Bu Easterman gerçek dünyaya ait olanın belki de en değiştirilmiş taklididir. Dr. Farquhar, Easterman'ın kişisel tarihine yola çıkarak bir performans sergileyecektir. Bu tam bir otobiyografik performanstır çünkü azılı bir katil gibi rol yapmak zorundadır. Easterman artık ete kemiğe bürünmüştür. Styler oyunun başında Farquhar'e Easterman'ın nasıl göründüğünü sormuştur. Kendi yüzünü bile hatırlamayan biri için Dr. Farquhar'ın canlandırdığı Easterman, kaybettiği benliğinin ucuz bir kopyasıdır. Fakat ona sürekli kendisini hatırlatmaktadır. Farquhar, Styler'a psiko-drama seanslarının çektirdiği ızdıraptan bahseder.



FARQUHAR: O kahrolası seanslardan bir zamanlar nasıl korktuğumu bir ben bilirim, bir de Allah. Isınma. Eylem. Sarmal yolculuk. Utanç verici bir şeydi! Yani, duyguları dışa vurmamızı istiyorlardı. Her şey ortaya dökülmeliydi. ‘Babanı neden öldürdüm?’ (Başka bir ses) ‘Aman Allah’ım! Babamı öldürdüğümü bilmiyordum!’ (Üçüncü bir ses) ‘Öldürdün tabii ve benim haberim olmadı; olmalıydı çünkü ben senin babamım!’ (2005: 58).

Farquhar’ın bu sözleri bile tek bir ‘ben’ içinde eriyen Easterman’ın üç alt versiyonunu anlatmaktadır. Seanslarda kendisiyle yüzleşmeye çalışan Easterman, cinayeti neden işlediğini soran sese bir başka sesin cevap verdiği, daha sonra üçüncü bir sesin de konuştuğu bir dünyaya yolculuk yapmıştır. Bu yolla bulmaya çalıştığı benliği ona acı vermiştir. Şimdi de Dr. Farquhar onu bu acı dolu deneyime çağırılmaktadır. Dr. Farquhar, Easterman’ın annesiyle olan ilişkisinden başlayarak, en ince ayrıntısına kadar bir yaşam öyküsü yaratmaya başlamıştır. İlginç olan Farquhar’ın performansı sırasında anlatının gücünden etkileyici biçimde faydalanmasıdır. Gerçekliğinden emin olunamayacak ayrıntılarla Easterman’ın hayatını, Easterman’ın önünde yeniden canlandırmaktadır. Bahçelerindeki çiçeklerin kokusundan, çok sevdiği köpeğe kadar her ayrıntıyı kullanmaktadır. Annesini çok sevdiğini iddia eden Styler’ın, Farquhar’ın Easterman’ın hayatıyla ilgili verdiği ayrıntılarla, algısı bozulmuştur. Styler artık ne bildiğinden emin değildir. Üçüncü dünyaya ait *protagonist* Easterman o kadar gerçektir ki artık gerçek Easterman’ın kim olduğunun bir önemi kalmamış gibidir. Aralarında karşılıklı bir yaratım süreci yaşanmaktadır.

FARQUHAR: Hemen, şimdi, her şeyi anlatabilirsiniz bana. Kimse öğrenmeyecek anlattıklarınızı. Aramızda müthiş bir samimiyet kurduk Mark. Yazar ile kahramanı, katil ile maktul arasında kurulan cinsten bir samimiyet. Hep hayal ettiğiniz, ama asla cesaret edemediğiniz şeyleri yapabilir, aklınızdakileri anlatabilirsiniz burada. Çünkü yalnızca siz ve ben varız; ayrıca hangimizin gerçekten deli olduğundan bile emin değiliz (2005: 75)...

Farquhar, Styler ile arasındaki ilişkinin doğasını ortaya

koymuştur. Styler, üçüncü dünyaya ait Easterman’ın yazarı durumundadır. Yani kurgusal dünyadaki Easterman’ın. Gerçek dünyada kaybolmuş özne Easterman, kurgusal dünyada *anlatıcı* Styler olarak yeni öyküsünün *protagonistini* yaratmıştır. Kendi yaşamını protagonist Easterman’dan dinlemektedir. Lejeune, otobiyografik birlik prensibini ortaya atan ilk kişi olarak, yazar-özne, anlatıcı ve protagonistin aynı ve öznenin de gerçek bir insan olması gerektiğini belirtmiştir. Böylece yaşam öyküsünün gerçekliği korunmuş olacaktır. Özne öyküyü gerçek dünyada sağlam bir temele oturtacak, anlatıcı ise kendisi ve diğer alt versiyonlar arasında rolden role geçişteki doğruluğu muhafaza edecektir. Bu geçiş esnasında, kurgusal dünyanın gerisindeki gerçek, ayıklamalar ve eklemelerle yeniden yapılanma süreci yaşayacaktır (Eakin, 1985: 3-30).

Farquhar işi ileri götürmüştür. Styler’a Easterman’ın ayrıntılarını verdikçe gerçek Easterman’i kendi dünyasına çekmektedir. Easterman’ın hırslarını, hayal kırıklıklarını, hıncını, arzularını kullanarak öyle bir dünya yaratmıştır ki Styler’ın altında saklanan Easterman ortaya çıkmak üzere-dir. Son olarak Hemşire Plimpton’a işkence etmesi hatta onu istediği şekilde öldürmesi için teşvik eder. Sürekli birbirlerine ne kadar çok benzediklerini söylemektedir. Styler’a Easterman hakkında kitap yazmak istemesinin sebebinin, canilerin karanlık duygularına duyduğu yakınlık olduğu yönünde telkinlerde bulunmaktadır. Styler’ı aslında içinde öldürmek isteyen bir canı olduğuna inandırma-ya çalışmaktadır. Easterman olmanın ne demek olduğunu deneyimlemesi gerektiğine Styler’ı inandırmıştır. Styler, Hemşire Plimpton’ı torbayla boğup öldürdüğünü düşündüğü anda Farquhar yani Dr. Ennis oyunu bozar. Ne olduğunu anlayamayan Styler sadece bir an Easterman olduğunu fark eder. Fakat sonra kendi gerçekliğine döner. Doktorun Easterman’le bu seansları birçok kez yaptığı anlaşılır. Dr. Ennis’in önce Dr. Farquhar ardından da Easterman olduğu performansı, Easterman’e aslında nasıl bir hayat yaşadığını ve kim olduğunu anlatmanın bir yolu olmuştur.

Gelinen son noktada Easterman, geçmişinde saklı şiddeti, Dr. Ennis vasıtasıyla yeniden hatırlar. Oldukça sert bir yöntemle gerçek dünyadaki şiddet, kurgu dünyaya taşınmıştır. Bu da Easterman’ın gerçeğini sert bir şekilde algıla-

masına sebep olmuştur. Kurgusal dünyadaki otobiyografik anlatılarda canlandırılan şiddet, dünyalar arası sınırlar önceki olaylara yapılan göndermelerle hasar gördükçe, yapısal düzeyde tekrar etmektedir. Bu da kurgusal dünyanın güvenliğini riske atmaktadır. Örneğin yazar hikayeye devam etmeme kararı alırsa kurgusal dünya çökecektir (Stephenson, 2013: 16-17). Oyunda Styler'a olan da budur. Geçmişte yaşanan şiddet Dr. Ennis'in kontrolü altında tekrar etmiştir. Şiddetin en yüksek noktasında Dr. Farquhar devam etmeme kararı almış ve oyunu durdurmuştur. Stephenson, bu krizli anların ne kadar yıkıcı olurlarsa olsunlar aynı zamanda dönüştürücü süreçleri tetiklediğini söylemiştir (2013: 17). Fakat oyunun sonunda Hemşire rolündeki Dr. Farquhar, Dr. Ennis'e, bu seansların giderek şiddetlendiğini ve bundan hoşlanmadığını belirtmiştir. Easterman ise seans sonrası odanın içindeki gerçek dünyayla arasına bir duvar örmüş, Mark Styler olduğunu söyleyerek kurgusal dünyasında kalmayı tercih etmiştir.

### Sonuç

Kişi kendi hafızasında zamanda yaptığı yolculukla benliğini her seferinde yeniden inşa etmektedir. Geçmişini düşünüp yeniden hatırlamak, her seferinde farklı ayrıntılara ulaşmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda geçmiş, kişinin bugünü ve geleceği daha farklı algılamasına sebep olacaktır. Yaşam boyu krizler, travmalar ya da büyük değişimler, kişileri yaşamlarını hatırlayabildikleri yerden başlayarak yeniden düşünmeye sevk edebilir. Bu çoğu zaman, yaşam öyküsünde bugün olanlara anlam vermek, sebepleri ortaya koymak için atılan bir adımdır. Anlatı insan yaşamını şekillendirirken, geçmişin izleriyle şimdiki düzenlemektedir. Otobiyografi tiyatrodaki geleneksel biçiminden sıyrılarak, öznenin kurgusal alt versiyonlarını yaratması ve kurgusal karakterlerin, performansın edimsel potansiyelinden faydalanarak yeni benler hayal edebilmesini sağlamaktadır. Bu alternatif ontolojik versiyonlar esas öznenin yitirdiği ya da yabancılaştığı benliğini geri çağırılmaktadır.

Easterman, kendi ailesi dahil birçok kişiyi vahşice katletmiş bir seri katildir. Yakalanıp tımarhaneye kapatılmasının üzerinden yirmidokuz yıl geçmiştir. Dr. Karel Ennis'in psiko-drama seanslarına zorla katılan Easterman,

kendisinin o vahşi eylemlerin sorumlusu olduğunun bile farkında değildir. Seanslar dışında tam bir sessizlik içindedir. Dr. Ennis'in, Easterman'ın kendisiyle yüzleşmesi ve gerçekliğinin farkına varması için düzenlediği seanslardan biri olan oyun, Easterman'ın üç versiyonuna ev sahipliği yapmaktadır. Özne Easterman, anlatıcı Mark Styler rolüne bürünmüş ve Easterman rolündeki Dr. Ennis'le karşı karşıya kalmıştır. *Anlatıcı* (Styler) ve *protagonistin* (sahte Easterman) karşılıklı olarak gerçek dünyaya ait ama o seansta olmayan *özne* Easterman'e referansla oluşturdukları yaşam öyküsü performansın gücüyle hayat bulmuştur. Seansın sonunda Easterman sadece bir an gerçek benliğiyle bağlantı kurmuş, Mark Styler rolünden çıkmak istememiştir. Kendini güvende hissettiği yer kim olduğunun, uydurma da olsa farkında olduğu ikinci dünya yani Styler'ın dünyasıdır.

Oyunda görüldüğü üzere, otobiyografik performans gerçek benlik ve kurgusal benlik(ler) arasındaki sınırları kaldırmaktadır. *Ermişler ya da Günahkarlar*'da olduğu gibi gerçek yaşamdaki şiddeti tekrar çağırma ihtimali olmasına rağmen otobiyografik performans, karakterin daha iyi bir versiyonunu geleceğe taşıma ihtimaline sahiptir. Anlatı, yaşamın kendisini oluşturan güçtür. Yaşam öykümüzü anlatmak önemli bir kimlik gelişim sürecine hizmet etmektedir. Anıların ve benliğin yitimi, kişinin varoluşuna bir tehdit oluşturacaktır. Bu yüzden kişisel anlatılar, benliğin yegane ihtiyaçlarından biridir. "Otobiyografik performans, marjinalize olmuş ya da görünmez hale gelen kimlikleri görünür kılmaktadır" (Stephenson, 2013: 154). Geleneksel otobiyografiden farklı olarak tamamı kurgusal karakterlerden oluşan otobiyografik performans alanı, izleyicisine bir kişinin hayatına başka bir gözle bakma imkanı tanıyacaktır. Öznenin alternatif versiyonları, benliğin varolma sebebi olan yaşam öyküsünün aslında bir anlatıdan ibaret olduğunu ortaya koyacaktır.

### Notlar

1- Burada yazar, geleneksel olarak kendi yaşam öyküsünü yazan kişi olarak anlaşılmalıdır. Yazar metin içinde yaşam öyküsü bir yönüyle konu olan karakterdir. Yani öznedir.

**Kaynakça**

- Brewer, W. F. (1986). "What Is Autobiographical Memory?"; *Autobiographical Memory*, 25-49, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruner, J. (1987). "Life as Narrative", *Social Research*, 54. 1: 11-32.
- Carr, D. (1986). *Time, Narrative And History*, Bloomington: Indiana University Press.
- Crossley, M. L. (2000). "Narrative Psychology, Trauma and The Study of Self/Identity", *Theory & Psychology*, Vol. 10(4): 527-546.
- Edwards, D. & Potter, J. (1992). *Discursive Psychology*, London: Sage.
- Eakin, P.J. (1985). *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press.
- Henke, S. A. (2000). *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York: St. Martin's Press.
- Horrowitz, A. (2005). *Ermişler ya da Günahkarlar*, çev: Zeynep Avcı. (Yayımlanmamış oyun metni)
- Lejeune, P. (1989). *On Autobiography*, Ed: P. J. Eakin, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Malina, D. (2002). *Breaking The Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: Ohio State University Press.
- Neisser, U. (1988). "Five Kinds of Self Knowledge", *Philosophical Psychology* 1.1, 35-59.
- Ochs, E., Capps, L. (1966). "Narrating Self", *Annual Review of Anthropology* 25, 19-43.
- Parker, I. (1991). *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, London: Sage.
- Polkinghorne, D.P. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*, Albany: State University of New York Press.
- Potter, J., Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond Attitudes and Behaviour*, London: Sage.
- Ricoeur, P. (1986). "Life: A story in Search of a Narrator", eds: M. Doerer & J. Kray, *Facts and Values*, pp. 34-68, Dordrecht: Nijhoff.
- Ricoeur, P. (1991). "Life in Quest of Narrative", ed. D. Wood, Paul Ricoeur: *Narrative and Interpretation* (pp. 20-33), London: Routledge.
- Sarbin, T.R. (1986). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, New York: Praeger.
- Stephenson, J. (2013). *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama*, Toronto: University of Toronto Press.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ünlü, A. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*, Ankara: NotaBene Yayınları.

# İzmir Tarihi Akseki Han Çinileri Belgelenmesi ve Koruma Önerisi

Serap IŞIKHAN\*, Ebru KÖSE\*\*

## Özet

Uzun bir tarihe ev sahipliği yapan İzmir'in kentsel gelişimi 17.yüzyıldan itibaren artmaya başlamış, 18. yüzyıl ve sonrasında sanayi devriminin de etkisiyle bir ticaret ve liman kenti olmuştur. Osmanlı'nın son dönemine kadar bu canlılığını koruyan İzmir, Kurtuluş Savaşı esnasında büyük yangınla yerle bir olmuş, Cumhuriyet döneminde bir ulusal kimlik bulma anlayışıyla yeniden şekillendirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde I. Ulusal Mimarlık Akımıyla İzmir'de birçok eser meydana gelmiştir. Akseki Han da bu akımın özelliklerini taşıyan eserlerden biridir. Binanın dış süslemesi Osmanlı Dönemi tarzını yansıtmaları bakımından önemlidir. Binada Kütahya çinileri kullanılmıştır. Bu araştırmada, yapıda karakteristik Kütahya çinilerinin yer aldığı dış cephe panolarının durumu değerlendirilerek, hasar tespit planları oluşturulmuş ve çözüm önerileri sunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Cumhuriyet, Mimari, Çini, Kütahya.

## İzmir Historic Akseki Han Tiles Certification And Protection Proposal

### Abstract

*The urban development of İzmir, which has been a long-term homeowner, began to increase since the 17th century and became a trade and port city with the influence of the industrial revolution in the 18th century and later. Having preserved this vitality until the last period of the Ottoman period, İzmir became a place with great fire during the War of Independence and was reshaped with the understanding of finding a national identity during the Republican period.*

*During the Republican era, many works were exhibited in İzmir with the first national architecture movement. The Akseki Han is one of the works bearing the characteristics of the movement. The exterior decoration of the building is important for reflecting the Ottoman Period style. Kütahya tiles were used in the building. In this research I mentioned the characteristic features of Kütahya tiles, the situation of the tiles on the outside of the han was evaluated, problems were identified and suggestions were presented on it.*

**Keywords:** Republic, Architecture, Tile, Kütahya

\* DEÜ Güzel Sanatlar Fak. Gel. Türk San. Böl. Eski Çini On. ASD, serap.savas@deu.edu.tr

\*\* DEÜ Güzel Sanatlar Fak. Gel. Türk San. Böl. Eski Çini On. ASD

## Giriş

Kültür tarihimiz açısından önemli bir yere sahip olan çini eserlerimiz kimi zaman bir obje kimi zaman da tarihi bir yapının üzerinde yer alan karolardan oluşan bir pano olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürel değer taşıyan birçok eserde olduğu gibi çinilerde de yaşamsal süreçlerini uzatmak ve gelecek kuşaklara aktarımını sağlamak için çeşitli koruma ve onarım yöntemleri uygulanmaktadır. Toplumların zaman içerisinde yaşanan ve gelişen bir sürecin ürünü olarak yarattığı kültürel değerlerin bu gün de var olması için koruma olgusunun dinamik bir yapı içinde ele alınması ve tanıtılması gerekmektedir (Karavar, 2017:103).

Cumhuriyet döneminde ‘ulusçuluk’ akımı her alanda olduğu gibi mimaride de etkili olmuştur. Dönemin ünlü mimarlarından Vedat ve Kemalettin Beyler I. Ulusal Mimarlık Akımı’nın öncülüğünü üstlenmiştir. Şeniz Çıkış’a (2011:46) göre, kuram ve biçim arasında kurulan güçlü bağlantılar nedeni ile Birinci Ulusal Mimarlık Hareketinin repertuarı kısıtlı kalmış, pek çok önemli yapı ve yapı grubu kimi görsel nitelikleri taşımadığı için değerlendirmeye tabi tutulamamıştır. Modern Türk Mimarlık Tarihi yazınının *anakronik*<sup>1</sup> bir dönem olarak ele aldığı Birinci Ulusal Mimarlık Hareketi yakın zamana kadar eleştiri oklarına hedef olmuş ve eklektik bir üslup olarak etiketlenmiştir (Çıkış, 2011:46). Bazı Mimarlık tarihçilerine göre de durum tam tersi ‘modern bir tavır’ olarak benimsenmiş ve mimarlık tarihinde farklı bir bakış açısı olarak ele alınmıştır.

Ziya Gökalp’in başlattığı Türkçülük akımı sanatta özellikle mimari alanda kendini göstermiştir. Türk mimarları tarafından Avrupa’daki gelişmelerden uzak Neo-Klasik bir davranışla, Klasik Osmanlı dinsel yapılarının dekoratif mimari ürünleri kullanılarak *Ulusal* bir mimari yaratılmaya çalışılmıştır (Onat, 1992:63). Osmanlı dönemi süsleme anlayışı gelenekten tamamen kopmama düşüncesiyle dış cephe ve iç mekanlarda devam ettirilmiştir.

İnci Aslanoğlu’na (1980:129) göre, Osmanlı ve Selçuklu mimari motiflerinin sentezini yansıtan Cumhuriyet dönemi yapıları çarpıcı cepheleriyle dikkat çekmektedir. Söz konusu yapıların cephe özellikleri arasında köşe kuleleri, köşe girişler, her katta değişen pencere düzeni, ya-

taıda ve düşeyde pencere silmeler, çini panolar, kabartma ve oyma süsleme motifleri, geniş saçaklar belirtilebilir. Bu öğeler giriş cephelerinde yoğun olarak kullanılmakta, diğerlerinde ise daha yalın bir düzende yansıtılmaktadır (Aslanoğlu, 1980:129).

Dönem mimarisinin en belirgin özelliklerinden biri plan şemasının cephe düzenine göre oluşturulmasıdır. Genel olarak simetrik düzende tasarlanan iç mekanlarda, katlar boyunca yükselen galeri boşluğu ve çatı seviyesinden aydınlanmayı sağlayan vitray süslemeli cam örtü görülmektedir. Yapıların anıtsal kütlelerinde, köşelerde, giriş aksının her iki yanında ya da ortada yer alan kulelerinin yanı sıra açık ve kapalı çıkmalar da çatı seviyesinin üstünde ayrı bir örtüyle bitirilmektedir (Aslanoğlu, 1980:129). Cumhuriyet dönemi yapılarında görülen bu mimari özellikler günümüzde dikkat çekmekte ve birçok araştırmaya konu olmaktadır.

İzmir’deki Cumhuriyet dönemi yapıları Mimar Kemalettin Caddesi, Fevzi Paşa Bulvarı ve Gazi Bulvarı’nda yoğunlaşmakla birlikte Konak çevresinde de örnekleri görülmektedir (Genç & Levi, 2001:155). Cumhuriyet döneminde kordon boyu yeniden toparlanmış, Türklerin bu alana yerleşerek, geride kalan az sayıda Levanten ve gayrimüslim azınlıkla birlikte yaşadıkları yeni bir dönem başlamıştır (Kayın, 2001:68).

Mimar Kemalettin Moda merkezinde bulunan Akseki İşhanı caddedeki diğer tarihi binalar gibi çoğu gelinlik ve gelinlik malzemelerinin satıldığı mağazalara dönüşmüştür. Yapının özellikle dış cephe kaplamasında kullanılan çini panoların, bina henüz plan aşamasındayken Kütahya’dan sipariş edildiği kaynaklardan bilinmektedir.

Yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Akseki Han hakkında verilere bina sahibinin anlattığı bilgilerden, yazılı ve görsel kaynaklardan ulaşılmıştır. Yapının cephesinde yer alan Kütahya çini panolarının tarihsel özellikleri, daha önce geçirmiş olduğu restorasyonlar ve günümüzdeki durumu fotoğraf ve çizimlerle tespit edilerek bu çalışmada belgelenmiştir.

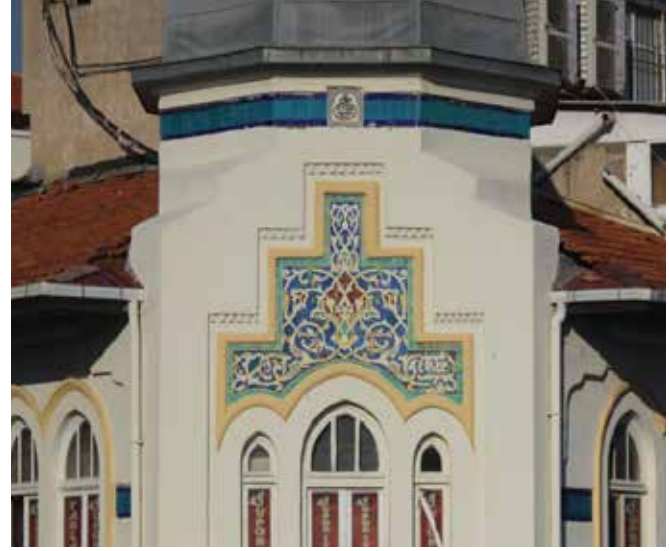
### Mimar Kemalettin Caddesinde Akseki İşhanı

İzmir’de Mimar Kemalettin Caddesi’nde görülen, I. Ulusal Mimarlık Dönemi yapılarından biri Akseki Han’dır. Akseki Han Mimar Kemaleddin Caddesinde, en göze çarpan yapılardan biridir. Bugünkü sahibi olan Ziya Bey, binanın 1927’lerde Sadık Akseki tarafından alındığından söz eder. Caddenin merkezinde yer alan bina, köşe yapısıyla zemin katında dışa dönük dükkan ve mağazaları, üst iki katı ortak koridora açılan odalarıyla dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Üç katlı yapının köşesi kırılmış ve yükseltilmiş sekizgen sivri bir kubbe ile sonlandırılmıştır.



Resim 1. Mimar Kemalettin Caddesi 1920  
(<https://tr.pinterest.com/pin/318559373617790061/>).

Yapının genel cephe düzeninden farklılaşan açıklıklar, bu açıklıkların önünde yer alan ve payandalarla taşınan balkon, zemin katta içeri çekilmiş giriş gibi detaylarla köşe vurgusu daha da güçlendirilmiştir. Yapının zemin katı diğer bina örneklerinde olduğu gibi kabartmalı panolarla, birinci ve ikinci katlarında üçlü pencere düzeni ve alınlıkları ise çini panolarla süslüdür. Birinci katın pencere alınlıklarının dikdörtgenlere bölünmüş farklı derinliklerdeki dolu ve boş yüzeyleri yalın bir düzen kurarken, ikinci kat boşluklarının sivri kemerleri döneminin tipik özelliklerini sergilemektedir (İzmir Kent Ansiklopedisi, 2013: 33). Yapıda birinci kat pencerelerinin üst yüzeyleri çinilerle bezenmiştir. Yapının ön cephesinde, kubbenin altında pencerelerin üstünde kalan geometrik çerçeveye yerleştirilmiş, klasik üslupta rumi kompozisyonlu çini pano görülmektedir.



Resim 2. Akseki Han genel görünüm. Fotoğraf: Ebru Köse KOÇAK



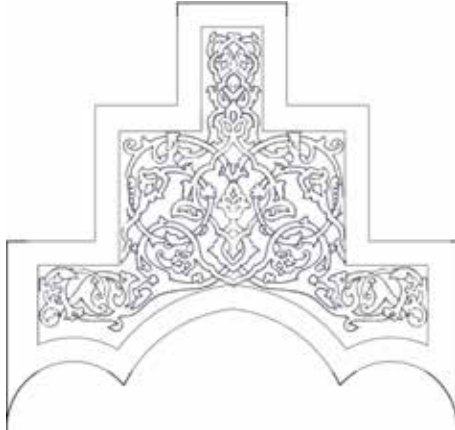
Resim 3. Akseki Han ön cepheden görünümü.  
Fotoğraf: Ebru Köse KOÇAK

Yapının köşe kesimli cephesinin üst katındaki kemerli pencere alınlıklarında yer alan çini süslemeler dilimli sivri bir kubbeyle belirtilmiştir. Çini panolar üst iki kat arasına yerleştirilmiştir. Kiremitle örtülü çatının saçakları, alt yüzeyleri bu tür yapılarda sık rastlanan biçimde karelerin oluşturduğu desenli yüzeye kaplıdır (Aslanoğlu, 1980:129).

### Akseki Han Çinileri

Yapının çinileri Kütahya çinileri olup 1916 tarihli Hafız Mehmet Emin Efendi<sup>2</sup> atölyesi ürünleridir. Siparişe üretilen bu çinilerin, yapının mimari projesi çizildikten sonra Kütahya’ya gönderilerek Mehmet Emin Usta’nın

atölyesinde, pencere alınlıklarının girintilerine göre düzenlenerek üretildiği düşünülmektedir (Arlı;1989). Beyaz-açık sarı veya pembe çamur yapısındaki bu çiniler yaklaşık 185x185mm/195x195mm boyutlarında, renkli ve sıraltı bezemelidir. Geleneksel Kütahya çamur yapısında silis miktarı % 90 ve serbest kuvars %80 civarındadır. Çamur bünye üzerine uygulanan astar oldukça kalın olup çamurun pürüzlerini örtecek kadar ince taneli bir yapıdadır. Astar bünyeye daha beyaz bir renk vererek üzerine uygulanan boyaların ve desenin daha iyi sonuç vermesine yardımcı olur. Ayrıca bağlayıcı olarak kullanılan sırça bol kurşun içermektedir. Bu dönemde üretilen çinilerin canlılığı ve parlaklığının bu sırçaya borçlu olduğu düşünülmektedir (Işıkhhan; 2006). Akseki Han'ın ön cephesindeki kubbe altında tek renk sırlı turkuaz ve kobalt mavi renkle sırlanmış çiniler görülür. Bu çinilerin ortasında Arapça 'hafız' yazılı bir levha bulunmaktadır. Genellikle Kütahyalı çinicilerde görüldüğü gibi kendi imzalarından çok ustaya saygıdan ötürü çini kitabelerin ön yüzüne kısaca kendi ifadesini bırakırken, aynı zamanda burada olduğu gibi 'Amel-i Mehmed Emin min telamiz-i Mehmet Hilmi' yazarak Hafız Mehmet Emin Efendi ustasına atfetmiştir (Arlı;1989). Ön cephede, geniş alanda (Resim 2) bulunan çiniler  $\frac{1}{2}$  simetrik rumi kompozisyonuyla oluşturulmuştur. Yeşil, kırmızı, turkuaz, sarı ve mavi renklerin hakim olduğu kompozisyonda zeminin mavi olduğu görülür. Merkezindeki orta bağ ruminin oluşturduğu alan kırmızıdır. Rumi dalları beyaz renktedir. İçi kıvrımlı dallarla oluşturulmuş helezonik kompozisyonun dışında geometrik bir bordür kullanılmıştır.



Resim 4. Ön cephedeki bezeme detay çizimi.  
Çizim: Ebru Köse KOÇAK.



Resim 5. Güney cepheindeki çini pano. Fotoğraf: Ebru Köse KOÇAK.

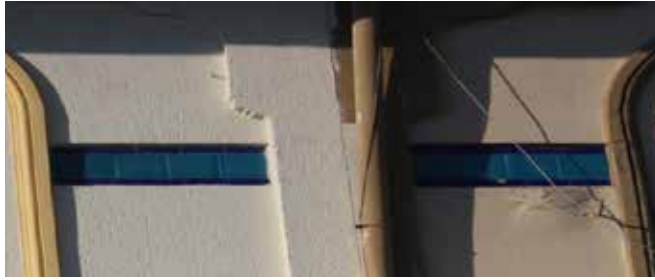


Resim 6. Güney cephesinden pano detay çizimi.  
Çizim: Ebru Köse KOÇAK.

Yan cephelerinde yıldızlı kabartmaların altındaki çiniler  $\frac{1}{4}$  simetrik kompozisyondan oluşturulmuştur. Bitkisel motifler ve rumi motifinin kullanıldığı kompozisyonda hatayi, karanfil, yaprak, gonca ve lotus motifleri görülmektedir. Bitkilerin oluşturduğu şemsenin zemini beyazdır. Kobalt mavi, yeşil, turkuaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Kırmızı zeminde beyaz kanatlı rumiler görülmektedir.



Resim 7. Yapının cephe çizimleri. Çizim: Ebru Köse KOÇAK.



Resim 8. Yapının Batı cephesinde bulunan turkuaz, mavi renkli panolar. Fotoğraf: Ebru Köse KOÇAK.

## Sonuç ve Koruma Önerisi

Ülkemiz kültür ve tabiat varlıkları bakımından zenginlik ve çeşitliliğe sahiptir. Bu değerlerin korunması ve geliştirilmesi konusu kanunlarımızda yer almış, konu ile ilgili kurumlar oluşturulmuş, koruma giderek daha çok sayıda kurum, kuruluş ve kişiyi ilgilendiren bir konu haline gelmiştir. Farklı meslek gurubundan uzman kişinin birlikte çalıştığı ve bilgi ürettiği koruma uygulamaları disiplinlerarası bir platformdur.

Bu makalede, İzmir’de günümüze kadar ‘çinilere yönelik’ belgeleme çalışması yapılmamış pek çok yapıdan biri olan Akseki Han’ın dış cephesinde yer alan çini panoların tarihsel özellikleri araştırılıp, fotoğraflar ve hasar tespit planlarıyla belgeleme çalışması yapılmıştır. Bu yapıda yer alan çini panolarda tespit edilen hasarlara göre bir restorasyon projesi gerçekleştirilebilir. Yerinde koruma yapılabileceği gibi, temizleme işlemi öncelikli olmak kaydıyla, eksik ya da kırık parçaların restorasyonunda da yeniden üretim yapılarak panolar tamamlanabilir.

Kültürel sorumluluk bilinciyle tarihi yapılarımızda yer alan çini panolar üretildikleri dönemden itibaren kalıcılığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Günümüzde bu süreyi daha da uzatabilmek adına elimizdeki mevcut örneklerin, teknik analiz ve restitüsyon çalışmaları ile doğru bir şekilde belgelenmeli ve uygun şartlar sağlanarak kalıcılığını arttırmalıyız. Yok olup giden tarihi geri getirmeye imkan yoktur. Bu nedenle kültür varlıklarının araştırılması, tanıtılması, belgelenmesi ve koruma altına alınması günümüzde bu alanda çalışanların amacı olmalıdır.

## Notlar

1- Çağı geçmiş, çağa uymaz, eskimiş.

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bt&s&kategori=veritbn&kelimesec=15548](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bt&s&kategori=veritbn&kelimesec=15548)

2- Döneminde Çanakçı Hafız Mehmed Emin olarak isimlendirilen usta, soyadı kanunu ile Çinicioğlu soyadını almıştır. Kendisi öldükten sonra büyük oğlu Hakkı Çinicioğlu ve Kütahya’da Metin Çini Fabrikasını kuran torunu Emin Çinicioğlu bu mesleği devam ettirmiştir. Daha detaylı bilgi için bakınız; Hakan Arlı (1989), Kütahyalı Mehmet Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Sanat tarihi Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1989.

## Kaynakça

- Anakronik:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bt&s&kategori=veritbn&kelimesec=15548](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bt&s&kategori=veritbn&kelimesec=15548) (04.12.2017 Erişildi.)
- Arlı, H. (1989). *Kütahyalı Mehmet Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayınlanmamış Sanat tarihi Yüksek Lisans Tezi).
- Aslanoğlu, İ. (1980). *Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Basım İşliği.
- Çıkış, Ş. (2011). “Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi İzmir Konutu: Yerellik Ve Melezlik”, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 28(2).
- Işıkhhan, S. (2006). *Yalı Camii Özelinde Konservasyon-Restorasyon Çalışmaları Teknik Sorunları ve Öneriler*, İzmir: Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu, Cilt:2,16-18 Kasım, 527-532 s.



İzmir Kent Ansiklopedisi Mimarlık (2013). ), İkinci Cilt, İzmir:  
İkinci Cilt

Karavar, G. (2017)." Halı ve Düz Dokumaların Koruma Uygulamalarında Belgelemenin Önemi ve Tasarımcının Rolü", *Yedi Dergisi*, Sayı: 17, 2017,103-109s.

Kayın, E. (1992). "İzmir'de Tarihi Mekanlar Mekanlar ve Kentliler Arasında Yeniden Kurgulanan İlişkiler", *İzmir Kent Kültür Dergisi*, sayı 3(2001?).

Levi, A. E. & Genç, D. U. (2001). "İzmir'den Bir Simge Yapı: Osmanlı Bankası", *İzmir Kent Kültürü Dergisi*, sayı:3.

Mimar Kemalettin Caddesi 1920 <https://tr.pinterest.com/pin/318559373617790061/> (04.12.2017 Erişildi.)

Onat, N. (1992). "İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Yapıları", *Ege Mimarlık Dergisi*, Mimarlar Odası İzmir Şubesi, 2, 63-66.

# Geleneksel Türk Seramiğinin Seramik Eğitimindeki Yeri

Vedat KACAR\*

## Özet

‘Geleneksel Türk seramiği’ adlandırması günümüzde güzel sanatlar eğitiminde yaygın olarak kullanılmayan ancak ‘çini’ olarak literatürde yer almış geleneksel üretim biçiminin bir karşılığıdır. ‘Geleneksel Türk seramiği’ yerine ‘çini’ teriminin kullanılıyor olmasının sektör ve eğitim alanlarında kavram kargaşasına neden olduğu konusunda görüşler bulunmaktadır. Üretim yöntemleri ve kullanılan malzemelerin benzer olması öğrencilerin algısında bir yanlışlığı oluşturmaktadır. Bu yanlışlık seramik ve çini üretimlerinin farklı uygulama ve tasarım alanları olarak algılanmasıdır. Çamur, sır, boya çeşitleri ve pişme dereceleri farklılık gösterse de ortaya çıkarılan ürünler/eserler aynı aileye aittir. Çini ürünlerin ‘geleneksel seramik’ olarak tanımlanması, bu kavramın daha doğru anlaşılmasını sağlar. Üretim serüveni ve şekillendirme aşamaları birbirinden farklı olmayan seramik ve çini eğitiminde her iki alanın birbirinden nasıl faydalanabileceği üzerine öneriler getirmek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Araştırmada, genel olarak ‘çini’ sanatı olarak kabul gören geleneksel Türk seramik üretim biçiminin ve bu üretim kapsamında kullanılan geleneksel form ve malzemelerin Seramik Bölümlerinde ne şekilde yer alması gerektiği üzerinde durulmuş, çağdaş Türk seramiği ile geleneksel Türk seramiğinin kimlik sorunu tartışılmıştır. Bu yolla günümüz seramik eğitiminde çağdaş ve geleneksel Türk seramiğinin hangi noktalarda birleşebileceği hakkında önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Seramik Eğitimi, Çini, Geleneksel Türk Seramiği.

## The Situation of Traditional Turkish Ceramic in Ceramic Education

### Abstract

*The term ‘traditional Turkish ceramic’, which is rarely used in fine arts education, includes the meaning of ‘çini’ referring to a traditional production style. There are debates about using the term ‘çini’ instead of the term ‘traditional Turkish ceramic’ causes conflict in the ceramic sector and education. Because the production methods and materials are similar, this creates a misimpression in students’ understanding, which is presuming the ceramic and ‘çini’ education have different modes of application and design. Even the types of clay, glaze, painting and firing degrees show differences, the products/artworks that are formed are a part of the same family. Defining ‘çini’ artworks as ‘traditional ceramic’ will provide a better understanding of the term. The aim of this paper is to present suggestions about how both fields of study and application may benefit mutually, which have similar producing and forming styles. In this paper, it is intended to discuss in which ways the style of traditional Turkish ceramic production, which is generally known as art of ‘çini’, and the traditional forms and materials used in scope of this production can take place in Ceramic departments; in addition, the identity problem of contemporary and traditional Turkish ceramic is discussed. Thus, suggestions are made in terms of identifying points that can combine contemporary and traditional Turkish ceramic in today’s ceramic education.*

**Keywords:** Ceramic Education, Çini, Traditional Turkish Ceramic.

## Giriş

Seramik ilk ortaya çıkışından günümüze insanın yaşamını kolaylaştırmak, zenginleştirmek için kullandığı bilim, sanat, tasarım ve üretim sektörü içinde yer alan en temel malzemelerden birisidir. Özellikle son yıllarda bilim ve teknolojiye gelişmelerle geleneksel ya da yüksek teknoloji ürünü olarak günlük yaşamın içinde vazgeçilemeyecek disiplinler arası bir konumda yer almıştır. Seramik ve çini terimlerinin tanımlanmasına yönelik olarak ilgili alanlarda çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Seramik bilim ve sanat alanlarında Türkçenin kullanım özelliklerinin terim ve kavram çerçevesinde incelendiği araştırmada Hacızade (2014: 44), seramiğin çok zengin bir terim ve kavram varlığına sahip olduğunu, mühendislik, arkeoloji, fizik, kimya ve diğer tüm bilim dalları, sanat ve tasarım alanlarıyla etkileşim halinde olduğu ve gelişiminin devam ettiğini belirtmektedir; bu konu hakkındaki kaynaklarda seramik, ‘pişirilmiş kil mamulü’, ‘kil, killi toprak, çömllekçi toprağı ve topraktan yapılmış kap’, ‘kilden yapılmış ve pişirilmiş her tür eşyanın genel adı’ şeklinde nitelendirilmektedir. Ateş Arcasoy’a göre (1983: 1) ise, seramik geleneksel bir anlatım dili ile “Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisi” şeklinde tanımlanmaktadır.

Geleneksel Türk el sanatları ve seramik sanatı içinde önemli bir konuma sahip olan çini tanımı üzerine gerçekleştirilmiş araştırmalarda günümüze ulaşmış çini tanımı ile ilgili çelişkiler ve yanlış yönlendirmelerin tespit edildiği belirtilmektedir. Pala’nın (2014) *Bazı Belge ve Tanımlarla ‘Çini’ Kelimesinin Değerlendirilmesi* başlıklı araştırmasına göre çini ‘Çin’ ile ilişkili bir kelimedir ve Çin’in ilişki kurduğu ülkelerde görülmektedir. ‘Çin-i’ kelimesinin sonundaki –i aitlik eki, Arapça ‘Şini’, Farsça ve Türkçe ‘Çini’, üretilen ürünün ya Çin’den geldiği ya da Çin’e atfedildiği anlamını taşımaktadır. Çin porselenlerinin kullanım eşyaları olmaları nedeni ile geçmişte ‘çini’ genellikle kullanım seramiklerini nitelemektedir. Mimari seramikler ise çoğunlukla *sırça*, *kaşi* gibi yöresel adlarla anılmaktadır. Geleneksel Türk Saray seramiği ile geleneksel çömllekçi

ürünleri alanında araştırma yapılan Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Anasanat Dalı programlarında ‘çini’ kelimesi Geleneksel Türk seramiğini kapsamaktadır (Pala, 2014:12-14-19).

Öney’e göre (2000: 11), seramik ve çini temelde aynı olan ancak bilimsel ve akademik kaygılar nedeniyle farklı olarak değerlendirilen konulardır. Çağlar boyunca yaygın kullanımı seramik kapların adeta bir kültür tarihi gibi izlenmesi sonucunu doğurmuştur. Sırlı veya sırsız kullanım eşyası olarak üretilen kapların seramik, duvar kaplamasında aynı esaslarla üretilerek kullanılan levhaların çini olarak isimlendirilmesi tanımlamalarda kolaylık sağlanması amacıyla. “Osmanlı da ‘Çini’ genel bir deyim-terim olarak yerleşmiş seramik ve çini ustaları ‘duvar çinisi’, ‘çini tabak’ gibi terimleri Türkçeye kazandırıp yerleştirmişlerdir” (Öney, 2000: 11-14).

Geçmişten gelen çeşitli seramik gruplarının üretildikleri dönem içerisinde teknik ve görsel açıdan bir bütün oldukları ve birer maddi kültür varlığı olduklarından dolayı dönemleriyle beraber değerlendirilmiş oldukları ifade edilebilir. Çini ve seramik gibi kavramlar temelde aynı ailenin ürünleridir ve kavram kargaşası yaratmaması için ‘çini’nin kelime olarak ‘geleneksel seramik’ adını alması çok daha yerinde olacaktır.

## Geleneksel Türk Seramiği ve Seramik Eğitimi

Geleneksel Türk seramiği eğitimi ve seramik eğitiminin günümüzde program ve içerik açısından yeniden değerlendirilmesi gereken iki bölüm olduğu düşünülmektedir. İki farklı bölüm olarak verilen eğitimin sonuçları incelendiğinde, seramik öğrencisinin geleneksel birikimlerden geleneksel seramik eğitimi alan öğrencinin de seramik programında yer alan çağdaş konulardan yararlandığı ya da yararlanmak istediği gözlenmektedir. Alan ile ilgili detaylı eğitim almadan üretilen form ve tasarımlarda arzu edilen görsel etkinin oluşmadığı görülmektedir. Bu sonuç çağdaş ve geleneksel Türk seramik sanatının geleceğini çok yakından ilgilendirmektedir.

Bu noktada iyi bir programla her iki bölüm öğrencilerinin doğru yönlendirilmesi ve daha uygun bir eğitim

modelinin oluşturulması söz konusu olabilir mi, geçmiş birikimlerinin farkında ve bunları kullanma becerisi olan bir seramik bölümü öğrencisinin tasarımları daha nitelikli olabilir mi, geleneksel seramik bölümünde olan öğrencinin çağdaş seramik programlarından yararlanarak yapacağı çalışmalar çok daha nitelikli olabilir mi sorularının yanıtları önem kazanmaktadır. Türkiye'deki üniversitelerin program olarak geçtiği Bologna süreci ele alındığında kredi sistemleriyle bu iki disiplin birbirinden yararlanabilir mi sorusu bu çalışmanın temel amacını göstermektedir. Bu temel belki de Türk seramik sanatına önemli bir yapı taşı oluşturarak çağdaş seramik sanatı için önemli bir ivme kazanacaktır.

### Günümüzde Geleneksel Türk Seramiğinin Konumu

Geleneksel Türk Seramik Sanatı, Türklerin Anadolu'ya girişleriyle başlayıp 800 yıl boyunca değişerek ve gelişerek kendi özgün tarzını oluşturmuş bir seramik kültürüdür. Cumhuriyet öncesi el sanatları içinde en belirgin olanlardan birisidir ve özgün tarzından dolayı dünyaca tanınmış bir sanat alanıdır. Geleneksel Seramik sanatını biçimlendiren irade dönemlerin sosyo-ekonomik koşullarında temelini İslam düşüncesinden almış ancak birbirinden farklı medeniyetlerin kaynaştığı bir yer olan Anadolu'da kendine has bir biçim, çizgi ve renk anlayışı geliştirmiştir. Türklerin gerek Orta Asya'da gerekse Anadolu'da yaşadıkları medeniyetler dolayısıyla büyük ve zengin bir kültür birikimine sahip olmaları ve bu birikimi gittikleri her yere taşımaları Anadolu'nun el sanatları hazineleri ile dolu olması, ana-yurdun el sanatları ve kültür merkezi olarak tanınmasında önemli bir etken olmuştur. Yine Anadolu'nun Asya'yı Avrupa'ya bağlayan bir köprü durumundaki stratejik coğrafi konumu ve buranın göç ve ticaret yolları üzerinde bulunması ayrıca bir önem kazanmasını sağlamıştır (Kahveci, 1998: 387).

Geleneksel sanatlar yüzyıllardır büyük bir çeşitlilik içinde toplumların duygularını ve sanatsal beğenilerini aktarma aracı olmuştur. Üretildikleri dönemin değer yargıları, toplumdaki politik eğilimler, ekonomik durum, din, kişilerarası örgütlenme ve ilişkiler, kişilerin davranış ve tutumları, teknik araç-gereç, beceri, estetik bakış açısı, dün-

ya görüşü, ürünlere verilen biçim gibi etkenler geleneksel sanatlarının oluşumunu etkilemiştir.



Fotoğraf 1. Banu Könteşlioğlu, Serbest Vazo Formu, Sıraltı Dekor, 30 cm x 17 cm, 2011 (Fotoğraf: Vedat Kacar).

Geleneksel Türk seramiği (diğer geleneksel sanatlar gibi) birincil özelliği işlevselliğidir. Çağımızdaki değişim geleneksel seramik ürünlerin işlevselliğinin büyük ölçüde kaybolmasına sebep olmuştur. Bu üretim amacının kayması olarak da ifade edilebilir. Çünkü geçmişte kullanım amaçlı gerçekleştirilen üretim bugün (mimaride kullanılanların dışında) süs eşyasına yönelmiştir (Fotoğraf 1-2-3). Süreç içinde Geleneksel Türk seramiği hızla değişen toplumsal beğenilerin ve isteklerin yanında buna paralel bir yenilenme gösteremediğinden yalnızca geçmişle bağlantı kuran eski-geleneksel bir sanat durumunda kalmıştır.



Fotoğraf 2. İmren Uludağ, Sıraltı Dekor, Zeytinyağı Şişesi, 13 cm x 30 cm, 2013 (Fotoğraf: Vedat Kacar).



Fotoğraf 3. İmren Uludağ, Sıraltı Dekor, 20 cm x 30 cm, 2013  
(Fotoğraf: Vedat Kacar).

Günümüzde geleneksel Türk seramiği koruma, yeniden üretme ve bunlara bağlı olarak yeni anlatım dilinin oluşturulmaması şeklinde tanımlanabilecek öncelikli sorunları vardır. Dolayısıyla önemli bir dönüm noktasından söz edilebilir. Bu durumda, geleneksel kalıplar içinde üretme devam edilecek ve geçmişe ait bir dönemin üretim tarzı olarak belki de bir süre sonra kaybolmaya yüz tutacaktır ya da bugünün sanat anlayışına da hitap edebilen yeni bir anlayış içinde olup aynı zamanda çağdaş Türk seramiğinin de bir parçası olma özelliği kazanacaktır. Bu gerçekleştiği takdirde son aşamada, tamamıyla bugüne ait bir anlatım dilinin oluşmasını sağlayacaktır.



Fotoğraf 4. Mehmet Koçer, 2017, Sıraltı dekor,  
Tabak (solda) 50 cm, Vazo (Sağda) Yükseklik: 1 metre  
(Fotoğraf: Vedat Kacar).



Fotoğraf 5. Sıtkı Olçar, Dekorlu Kapaklı Kavanoz, 2014  
(Fotoğraf: Vedat Kacar).

Koruma kavramı, geleneksel üretimin iç dinamiği içinde geleneğine ve kurallarına uygun olarak sürdürülmesi, bir anlamda klasikleşmiş normların, anlayışların devam ettirilmesi olarak tanımlanabilir. Bugün geleneksel Türk seramiği üretilmesinde ticari kaygıların getirdiği problemler oldukça fazladır. Ancak bununla birlikte kalite açısından geleneksel üslup ve çizgileri koruyan oldukça başarılı atölyeler de mevcuttur. Hatta 16. yüzyılda üretilen geleneksel seramiklerden dekor anlamında çok daha kaliteli üretimler görülmektedir. Ancak bunun sınırlı sayıda olduğu söylenebilir (Fotoğraf 4-5). Bu bağlamda başarılı veya diğer (tamamen ticari kaygı taşıyıp üretim yapan) atölyelerin önemli sorunlarından bir tanesi yeniden üretimdir.

Yeniden üretim, geleneksel üretimin iç dinamiğinin çağın koşullarında ve anlayışında yeniden ele alınmasıdır. Bugün üzerinde durulması gereken en önemli konu budur. Çünkü koruma konusu eğitim kurumlarında ve üretimin yapıldığı atölyelerde ele alınmaktadır. Ancak mevcut sınırların dışına çıkılmamaktadır. Bu yapılamadığı takdirde geleneksel Türk seramiği işlevselliğini yitireceği için yalnızca turistik eşya olarak varlığını sürdürebilecektir.

#### Çağdaş Yeniden Üretim ve Eğitim Bağlantısı

Çağdaş yeniden üretimde çıkış noktası geleneksel Türk seramiği olacaktır. Ancak çağdaş yeniden üretim sadece gelenekselin kendi sistematik değerleri içinde düzenlenmesi

olarak anlaşılmalıdır. Önemli olan gelenekseli ortaya çıkaran iç dinamiklerdir. Ortaya çıkan yeni tarz biçim, çizgi, renk veya kompozisyon anlayışı açısından geçmişle bağlantı kurabiliyorsa, aynı zamanda bugüne hitap edebiliyorsa değişimin halkası yakalanmış demektir (Fotoğraf 6-7-8). Bu durumda geleneksel Türk seramiği iç dinamiği, ruhu yaşatılabilir.



Fotoğraf 6. Sultan Çeşmeci, Dekorlu Kâse, 2015  
(Fotoğraf: Vedat Kacar).

Geleneksel motiflerden esinlenerek analitik çözümlere gitmenin çağdaş sanat biçimlerini oluşturmada tek geçerli ve kesin bir yol olduğu iddiasında bulunmak yanlış olacaktır. Ancak sanatçı yaratıcılığının özgürlüğe bağlı olduğu ve bireysel atılımları yapının özgürlüğünü sağlamadaki gerekliliği göz önüne alındığında, geleneksel formun morfolojisi üzerinde incelemeler yapmak ve elde edilen bulguları değerlendirerek çağdaş yorumlara ulaşmak biçimselliğe yönelik bir yöntem olarak görünmektedir (Genç, 2013: 196).



Fotoğraf 7. Kerem İldeş, Sagar Tekniğinde Çanak, Ağızda Sıraltı Dekor, 2012 (Fotoğraf: Vedat Kacar).

Geleneksel bir motifin içeriğini kavramadan onu olduğu gibi alıp kullanmak, geçmişteki bir sözcüğün bugünün cümlesinde yer almasına benzemektedir. O sözcük, içerdiği anlamı ile geçmişin bütününe değer taşımaktadır. Geleneksel değerlerin geçmişteki anlamlarını kavrayarak ona bugünün zamanından bakabilmeli ve onu geçmiş ile bugünün eş zamanlı bütünü içerisinde uyumlayabilmelidir. Sanatçının dili kendi zamanının dilidir. Kendi çağının bilincini taşıyabiliyorsa, geleneğini de niçin ve nasıl sorularına yanıt bularak geleceğe taşıyacaktır. Geleneksel Türk seramiği süslemeciliği öne çıkaran, yüzey etkisi güçlü olan bir sanattır. Dolayısıyla yeni bir anlatım dilinin oluşumunu belirleyecek olan bu çizginin gelişimidir.



Fotoğraf 8. Kerem İldeş, Sagar Tekniğinde Çanak, Ağızda Sıraltı Dekor, 2012 (Fotoğraf: Vedat Kacar).

Yüzyıllar süren bir üretim sonunda zengin bir motif dili ortaya çıkmıştır. Bu motif dili kendine özgü bir biçim iradesine sahiptir. Çizgide başlayan farklılık, geleneksel Türk seramiği gelenekselliğini kaldıracak, sonuçta bugüne ait, bugünü anlatan bir anlatımı bulacaktır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bu en son aşamadır. Yeniden üretim olayı ilk basamaktır. Dün ile bugün arasında bir köprü bir ara sentez durumundadır. Geleneksel sanata bakışı yeni bir çerçeveye oturtmanın eğitimde değişime yönelik tavırların belirlenmesinde faydası olacaktır. Geleneksel seramik sa-

natımızın eğitimdeki yeri ve ülkenin geleceği bakımından önemi üzerinde durulması tartışılması gereken önemli bir konu olduğunu düşünülmemektedir.

Çağdaş yeniden üretimde ağırlıklı rol eğitim kurumlarına özellikle üniversitelere düşmektedir. Çünkü bu değişimi sağlayabilecek potansiyel ve birikim üniversitelerde mevcuttur. Yeninin yaratılması geleneksel tarz ile çağdaş seramik anlayışının birlikteliği ile mümkün olabilir. Anadolu yıllarca iki farklı kültürün, Doğu ve Batı kültürünün bir arada olduğu, çatıştığı, yeni tarzlara vardığı kültürel mozaik merkezi olmuştur. Geleneksel Türk seramiği de o dönem koşullarında bu kaynaşmanın ürünüdür. Çağımız koşullarında bu kaynaşmaya, kendine özgü bir oluşuma yeniden varabilmek iki farklı anlayışın birbirini yok etmeden bir arada olabilmesiyle başarılabilir (Fotoğraf 9-10).



Fotoğraf 9. Vedat Kacar, Baskı Rölyef, Sıralı Dekor, 60 cm Çap, 2016 (Fotoğraf: Vedat Kacar).

Türkiye’de geleneksel sanatlarla ilgili son dönemlerde ivme kazanmış olan akademik araştırmalar ve tartışmalar varılacak doğru sonuçlar bağlamında geçmiş ve gelecek arasında köprü kuracak ve var oluşun devamlılığını sağlayacaktır. Dolayısıyla konuyla ilgili tüm çalışmaların hedefi geleneksel ve klasik sanatları layık olduğu yere koymanın yolunu bulduracak nitelikte olmalıdır. Bunun için de ulusal kültürümüzün vazgeçilmez parçası bu sanatları objektif ve bilimsel metotlarla incelemek, geçmişteki en mükemmel şekli ile günümüze taşımak, severek ve sevdirek bugünün yeni yorumları ile geliştirmek ve hayatın içinde yaşamır hale

getirmek gerekir. Önyargılardan bağımsız olarak yapılacak bu arayışların kültürümüzün gelişmesinde mutlaka faydalı olacağına, yaşanılan dönem içinde daha itibarlı bir konuma getireceğine bir inanç oluşturmaldır. Çağın koşullarında kendine özgü bir oluşuma yeniden varabilmek iki farklı anlayışın birbirini yok etmeden bir arada olabilmesi ile mümkündür. Günümüzde üniversitelerde geleneksel seramik eğitimi Geleneksel El Sanatları Bölümleri bünyesinde sürdürülmektedir. Bu bölümlerin eğitimlerini sürdürmeleri her ne kadar uzmanlaşma açısından yararlı olsa da asıl olan geleneksel seramik öğretiminin seramik bölümlerinde gereken ağırlığı kazanmasıdır. Bugün bazı üniversitelerde seramik bölümlerinde ‘Türk Çiniciliği’ veya ‘Çinicilik Tarihi’ adı altında verilen geleneksel seramik eğitimi ders saati ve kapsam itibarıyla yeterli görünmemektedir.

Üniversite eğitim sistemi içinde öğrencilerin bu iki bölümden de belirlenecek olan dersleri almaları sağlanabilir ve ortak bir program hazırlanarak yönlendirmelerle verimli hale getirilebilir. Geleneksel seramik eğitiminde iç dinamiklerin kavratılması önemlidir. Bu çağdaş seramik ile geleneksel seramik arasındaki bağlantıyı sağlayacak ve öğrenci her iki anlayışı da iyi özümseyebildiği oranda kendi özgün yaratımlarını ortaya koyabilecektir.



Fotoğraf 10. Vedat Kacar, Baskı Rölyef, Sıralı Dekor, 35 cm x 50 cm, 2016 (Fotoğraf: Vedat Kacar).

## Sonuç

Geleneksel Türk seramiği eğitimi ve seramik eğitiminin günümüzde program ve içerik açısından yeniden değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Bilim ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerin insan yaşamını etkilediği ve buna bağlı olarak beğeni kavramları, estetik değerler ve öğrenci profillerinde değişime neden olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, eğitim sistemindeki programların yenilenmesi uygun olacaktır. Bu bağlamda seramik bölümlerinde verilen dersler ile bugünkü adıyla Çini Ana Sanat Dalı'ndaki dersler karşılaştırılarak karşılıklı olarak birbirlerinden alabilecekleri derslerin belirlenip yeni program önerileri sunulmalıdır. Bu öneriler konu ile ilgili bir eğitim çalışmayı düzenlenerek çok daha doğru bir zemine oturtulabilir. Geleneksel seramik sanatının eğitimdeki yeri ve ülkenin geleceği bakımından önemi üzerinde durulması gereken önemli bir konu olduğu düşünülmektedir.

Çağdaş yeniden üretimde eğitim kurumlarına özellikle Güzel Sanatlar Fakültelerine önemli rol düşmektedir. Konu ile ilgili araştırmacıların gerçekleştireceği bilimsel, sanatsal ve tasarıma yönelik çalışmalar, araştırmalar ve ulaşılabilecek doğru sonuçlar önemli adımlar kazandıracaktır. Geleneksel seramik eğitiminin teorik ve pratik olarak temelden, iç dinamiklerinin dikkate alınarak verilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde çağdaş seramik anlayışı ile geleneksel anlayışı birbirinden ayrı düşünmemek aralarında bir bağlantı kurmak mümkün olacak ve tasarımlardaki yaratıcılığın olumlu yönde gelişmesini sağlayacaktır. Çağdaş Türk seramiğinin anlatım dilinin oluşumunda geleneksel aile birikimlerin göz ardı edilmemesi gerekmektedir çünkü yeniyi yaratmada gerekli ipuçları gelenekselde mevcuttur.

Seramik malzemelerinin ifade gücünden yararlanarak geleneksel seramik sanatının biçim dilini bugünün renk, malzeme ve teknolojik özellikleriyle birlikte düşünerek harmanlamak, bu konuda kendine özgü farklı çizgisi olan yeni eğilimlere kapı açacaktır. Mevcut eğitim sistemi ile düzenlenip temelleri atılacak olan bu programın önerisi, eğitim sürecini tamamlayan öğrencilerin ürettikleri sanat eserlerinde kendilerini gösterebilmeleri geleneksel ve çağdaş seramik sanatı açısından önemli bir adım olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Ağatekin, M. (2012). *Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın No:2, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No: 2.
- Arlı, M. (1994). "El Sanatlarında Yozlaşma Örnekleri", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 201, Maddi Kültür Dizisi: 11, Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara, 19-20.
- Barışta, H. Ö. (1996). "Yaygın Eğitim Kurumları Programlarındaki Geleneksel Türk El Sanatları Üzerine", Türkiye'de El Sanatları Gelenegi ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 18, 198-202.
- Bırol, İ. (1996). "Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi", Türkiye'de El Sanatları Gelenegi ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları, 195-197.
- Çakı, M. & Kacar, V. (1999). "Geleneksel Türk Çini Sanatı ve Tasarım Sorunları", 2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 96-98.
- Çalışıcı Pala, İ. (2014). "Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi", *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* (13), 11-24.
- Genç, M. (2013). "Gelenek ve Modernite Arasında Geleneksel Türk Sanatları", Sakarya Üniversitesi GSF 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu, 21-23 Kasım 2013.
- Hacızade, F. (2014). "Seramik Alanında Kullanılan Terim ve Kavramlarda Türkçenin Durumu", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (35), 39-54.
- Kahveci, M. (1998). "21. Yüzyıla Girerken Geleneksel Türk Sanatları", Folkloristik Pars Yılı, Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara, 389-392.



Öney, G. (2000). “Çini-Seramik Öyküsü”, *Osmanlı’da Çini ve Seramik Öyküsü*, ed: A. Altun, Creative yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti.

Sürür, A. (1994). “21. Yüzyılda Geleneksel Türk El Sanatları İçin Öneri ve Önlemler”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 201, Maddi Kültür Dizisi: 11, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 431-434.

### Görsel Kaynakça

*Fotoğraf 1.* Könteşlioğlu, B., Serbest Vazo Formu, Sıraltı Dekor, 2011, 30 cm x 17 cm, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 2.* Uludağ, İ. Sıraltı Dekor, Zeytinyağı Şişesi, 2013, 13 cm x 30 cm, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 3.* Uludağ, İ., Sıraltı Dekor, 2013, 20 cm x 30 cm, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 4.* Koçer, M., Sıraltı dekor, 2017, Tabak (solda) 50 cm, Vazo (Sağda) Yükseklik: 1 metre, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 5.* Olçar, S., Dekorlu Kapaklı Kavanoz, 2014, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 6.* Çeşmeci, S., Dekorlu Kâse, 2015, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 7.* İldeş, K., Sagar Tekniğinde Çanak, Ağızda Sıraltı Dekor, 2012, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 8.* İldeş, K., Sagar Tekniğinde Çanak, Ağızda Sıraltı Dekor, 2012, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 9.* Kacar, V., Baskı Rölyef, Sıraltı Dekor, 2016, 60 cm Çap, Fot: V. Kacar.

*Fotoğraf 10.* Kacar, V., Baskı Rölyef, Sıraltı Dekor, 2016, 35 cm x 50 cm, Fot: V. Kacar.

# Gezi Oyunları Bağlamında Sahnede Çağdaş Dil Arayışları

Yunus Emre GÜMÜŞ\*, Semih ÇELENK\*\*

## Özet

Kentli bir toplumsal hareket olarak sınıflandırılan Gezi Parkı eylemleri, kent hakkı tartışmaları çerçevesinde ortaya çıkmış, bu süreçte toplumsal ve siyasal taleplerin de eklemlendiği geniş tabanlı bir toplumsal ittifaka dönüşmüştür. Kısa sürede bir fenomen haline gelen Gezi, toplumsal muhalefetten, sosyal yaşama, güncel siyasetten sanata kadar pek çok alanda eşi görülmemiş depremler yaratmıştır. Eylemlerin başından beri bir direniş aracına dönüşen sanatsal üretimler Gezi'ye özgün kimliğini kazandırırken tarihsel birer belge yerine geçerek Gezi'nin geleceğe taşınmasında rol oynamıştır. Bu çalışmada Gezi Parkı direnişinin tiyatro oyunlarına nasıl yansıdığını süreçte kaleme alınan oyunları inceleyerek tartıştık. Söz konusu oyunlarda çağının tanığı olan yazarların, yaşananları sanatın süzgecinden geçirerek çağdaş bir dil ve yeni bir estetik algıyla geleceğe aktarma çabasında oldukları gözlenir.

**Anahtar Sözcükler:** Gezi Parkı, Çağdaş Oyun Yazarlığı, Direniş Estetiği, Çağdaş Tiyatro, Politik Sanat

## The Search For A Contemporary Language On Stage In the Context of Gezi Plays

### Abstract

*The `Gezi Park` movements, classified as an urban social movement, emerged as a debate on the right to the city and turned into a broad-based social contract, in which social and political demands were incorporated. The `Gezi Park` movements which became a phenomenon in a short period of time created unprecedented tremors in many areas, from public opposition to social life, and from politics to art. The artistic productions transformed into a means of resistance since the beginning of the movements not only gained the `Gezi Park` movements a unique identity, but also played a part in conveying the concept of `Gezi Park` movements into the future as historical documents. In this study, we discussed how the `Gezi Park` movements are reflected in the theatrical plays by examining the plays written out in the process. What is observed in these plays is the process of conveying the current events into the future by the playwrights who are the witnesses of the present age with a contemporary language and a new aesthetic perception.*

**Keywords:** Gezi Park, Contemporary Playwriting, The Aesthetics of Resistance, Contemporary Theatre, Politic Art

\*Araş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.  
E-posta: yegumus@gmail.com.

\*\*Prof. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi okuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, İzmir

## GİRİŞ

Son yüzyılda dünya çapında neo-liberalizme karşı yükselen küresel protestoların Türkiye'deki yansıması 31 Mayıs 2013'te İstanbul Gezi Parkı'nda başlayan protestolar olmuştur. Eylemlerin devam ettiği her yeni gün farklı dinamiklerle beslenerek bir fenomene dönüşen Gezi, siyasetten günlük yaşama, ekonomiden sanata kadar pek çok farklı alanda önemli etkiler yaratmıştır. Siyasette ve sanatta yeni dil ve iletişim biçimi arayışları bu etkilerin en somut örneğidir. Ülkemizde Gezi parkı eylemleriyle birlikte başlayan süreç özelde ekolojistlerin ve kadın hareketinin, genelde toplumsal muhalefetin ezberini bozarak yeni bir dil yaratma zorunluluğunu gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda çağın sanatının da alımlayıcıyla kurduğu ilişki yeniden tartışma konusu olmuş ve sanatsal üretimlerde çağın ruhunu yansıtan farklı biçim arayışları gündeme gelmiştir.

Eylemlerin başından beri bir direniş aracına dönüşen sanatsal üretimler Gezi'ye özgün kimliğini kazandırırken, tarihsel birer belge yerine geçerek Gezi'nin geleceğe taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Gezi'yle birlikte güncel sanatın temsil meselesi ve kamusal sanat tartışmaları da tekrar ve daha güçlü bir şekilde gündeme gelmiştir. Gezi Türkiye'de yeteri kadar önemsenmemiş, ihmal edilmiş bu tartışmaların önemini gözler önüne sererek pratiğin içinde tartışılmasına olanak sağlamıştır. Üstelik bu tartışmalar domino etkisi yaratarak tarih algısından, demokrasiye, ifade özgürlüğünden temsiliyete, sanatçı ve sanat kavramlarından kent hakkına kadar bir dizi tartışma başlığını arka arkaya sıralamıştır. Ve sonuç olarak Gezi'yle birlikte Türkiye'de daha önce örneği görülmemiş estetik bir direniş ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Gezi'nin en büyük başarısı, siyasetin ciddi ve sorumluluk bilinci taşıyan yönüyle sanatın ironik ve alaycı yönlerini aynı potada eritmesidir. Gezi'nin süreç tamamlanmadan bir zafer olarak anılmasının nedeni de budur. Toplumsal bir kriz anı olan Gezi'de, tarihyazımı mekanizması işlemeye başlarken eşzamanlı olarak oyun yazarları da yazdıkları oyunlar aracılığıyla yaşananları kayda geçirmiştir. Bağımsız tiyatroların çatısı altında üretim yapan oyun yazarları Gezi'de yaşananları, tiyatro anlayışları doğrultusunda, farklı biçim özellikleriyle sahneye taşımışlardır. Bu oyunlar sayesinde yaşananlar ta-

rihe estetik bir miras olarak kaydedilmiş, dönemin estetik algısı ve tiyatro anlayışı hakkında gelecek kuşaklara fikir verecek metaryeller üretilmiştir. Çağdaş tiyatro anlayışıyla sahneye taşınan bu örnekler aracılığıyla yeni ve özgün metinler tiyatro literatürüne kazandırılmıştır.

Bu çalışma; Gezi döneminde üretilen oyunlar üzerinden yakın dönem oyun yazarlığı eğilimimizin incelenmesi ve söz konusu oyunların literatüre kazandırılmasını amaçlamaktadır. Çalışma Gezi Parkı eylemleri sırasında ve eylemler devam ederken kaleme alınan oyunların dramatik analiziyle sınırlıdır.

Bu çalışmada yöntem olarak Gezi sürecinde kaleme alınan oyun metinlerinin dramatik analizi kullanılacaktır. Oyunlardaki kişileştirme, dil, söylem ve karakter özellikleri dönemin sosyolojik konjonktörü ve yeni politik estetik bağlamında tartışmaya açılacaktır.

### Yaşarken Yazılan Tarih: Gezi Oyunları

Ülkemizdeki çağdaş tiyatro uygulamaları ana akım dışında gelişen bağımsız tiyatroların çatısı altında gerçekleşir. Kendilerini arayış tiyatrosu olarak tanımlayan bu topluluklar uygulamalarını herhangi bir biçimsel kalıpla sınırlandırmamaya özen gösterir. Batılı türlerin biçim özelliklerinin yanında geleneksel tiyatromuzdan da faydalandıkları görülür. Örnek olarak yazarların geleneksel Türk tiyatrosunun güldürü yaratma tekniklerinden yararlanmaları ya da batılı anlamda bir yabancılaştırma tekniği yerine ortaoyunundakine benzer bir yabancılaştırma tekniği kullanmaları gösterilebilir. Söz konusu tiyatro eğilimi, geleneksel öğelerle çağdaş biçim ve içeriği harmanlayarak hibrit bir tiyatro uygulamasına yönelmiştir. Bu eğilimin izleri 1960'lardan günümüze kadar uzanan çizgide Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Haldun Taner, Sermet Çağan, Ferhan Şensoy gibi pek çok oyun yazarında görülür (Pekman, 2002).

2000 sonrası bu eğilim kabuk değiştirerek çağdaş bireyin içine düştüğü yalnızlığı ve dolayısıyla yabancılaşmayı deneysel denilebilecek sahne uygulamalarıyla mercek altına alır. Gezi Parkı eylemlerinin yaratıcıları çoğunlukla ötekilerden oluşmaktadır. Söz konusu ötekiler sadece toplum normlarının dışına itilmiş kişiler değil, kentli beyaz

yakalı ortasınıf olanların da dahil olduğu bir gruptur. Bu toplam çağdaş tiyatronun merkezindeki yaşadığı topluma ve çağa yabancılaşmış, yalnız bireylerdir.

Gezi Parkı eylemlerinin yaşandığı süreçte yazılan ve olaylar devam ederken sahneye taşınan oyunlar tiyatro literatürüne olduğu kadar toplumsal belleğe de katkıda bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Gezi oyunları yeni toplumsal muhalefetin bir ürünü/aracı olarak incelenmeye değerdir. Yine bu bağlamda söz konusu oyunlar Türkiye tiyatrosunda sahnedeki yeni estetik arayışların somutlaştığı örnek metinlerdir.

Sanatsal üretimin doruk noktaya çıktığı Gezi sürecinde teatral eserlerin direniş estetiğine katkısı diğer türlere oranla kısıtlıdır. Bu kısıtlı katkı içerisinde direnişin ruhunu en iyi yansıtan iki örneğin öne çıktığını söylemek doğru olacaktır. Bunlardan ilki Özen Yula, Yiğit Sertdemir, Mirza Metin ve Cem Uslu'dan oluşan 4 yazarın 4 farklı kısa oyunla oluşturduğu *Gezerken* projesi, diğeri de Erdem Gündüz'ün *Duran Adam* performansıdır. Politik olanın sanatsal olanla birleşerek gündelik alana en çok yaklaştığı özgün ve güçlü bir örnek olan Gündüz'ün *Duran Adam* performansı Gezi söyleminin en önemli sanatsal ifadesidir. *Duran Adam* performansı Rosa Parks ve Tianenmen Meydanındaki meçhul vatandaş eylemleri gibi 'doğrudan eylem'e dönüşen tarihsel bir performanstır. Gezi oyunlarından birinin de yazarı olan Barış Yıldırım 'Sanki Devrim'(2014) kitabında *Duran Adam* performansı için "performans sanatının tarihi boyunca sanatla hayat arasındaki duvarı böyle görkemli bir zaferle fethetmediğini" yazar (Yıldırım, 2014:51). Söz konusu performatif eylem bu yönüyle zamana karşı direnci zayıf olan performans sanatından ayrılarak başlı başına sanatsal bir etkinliğe, bir tür fenomene dönüşmüştür.

Gezerken Projesi 'Boşluğu Doldurmak' (Özen Yula) 'Kağıtçının Köpeği Kıtırmı' (Mirza Metin), 'Tesadüf ya da Değil' (Cem Uslu), 'Toma'nın Uyanışı' (Yiğit Sertdemir) oyunlarından oluşur. Gezi Parkı eylemleri sürecinde kaleme alınan ve sonraki süreçte seyirciyle buluşmaya devam eden oyunlar: 'Kırmızı' (Iraz Yöntem), 'Karabatak' (Berkay Ateş), 'Direniş' (Işık Kansu), 'Artık Hiç Bi' Şii Eskisi Gibi Olmaysak' (Şamil Yılmaz), 'Bukalemun' (Bilgesu Erenus), 'Be-

deli Ödenmiştir' (Haluk Işık), 'Taksim Meydanı Müzikali' (Mehmet Ergen), 'Haziran' (Levent Kırca), 'Aradığımız Topluma Ulaşılamıyor' (İlker Köklük), 'Resmen Devrim' (Barış Yıldırım), 'P\*rk' (Sami Berat Marçalı), 'Yol; Bir Hatırlama Oyunu' (Murat Akdağ) olarak sıralanabilir. Yine Gezi döneminde alternatif tiyatrolardan DOT tarafından hazırlanan 'Makas Oyunları' (UNCUT) Gezi oyunları içerisinde değerlendirilebilir. Gezi'yi odağına alan oyunlar araştırılırken ülke sınırları dışından örneklere de rastlanır. Teatr.Doc adlı Rus tiyatro topluluğunun Galata Perform işbirliğiyle hazırladığı 'İstanbul Şahit' oyunu ve İngiliz Arcola topluluğunun 'Adını Söyle' (Say Name) oyunu buna örnektir. Bunun yanında Gezi gündeminin amatör tiyatroların da dikkatini çektiğini belirtmek gerekir. Sivas Emniyet Müdürlüğü'nde görevli polis memurları tarafından hazırlanan 'Palavra Kadavra Gündem' ve Bursalı amatör bir tiyatro topluluğu tarafından sahneye taşınan 'Her Şey Vatan İçin' oyunları olaylara direnişçilerden farklı bir açıdan bakan iki örnektir.

Gezi oyunları genel olarak 'Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nun özgün birer ürünüdür. Bu açıdan oyunların kendini 'bağımsız' olarak tanımlayan tiyatrolar tarafından üretilmiş olması da tesadüf değildir. Gezi oyunları tarihsel, belgesel ve biyografik oyunlarla benzerlik gösterse de tek başına bu başlıklardan birinin altında değerlendirilemez. Gezi olayları devam ederken kaleme alınan bu oyunlar tarihsel süreç yaşanmaya devam ederken, olaylar zamanın eleştirel süzgecinden geçerek *olgu* niteliği kazanmadan yazılmışlardır. Oyunların merkezinde Gezi'de yaşanan gerçek ya da 'olası' hikayeler vardır. Bu oyunların bir kısmı bir tanıklığın aktarımı olarak şekillenirken bir kısmı da politik bir taraf tutumuyla yazılmıştır. Gezi oyunlarının ortak noktası Gezi sürecinde yaşanan bireysel hikayelerden yola çıkmalarıdır. Bu metinlerde yazarlar, etrafı kaotik bir evrenle kuşatılmış küçük bir hikayeden yola çıkarak felsefi bir sonuca ulaşmaya çalışır. Gezi oyunları tarihsel oyunlarda olduğu gibi yaşananları sanatsal araçlarla birer tarihsel belge gibi geleceğe taşımaya amaçlar. Tarihsel oyunlardan tek farkı yaşanan tarihsel süreç henüz tamamlanmamıştır.

Gezi oyunları genel olarak çağdaş biçem özellikleri gösterirken, geleneksel özelliklerle kaleme alınmış örnekleri de görmek mümkündür. Tiyatro sanatı açısından başa-

rılı sayılabilecek örnekler bu iki yönelişi birleştirenlerin arasından çıkmıştır. Şamil Yılmaz'ın 'Artık Hiçbi'şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını' oyununda Avzer karakterinin tıpkı bir Meddah gibi sahnenin ortasına koyduğu bir iskemleden yaşadığı Gezi hikâyesini seyirciye anlatması buna örnek gösterilebilir. Ayrıca Meltem Arıkan'ın kaleminden çıkan 'Mi Minör'de birer oyuncuya dönüşen seyirciler ya da Murat Akdağ'ın 'Yol: Bir Hatırlama Oyunu'ndaki Ortaoyunu çemberi, Gezerken projesindeki oyunların seyirciyi doğrudan muhatap alan anlatıları diğer örneklerdir.

Şamil Yılmaz'ın kaleminden Gezi'nin içindeki ötekileri anlatan 'Artık Hiç Bi' Şii Eskisi Gibi Olmayacak' oyunu seyirciyle kurduğu iletişim ve oyunculuk performansı ile diğer örneklerden ayrılır. Oyun Avzer isimli sokaklarda yaşayan bir gencin Gezi'ye katılan yaşıtı iki gençle birlikte Ankara'daki eylemlerde yaşadıklarını konu edinir (Yılmaz, 2013). Oyuncu, oyun boyunca oturduğu sandalyeden kalkmadan Gezi sürecinde yaşadıklarını gâh canlandırarak gâh anlatarak bedensel performansın sınırları zorlar. Yazar seyirciyle doğrudan iletişim kuran oyuncu aracılığıyla yeni bir anlatının olasılıkları tartışmayı hedefler. Oyun, metin ve oyunculuk performansının yanında yeni bir anlatı örneği olarak estetik bir deneyim arayışındadır.

Bu oyunda rejî seçimi olarak anlatının oyuncunun bedeni içinden ilerlemesi tasarlanmıştır. Hikâyenin anlatıcısı ve kahramanı anlattığı parçalı, inişli çıkışlı öyküsü içinde devinmesini besleyecek, tırmandıracak bir yaratığın da yardımıyla izleyiciyle gerilim yüklü, tekinsiz bir ilişki kuruyor. Hem öykünün hem de oyuncunun bu perspektiften okunması ilginç bir deneyim getiriyor (Salta, 2014:6).

Oyun kadim bir gelenek olan hikâye anlatma (*ve dinleme*) geleneğinin bir örneği olarak seyircinin beğenisini kazanırken, postmodern sayılabilecek dağınık yapısı sayesinde çağdaş tiyatronun önemli örneklerinden birine dönüşür.

### Ötekilerin Anlatılmayan Hikâyesi

Gezi bir 'öteki' hareketidir. Tiyatrosu da bundan bağımsız değerlendirilemez. Çünkü uzunca bir süre azınlık olarak tanımlanmasına karşın 'öteki' kavramı bugün Nochlin'in deyişiyle *beyaz, orta sınıf, erkek olarak doğma 'şansına'*

*erişmemiş' herkesi kapsayan geniş bir çatıdır* (Nochlin, 1988). Bu nedenle çağdaş tiyatro uygulamalarının bir parçası olan Gezi oyunlarında ötekilerin dünyasına geniş perspektiften ve samimiyetle bakılmıştır. Gezi oyunlarının karakter değerlendirmelerine bir genelleme ile bakılacak olursa hepsi neoliberal kent politikalarının mağdurlarıdır. Yazarlar karakterleri tasarlarırken söz konusu toplumsal hareketi yaratan dinamiklerle aynı kökten beslenmişlerdir. Mirza Metin'in oyunundaki kâğıt toplayıcısı Salih ve köpeği Kıtırmir, Şamil Yılmaz'ın sokaklarda yaşayan *apaçi* karakteri Avzer evsiz, yersiz yurtsuz sokakları mesken edinmiş karakterlerdir. Bunun yanında 'Bukalemun', 'Bedeli Ödenmiştir', 'Resmen Devrim', 'Tesadüf Ya Da Değil', 'P\*rk', 'Ardığınız Topluma Ulaşılamıyor' oyunlarındaki beyaz yakalı, küçük burjuva ve orta sınıf karakterlerin de sistemin dolaylı olarak mağdur ve dahi mutsuz ettiği karakterler olduğu görülür. Bu karakterler de orta sınıfın kendi içinde yarattığı ötekilerdir.

Gerçek hayatta kriminal özellikleriyle öne çıkan bireyler bu oyunlarda karşımıza şiirsel ve edebi özellikleriyle çıkar. Sahnedeki bu temsiliyet, diğer bir deyişle yeniden varoluş, yeni bir dil ve sahne estetiğini de beraberinde getirir. 'Gezerken Projesi' oyunlarında karşımıza çıkan duygusal Toma'lar, ekolojik hakları için dile gelen köpekler, Gezi Parkı'nda nostalji turu yapan hayaletler bu estetiğin sahne üzerindeki yansımalarıdır. Bu karakterlerin dördüncü duvarı ortadan kaldırarak seyirciyle kurdukları doğrudan ilişki çağdaş tiyatronun yeni iletişim biçimi arayışlarının bir parçasıdır. Söz konusu oyunlarda oyuncular birer hikâye anlatıcısı gibi konumlanarak seyirciyi doğrudan muhatap alırlar. Böylelikle yazarlar ötekilerin toplumla yüzleşmesinden çok orta sınıfın kendisiyle yüzleşmesini amaçlar.

Cem Uslu'nun 'Tesadüf Ya da Değil' oyunundaki Mehmet Abdullah 32 yaşında bir beyaz yakalıdır. Hayatı sınav ve terfi başarılarıyla doludur ama ilk kez 'kazanma' duygusunu gerçekten parkta yaşadığını söyler (Uslu, 2013). Mehmet Abdullah'ın ismi Gezi eylemleri sırasında hayatını yitiren Mehmet Ayvalıtış ve Abdullah Cömert'ten alır. Parktaki çoğunluğun sosyolojisini yansıtır türden bir kimliğe sahiptir. Karakterin ilk kez gerçekten yaşadığını hissettiğini söylemesiyle parktaki insanların Gezi'yle birlikte

yeniden doğduklarını söylemesi birbiriyle örtüşür. Mehmet Abdullah karakterinin çelişkisi temel bir kimlik problemi- dir. Gezi parkı Mehmet Abdullah için bu çelişkinin çözüldü- ğü yerdir. Kendisini ilk defa gerçekten bağımsız ve özgür hissettiği yer orasıdır.

Hikâye anlatımının öne çıktığı Gezi metinlerinde ka- rakterlerin sahnedeki temsili klasik dramatik kalıpların dışında gelişir. Alternatif/bağımsız tiyatronun önemli ka- lemlerinden Mirza Metin, Yiğit Sertdemir, Özen Yula, Ber- kay Ateş ve Şamil Yılmaz'ın Gezi oyunlarındaki oyun kişi- leri gerçek yaşamın içinden kopup gelen karakterlerdir. Örneğin Mirza Metin'in 'Kâğıtçının Köpeği Kıtırmir' oyunun- da baş oyun kişisi bir sokak köpeğidir. Sokak köpeği Kıtırmir bir 'öteki' temsilidir ve kendi yaşadığı Gezi deneyimini se- yirciye kendi diliyle, kendi gözünden aktarır. Oyun Kıtırmir isimli köpeğin Gezi olaylarının etkisiyle bilinçlenme süre- ci gibi görülse de aslında oyun başladığı andan itibaren Kıtırmir'in belirli bir bilinç düzeyinde olduğu görülür.

İşemem bile öylelerinin üzerine. (Şiirsel bir edayla) Çişim değerlidir benim. Bir ağacın dibine işemeyi ter- cih ederim belki bir yaprak daha çoğalırız diye. Topra- ğa serperim çişimi belki yeni çimenler boy verir diye. Benim çişim yeşille yoldaştır. İşemem ben teneke ka- falıların üzerine. Ay şiir gibi oldu vallahi! (Metin M. , 2013:2).

Oyun yapısını bozup seyirciyle konuşan, kendiy- le dalga geçen Kıtırmir canlıları iki ayaklılar ve diğer canlılar olarak ikiye ayırır. Diğer canlıların yaşam alanlarını yok eden iki ayaklılardan şikâyetçidir. Salih de bu diğer can- lılar sınıfındandır fakat onu diğerlerinden ayıran Kıtırmir'e can yoldaşı olmasıdır. Bu özellikleriyle Kıtırmir insansı er- demlere sahiptir. Bir öteki metaforu olarak Kıtırmir diğer kö- peklerin ötekisiyken aynı zamanda sınıfsal olarak insanlar arasındaki bir ötekine de işaret eder. Gezinin oyunlardaki estetik bağlamı bu çeşit metaforlarla ve rizomatik ilişkiler- le örülüdür.

Diğer bir insansı niteliklerle donatılmış oyun kişisi ey- lemlerin tanıdık siması TOMA'dır. 'Toplumsal Olaylara Mü- dahale Aracı'nın kısaltması olan TOMA Yiğit Sertdemir'in anlatıcısı/baş oyun kişisidir. O da Kıtırmir gibi izleyicilere

kendi Gezi deneyimini aktarır. Polisleri bizimkiler, ey- lemcileri onlar olarak tanımlayan TOMA oyunun sonunda onlardan biri olduğuna karar verir. Bir insan için bile naif bir bünyeye sahip TOMA daha önceki eylem tecrübelerine rağmen ilk defa Gezi eylemlerinde protestocularla empati kurar. Üstelik eylemcileri ıslatırken bile empatiden ödün vermez:

Tuhaf olan sanki hiç beraber ıslanmamışlardı. Beraber ıslanmak. Düşüyor biri, diğeri el uzatıyor. Sen birinin canını acıtıyorsun, düşmanı sandığın adam ağlıyor. Hıh! Nasıl oluyor? Sahi bu bu nasıl oluyor. Haa işte bu! Galiba yani bu! İlk kez soru sordum! Neden? Kim bunlar? Soru sordum, evet, ya öyle oluyor ya bişey öğretiyor sana yani bildiğini sanıyorsun o zaman da sorgulanamaz sanıyorsun yani değişemez. O zaman da bırakıyorsun peşini soruların. Ya da daha da kötüsü aynı soruları sorup yanıtlarını bırakıyorsun havada... (Sertdemir, 2013: 1).

Şamil Yılmaz'ın baş oyun kişisi Avzer (Mustafa) ise başkent'in sokaklarında yaşayan bir evsizdir. Diğer ör- neklerde olduğu gibi Ankara sokaklarında yaşadığı kendi Gezi'sini anlatır. Bildik anlamda bir 'öteki' olan karakter kendini samimiyetle seyirciye açtıkça nefreti, arzuları ve korkularıyla seyirci için bir yabancıdan fazlası konumuna geçer. Ve fakat kimliği ve dili onun bir kahraman olarak de- ğil anti-kahraman olarak konumlanmasına neden olur.

Karakterin içinde 'yabancı bir şey' var. Tanımlayama- dığı ama onu zorlayan, bir o yana bir bu yana taşıyan bir şey. Bizden taraf o 'yabancı şey' başka bir karak- ter de oluyor. Bu iki karakterin oyuncunun bedeninde çekişmesi var. Biri dünyaya uyanık, diğeri kendi ger- çekliğinin kahramanı. Tek yürekte iki kişiler. Bu kişi- lik bölünmesinin sahne somutlaması beden ve oyun- culuk becerisi üzerinden kurulmaya çalışılmış (Onat, 2014:5).

Avzer'in hikâyesinin dağınık yapısı, karakterin evre- nindeki kaostan kaynaklanmakla beraber Şamil Yılmaz'ın bir anlatıcı olarak postmodern anlatımın parçalı/dağınık anlatım biçimini benimsemesinden kaynaklanır.

## Gezi Oyunlarında Dil, Söylem, İçerik

Gezi oyunlarının genel çerçevesini neo-liberal politikaların özel yaşama ve dahi toplumsal yaşayışa doğrudan etkileri, otoriter yönetimlerin ifade özgürlüğüne ve özel yaşama müdahalelerini belirler. Gezi oyunlarında özellikle yeni bir estetik vaat eden olan örneklerde yeni bir dil, kişileştirme ve kurgu arayışı olduğu gözlenir. Bu arayış ana akım dışında gelişen çağın tiyatrosunun karakteristik özelliğidir. Gezi'nin genel estetik anlayışı çağdaş biçim arayışında olan alternatif tiyatroların yabancıları olmadıkları bir yönelimdir. Bu nedenle oyunların diliyle Gezi'nin söyleminin büyük oranda örtüştüğü gözlenir. Gezi oyunlarının çoğu Gezi'yi olayların içinden seçtikleri bir karakterin gözünden anlatırken bir kısmının da Gezi olaylarını fona yerleştirmekle yetinir. Üçüncü grup oyunlarda ise belirsiz bir zaman algısı içinde Gezi'ye gönderme yapılır. 'Boşluğu Doldurmak', 'Kağıtının Köpeği Kırmır', 'Tesadüf Ya da Değil', 'Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını!' oyunları Gezi'nin içinde geçer 'Resmen Devrim', 'Bukalemun', 'Bedeli Ödenmiştir', 'Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor' oyunlarında ise Gezi dışarıda yaşamakta içeriği (oyunu) etkilemektedir. 'Haziran', 'Kırmızı', 'Diren', 'Taksim Meydanı Müzikali' oyunlarında ise Gezi simge, sloganlarıyla sahnededir, bir bakıma Gezi imgeleşip göndermelerle anılır.

Genel olarak Gezi oyunlarının yarattığı dil şiddet atmosferi içerisinde üretilmesine rağmen kışkırtıcı olaktan uzaktır. Gezerken projesi oyunları başta olmak üzere 'Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak', 'Karabatak', ve 'Yol: Bir Hatırlama Oyunu' oyunlarında şiirsel bir dil öne çıkar. Bu oyunlardaki şiirsellik dilin ifade biçimiyle olduğu kadar oyunlardaki devinimle de sağlanır. Şiirsel dilin etkili kullanıldığı oyunlar aynı zamanda hikâye anlatımıyla öne çıkar. Örnekte Yiğit Sertdemir'in TOMA'sı izlediği Oz Büyücüsü çizgi filminin etkisinde kalarak içindeki insani duyguları arar:

Vay be ahh demiştim ağğhh aynı ben işte! Yaa ya sen onu duygusuz kalpsiz sanıyorsun ama var işte var. Hem de nasıl var! Ama o şanslıydı çünkü sonunda buluyorlardı o Oz mu Gaz mı ne büyücüyse onu işte. O da anlayıveriyordu hemen kalpli olduğunu. Eı peki ben

ne zaman bulacağım onu... derken galiba dedim buldum. Aa işte öyle... Öyle öyle bir gündü... (Sertdemir, 2013).

Gezi söylemi ve dili, Gezi oyunlarına doğrudan ya da dolaylı olarak yansır. Bu dil mizahi, ironik, metinlerarası özellikte ve aktarma komiğine yer veren bir yapıdadır. Bu dilin oyunlara yansması ise ya doğrudan Gezi'de üretildiği haliyle ya da yarattığı imgelem bağlamındadır. Tiyatro sanatında birçok değişken bir arada estetik bir bütün içinde var olması gerekir. Buradan hareketle oyunlardaki söylemin ve dilin doğrudan Gezi'deki haliyle değil, yarattığı imgelem düzeyinde yer alması gerekir.

## Tartışma ve Sonuç

Sanatın işlevi antik çağlardan günümüze gerek uygulayıcılar gerekse de kuramcılar açısından gözde bir tartışma konusu olmuştur. Sanatın kendi varlığını anlamlandırmak, kutsamak için mi yoksa geniş halk kitlelerinin faydası için mi üretildiği bugün bile taraftar bulan görüşlerdir. Gezi bu tartışmalara son vermese bile artık eskisi gibi yapılamayacağını gösteren yeni argümanlar üretmiştir. Sanatın kolektif üretimi, estetiğin politik olanla ayrılmaz bir şekilde içi içe geçmesi ve bu üretimi sanatçının tekelden çıkartması Gezi'nin yarattığı algı depreminin sonuçlarından sadece birkaçıdır.

Söz konusu oyunlarda çağdaş yazarlar, yaşananları sanatın süzgecinden geçirerek çağdaş bir dil ve yeni bir estetik algıyla geleceğe taşıma çabasıdır. Gezi oyunlarını ortaya çıkaran karşıtlıklar Gezi'yi meydana getiren çelişki ve karşıtlıklardan temellenmektedir. Bu bağlamda oyunlardaki karakterlerin de Gezi katılımcılarının profilleriyle örtüştüğü görülür. Bu karakterlerin kullandıkları dil ve ortaya çıkan söylem Gezi'nin esprili, metinlerarası, ironik ve hatta sarkastik özellikler gösteren estetik söylemiyle büyük oranda benzeşmektedir. Bunun yanında geleceğe kalacak tarihsel hammedeyi de yine bu oyunlar/anlatılar/öyküler oluşturmaktadır. Gezi'de politika ve sanat ilişkisi farklı uygulamalarla görünür olmuş, birçok farklı başlık altında tartışmaya açılmıştır. Kendilerini Gezi'nin bir parçası olarak tanımlayan sanatçılar direnişin içinde üretici kimlikleriyle değil direnişin bütünselliğinde bir öge olarak öne

çıkarması. Burada sanatsal anlamda temsili bir durum yerine eylemin içinde üreten ve onunla birlikte dönüşen pratikler söz konusudur.

Gezi oyunlarında yer alan karakterler, Antik Yunan'dan günümüze uzanan gelenekte çeşitlenen tanrı/kahraman mitini yıkıp yerine gerçek hayatta görmezden gelinip tecrit edilen 'ötekileri' koyan bir tiyatro uygulamasının ürünüdür. Bu bağlamda Çağdaş Türkiye Tiyatrosunun güncel kimliğini ören genç kuşak oyun yazarları Gezi oyunlarında doğrudan ya da dolaylı olarak kent hakkı mağduru, ifade özgürlüğü elinden alınmış, geleceğe dair umutsuz bakan 'ötekilere' yer verir. Bu toplam psikolojik ve sosyolojik olarak Gezi parkı eylemlerinin katılımcı kimliğiyle büyük oranda örtüşmektedir.

Sonuç olarak 2013 Gezi Protestolarını odağa alan Gezi oyunları güncel birer tarihsel anlatı olarak değerlendirilebilir. Oyunları sahneye alan tiyatroların estetik anlayışları ve üslupları oyunların niteliğinin de belirleyicisidir. Kimi oyunlar aceleyle getirilmelerinden kaynaklı klişe yapılarıyla ön plana çıkarken birçoğu da tiyatro estetiği açısından deneysel bir arayışın ürünüdür. Gezi oyunlarının genel kimliğini olayların yaşandığı anda yaratılmış olmaları oluşturur. Genel olarak Gezi oyunlarında biçim ve içeriğin karşılıklı olarak birbirini belirlediği örnekler çoğunluktadır. Parktaki eylemcileri hazır bir seyirci kitlesine dönüştüren Gezerken projesi örneğinde olduğu gibi mekân, denetleme ve gişe kaygısı olmadan yapılan deneysel tiyatroların olasılığı tartışmaya açıktır. Gezi sürecinde kaleme alınan deneysel örnekler yeni arayışlarının önünü açmıştır. Hikâye ve oyunculuk performansının ön plana çıktığı bu oyunlarda dekor, kostüm, aksesuar ve hatta bazı oyunlarda çerçeve sahneye bile ihtiyaç duyulmamıştır. Bu oyunlarda genel olarak biçim değil oyunculuk performansı ile birlikte içerik ön plana çıkar. Gezi Parkı eylemlerinin ilk gününden itibaren sanatsal üretimler bir direniş aracı olarak kullanılmıştır. Bu üretimler var oldukları anda üstlendiklerinden daha ciddi bir işlevi tarihsel olarak üstlenmektedir. Çünkü Gezi için yapılan her bir beste, illüstrasyon, resim, heykel, çekilen her fotoğraf, yazılan her şiir, kayda geçirilen her performans, yazılan her oyun sanat literatürüne katkı sunar. Dolayısıyla bu literatür bir

tarihi belge olarak erişime/dolaşıma açılarak toplumsal belleğin bir parçasını oluşturur. Ayrıca Gezi'yle birlikte geleneksel politik mücadeleden, dar kalıpcı sanat anlayışına kadar birçok zeminde yeni arayışlar görülür. Bu arayış sadece oyunun kurallarının değil oyunun kendisinin değiştiğini müjdelir. Bu, artık hiç kimse için hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir zamanın başladığının işaretidir.

Hasan Dağı'nda meydana gelen volkanik patlamayı 8600 yıl önce Çatal Höyük'te bir duvara resmeden ilkel insan neyi anlatmaya çalıştıysa Gezi olayları sırasında üretmeye yönelik sanatçılar da aynı şeyi amaçlamıştır: 'Burada anlatılmaya değer bir şeyler yaşandı'.

#### Kaynakça

- Akdağ, M. (2013). *Yol Bir Hatırlatma Oyunu*. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- Arıkan, M. (2011). *MiMinör*,. Basılmamış Oyun Metni. İstanbul.
- Ateş, B. (2014). *Karabatak*,. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- Bakçay, E. (2010). "Toplumsal Hareketler, Direnmenin Estetiği ve Kamusal Sanat". *Çizgi Dışı*, 62-68.
- Bora, T. (2003, Şubat). "Muhalefet, Protesto, Gösteri, Gösteriş". *Birikim Dergisi*, (1166, Şubat, 8-12.).
- Bozkurt, Y., & Bayansar, R. (2014). "Yeni Toplumsal Hareketler Çerçevesinde Çevreci Hareket Ve Gezi Parkı Olayları". *Yönetim Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 14, 2, 276-293.
- Cassen, B. (2003). "On The Attack". *New Left Review*, 19, 41-60.
- Clark, T. (2011). *Sanat Ve Propaganda*, çev: . (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erenus, B. (2014). *Bukalemun*. İstanbul: Yar Yayınları.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev: . (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foster, H. (2008). "İhlalden Direnişe". A. Artun içinde, *Sanat Siyaset* içinde, ed: A. Artun. (s. 144-155). İstanbul : İletişim Yayınları, 144-155..



- Işık, H. (2014). *Bedeli Ödenmiştir*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İzmir.
- Kansu, I. (2014). *Diren*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.
- Kocabay, H. K. (2003). *Gerçek(lik)le Yüzleşmek Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Köklük, İ. (2014). *Aradığımız Topluma Ulaşılamıyor*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- Kuryel, A., & Fırat, B. Ö. (Dü). (2015). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, çev: . (B. Taş, & E. Gen, & A. Boren, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kürkügil, M. (2013). “Öndersiz ve Örgütsüz Telkinsiz ve Teşviksiz”. *Yaşarken Yazılan Tarih*, 69-75.
- Lefebvre, H. (2011). “Kent Hakkı”, dü: . (E. Çavuşoğlu, D. ü.) *Eğitim Bilim Toplum*, 9(36), 140-152.
- Lehman, H. -T. (2006). *Postdramatic Theatre*, çev: . (K. Jürs-Munby, Çev.) New York: Routledge.
- Marçalı, S. B. (2013). *P\*rk*. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- Mayer, M. (2011). “Kentsel Toplumsal Hareketlerde Kent Hakkı”, dü: . (E. Çavuşoğlu, Dü.) *Eğitim Toplum Bilim*, 9(36), 153-182
- Metin, M. (2013, Haziran 5). *Kağıtçı'nın Köpeği Kıtmir*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.
- Nochlin, L. (1988). “Why have there been no great women artists?”, *Women, Art and Power and Other Essays*, 147-158.
- Onat, F. (2014, Nisan 12). Sokaklar Evim Herkes Misafirim Olsun. Nisan 25, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi İnternet Sitesi: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/sokaklar-evim-herkes-misafirim-olsun-1186190/> adresinden alındı.
- Özyer, B. (2013). “#Yaşarken Yazılan Tarih”. *Gezi direnişi ve halk hareketlerinin geçmişi yaşarken yazılan tarih*, (54), 18-37.
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Rancière, J. (2008). “Estetiğin Siyaseti”. içinde, *Sanat Siyaset* içinde, ed: A. Artun. (s. 207-230). İstanbul: İletişim yayınları, 207-230.
- Rüzgar, E. (2013, Haziran 20). Gezi’de “Gezerken”. 03 07, 2017 tarihinde Milliyet Sanat Dergisi İnternet Sitesi: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/eser-ruzgar/gezi-de-gezerken-/2248> adresinden alındı.
- Sertdemir, Y. (2013). *Toma'nın Uyanışı*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.
- Tarrow, S. (1998). *Power in Movement Social Movements and Contentious Politics*. New York: Cambridge University Press.
- Tatar, T. (2013). “Yeni Toplumsal Hareketler ve Küresel Projeler”. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 5(57), 10-19.
- Uslu, C. (2013). *Tesadüf ya da Değil*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.
- Weiss, P. (2005). *Direnmenin Estetiği*, çev: . (T. Kurultay & Ç.ağlar Tanyeri, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldırım, B. (2013). *Resmen Devrim*. Yayınlanmamış Tiyatro Oyunu.
- Yıldırım, B. (2014). *Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar*. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Yılmaz, Ş. (2013). *Artık Hiç Bi Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını*. Ankara: Yayınlanmamış Oyun.
- Yöntem, I. (2013). *Kırmızı*. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- Yula, Ö. (2013). *Boşluğu Doldurmak*. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.



## YAYIN İLKELERİ

**yedi**, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) ve basılı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

**yedi**'de, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir. Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' olması veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir. Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak *basılmamış* bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

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

### İNDEKS BİLGİLERİ

**yedi**, Ocak 2010 sayısından 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**'ye gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulunca 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 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**’ye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**yedi**’de 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. Yazar, yazısının/makalesinin **yedi**’de yayımlandığını belirtmek kaydı ile gelecekteki kitaplar ve dersler gibi çalışmalarında; yazısının tümünü ya da bir bölümünü ücret ödemeksizin kullanma ve yazıyı satmamak koşulu ile kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

## YAZIM DİLİ

**yedi**’de yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce’dir.

## YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yazım kuralları, American Psychological Association (APA)’nın 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. 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 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 **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot 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*'ın 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 (altı bin) 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.

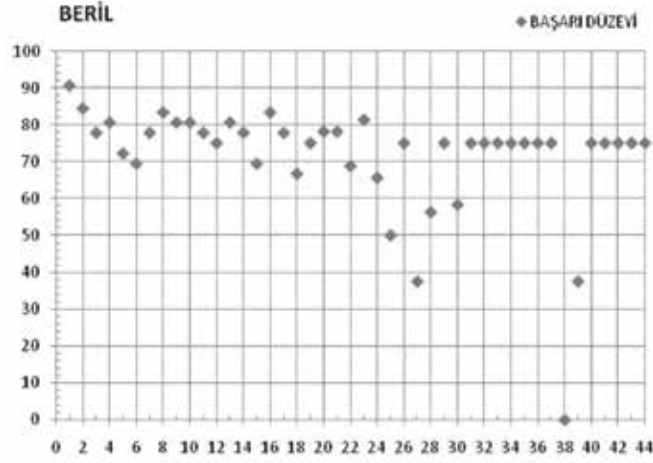
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda 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 sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları 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.

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. Aşağıda tablo ve şekil örnekleri sunulmuştur.

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

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet ( <i>Gırnata</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</i> ve <i>Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.



Şekil 4. Beril'in 44 ritim 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 *pixels 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 PPI kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, 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.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. 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.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist kahve takımı' (Rostovsky, 1990, s. 139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

**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. Alıntılar:** Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa gönderme yapılır.

#### ***Metin iç alıntılarda göndermeler***

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;

Tunalı (1996), .....; Tunalı (1996)'ya göre.....; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;

(Yükselsin, 2010, s. 15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;

(Yükselsin ve Küçükebe, 2010, s. 676).

Üç-beş yazarlı göndermelerde;

Yapılan ilk göndermede çalışmadaki tüm yazar soyadları sırasıyla verilir:

(Hargreaves, Marshall, & North, 2003)

Çalışmaya ikinci kez gönderme yapmak gerekiyorsa, sadece ilk yazarın soyadı yazılır; diğerleri için Türkçe'de "vd." ifadesi kullanılır:

(Hargreaves vd. 2003).

Altı ve daha fazla yazarlı göndermelerde yalnızca ilk yazarın soyadı ve "vd." ifadesi kullanılır.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;

(Seydi)

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

(Brittanica 8, 2010, s. 189)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda yalnızca ikincil kaynak esas kaynakça listesinde gösterilir. Birincil kaynaktan bahsedildikten sonra, ikincil kaynak “aktaran” şeklinde belirtilir.

Kaemmer (1993, s. 9)’un da ifade ettiği gibi “.....” (aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

ya da

“.....” (Kaemmer, 1993, s.9; , aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

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

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (K. Ürün, kişisel görüşme, 15 Temmuz, 1997).

**10. Kaynakça:** Metnin sonunda, yazarların soyadına göre **abecesel** olarak aşağıdaki örneklere göre, ancak **gruplandırılmadan** yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlandığı tarihe göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

#### **Kitapların gösterilmesi**

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

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musıkisinde 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.



**Editörlü Kitapların Gösterilmesi**

Bohlman, P.V. (2008). “Returning to the ethnomusicological past”. In Gregory F. B. – Timothy J. C. (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (p. 246-270), USA: Oxford University Press .

**Makalelerin gösterilmesi**

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiou, 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, J.J. (1983). “Some Aspects of Inuit Vocal Games”. *Ethnomusicology*, 27(3)457-475.

**Tezlerin gösterilmesi**

Küçükebe, M. (2008). *Batı ve Türk müziği üsluplarında anlam üretme aracı olarak kemanın sonolojik analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

**İnternet kaynaklarının gösterilmesi**

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın 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/> (04.10.2011).

Umunç, H. (2007). “Spenser’in beden alegorileri”, *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf> (04.10.2011).

**Görüşmelerin gösterilmesi**

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

**YAZILARIN GÖNDERİLMESİ**

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere 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 veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Önceleme 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” Dergisi Yayın Koordinatörlüğü  
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Güldeste Sokak No:4, 35320 Narlıdere / İZMİR  
Tel: (232) 412 90 08

**Web Sayfası**

<http://web.deu.edu.tr/gsf/>

**E-posta**

dergiyadi@deu.edu.tr  
yedi.dergisi@gmail.com

## NOTLAR

A series of horizontal dotted lines for taking notes, spanning the width of the page below the 'NOTLAR' header.



