

“Çaylak Sokak”ta Bir Okuma Denemesi

Aylin TEKİNER¹

Özet

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın Çaylak Sokak adlı enstalasyonu görsel gösterge çözümlemesiyle analiz edilmiştir. Her bir göstergenin yananlamlarından hareketle bu göstergelerin bağlam oluşturmadaki etkisine bakılmıştır. Parça-bütün ilişkisi ve bu bütünün oluşturduğu anlam ortaya çıkarılmaya çalışılmış, göstergeler arası ilişkideki ortak noktalar saptanarak enstalasyonun izleği saptanmaya çalışılmıştır. Bu izlek sürgün ve bellek olarak belirlenmiştir..

Anahtar Kelimeler: Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, bellek, nostalji, mekan, zaman, yananlam, görsel gösterge çözümlemesi.

A Reading Trial On “ROOKIE STREET”

Abstract

This study comprises of a semiotic analysis of Sarkis Zabunyan’s installation named Rookie Street. By considering the connotation of each symbol, the effect of these symbols in creating the context has been studied. By considering the part-whole relationships as a way to uncovering a holistic meaning, the common themes between symbols have been identified so as to illuminate a pattern. The pattern has been identified as exile and memory.

Key Words: Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, memory, nostalgia, space, connotation, semiotics.

Giriş

Dünya savaşları, soykırımlar, ekonomik krizler, küreselleşme ve göç olgusu gibi etmenler yirminci yüzyıl toplumlarını yoğun biçimde bellek bunalımıyla yüz yüze bıraktı.² Modernitenin vazettiği yeni yaşam kodlarının sürdürülemezliği, birey ve toplumların hatırlama yoluna giderek kendilerini daha görünür bir aidiyet vurgusuyla yeniden kurmaya yöneltti. Modernitenin homojenleştirme idealine karşın birey ait olduğu topluluğun kodlarını öne çıkararak kendini bu özellikler üzerinden tanımlayıp bir tür ‘özgürlük alanı’ yarattı.³ Huyssen (2003: 18), yükselen ‘bellek kültürü’nü, küreselleşmenin zaman ve mekanın yaşantılanışı bağlamında yarattığı istikrarsızlıklara ve endişelere karşı, dünyaya bağlanma arzusunu yansıtan bir tür kültürel savunma mekanizması olarak yorumlar. Bunu sözlü tarih çalışmaları, söylem analizleri, görsel malzemeler (fotoğraf albümleri, video kayıtlar vs), biyografiler, kişisel arşivler gibi bellek yapımcıların bilimsel çalışmaların yoğun ilgisi içine girmesinden de anlıyoruz. Bellek çalışmalarına bakıldığında

¹ Dr., Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, aylintekiner78@gmail.com

² Bir diğer yandan özellikle ulus-devlet süreçlerinin kendini önceleme ve beride kalanı reddetme refleksinin bizatihi yeni bir bellek inşasını var ettiği de belirtilmelidir. H. Bülent Kahraman (2002: 31) da siyasal modernitenin kendisini hem meşrulaştırmak hem de güçlendirmek için geleneksel olanı yok sayarak işe başladığından, bu amaçla da bellek sorununa özel bir önem atfettiğinden söz eder. Yeni bir bellek oluşturma çabası siyasal modernite için geleneksel olandan kurtulmanın, onu aşmanın en önemli yordamlarından birisidir.

³ Tam da burada Zizek, aile, ırk, din ya da vatanla kurulan aidiyet ilişkisindeki zorunluluk durumundan yola çıkarak aidiyet kavramının paradoksal yanına dikkat çeker. Zizek (1997: 27)’e göre bir toplumda her aidiyet, öznenin aslında her halükarda ona dayatılan şeyi, kendi seçiminin bir sonucuymuşçasına, özgürce kucaklamaya mecbur edildiği paradoksal bir nokta içerir. Halbwachs (1992: 50) da her ne kadar modern toplumlarda birey düşüncelerinde özgür bırakılmış görünüyorsa da, anıların toplumsal bellek aracılığı ile inşasında olduğu gibi, toplumun bireye modern öncesi toplumlardaki gibi müdahalede bulunduğunu söyler.



temelde her bir çalışmanın doğası gereği bir mekana (ev, köy, memleket, vatan vb.) ihtiyaç duyulduğu görülür.⁴ Burada mekanı, yarattığı simgesel çağrışımlar bağlamında düşündüğümüzde varoluşsal ve kültürel aidiyeti bizatihi var eden ana bir hattan söz edebiliriz.⁵

Buradan hareketle “geçmişin saklama ve yeniden meydana getirme yetisi” (Hançerlioğlu, 1993: 148) olarak tanımlanan belleğin kendini var ettiği önemli mecralardan biri olarak kuşkusuz 20. Yüzyıl sanatını ve güncel sanatı gösterebiliriz. Bellek, özne-nesne etkileşiminin sonuçlarını barındırma yeridir ve insana/topluluğa özgü bir bilinç işidir. Sanat ve bellek ilişkisi, kimi sanat eserinde örtük kiminde ise doğrudan kendini var eder. Bir yaşantıyı yeniden kurgulamak ya da var olan bir sanat eserini yeniden ele almak da belleğin kullanımını zorunlu kılar. Beuys, Kiefer gibi bir çok sanatçının adeta malzeme sandığı konumunda olan bellek, Sarkis Zabunyan’ın⁶ özgün ikonografisinde de temel bir yer teşkil eder çünkü bellek, sanatçının yaşadığı, duyumsadığı ve bir anlamda dert edindiği geçmişle -sadece kendi yaşantısı değil- kesiştiği, çarpıştığı yerdir. Kendi belleği kültürel belleğin kopmaz bir parçasıdır ve bu bellek insana özgü tüm evrensel değerlere içkindir. Sarkis’in insanlık tarihiyle kurmaya çalıştığı bağı belirgin biçimde kendi yapıtlarında Andrei Tarkovski, Alban Berg, Anton Webern gibi kültür insanlarının yapıtlarına yaptığı referanslardan da anlıyoruz. Uwe Fleckner (2005: 248), Sarkis’in bu ustalarla arasındaki tarihsel mesafeyi daima aşmaya çalıştığını, özellikle onların eserlerinin bazı yanlarını kendi yapıtlarına katarak, geçmişin başyapıtlarının *engrafik* etkilerinin tamamen bilincinde olduğunu kanıtladığını belirtir. Necmi Sönmez (1992: 11) de Sarkis’in, çağının sorumluluğunu üzerinde taşıyan bir sanatçı olarak gerçekleştirdiği her bir çalışmada, belleğin yeni bir arkeolojik kazıya tabi tutulduğuna ve ortaya çıkan işlerin dünyanın her yerindeki yaşanmışlığı içerdiğine dikkat çeker. Sarkis’te *bellek* boyutlu bir öğedir. Sözü edilen kültürel belleğin yanı sıra *Sarkis’in belleği*’nde nesne ve mekanın belleği, belleğin bir parçası olarak her bir “iş”in bir diğeriyle kurduğu ilişki ya da izleyicinin belleği gibi bir boyutluluktan söz edebiliriz. Dolayısıyla Sarkis’in “iş”lerindeki bu çok katmanlı yapının çözümleme sürecini derinleştirmesi de kaçınılmazdır ve bütüncül bir okuma çabası gerektirir. Sarkis de her bir sergisinin kapsamı içinde ve her sergisinin diğer sergileriyle kurduğu bütünlük içinde ancak anlaşılabilirliğini söyleyerek bu çok katmanlılığı vurgular. Hatta Nirven (1989: 6) ve Beykal (1984: 25)’in da belirttiği gibi Sarkis bu ilişkiyi kendi yapıtlarıyla sinema arasında da kurar. İşlerinin bütünü izlenmesi halinde ortaya bir öykü çıkacağını, bu öykünün de bir montaj gerektirdiğini, her serginin bu montajı aramakla ve bulmakla biçimlendiğini öne sürer.

Sarkis’in sanat üretiminde kullandığı nesnelere bakıldığında Elvan Zabunyan (2005: 79), Sarkis’in kullandığı kimi nesnenin yüzyıllar öncesine dayandığını, Sarkis’in onları işiyle yana getirirken yerlerini değiştirse bile asla yaşantılarından yoksun kılmadığını belirtir. Sarkis’i ilgilendiren tarihle yüklü bir mekanda nasıl konuşacağı, kendi tarihiyle mekanın tarihinin ne şekilde buluşup bir imge oluşturacağıdır (Dery, 2005: 277). 1985 yılına ait bir işine de verdiği isimden yola çıkarak belleğin Sarkis’in *vatanı* olduğu söylenebilir. Sarkis belleğin tarihselliğine ve kültürel belleğe de dikkat çeker:

Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir.

Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yapıtlarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir (Dery, 2005: 291).

Sanat eseri bir şekilde geçmişin içinde barındırarak kendini var eder. Bu geçmiş, bir bellek ürünüdür ve belleğe ait imgelerin oluşumunda kendini var eder. Bu imgelerin kurgulanışı ve

⁴ Mekanın “hatırlama kültürü”nde, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerindeki başrolüne dikkat çeken Assmann (2001: 63)’a göre her bellek tekniğinin ilk aracı mekansallaştırma.

⁵ Örneğin Tanıl Bora (2005: 8-9), “memleket”in soyut bir tasarım, bir harita olarak ülkeye nispetle çok somut, gözle görünür, ucu bucağı bilinir, daha ‘sahici’ bir beşeri coğrafyaya “milli hamasetin nesnesi olarak değil de insanların hayat tecrübesinin mekanı olarak” yere, yurda, diyara denk geldiğini belirtir.

⁶ Ermeni asıllı Sarkis Zabunyan, 1938’de İstanbul’da doğdu. 1960 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimari Bölümü’nü bitirdi. 1964’te Paris’e gitti. 1967’de Paris Bienali’nde resim dalında birincilik ödülü aldı. 1985’de Fransız Kültür Bakanlığı tarafından “Sanat ve Edebiyat” nişanı verildi. 1988’de Paris’te Pontus Hulten’in yönettiği Enternasyonal Yüksek Plastik Sanatlar Enstitüsü’nde profesör olarak görev aldı. 1990 Fransız Kültür Bakanlığı tarafından “Sanat ve Edebiyat Ofisiyesi” (Officer des Arts et des Letres) nişanı verildi. Fransız Kültür Bakanlığının 1992 yılı Devlet Büyük Ödülü’nü “heykel” dalında aldı.



başka bir göz tarafından algılanışı belleklerin kesişmesine bağlıdır. Oluşturulan her bir imge diğer imgelerle ilişkiye geçer ve biçim değişerek tüm bağlama yayılır. Berger (1999: 10)’in öne sürdüğü üzere, her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. Sarkis’in çalışmalarında seyircinin katılımı ve yorumu işlerin okunmasında hayli belirleyicidir. Beykal (1984: 32)’in da belirttiği gibi Sarkis, yapıtlarını bir silah nasıl doldurulursa öyle yükler, her sergisini bir komando operasyonu gibi sürdürür, çalışmalarını kullandığı parçaların gizilgücü ile yükler ve bu gizilgüç seyirciye aktarılır.



Resim 1: Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak*, 1989, Geogres Pompidou Kültür Merkezi, Paris.

Sarkis’te bellek kavramı, nostaljiye de bir göndermede bulunur. Evsеме ya da çağsama olarak tanımlanan nostalji,⁷ çalışmada ele alacağımız “Çaylak Sokak” düzenlemesinde gizil bir izlek konumundadır, ancak Sarkis’te nostalji farklı işler. Cousseau (2005: 264)’ya göre kendi hüznünü susturan bir nostalji adamı olan Sarkis, hüzne karşı bir savaşçı gibi mücadele eder. Geçmişin izlerini canlandırır, onları şimdide ele alır, referans ve alıntılara bir aciliyet, sorgulama yeteneği yükler. Sarkis zaman geçtikçe İstanbul’a daha çok bağlandığını, bunun elbette bir nostalji olduğunu söyler, ancak bu nostalji Tarkovski filmlerindeki gibi hastalıklı ve saplantılı bir nostalji değildir. Sarkis, belleğinin ürünü olan kendi sanatıyla kültürel bellek aracılığıyla ilişki kurduğu sanat eserleri arasındaki zamansal farkı ortadan kaldırır, geçmişini zaman dışılığına taşır, bellekleri aynı düzlemde çakıştırır ve orada tartıştır. Böylece kendisiyle geçmiş arasında sadece zamansal bir bütünlük yaratmakla kalmaz aynı zamanda kültürel kimlikleri de aynı mekan içinde eritip sentezler. Burada Sarkis’in teatral mekanları üzerinde de ayrıca durulmalıdır. Tıpkı Tarkovski filmlerinin melankoli yüklü şiirselliğinin trajedi karşısındaki şiddetli hassasiyeti gibi Sarkis’in sanatında da ışıktan renge, nesnelere arası ilişkiden mekan kurgusuna kadar her bir yapı dramaturgiyle sıkı ilişki içindedir. Sarkis’in kurduğu teatral mekanın aktörlüğünü üstlenen nesnelere, bizatihi bir bellek alanı yaratırken aynı zamanda ait oldukları geçmişini de bugünün gerçekliğinde eriterek sahne alırlar. Bu sahnelenmede izleyicinin kendi belleğiyle sunduğu tanıklık da hayli önemlidir. Kurt (2013: 20)’un da belirttiği üzere Sarkis’in sanat deneyimlerinde işler, mekanlarda iç içe geçerek, sürekli bir bellekten yorumlanarak, tümevarımsal bir bütünlüme ihtiyacı ile tekrar tekrar üretilen ve sorgulanan estetik bir akışı deneyimlerdir.

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın 1986’da yapmış olduğu ve özgeçmişini bir heykel kaidesi gibi kullandığı⁸ “Çaylak Sokak” düzenlemesi görsel gösterge çözümlemesiyle okunmaya çalışılacaktır⁹ (Resim 1). Burada bir kez daha Sarkis’in işlerindeki çok katmanlılık nedeniyle, yapılacak analizin sadece bir okuma ve anlamlandırma çabası olduğunu, her bir göstergenin farklı okumalara açık olduğunu belirtmek gerekir. L. Hjelmlöv (Rifat, 2000: 141), F. de Saussure’ün kavramlarını yetkinleştirerek düzanlam ve yanamlam kavramlarını, göstergenin iki değişik değeri olarak ortaya atar. Düzanlam, bir sözcüğün mantıksal, değişmez, nesnel anlamıdır (Kıran, Z. ve Kıran, A., 2002: 255). Yanamlam ise bireyseldir ve kişinin birikimine dayanır. Bayrav (1998: 64)’ın söylediği üzere, gösteren “yalnız bir kavramı göstermekle yetinmez, nesnel bilgiye öznel tutumlar da

⁷ Modernitenin yarattığı bir diğer kavram da nostaljidir. Modernleşme projelerinden duyulan hoşnutsuzluğa koşut, toplumların yüzlerini geçmişe dönüşleri üzerine geliştirilen popüler açıklamaların tersine Özyürek (2008: 18), Svetlana Boym’un teorisinden yola çıkarak nostaljinin, modernliğin diğer yüzü olduğunu savunur. Boym (2009: 17)’a göre nostalji ile ilerleme Jekyll ile Hyde gibidir. Biri diğerinin öteki benliğidir. Nostalji, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlemdir.

⁸ Sarkis, bu kadar yıl sonra İstanbul’a dönüşünün heyecanını dile getiren bir sergiyi, arkadaşı yazar Sevim Burak’a, çocukluğunda Türkiye’nin tek kadın kasabası olan teyzesi Siranuş’a, amcası kunduracı Simon’a ve babasına ithaf etmiştir (Madra, 1991: 110).

⁹ Sarkis Zabunyan’ın 1986 yılında ilk kez İstanbul’da Maçka Sanat Galerisi’nde sergilediği “Çaylak Sokak” adlı düzenleme, 1989 yılında Paris’te Geogres Pompidou Kültür Merkezi’nde, birebir ölçülerıyla bir kez daha kuruldu. Çalışmamızdaki mekansal çözümleme Paris’teki versiyon üzerinden gerçekleştirilecektir.

katar”. Yananlam ikincil anlamdır ve kurucu bir öge olarak sanat üretiminde etkin rol oynar. Güz (1987: 88)’ün belirttiği gibi, şiirde önemli olan düzanlam değil yananlamdır ve şiir dilini günlük dilden ayıran niteliklerden biri de ustan çok duyguya bağlılığıdır. Göstergelerin, izleyiciye, dinleyiciye veya okura alışılmamış bağdaştırmalarla ve örtüştürmelerle sunulması, farklı okuma, tasarım, imge ve algı alanlarına yol açar ve Eliade (1992: 23)’ın da dikkat çektiği üzere bizzat imge diyalektiği düzleminde, tek bir alana indirgeme konusundaki her gayret hatalıdır. Sarkis Zabunyan’ın işleri ve dolayısıyla öykünün bütününe kavranabilmesi elbette bir okuma pratiği gerektirir. Özellikle de nesnelere arası kurulan ilişkide birbirinden farklı materyalde, işlevi ve tarihselliği başka olan nesnelere yeni bağdaşıklıklar söz konusudur. Bu ilişkinin derecesi, okumaların çeşitlenmesine ve derinleşmesine katkıda bulunur. Reverdy (Akt. Aksan, 1999: 30)’nin belirttiği üzere, yaklaştırılmış iki gerçeğin arasındaki bağıntılar ne kadar uzak ve yerinde ise, imge o kadar güçlü olacak ve o kadar heyecanlandırma gücü ve şiirsel gerçeklik taşıyacaktır.

Sarkis’in “Çaylak Sokak” düzenlemesindeki her bir unsur, daha yananlamlarından hareketle çözümlenmeye çalışılacak ve her bir göstergenin bağlam oluşturmadaki etkisine bakılacaktır. Düzenlemenin beş ayrı bölüme ayrılmış olması her bir bölümün ayrı çizelgeler altında incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

“Çaylak Sokak” Enstalasyonunun Betimlenmesi

1989 yılında İstanbul’dan sonra Paris’te izleyiciyle buluşan “Çaylak Sokak” enstalasyonu, içinde farklı endüstriyel ürünlerin yer aldığı geniş bir malzeme yelpazesine sahiptir. İki parçalı ve tekerlekli platformun üzerine beş ayrı kompozisyon yerleştirilmiş ve düzenleme galeri mekanından ayrılarak kendi mekansallığını kurmuştur.¹⁰

Enstalasyonun yerleştirildiği platformun üstünde sağ tarafına yerleştirilen kundura tezgahı mekanın açık alanına bakar konumdadır. Tezgahın hemen arkasında iskemle, sağında ayakkabı kalıpları, örs, çekiç ve tezgaha yaslanmış bir rulo deri bulunmaktadır. Tezgahın üstünde ayakkabı boyası, cila, fırça ve çivi gibi kundura malzemeleri, yanında ise asılı olan tamir ve yapım aletleri (ıskarpela ve törpü) dağınık biçimde yerleştirilmiştir. Tezgahın üstüne Sarkis’in film bantlarından yaptığı daha önce sergilediği *Lulu adlı* heykeline¹¹ benzeyen bir heykel konmuştur.

Heykelin sol kolu öne doğru uzanmış ve başı yukarı bakar konumda platformun yaslandığı duvara dönük biçimde yerleştirilmiştir. Heykelin konstrüksiyonu dışındaki her şey ikinci el nesnelere aittir. Enstalasyonun bu bölümü sarı spotla ışıklandırılmıştır.

Kundura tezgahının bastığı platformun yan yüzeyine “Çaylak Sokak” yazılı bir sokak tabelası asılmış ve tabeladan yere kadar film şeritleri sarkıtılmıştır. Tekerleklerle zeminden ayrılan ve iki parçadan oluşan platformunun kundura tezgahlı bölümü, düzenlemedeki diğer objelerin yerleştirildiği alan ile dar, uzun bir boşlukla ayrılmıştır. Bu kanalın sonunda yüz santimetrelik bir bağlantı alanı ile her iki platform mekanı birleştirilmiştir. Kundura tezgahının karşısındaki platformun yan yüzeyinde üzerinde “Kriegsschats Capt. Sarkis” yazılı bir tabela asılıdır. Bu platformun üzerinde dört ayrı yerleştirme yer almaktadır. En arkaya arkaya üstü film bantlarıyla örtülmüş bir akbaba biblosu yerleştirilmiş ve bu bölüm sarı spotla ışıklandırılmıştır. Bu biblonun hemen önünde yere paralel biçimde demir çubuktan yapılmış bir konstrüksiyon daha konumlanmıştır. Üzerinden bantlar sarkıtılan konstrüksiyon bir çatı şeklindedir. Bu heykelin altına bir çift ayakkabı konmuş ve bu ayakkabıların üzerine varakla “Kriegsschats” yazılmıştır. Enstalasyonun bu bölümü yeşil spotla ışıklandırılmıştır.

Yeşil ışıklı bölüme sonraki yerleştirme, mekanın ortasına, kundura tezgahının ise karşısına denk gelir. Bu bölümde de içine su doldurulmuş, beyaz renkte bir döküm banyo küvetinin

¹⁰ “Çaylak Sokak”ın ilk sergilendiği Maçka Sanat Galerisi’nin yöneticisi Rabia Çapa (Anonim, 1989a: 15), enstalasyonu bu kez Paris’te kurduğunda mekana dair şunları söylemiştir: “Bütün malzeme ve mekan boyutları aynı olmasına rağmen sergi farklı bir etki yarattı. Mekanın bir platform üzerinde kurulmasından ve mekan etrafında dolaşarak gezilmesinden dolayı yapıt bir bakıma tavaf edildi. Üzerindeki ‘İstanbul Işığı’yla daha sonsuz, mistik bir havaya büründü.”

¹¹ Sarkis 1984’te Berlin’de açmış olduğu bir sergi için “Lulu” isimli bir heykel yapmış ve bu heykeli birçok düzenlemesinde kullanmıştır. Bugün Paris Modern Sanat Müzesi’nde olan bu heykel Viyanalı Besteci Ablan Berg’in “Lulu” operasının bant kayıtlarından yapılmıştır.



içine küçük bir balıkçı takası maketi konmuş ve bu takanın içine de film bantları yerleştirilmiştir. Enstalasyonun bu bölümü de beyaz ışıkla aydınlatılmıştır.

Yerleştirmenin son bölümünü oluşturan obje ise 1940’lı yıllara ait lambalı bir radyodur. Radyonun kablo ucu hemen arkasındaki bir delikten içeri sokulmuştur. Bu radyonun üzerinde de bir kolu öne doğru uzanmış banttın bir heykel vardır. Heykel, diğer objelere arkası dönük konumda ayakta durur. Enstalasyonun bu bölümü de kırmızı ışıkla renklendirilmiştir.

“Çaylak Sokak” Enstalasyonunun Betimlenmesi

| | Düzanlam | Yananlam |
|------------------------------|--|---|
| Kundura Tezgahı | /somut+/cansız+/kundura yapılan iş masası+/ahşap/ | /yaratıcılık+/bellek+/yaşanmışlık /+/nostaljik+/onarmak+/zanaat/ |
| İskemle | /somut+/cansız+/oturacak+/ ayaklı+/ alçak/ | /emek+/eğilmek+/zanaatkar+/ çocuk+/eski |
| Ayakkabı kalıbı | /somut+/cansız+/ahşap+/ ayak biçiminde+/ numaralı/ | /prototip+/biçimlendirme+/ yöntem/ |
| Örs | /somut+/cansız/ayakkabı yapmak ya da onarmak için araç+/demir/ | /emek+/güç+/çekiç+/ateş+/ses/ +/işçi+/eğme+/ezilme+/ düzeltme+/kırırma+/bükme |
| Çekiç | /somut+/cansız+/dövmek, çakmak için kullanılan araç+/maden/ | /emek+/güç+/örs+/ses+/işçi+/ ısı+/vurma+/düzleme+/ bastırma/ |
| Deri | / somut+/cansız+/ işlenmiş hayvan derisi+/ renkli+/kalın+/sert/ | /ölüm+/yaşam+/korunma+/kültür+/yaratı+/ sıcaklık+/evrim/ +/dönüşüm+/moda+/ işlenmemiş/ |
| Iskarpela | /somut+/cansız+/ yontu aleti+/çelik/ | /yaratıcılık+/eksiltme+/ses+/ dönüşürme/ |
| Törpü | /somut+/cansız+/uzun ege+/dişleri aralıklı/ | /düzleştirme+/eksiltme+/ detayından arındırma+/ kaygan+/acı+/yaşam/ |
| Ayakkabı boyası | /somut+/cansız+/kimyasal+/ kremsi+/ sürülebilir+/renkli+/kokulu/ | /yenilenme+/güzelleştirme+/öze n+/kapatma+/ örtme/ |
| Ayakkabı cilası | /somut+/cansız+/kimyasal+/ kremsi+/ sürülebilir+/ renksiz+/kokulu/ | /bitiş+/son+/parlak+/temiz+/öz en/ |
| Ayakkabı fırçası | /somut+/cansız+/toz alan+/parlatan+/ kılı/ | Ritim+/maharet+/temizlenmek+/ ortaya çıkarmak+/parlatmak+/ görünür kılmak/ |
| Nostalghia filminin bantları | /somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski+/ 1984 yapımı+/uzun şerit /+ /işlevi değişmiş/ | /geçmiş zaman+/anı+/ sürgün/ +/ vatan hasreti+/giz+/zaman+/ kayıt/yaratıcılık+/savaş+/ ölüm+/yaşam+/nostalji+/ bellek+/arınma+/kader ortaklığı /+/binyılcılık+/ özlem / |
| Çivi | /somut+/cansız+/demir/ +/sivri/ | /birleştirmek+/paslanmak+/ sabitlemek+/tekrar kullanmak/ |
| “Çaylak Sokak” tabelası | /somut+/cansız+/teneke+/ yazılı+/yer gösteren/ | /anı+/yaşantı+/kapsayıcı+/ nostalji /+/mahalle+/İstanbul |
| Sarı | /somut+/cansız+/bir renk/ | /yaşam+/melankoli+/buhran+/ dirençsiz+/hastalık+/sıcak/ |



Resim 2: *Çaylak Sokak*'tan detay

Düzenlemenin bu bölümünde, ana toplayıcı (kapsayıcı) öge olarak Sarkis'in yedi/sekiz yaşlarındayken yaz tatillerinde yanında çalıştığı amcası kunduracı Simon'a ait bir kundura tezgahını görmekteyiz (Resim 2). Tezgah, bu nesnelerin öyküsünü aynı zamanda da işlevselliklerini vurgulayan bir bellek görevi görür; bir tür taşıyıcıdır. Her bir nesnenin o anda üstlendikleri rolden başka gerçek rolleri de vardır; bir zamana, mekana ve tarihselliğe aittirler. Henry-Claude Cousseau (2005: 264), Sarkis'in durmadan tanıdık nesnelere, temaları kullanarak onları kendi yaşantılarıyla sınıyıp yeniden okuduğuna değinir. Sarkis'in bir işinin isminden esinlenerek daha önce de hatırlattığımız üzere nesnelerin vatanı adeta Sarkis'in belleğidir. Düzenlemeyi geçmişe ait ikinci el nesnelere ve kendi hazinesinden oluşturan sanatçı, nesnelerin kendine ait kurgusal düzenine çok az müdahale ederek yaşanmışlık duygusuna işlerlik kazandırır. Tezgah işler konumdadır ve adeta icraata hazırdır. Bu, geçmişin şimdiki zamana yansıması ve güncellenmesi olarak da değerlendirilebilir. Sarkis (1989: 1), *Çaylak Sokak*'ı değerlendirdiği bir katalogta; zamanın hep bugünde olduğunu, en eski "şeyler" in bile bugün kendilerini göstermek için şekillendiklerini, bu yolla işlerinin, zamanı bir alana "sergi alanı"na çağırıldığını belirtir.

Bütün nesnelere, görünmeyen bir güç tarafından harekete geçip ses çıkararak, yeni bir kurguya geçeceklermiş izlenimi uyandırır. Bu harekete komut veren güç ise tezgahın üzerinde Tarkovski'nin 1984 yapımı "Nostalghia" filminin bantlarından yapılmış ve adeta sessiz bir orkestrayı yöneten heykeldir. Sarkis film bantlarını doğrudan belleklerin taşıyıcısı olarak kullanır. Elvan Zabunyan (2005: 78)'a göre "banda kayıtlı olan şey, kayıt sırasında gerçektir, ama kullanılan malzeme bir dış bellekle, bağlandığı eserin belleğiyle, kat ettiği güzergahın belleğiyle yüklenir. Bu durumda bellek iç bellek olur, aynı zamanda dış bellektir; bir kayıt vardır, bir de kayıtlı şeyin okunması". Enstalasyonun tamamında kullanılan film bantları Andrei Tarkovski'nin "Nostalghia" filmine aittir ve filmin konusu, bu düzenlemenin çözümlenmesinde önemli bir rol oynar. Film, İtalya'da ve kısa dönüşlerle Rusya'da geçer. Film kahramanlarından Rus şair Andrei Gorçakov, 1700'lerin sonunda İtalya'da sürgün hayatı yaşayarak buna dayanamayıp vatanına dönen ve sonrasında intihar eden Pavel Sosnovski adındaki bir Rus müzisyenin biyografisini yazmak

için İtalya’ya gelir. Kendisi de sürgün olan Gorçakov orada, ailesini binyılcı inanışla¹² yedi yıl boyunca kapalı bir yerde tutan Domenico ile tanışır. Adam deli olarak tanınmaktadır, ailesini kurtarmak istediğini ve aslında tüm dünyanın kurtarılması gerektiğini söyler. Modern yaşamın ve yabancılık kavramının altını çizen filmin ana mekanlarından biri sülfür dolu bir kaplıca havuzudur. Domenico, elinde yanan bir mumla havuza girer ve mumu söndürmeden havuzun karşı duvarına kadar yürümek ister, ancak her seferinde insanlar, boğulacağından korkarak onu kurtarırlar. Bunun üzerine Domenico, Gorçakov’dan bu görevi gerçekleştirmesi için yardım ister ve ona bir mum verir. Vatanını özleyen ve sürekli geçmişe dönerek buhran içinde yaşayan Gorçakov sınıra yaklaştığını düşünür. Domenico, Roma’da heykellerin bulunduğu büyük bir meydanda, bir heykelin üzerinde, karşısında hareketsizce duran insanlara üç gün boyunca konuşma yapar ve insanlara yanlışa saptığımız ana yani en başa geri dönmemiz gerektiğini söyler ve Beethoven’ın dokuzuncu senfonisi eşliğinde kendini benzinle yakar. Aynı sırada, Gorçakov da son görevini yerine getirmektedir. Elindeki mum tükendikçe Gorçakov da ölüme adım adım yaklaşır. Mumu karşı duvara diker ve filmin sonunda Rusya’daki evi ile İtalya’daki katedral aynı kadraja girer.

Mum, filmin izleğindeki ana simgedir ve Domenico ile Gorçakov arasındaki ilişkiyi ve ortaklığı temsil eder. Gorçakov ile Domenico arasında kurulan empati ve bunun bir özdeşleşime dönüşmesiyle birlikte iki kişilik birbirine karışır. Sürgün hayatı yaşayan Sarkis ile Tarkovski arasında da bu türden bir bağ kurulabilir. “Sürgün olmak” uzaklaşmadır, ancak köklerinden uzak kalan pek çok sanatçı gibi Sarkis de bu uzaklığı sanatının lehine çevirir ve belleğini vatanı ilan eder. Kaptan Sarkis kendi aidiyetini ve kimliğini gemileriyle diyar diyar gezdirir. Sarkis’in Tarkovski ile kurduğu bir diğer ortaklık da kurmaca ile gerçeklik arasındaki güçlü belirsizliktir. Elvan Zabunyan (2005: 75), gerçeklikle kurgu arasındaki güçlü bağa değinirken Tarkovski ile Sarkis’in kendi arasında kurduğu köprüyü Sarkis’in ağzından aktarır:

Gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoksa kurmaca ölür. Öte yandan, kurmacasız gerçeklik de besin eksikliğidir. Örneğin Tarkovski’de, inanılması güç, ama onun filmiyle seni inandırdığı bir mistisizmdir. Sineması o kadar gerçek hale gelir ki, kurmacayı kabul etmeye başlarsın. Onun gerçekle kurmaca arasına sıkışmış özgül mekanına hap-solursun. Birdenbire parmaklarını öyle bir gerçekliğe daldırırsın ki insanları şiirle uyandırırısın.

Nostalgia filmi, Tarkovski’nin sürgün hayatı yaşadığı, yaşamının son yıllarına denk gelen bir filmdir ve filmin ana karakteri Andrei Gorçakov da bir tür sürgün hayatı yaşar. Tarkovski’nin Gorçakov ile kendini özdeşleştirdiği söylenmekte ve Sarkis’in doğduğu ve yaşadığı topraklara yıllar sonra gelip açmış olduğu ilk sergi olan “Çaylak Sokak”ta da sürgün olma düşüncesi ve imgesi, izleyiciyi Tarkovski-Gorçakov-Sarkis üçlüsü üzerine düşünmeye yönlendirir.¹³ Filmin izleğinde mum Domenico ile Gorçakov arasındaki bağı simgelerken, film şeritleri de “sürgünün belleği” olarak “Çaylak Sokak” düzenlemesinde simgesel bir işlev görür. Böylece Sarkis ile Tarkovski arasındaki bağ da sıkıca kurulmuş olur. Burada, metinlerarası ilişki söz konusudur.

Düzenlemenin bu bölümündeki tüm nesnelere yananlam düzleminde değerlendirecek olursak, kundura tezgahı yaratıcı edimi ve belleği simgeler. Bu bellek, halihazırda bulunan, işler konumda olan bir zanaat tezgahı ile yaşanmışlığa ve nostaljiye göndermede bulunur. Tabure ise emek veren, malzemeyi dönüştüren dikkatli ve titiz bir özneyi çağırıştırır. Ayakkabı kalıbı, bir serüvenin yöntemine işaret eder ve her nesnenin bir örnekten beslendiğini ve ona göre biçimlendiğini imler. Örs, tamamlayıcısı olan çekici çağrıştırmakta ve sese işaret etmektedir. Çekiç de aynı şekilde örsü göstermekte, ses ile ısıyı gündeme getirirken düzleştirme ve bastırmayı da imlemektedir. Deri, kültürün bir göstergesi olarak düşünülebilir; insanoğlunun kendini var ediş sürecini yani yaşamı ifade eder. Dönüşümün bir aracı konumundadır ve modanın nostaljik

¹² Binyılın ve dünyanın tamamen yok oluşunun yaklaştığı kehanetinde bulunan ya da daha biçimsel olarak, yakın zamanda bütünsel, nihai, bu dünyaya ait ortak kurtuluşun gerçekleşeceğini öngören dinsel hareketi anlatan terim (Marshall, 1999: 72).

¹³ Sarkis Türkiye kökenli bir Ermeni ve Paris’te yaşayan bir göçbedir, ancak sanatında kimliğine ve yaşanmışlığına dair doğrudan bir hüznün göndermesi yoktur. Dolayısıyla nostaljiyle olan ilişkisi ve mesafesi hayli karmaşıktır. Cousseau (2005: 264), Sarkis’in başından beri nostaljiyi ve bunalmı reddettiğini iddia eder. Örneğin Sarkis’in Tarkovski’nin Nostalgia’ına hayranlığı kendine dönüş bağlamında değildir, filmin, kendi yoluna düşsel biçimde devam etmesini, öyküsüne fazladan bir aşama eklemesini sağlamasından kaynaklanır.



serüvenini de çağrıştırır. Ham (işlenmemiş) konumu, onu işleyecek özneye ve gereçlere dikkati çeker. Iskarpela, eksilterek (yontarak) içte var olanı ortaya çıkarır; yaratıcılığı, zanaatı, titizliği çağrıştırır. Törpü ise bir yandan yaşamın getirdikleriyle olgunlaşmayı (törpülenme) diğer yandan da kişilik örüntülerinin yok edilmesini çağrıştırır. Ayakkabı boyası yenilenmeyi imlerken, eskiyi kapatan ve örten işlevi de görür. Ayakkabı cilası ise bir serüvenin bitişini, son halini çağrıştırır. Ayakkabı fırçası, geçmişte kalmış, toz içinde olan anıların fırçalanıp açığa çıkarılmasını imler; bir tür anı tazeleme gerecidir. Çivi ise birleştiren, sabitleyen bir öge olarak karşımıza çıkar, ancak çivinin uzun bir serüveni vardır; çakılır, sökülür, sonrasında düzeltilir ve yeniden kullanılır. Sarkis'e malzemenin yaşaması gerektiği daha o zamanlarda öğretilmiştir (Özsoy: 2014):

Gelişmemiş ülkelerde 'atma' diye bir olay yoktur. Benim o dükkanda (kundura dükkanı) yaptığım iş, yere düşen çivileri düzeltmekti. Yani siz kalkıp ziyarı önlüyorsunuz ve kullanılmayan şeyi devreye sokuyorsunuz. Benim çalışmalarım da bu halen vardır. Hiçbir şey atmam. Kullandığım malzemeler tekrar devreye girer.

Kundura tezgahının bulunduğu platformun yan yüzeyinde bulunan tabeladaki "Çaylak Sokak" vurgusu önemlidir, çünkü nostaljik bir göndermeyle belleğe güçlü bir vuruş yapar. Hatta Sarkis'in bu tabelayı adeta bir imza niteliğinde kullandığını öne sürebiliriz; tıpkı bir tanık gibi. Çaylak Sokak sergisinde mekanı bir sahne olarak düşünen Sarkis, serginin İstanbul'dan sonra Magiciens de la Terre'deki kurulumunda kaidenin, galerinin yeniden oluşturulmuş mekan olduğunu söyler. Zabunyan (2005: 66)'ın da betimlediği gibi bu "yeniden oluşturma", etrafında gezilebilecek tahtadan bir sahne-kerevet biçimindedir. Sarkis'in dramaturgiyle olan bağından ve mekan kurgusundaki teatrallikten hareketle "Çaylak Sokak" enstalasyonunun yeniden kurulumundaki tekerlekli platformu da bir tiyatro sahnesiyle ilişkilendirmek mümkündür. Platformun etrafında gezerek izleyici, tüm sahneleri farklı açılardan görebilir. Sarkis (1989: 1), "Çaylak Sokak"ı İstanbul'dan Paris'e taşıma serüvenini şöyle anlatır:

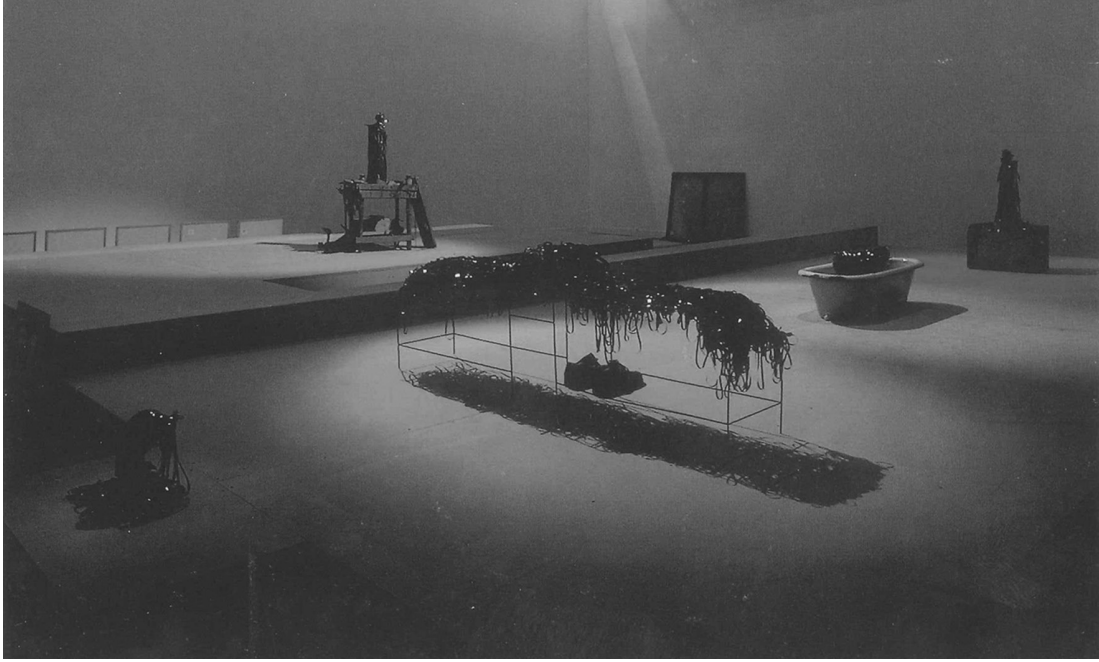
3 yıl sonra, 1989'da, bu yerleştirme Paris Georges Pompidou Müzesi'ndeki "Yeryüzü Büyücüler" sergisine davet edildi. İstanbul'daki galeriyi ahşap bir sahne üzerinde taşımayı düşündüm, sahne tekerlekler üzerinde kurulacaktı. İstanbul'dan kalkıp Beaubourg'a indiği izlenimini vermek istiyordum.

Yerleştirmenin bu bölümü sarı spotla renklendirilmiş ve ışık kundura tezgahını kendi çemberi içine almıştır. Nostalghia filminin melankolik karakterleri ile de örtüşen sarı aynı zamanda hastalığa ve dirençsizliğe işaret eder ve bu da tıpkı Tarkovski'nin filmindeki hastalığa dönüşen "nostalji"yle çakışır. Filmin kahramanı Gorçakov'un bir tür nostalji hastalığına tutulup, yaratıcılığını kaybetmesi ve kendini ölüme yönlendirmesinin rengidir sarı; solmak ve tükenmek üzere.

| | Düzanlam | Yananlam |
|------------------------------------|--|---|
| Akbaba biblosu | /somut+/cansız+/ seramik+/ | /leşle beslenen+/yırtıcı+/başkalarının sırtından geçinen, mal varlığına konan/ |
| Nostalghia filminin bantları | /somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski/ +/1984 yapımı+/uzun şerit+/ işlevi değişmiş/ | /geçmiş zaman+/anı+/ vatan hasreti+/ giz+/zaman+/kayıt//yaratıcılık+/savaş+/ö lüm+/yaşam+/nostalji+/bellek +/arınma+/kader ortaklığı+/ binyılcılık+/sürgün/ +/özlem / |
| Sarı | /somut+/cansız+/bir renk/ | /yaşam+/melankoli+/buhran+/ dirençsiz+/hastalık+/sıcak/ |



Platformun sol kısmında, kundura tezgahının da çaprazında duran figür, üstü Nostalgia filminin bantlarıyla örtülmüş bir akbaba biblosudur (Resim 3). Yananamlarıyla akbaba imgesine bakıldığında burada, sürgün hayatı yaşayan, yerinden yurdundan edilmiş ve malvarlığına el konmuş bir azınlık öyküsüne güçlü bir politik göndermede bulunduğu söylenebilir. Sarkis (1989: 1) ise bir nesilden öteki nesle geçen 1930’lardan kalma bu nesnenin kavgayı simgelediğini belirtir.



Resim 3: Çaylak Sokak’tan detay

| | Düzanlam | Yananlam |
|-----------------------------------|---|---|
| Ev/Çatı | /somut+/cansız+/yapı /+/hane+/yapının üstü | /korunma+/barınma+/aile+/huzur+/ gelenek+/ortak yaşam+/nostalji+/ çocukluk+/kültür+/düzen |
| Kanat | /somut+/canlı+/organ /+/uçmaya yarayan /+/iki adet/ | /özgürlük+/göç+/ayakların yerden kesilmesi+/iktidar+/güç gösterme /+/koruma/ |
| Ayakkabı | /somut+/cansız+/giyil ebilir+/numaralı+/çift | /yürümek+/yol+/göç+/koruma+/ ölünün ardından kapıya konan/ |
| Nostalgia filminin bantları | /somut+/cansız+/ Andrei Tarkovski+/ / 1984 yapımı+/uzun şerit+/ işlevi değişmiş/ | /geçmiş zaman+/anı+/ vatan hasreti+/ giz+/zaman+/kayıt/yaratıcılık+/savaş+/ö lüm+/yaşam+/nostalji+/bellek /+/arınma+/kader ortaklığı+/ binyılcılık+/sürgün/ +/özlem / |
| Yeşil | /somut+/cansız+/bir renk/ | /doğa+/diriliş+/yaşam+/var olma+/ taze+/bahar/ /huzursuzluk/ |
| Kriegsschats | /isim+/savaş ganimeti anlamında+/Almanca/ | /sanat eseri+/müze+/değerli/ |

Kundura tezgahının dört-beş metre önünde duran dört kompozisyondan ikincisi, metal konstrüksiyonun bantlarla kaplandığı heykelin olduğu bölümdür. Bu metal yapı, formuyla bir kuşun kanadını anımsattığı gibi bir evi ya da evin çatısını da çağırıştırır. Sarkis (1989: 1) bu metal konstrüksiyonun ev gibi, okul gibi, kışla ya da fabrika gibi tümünün mimarisini simgelediğini söyler. Bir evin/çatının altında var olma imgesi ile sürgün olma ve bunu nostaljiyle örme arasında kopmaz bir bağ vardır. Boym (2009: 16)'un da belirttiği gibi ilk bakışta, nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir. Hemen yerde duran, Sarkis'in babasına ait ayakkabılarla ev arasında geride kalmış, özlem duyulan bir çocukluk ilişkisi kurmak da mümkün görünüyor (Resim 4).

Kanat ise, özgürlüğü olduğu kadar göç kavramını da çağırıştırır. Özgürlük boyutu sanatçının tabiri ile 'yürüyemeyen babasının' ayakkabıları ile ilişkilendirilebileceği gibi göçe zorlanan bir azınlık kültürüne de göndermede bulunur ve bu bağlamda ayakkabı hayli güçlü bir imgedir. Mehmet Rifat (1999: 16)'ın dediği gibi, anlatılardaki anlamlar çeşitli aşamalardan geçerek, birbirleri ile bütünleşerek, birbirleri ile karşılaşılarak, başka yapılarla dönüşerek oluşurlar. Bir diğer yandan ayakkabı imgesi özellikle Orta Doğu kültürlerine ait ölüm sonrası ritüellerde de önemli bir öğedir. Ölünün ardından ilk olarak ölenin ayakkabıları sokağa konur. Sarkis'in düzenlemesinde, gidenin ve bir daha dönemeyecek olanın ayakkabıları, uçmaya hazır bir kuşun ayakları gibi yerleştirilmiştir.



Resim 4: Çaylak Sokak'tan detay

Buradaki kanat formunu önceden de belirttiğimiz gibi özgürlükten ziyade geri dönüşü olmayan zorunlu göç unsuruyla ilişkilendirmek daha isabetlidir. Ancak, ayakkabının üzerine altın varakla yazılan ve savaş ganimetleri anlamına gelen *kriegsschats*¹⁴ yazısı birdenbire tüm bağlamla oynar. Savaş ganimetleri kavramını, Sarkis 1976 yılından beri, sanat yapıtlarının donmasını

¹⁴ Sarkis savaş ganimeti anlamına gelen *Kriegsschats*'ı şöyle tanımlar: "Ben müzelere gittiğimde karşılaştığım eserleri harp ganimetleri gibi görüyorum. Değişik medeniyetlerden alınmış bir araya getirilmiş işler. Aynı ısıda aynı gösterme tavrı ile sergileniyor, Türkiye, Japonya ve Güney Amerika işleri. İsteyerek oraya gitmiş değiller. Sanat eseri bir yere bağlıdır. Işığın, ortamına, çevresine vs. Harp ganimeti ise zorla bir mekânın içine yerleştiriliyor" (Niyazioğlu, 1987: 69).

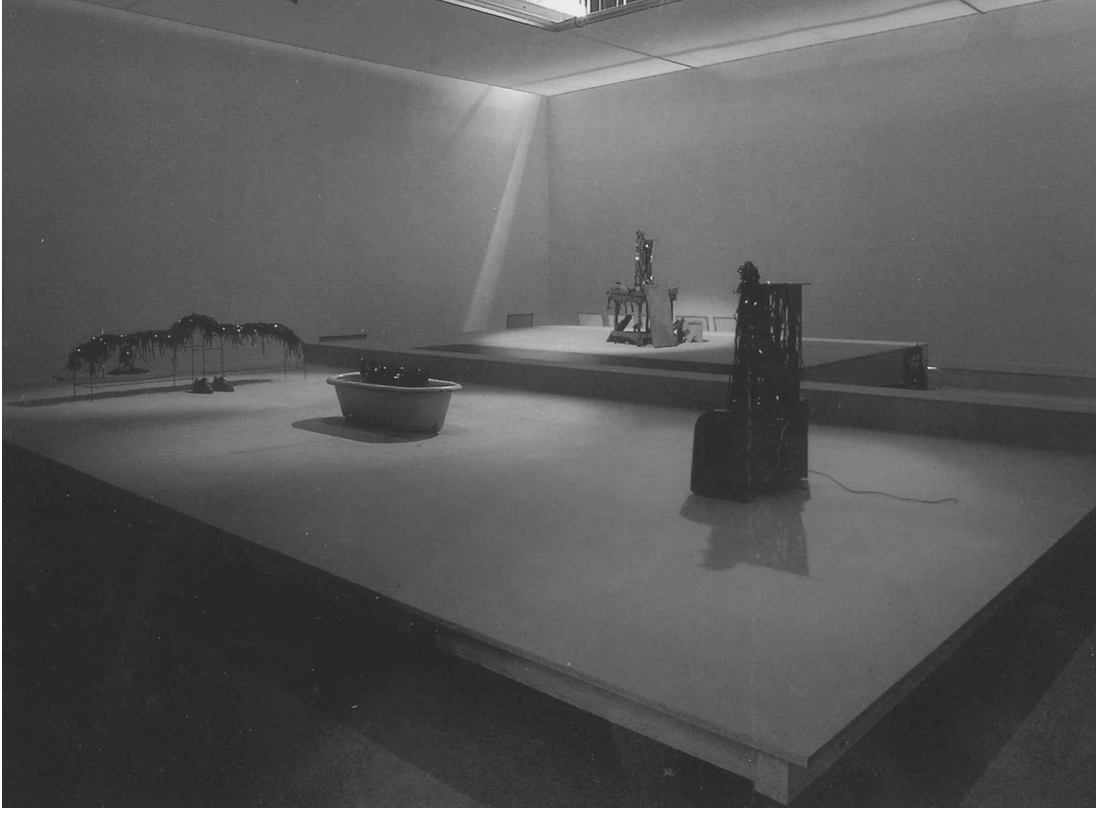
önlemek ve yeni bir “müzelik” anlayışını tanımlamak üzere kullanır. Sarkis (Anonim, 1989b, 16)’e göre: “Bir yapıtın yaşadığı yerden alınıp (bir yerde yozlaştırılıp, bir yere konup) ‘sen burada yaşayacaksın’ denmesi o yapıtı tutsak haline getirir.” Cousseau (2005: 263) da birer laytmotif olan bu temanın, eseri bellekle, zamanla, dünyayla, tarih ve ütopyalarla ilişkilendirdiğini öne sürer. Buradan hareketle zorunlu yerinden olmayı imleyen ayakkabıyla zorunlu bir mekana hapsedilen sanat eseri arasında bir ilişki kurmak da mümkündür. İki gösterge arasındaki ilişki, izleyiciyi de-ğişken çağrışımlara yönlendirmekte ve güçlü bir imge yaratmaktadır. Sarkis için savaş kavramı, aynı zamanda kültürel bir simgedir. Bir anlamda, savaşın arkeolojisini sunma istencindedir ve anılarını onun içinde yaşatır, öğütür ve yansıtır; yani *Kriegsschats* sadece Nazi Almanyası’nın bir simgesi değil aynı zamanda bu kültürün bir parçasıdır da.

Düzenlemenin ismi olan “Çaylak Sokak”ın içindeki “çaylak” sözcüğü de bağlama göre güç ve önem kazanır. Heykel, oldukça büyük boylu yırtıcılardan kızıl karışımı esmer tüylü ve uzun kanatlı çaylak kuşunu anımsatır. Çürümüş bir izlenim uyandıran heykel, bir görüntüsel göstergedir ve “varlığına işaret ettiği nesne ile bir benzerlik ilişkisi içindedir” (Rifat, 2000: 133). Ayakkabı ve heykel arasındaki bu dramatik ilişkide toplumsal ve politik şiddet kavramı da üzerinde durulması gereken bir diğer önemli noktadır. Ayakkabıyı bir yem olarak gören çaylak kuşu ile bir azınlık öyküsü arasında metaforik bir ilişki de kurulabilir.

Düzenlemenin bu bölümü yeşil ışıkla renklendirilmiştir. Burada doğa-kültür çatışmasını gösteren yeşil, değişen ve dirilen doğanın, gelen baharın müjdecisidir ve insanoğlunun var oluşundan bu yana güncelliğini koruyan savaş imgesiyle ters yönde işler. Christian Bernard (2005: 17), Sarkis’in 1979’dan bu yana kullandığı kırmızı ve yeşili metaforlarla betimler. Sıcak deniz soğuk denize temas eder. Kırmızı el soğuk eli ısıtır. Yeşil ışık kırmızıyı karanlığa sürüklemeye çalışır.

| | Düzanlam | Yananlam |
|------------------------------|---|---|
| Döküm banyo küveti | /somut+/cansız+/maden+/ yıkanmak için/ | /nostalji+/arınma+/havuz+/ yüzmek+/fantezi+/keyif+/ oyun+/hijyen/ |
| Balıkçı takası maketi | /somut+/cansız+/ahşap+/ su üstünde durabilen/ | /çocukluk+/öykünme+/ yüzdürme+/kopya/ |
| Su | /somut+/cansız+/sıvı+/ renksiz+/kokusuz+/tatsız/ | /hayat+/arınmak+/kirlenmek+/ dingin+/çoşkun+/susamak/ |
| Beyaz | /somut+/cansız+/bir renk/ | /nötr+/saflık+/temizlik+/renksiz+/ aydınlık+/kirlenmemişlik/ |
| Nostalghia filminin bantları | /somut+/cansız+/Andrei Tarkovski+/1984 yapımı+/ uzun, dolaşık şerit+/işlevi değişmiş/ | /geçmiş zaman+/anı+/giz+/ zaman+/kayıt/yaratıcılık +/savaş+/ölüm+/yaşam+/nostalji/ +/bellek+/arınma+/kader ortaklığı +/binyılcılık+/sürgün+/özlem +/ vatan hasreti/ |
| Kriegsschats Capt. Sarkis | /savaş ganimeti+/ Kaptan Sarkis | /sanat eseri+/müze+/sanatçı+/ yön veren+/bellek+/gezgin |

Düzenlemenin bu bölümü, yerleştirmenin merkezi konumundadır ve diğer kompozisyonlar tarafından çevrelenir (Resim 5). Bu bölümün nesnelere, doğrudan Sarkis’in çocukluğuna gönderme de bulunur. Bu bağlamda, bu nesnelere kompozisyonun merkezinde konumlanması önemli bir temsiliyet olarak düşünülebilir.



Resim 5: “Çaylak Sokak”tan detay

Sarkis’in ilk banyosunu yaptığı, çocukluğundan kalma döküm küvetin yanı sıra diğer nesnelere de (taka, bant ve su) çocukluğu yeniden kurgulamanın araçlarıdır. Her bir parçanın kendi içinde anlam bütünlüğü vardır, ancak onların birleşimi de yeni bir bütünü oluşturur ve yeni anlam kümelerine temas eder. Bu parçaların tek tek anlamlarının çözümlenmesi de yetmez, çünkü ünlü sinema yönetmeni Eisenstein’in dediği üzere; bütünün kendini oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir şey olduğunu söylemek daha doğrudur. Çünkü, toplama burada anlam taşımayan bir işlemdir, oysa bütün ile parça ilişkisi anlamlıdır (Akt. Beykal, 1989: 69). Parçalar arası ilişkiye bakacak olursak banyo küveti nostaljik bir öğe olarak bir arınma duygusunu çağırıştırırken bir yandan da izleyiciyi fiziksel boyutu ile çocuk dünyasındaki havuz fantezisine yönlendirir. İlk yüzme girişimlerinin denendiği bir oyun mekanının içine doldurulan su, bu işlevselliği vurgular. Bu kez su dolu küvetin içinde yüzen (yüzdürülen) küçük bir balıkçı takasıdır. İçi “bant” göstereni ile doldurulan taka, içinde geçmişe ait gizli anıları barındırır ve birebir zamansallık boyutuna işaret eder. Taka, adeta zaman ile doldurulmuştur. Bu taka maketinde bir tür kişileştirmeden de söz etmek olasıdır; sanatçı artık takayı yüzdürendir ve bununla beraber platformun yan yüzeyinde, küvetin hizasındaki “Kriegsschats Capt. Sarkis” tabelası da kendi ganimetini gezdiren Kaptan Sarkis’e göndermede bulunur.

Sarkis’in pek çok işinde İkinci Dünya Savaşı’na yapmış olduğu yoğun göndermeler “Çaylak Sokak” düzenlemesinin de her bir bölümünde kendini gösterir. Çalışmalarının izleklerinden birini oluşturan “savaş” döküm küvetinde de yerini bulur. 1930’lu yıllarda Nazi Almanyası’nda minimum sağlık standartlarını tutturma açısından tüm halka dağıtılan döküm küvet doğrudan savaşı çağırıştırır. Çünkü Hitler’e göre, ari bir ırk ancak hijyenle sağlanabilecektir. Beuys, Kiefer de bu nesneyi faşizmin ve savaşın bir simgesi olarak kullanmışlardır. Bir trajedinin şiirsel bir anlatımla sunulduğu ve izleyicinin belleğini zorlayan küvet-su-taka-bant dörtlüsü, çocukluk, bellek ve savaşın yaşam örüntülerini sunar.

Enstalasyonun merkezinde duran bu kompozisyon beyaz ışıkla aydınlatılmıştır. Bu kompozisyonun arkasında ve önünde yer alan kompozisyonların yeşil ve kırmızı ile ışıklandırılması nedeniyle mekan yeterince gerilim yüklüdür, dolayısıyla bu alanın nötralize kılınması anlamlıdır. Michel Menu (2005: 98), karayolu işaretlerinden gemilerin renklendirilmesine kadar kırmızının gerilim, tehlike ve yasağı, yeşilin ise güvenliği simgelediğini hatırlatır ve şöyle der:

Kaptan Sarkis bizi, tehlikelere, güçlülere, kör kayalıklara meydan okuyan teknesinin uyarı lambalarının ışığında, ‘gece uçsuz bucaksız’ dediği yere götürür. Rota Sarkis’tedir, limandan çıkarak, bizi bilinmedik engin ufuklara götürür. İki ateş arasında kalınır.

| | Düzanlam | Yananlam |
|------------------------------|---|--|
| Lambalı radyo | /somut+/cansız+/bir iletişim aracı+/eski teknoloji /+ /ışıklı+/frekanslı/ | /nostalji+/savaş+/haber+/geçmiş zaman/+ /çocukluk/ |
| Nostalghia filminin bantları | /somut+/cansız+/Andrei Tarkovski+/1984 yapımı+/ uzun şerit+/ işlevi değişmiş/ | /geçmiş zaman+/anı+/ /giz+/zaman+/kayıt/yaratıcılık /+/savaş+/ölüm+/yaşam+/nostalji/ +/bellek+/arınma/+kader ortaklığı /+/binyılcılık+/sürgün+/özlem /+/vatan hasreti/ |
| Kırmızı | /somut+/cansız+/bir renk/ | /savaş+/tutku+/aşk+/sıcaklık+/ şiddet/ |

Düzenlemenin son parçası olan radyolu kompozisyon diğer nesnelere bakar konumda yerleştirilmiştir (Resim 6). Cousseau (2005: 261)’ya göre nesnelere yüz yüze durmalarının nedeni, birbirlerini daha iyi yanıtlayabilmek, arzulamak ve kaynaşmaktır. Sarkis’in ilk müziğini dinlediği, teyzesine ait 1940’lardan kalma radyo, mekana sessizce ses getiren nostaljik bir öğedir. Radyonun kablosu, platformun üzerindeki bir deliğin içine girerek radyonun işlevselliği vurgulanmıştır. Bu nostaljik nesne savaşı çağrıştırmaları bağlamında da güçlü ve önemlidir. “Geçmişe ait sesleri içinde tutan, saklayan” bu radyo diğer nesnelere tarihselliklerini anımsatır gibi kapalı bir kutu olarak onlara bakmaktadır. Düzenlemenin her bir bölümünde yer alan film bantları, sessiz ve işlevsiz konumdayken, radyo adeta onların sesi olabilecek bir aygıt görevini de üstlenir. Radyonun üzerine, kundura tezgahının üzerindeki heykele benzer başka bir banttın heykel yerleştirilmiştir. Bu heykelin de tek kolu öne uzanmış, diğer nesnelere arkasını dönmüş ve başka bir yeri göstermektedir. “Lulu”ya benzeyen heykel sanki şimdiki zamana göndermede bulunur. Gerek kundura tezgahının gerekse radyonun üzerinde duran heykeller, içinde buldukları mekanın ve ilişki kurdukları nesnelere tarihselliklerinden bağımsız bir zamana işaret ederler. Bellek işlevi gören bantlardan yapılmış iki heykel de şimdiki zamanla geçmişin iç içeliğini göstermiş olur. Bu bir tür yönlendirmedir. Sarkis (Üster, 1991: 7), şimdiki zamana yönelik şunları söyler:

“Bütün işlerim bugünde geçer ve ileriye dönüktür. Bugünden konuşur. Sinemada flashback gibi. Flashback geriye döner, ama biz onu bugünden izleriz. Tabii onu ileriye götüren insanın, ona bakanın düşüncesidir.”





Resim 6: “Çaylak Sokak”tan detay

Düzenlemenin bu bölümü kırmızı spotla renklendirilmiş ve kırmızı diğer ışık alanlarından daha büyük bir daire oluşturmuştur. “Renk, ışık, ona göre, belleğin gerçek taşıyıcısıdır, yüzer gezer, görünümleri bakımından çeşitli, sıcak, değişen, öznel, şiirsel taşıyıcıdır” (Menu, 2005: 98). Tarihe ve kültürel belleğe kopmaz biçimde eklenen ve sürekli geçmişin eserlerinden kendi işlerine referanslar yükleyen Sarkis için renkler de sıcaklık ve soğukluklarıyla konumlanırlar. Bernard’a göre Sarkis kendini iki kutup arasına yerleştirir. Kuzey ülkelerinin anlatımcı soğuğu ile Doğu ülkelerinin erotik sıcaklığı arasına. Sıcak ile soğuk arasına. Enstalasyonun bu bölümünde kırmızı, şiddeti çağrıştırmakta ve adeta renk radyodan yayılmaktadır. Radyoda sanki “Lili Marlene” çalmakta ve ses kırmızıyı doğurmaktadır. Bu aynı zamanda tutkunun da şarkısıdır. Düzenlemede kırmızı ile yeşil alan birbirine uzaktır. Bunu Sarkis şöyle açıklıyor: “Kırmızı ve yeşil hem çeken hem de iten renklerdir, tamamlayıcı renklerdir. İkisi karıştırıldığında karanlığa gider” (Nirven, 1989: 8). İki alan arasında nötr bir alan oluşturularak bu tamamlayıcılık vurgulanmakta ve her renk kendinden genele yayılarak bütünü oluşturmaktadır.

Değerlendirme

Sarkis Zabunyan’ın “Çaylak Sokak” düzenlemesi, beş ayrı bölümden oluşmakta ve her biri bütüne işaret etmektedir. Düzenlemenin beş bölümünde yer alan tüm göstergeler yananlamlarından hareketle incelenmiş ve ilişkilendirilmiştir. Bu göstergeler arası ilişkideki ortak noktalar, düzenlemenin izleğini oluşturmaktadır. Bu izlek sürgün ve bellektir. Her kültürün içinde var olan ve yayılan bu kavramlar, belleğin kesişme noktalarına işaret eder. Beykal (1984: 32)’in da belirttiği gibi dilleri farklılaştıran, bir sözcüğün kültürel varlığı, çağrışımlarıdır. Sarkis’i etkileyen, belleğin bir sözcüğü nasıl yoğurup işlediğidir.



Sarkis’in diğer işlerinde olduğu gibi bu düzenlemede de adeta bir tiyatro sahnelenir. Her bir nesnenin aldığı sahne mekanla birlikte kendi aurasını yaratır ve yer yer anın içinde yer yer de gerçeküstü bir zamanda kutsallaşırlar. Tam da burada zamana dair bir değerlendirme yapmak gerekir. Sarkis, kullandığı bantlara ya müzik ya da film kaydeder ve böylece “kaydın ve dolaşısıyla bandın uzunluğuyla zamanı görselleştirir” (Zabunyan, 2005: 69). Düzenlemenin her bir bölümünde Nostalgia fiminin bantlarının kullanılması ortak bir zamansallık vurgusuna işaret eder. Fiziksel bir zamana işaret eden bantların kurgulanışı ve gövdelenmesi ise zamanı bu fiziksellikten çıkarır ve bu kez mekanın zamanı, izleyicinin zamanıyla flört etmeye başlar. Ses ve film bantları aynı zamanda bir heykel malzemesidir ve belleğin önemli bir göstergesidir. Sarkis (Beykal, 1989: 69)’in de belirttiği gibi bu ses bantları sestem yapılmış heykel ya da heykelleşmiş ses olurlar. Hatta bu banttın heykeller enstalasyonun/sahnenin öylesine ana karakterleridir ki Sarkis (1989: 1), kunduracı tezgahını ve radyoyu bu heykellerin kaidesi olarak kullandığını söyler. Düzenlemenin her bölümünde kullanılan bu bantlar belleğe işaret etmekte ve izlekte yerini almaktadır. Bellek kavramı, zaman boyutunu da beraberinde getirir ve geçmiş, şimdi ve geleceğin izlerini taşır. Gültekin (1994: 58)’e göre Sarkis geçmiş yaşantısını ve anılarını eski nesnelere, ışık, ses, renk ve hareket öğeleri ile harekete katarak geçmişten geleceğe doğru yaşanan zaman kavramının derin boyutuna ulaştırır.

Belirttiğimiz üzere savaş kavramı da her bir gösteren bütünü (her bir parçanın) gösterileni konumundadır. Bu izleğin nostaljik öğelerle verilmiş olması, beraberinde nostalji kavramını da getirir. Ancak bu kavram, Tarkovski’nin Nostalgia filmindeki Gorçakov’un düştüğü nostalji hastalığından farklıdır. Çünkü filmde bu hastalık, yaratma edimini baltalamakta ve geçmişe saplanmaktadır. Oysa, Sarkis bu düzenlemede bu öğeleri bir bellek oluşturmada kullanarak, yarattığı kurguyu şimdiye ve geleceğe göndermektedir. Yani sanatçı için “geçmiş” bir malzemedir ve bu malzeme şimdiki zamandan konuşur. Boym (2009: 19), nostaljinin zamanda mekanın, mekanda zamanın haritasını çıkardığını ve özne ile nesne arasındaki ayrıma ket vurduğunu belirtir ve Boym’dan yola çıkarak bu alayımın Sarkis’in nostaljiyi kavrayışı ve ona rol biçişiyle de örtüşüğünü söyleyebiliriz.

İnsan faktörünü belleği, bilinci ve kültürü ile değerlendiren Sarkis (Madra, 1992: 32), geçmişine ait nesnelere salt kendine ait yaşantıyı sunmak adına kullanmaz. Bu nesnelere kendi işlevselliklerini taşıırken kültürel kimliklerini ve kodlarını yansıtmakla kalmaz aynı zamanda evrensel kavramlara da göndermede bulunur.

Sonuç

Bu çalışmada, Sarkis Zabunyan’ın “Çaylak Sokak” düzenlemesindeki göstergelerin yanı sıra anlamlarından hareketle, parça-bütün ilişkisi ve bu bütünü oluşturduğu anlam ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sarkis Zabunyan, 1970’lerden bu yana yapmış olduğu düzenlemelerinde -aynı “Çaylak Sokak”ta olduğu gibi- bellek ve savaş kavramlarına göndermeler yapmakta ve bağlamını oluşturmada geçmiş zamana ait nesnelere kullanarak şimdiki zamandan geleceğe bir yolculuk yapmakta ve yaptırmaktadır. Bir yanı sıra şiirsel, bir yanı sıra dramatik olan -aynı Tarkovski filmi gibi- düzenlemeleri ile Zabunyan, belleklerde bitmeyen bir trajedinin adeta arkeolojisini yapmakta ve böylece geçmiş ile gelecek arasındaki bağ kurmaktadır.

Kaynakça

- Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınları, Üçüncü Basım, Ankara, 1999.
- Anonim (1989a). “Pompidou’da ‘İstanbul İşği’”, *Cumhuriyet*, 15, 19 Ağustos 1989, 15.
- Anonim (1989b). “Sarkis: Bir İcracının Serüveni”, *Sanat Dünyamız*, 39, 1989, 12-17.
- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2001.
- Bayrav, Süheyla, *Yapısal Dilbilimi*, Multilingual Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1998.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Yedinci Basım, İstanbul, 1999.



- Bernard, Christian**, “Bir Sarkis Sözlükçesi”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 15-27.
- Beykal, Canan** (1984). “Sergi Değerlendirmeleri”, *Yeni Boyut*, 19: 22-32
- (1989). “Büyücü Kaptan Sarkis’in Savaş Meleği”, *Hürriyet Gösteri*, 100: 67-69.
- Bora, Tanıl**, “Sunuş”, *Taşraya Bakmak*, ed: Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, Yedinci Basım, 2005.
- Boym, Svetlana**, *Nostaljinin Geleceği*, çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2009.
- Cousseau, Henry, C.**, “Sarkis’in Evreni”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 107-121.
- Dery, Louise**, “Sarkis. Adak-Yerleştirme”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 277-297.
- Fleckner, Uwe**, “Portre Olarak Atölye/Caspar David Friedrich’ten Sarkis’e Çalışma Yerinin Temsili Üzerine”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 229-259.
- Gültekin, Gönül**, “Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımları”, *Türkiye’de Sanat*, 14, 1994, 56-61.
- Güz, Nükhet**, “Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme”, *Dilbilim*, 7, 1987, 83-99.
- Halbwachs, Maurice**, *On Collective Memory*, çev. Lewis A. Coser, University of Chicago Press, London, 1992.
- Hançerlioğlu, Orhan**, *Felsefe Ansiklopedisi (Cilt 1)*, Remzi Kitapevi, İkinci Basım, İstanbul, 1993.
- Huyssen, Andreas**, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Kahraman, Hasan, B.**, *Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2002.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe**, *Dilbilime Giriş*, Seçkin Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 2002.
- Kurt, Efe, K.**, “Sarkis: Bellekten Çağrılanın Estetik Değeri”, *Warhola*, 5, 2013, 14-21.
- Madra, Beral**, “Sarkis: ‘Yaşamdaki Sertliğe Cevap Veremezsek Yaptığımız İşin Geçerliliği Yoktur’”, *Arredamento*, 31, 1991, 100-114.
- Madra, Beral**, “Sarkis’siz Sarkis Tartışması”, *Cumhuriyet*, 4 Ocak 1992, 32.
- Marshall, Gordon**, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev: Osman Akınhay ve Derya Kömürçü, Bilim ve Sanat Yayınları, Birinci Basım, Ankara, 1999.
- Menu, Michel**, “Kaptan Sarkis’in Bataryası”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 93-105.
- Nirven, Nur**, “Savaş Meleğini Yakaladım”, *Güneş*, 19 Şubat 1989, 8.
- Niyazioğlu, İbrahim**, “Fısıltıları Çıglık Olan Sarkis”, *Hürriyet Gösteri*, 84, 1987, 68-69.
- Özsoy, Handan*, “Sarkis ile Sanat ve Mekan Üzerine”, 2002,
<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp#BODY> (30 Mart 2014).
- Özyürek, Esra**, *Modernlik Nostaljisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2008.
- Rifat, Mehmet**, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1999.
- Rifat, Mehmet**, 20. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (Cilt 1)*, Om Yayınevi, İkinci Basım, İstanbul, 2000.
- Sönmez, Necmi**, “Belleğin Geleceğe Yansımaları”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1992, 11.
- Üster, Celal**, “Sarkis, Son Çalışmalarını, Yeni Sergilerini, Sanata İlişkin Görüşlerini Anlattı: Bugünden Söz Eden Bellek”, *Cumhuriyet*, 18 Ağustos 1991, 7.
- Zabunyan, Elvan**, “Aydınlanma”, *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine*, ed. Uwe Fleckner, Norgunk, Birinci Basım, İstanbul, 2005, 63-85.
- Zabunyan, Sarkis**, Sarkis: Çaylak Sokak, Maçka Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, 1989.
- Zizek, Slavoj**, *The Plague of Fantasies*, Verso, New York, 1997.

