

yedi

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.
Temmuz 2007



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır Temmuz 2007



SUNUŞ

Değerli Okurlar,

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi 30 yıllık bir fakülte. Bu ana kadar çıkarttığımız saman kağıda çoğaltma dergileri saymazsak, fakülte öğretim elemanlarının yazılarının ya da alanımızla ilgili önemli çeviri yazıların yayınlanacağı bir dergimiz olmamıştı şimdiye kadar. Bugün tasarımıyla içeriğiyle bizi mahcup etmeyeceğine inandığımız bir dergimiz var artık.

Elinizde tuttuğunuz bu derginin hazırlıkları neredeyse üç yılı buluyor. Bu gecikmenin nedeni, dergimizin önceki tasarımının oldukça farklı ve bir o kadar da masraflı ve bundan dolayı da hayata geçirilmesinin olanaksız oluşuydu. Bu yüzden, çok da sevdiğimiz ama gerçekleştirme imkanı bulamadığımız o tasarımdan vazgeçmek ve daha mütevazı, yalın bir tasarımla yola devam etmek durumunda kaldık. Derginin ilk tasarımında birçok mezunumuz yazıları tek tek resimleyerek büyük emek harcadılar ama maddi sıkıntılar o tasarımı gerçekleştirmemizi imkansız kıldı. Onlara özellikle teşekkür ediyoruz.

Bu ilk sayımız birçok yayının ilk sayısı gibi, kimi zaafiyetleri üzerinde barındırsa da, biz Herman Hesse'nin "her başlangıç yeni bir umuttur." sözünü hatırlayarak, başlamak ve umudu var etmek istedik. Umuyoruz ki bundan sonraki sayılarıyla "Yedi" hem fakültemiz öğretim elemanları ve öğrencileri için hem de bu alanın ilgilenenleri, meraklıları için yararlı bir yayın olur.

Bu ilk sayımız ağırlıklı olarak "kimlik" konusundaki yazıları içeriyor.

Dr. Adnan Çevik çevirisi ile yayınladığımız, Profesör Lillian Friedberg'in "Onaltı Milyon Hektardan Yoksun Katır" adlı yazısının ilk kez dergimizde ve İngilizcesi yayınlanmadan Türkçe olarak yayınlandığını belirtelim. Profesör Friedberg'e de bu anlamlı katkısından ötürü teşekkür ediyoruz.

Önümüzdeki sayılarda sizlerin değerli katkılarıyla da renklenecek, çeşitlenecek ve boyutlanacak bir "Yedi" için; merhaba...

Prof. Dr. Semih Çelenk
Editör

İÇİNDEKİLER

Sunuş	4
İçindekiler	5
Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Tarihi; Prof. Dr. Murat Tuncay	6
Bu Dünyadan Bir Skenograf Geçti; Prof. Dr. Semih Çelenk	8
Beden İlgisi Açısından Siyahlarda Kimlik; Arş. Gör. Arsev Ayşen Arslanoğlu - Prof. Dr. A. Didem Uslu	14
Modern Türk Tiyatrosu'nun İlk Sıkıntılarına Toplu Bakış; Prof. Dr. Murat Tuncay	20
Tiyatromuzda "kimlik sorunu" Üzerine Düşünceler; Yard. Doç. Dr. Aslıhan Ünlü	36
Bir Özne Olarak Karakter ve Kimlik Sorunu; Arş. Gör. Burak Bakır	42
Gençlerde Giyim Modası ve Kimlik İlişkisi; Dr. Nevbahar Göksel	48
Kimlik mi Zihniyet mi?; Prof. Dr. Oğuz Adanır	54
Avrupalı Kimliği; Prof. Dr. Simber Atay	60
Düş Şatosu Bulma Yarışması, Adı: "Yıldız"; Prof. Dr. Oğuz Makal	62
Bir Kimlik: Cemal Nadir; Prof. Dr. Ahmet Sipahioğlu	66
Kimsecikleri Olmayan Kimlikler; Dr. Ahmet Erinanç	72
Modanın Dili; Arş. Gör. Gülcan Ercivan - Yard. Doç. Cemal Meydan	76
Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral'ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar; Yard. Doç. Dr. Işık Özdal	82
Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf; Yard. Doç. Dr. Sadık Tümay	88
Onaltı Milyon Hektardan Yoksun Katır; Lillian Freirberg - Çeviren: Adnan Çevik	94

Y E D İ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi

(Yerel süreli yayın, ücretsizdir.)

İmtiyaz Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Cengiz ÇEKİL
Sorumlu Müdür	: Uzm. Dr. Gamze ERDOĞAN
Editör	: Prof. Dr. Semih ÇELENK
Tasarım	: Arş. Gör. Tuğcan GÜLER
Katkıda Bulunanlar	: Doç. Dr. Ayhan EROL, Arş. Gör. Yörükhan ÜNAL, Uzm. Tülay ÖCAL
GSF İletişim	: guzelsanatlarf@deu.edu.tr
Baskı	: Etki Matbaacılık Ltd. Şti. 1266 Sokak No: 4/A Basmane - İzmir Tel: (232) 482 09 00 etkiyayin@gmail.com
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	: 15/07/2007

Güzel Sanatlar Fakültesi'nin tarihi

Prof. Dr. Murat TUNCAI

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1975 yılında Ege Üniversitesi'ne bağlı olarak kuruldu ve ülkemizin ilk Güzel Sanatlar Fakültesi olma kıvancını ve sorumluluğunu yüklenmiş oldu.

Fakültenin kuruluş yıllarında yürürlükte bulunan 1750 sayılı Üniversiteler Yasası uyarınca ülkemizde özgün sanat eğitimi vermekte olan köklü kurumlar bulunmaktaydı. Güzel Sanatlar Akademisi ve tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi İstanbul'da, Devlet Konservatuarları Ankara, İzmir ve İstanbul'da çalışmalarını sürdürmekteydiler. Orta öğretimin gereksinimi olan Müzik ve Resim-İş öğretmenlerinin eğitimi Ankara'da Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nde geliştirilen modele uygun olarak eğitim enstitülerinde yapılmaktaydı. Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde kuramsal ağırlıklı eğitim yapan bir Tiyatro Kürsüsü, Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı olarak çalışan Basın Yayın Yüksek Okulu Sinema-Televizyon Bölümü vardı.

Güzel Sanatlar Fakültesi'nin, bu dağınık alanlarda yürütülmekte olan sanat eğitimi tek bir çatı altında toplayacak farklı bir yapılanma modeli içinde biçimlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu çatı bir akademi, konservatuar, eğitim enstitüsü ya da yüksek okul olmayacak, dört yıllık bir fakülte olacaktır. Bu fakülte klasik fakülteler gibi salt kuramsal bilgi üretimi ve öğretimi ile sınırlı kalmayacak, aynı zamanda araştırmalar ve uygulamalı derslerle mesleki eğitime yönelecek; özel yetenek sınavlarıyla seçeceği öğrencilerini, ekmeğini, öğrenim gördüğü alanda sanat üretimleriyle kazanan nitelikli, çağdaş donanımlı birer sanatçı olarak yetiştiren özgün bir fakülte olacaktır. Lisans düzeyinin üstünde Yüksek Lisans ve Doktora programlarının da açılması hedefleniyordu. Öğrencilerin akademi ya da konservatuar geleneğinde olduğu gibi, tek ustanın sınıfında, onun yeni bir modeli olarak yetişmesi yerine; nesnel bakış açısı, özgün dünya görüşü ve sanatçı kimliğini bölüm sistemi içinde değişik sınıflarda değişik öğretim üyeleriyle çalışarak geliştirme fırsatı sağlanmasının daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülüyordu. Güzel Sanatlar

Fakültesi'nin eğitimi sanatsal beceriler geliştirilirken kuramsal birikimin de oluşturulabileceği bir eğitim olacaktır.

Bu düşüncelerle fakülte, başka ülkelerde ayrı okullarda sürdürülen sanat dalları ve eğitim yöntemlerini tek bir çatı altında toplayan heterojen bir yapıyla kuruldu. Başlangıçta Mimarlık, Kent Planlama, Tarihi Çevre Koruma ve Peyzaj Mimarlığı alanlarını kapsayan Çevre Tasarımı Bölümü, Resim, Heykel, Grafik alanlarını içeren Görsel Sanatlar Bölümü, Müzik, Bale, Tiyatro, Sinema ve Televizyon alanlarının eğitimi içeren Gösteri ve Ses Sanatları Bölümü ile açılan fakülte 1975-76 öğretim yılında ağırlıklı olarak Mimarlık eğitimi yapmış; 1976-77 döneminde fakülteye yeni katılan öğretim elemanları ile Tiyatro, Sinema-TV, Müzikoloji ve Tekstil Tasarımı alanlarına da öğrenci alınarak yapı genişletilmiştir. 1981 yılında Türk Yükseköğretim Sistemi'nin yeniden biçimlendirilmesi aşamasında Ege Üniversitesi'nden ayrılarak Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanan fakülteden ayrılan Çevre Tasarımı Bölümü ve yeni açılan bölümlerle Resim, Heykel, Grafik, Seramik-Cam, Tekstil Tasarımı (Baskı, Dokuma, Moda Aksesuar, Moda Giyim), Geleneksel Türk El Sanatları (Halı Kilim Eski Kumaş Desenleri, Çini ve Çini Onarımları, Tezhip, Hat), Sahne Sanatları (Oyunculuk, Dramatik Yazarlık, Sahne Tasarımı), Sinema-TV, Fotoğraf ve Müzik Bilimleri eğitiminin aynı çatı altında yapıldığı özgün bir eğitim kurumu haline gelmiştir. Bu model, ülkemizde 1981 yılından sonra açılmaya başlayan pek çok Güzel Sanatlar Fakültesi için de bir prototip olmuştur.

Böyle bir yaklaşımın bir eğitim kurumu olarak oluşturulması ve gelişimi aşamasında karşılaşılan ilk güçlük fakültenin İzmir'de kurulması konusundadır. İstanbul ve Ankara kadar sanat ve kültür ortamı yeterince gelişmemiş olan ülkemizin bu üçüncü

büyük kentinde bu denli kapsamlı hedef ve programları gerçekleştirecek yeterli sayıda öğretim üyesi bulunmuyordu. Birikim ve deneyimlerini geliştirilen programlar doğrultusunda üniversite öğrencilerine aktaracak sanatçılar da çoğunlukla İstanbul ve Ankara'da yaşamaktaydılar. İzmir'in her iki kente de coğrafi uzaklığı bu kaynaklardan konuk öğretim üyesi sağlama olanağını ciddi şekilde engelliyordu. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öngörülen eğitim, İzmir'de yaşamayı gerektiriyordu. Kendilerine çağrı yapılan pek çok değerli sanatçı, başlangıçta sanat ve kültür ortamı henüz istenilen düzeyde olmayan İzmir'e yerleşerek, yeni bir düzen oluşturma konusunda, yeni bir öğretim kurumunun oluşması ve kökleşmesi için özveride bulunma girişimlerine karşı çekimsiz kaldılar. Böylece Güzel Sanatlar Fakültesi İzmir'de yaşayan az sayıda akademisyen ve sanatçı ile, kurulu düzenlerini İzmir'e naklederek kariyerlerinde özveride bulunmaktan çekinmeyen sanatçı ve akademisyenlerle yola çıktı. Bu aşamada Tiyatro dalında Prof. Dr. Özdemir Nutku, Sinema-TV dalında Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Müzikoloji dalında Prof. Dr. Gültekin Oransay, Resim dalında Adem Genç, Halil Akdeniz, Heykel dalında Cengiz Çekil, Tekstil Tasarımı dalında Ayten Sürür, Seramik dalında Sevim Çizer başı çektiler. Onları Cuma Ocaklı, Aydın Akdeniz, Gören Bulut, Fevzi Saydam, Suat Taşer, Haşim Hekimoğlu, Ragıp Haykır, Murat Tuncay, Hülya Aklan, Faruk Ersöz, Zülal Aksoy, Mehmet Ergüven, Gökhan Akçura, Bilgin Adalı, Oğuz Adanır, Oğuz Makal, Oktay Kutluğ, Hüsnü Tekinoğlu, Ünsal Altunbaş, İbrahim Bergman, Ahmet Sipahioğlu, Erdoğan Okyay, Nurhan Cangal, Turgut Aldemir, Necati Gedikli, Edip Günay, Kumru Canku, Ali Sürür, İsmail Öztürk izlediler.

Kuruluş yıllarında karşı karşıya gelinen ikinci güçlük Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Ege Üniversitesi bünyesinde aynı dönemde yasaları çıkan ve eğitime açılan yedi fakülte içinde olmasından kaynaklanıyordu. Yapılan ve yapılması istenen sanat eğitimi özelliği gereği önemli ölçüde araç, gereç ve mekan düzenleme giderlerini gerektiriyordu. Kimi dallarda çağdaşlığın gereği olan teknik gereçler bir yana, klasik temel eğitim malzemeleri bile yeterince sağlanamamıştı. Sanat eğitimi pahalı bir eğitimdi ve bu eğitimin gerektirdiği alt yapı giderleri için üniversite bütçesinin sağlayabildiği mali olanaklar yeni kurulan fakülteler arasında eşit olarak bölüşülüyordu. Her biri diğerinden çok farklı özellikleri olan sanat dallarını bir araya getiren Güzel Sanatlar Fakültesi

bölümlerinin gereksinimlerinin karşılanması ve çağdaş eğitimin gerektirdiği düzeyin korunması zaman içinde sağlanabilen olanaklar çerçevesinde gerçekleştirilebilmiştir. Kuruluş aşamasında öğretim üyelerinin gösterdiği büyük özveriler bugün çeyrek yüzyılı aşan eğitim geleneğine sahip Güzel Sanatlar Fakültesi'nin en güçlü temellerini oluşturur.

Güzel Sanatlar Fakültesi 1975'den 1998 yılına kadar tüm idari ve akademik birimleri için kendisine tahsis edilen ve Alsancak Stadyumu'nun hemen bitişiğinde yer alan binayı kullanmak zorunda kalmıştır. Zaman içinde bu binaya yapılan küçük eklemelere rağmen bu yapının yetersiz kalması nedeniyle bazı bölümler için Ege Üniversitesi Bornova Kampüsü içinde tahsis edilen mekanlar kullanılmış, ancak tüm bölümlerin birlikte eğitim yapabilmeleri için gereken mekanın elde edilmesi konusunda daha kalıcı bir çözüm, İzmir'in sanat kültür yaşamı için Güzel Sanatlar Fakültesi ve Devlet Konservatuarı'nın yaşamsal önemini gören ve bu amaçla Narlıdere'de bulunan arazisini bu iki kurumun binalarının yapılması için üniversiteye bağışlayan bir hayırseverin girişimiyle gerçekleştirilmiştir. Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bugün tüm idari ve akademik birimlerini barındırmakta olan bina kompleksinin inşaatına 1988'de başlanmış, tamamlanan bloklarda 1993 yılından başlayarak eğitim öğretime geçilmiştir. Güzel Sanatlar Fakültesi 1998 yılından bu yana Narlıdere'de bulunan modern eğitim mekanlarında çalışmalarını sürdürmektedir.

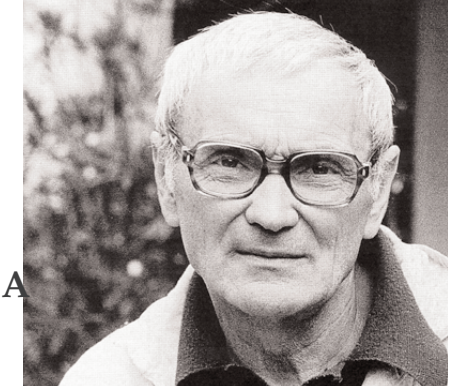
Fakültemiz 1981 yılından bu yana 2500'ün üzerinde mezun vermiştir. Ulusal ve uluslararası değerlendirilmelerde ödül kazanmış yapıtlara imza atan bu sanatçılar yanında kendi bünyesinde yetişen ve akademik kadronun her düzeyinde görev yapan öğretim üye ve yardımcılarıyla; düzenlediği bilimsel ve sanatsal etkinliklerle, yayınlarıyla, öğretim kadrosu ve öğrencilerinin ulusal ve uluslararası başarılarıyla kıvanç duymakta ve temel görevi olan ürünleriyle gelecekte daha güzel bir yaşamı gerçekleştirecek genç sanatçıların eğitimine devam etmektedir.

Bu Dünyadan Bir Skenograf Geçti...

Prof. Dr. Semih Çelenk



GEZEĞENİMİZİN EN BÜYÜK SAHNE TASARIMCILARINDAN BİRİ: JOSEF SVOBODA



Bir Tiyatro Büyücüsü

1997 yılının sonbaharında Çek Cumhuriyeti'nin Plzen kentinde düzenlenen 5.Plzen Uluslararası Tiyatro Festivali'ne katılmıştım. Benim için oynanan her oyundan sonra oyun üzerine yapılan tartışmalar, Prag'ın ve Bohemya bölgesinin göz alıcı güzelliği, birçok meslek insanı ile birlikte olmak, hepsi çok önemli şeylerdi. Yalnız, bütün bunların ötesinde benim için bu festivalin en önemli yanı Orta ve Doğu Avrupa Tiyatrosu'nun farklı örneklerini ilk kez toplu bir biçimde izleme fırsatını yakalamış olmaktı. Rus, Macar, Slovak, Polonya, Litvanya, Çek topluluklarının farklı oyunlarını bir arada izledikten sonra, acaba izlediğim bu oyunların ortak noktaları neydi diye sordum kendime. Oyunculuk biçimleri, rejileri, üslupları, dillerinin müziği hepsi birbirinden çok farklı olan bu ulusal tiyatroların gösterdikleri tek bir ortak özellik, her oyunda kendini alabildiğine gösteren yüksek bir sahne plastiği, sahne tasarımı anlayışıydı.

Tiyatro Tarihi bilgilerimden Çeklerin ta Çekoslovakya zamanından Josef Svoboda adında, kiminin "gezegenimizin en büyük sahne tasarımcılarından biri" kiminin ise "bir tiyatro büyücüsü" dediği, Laterna Magika'nın kurucusu büyük bir tasarımcıları olduğunu biliyordum. Ancak bu yenilikçi, devrimci ve kimine göre modern sahne tasarımının yaratıcısı büyük ustanın kendi bölgesinde bu denli büyük bir etki ve gelenek yarattığını tahmin edemezdim doğrusu. Dönüşte Svoboda hakkında daha çok şey okumak ve öğrenmek ihtiyacını hissettiğimi anımsıyorum.

İşte bu sözünü ettiğim usta, Josef Svoboda, geçtiğimiz Nisan ayında, 82 yaşında Prag'da yaşamını yitirdi. Ölümünün ardından Times'tan BBC'ye, The Guardian'dan Le Monde'a, La Stampa'ya kadar birçok yerde anma yazıları ve haberler yayımlandı. Bizde ise benim görebildiğim kadarıyla birkaç satır yazı bile çıkmadı hakkında.

Çocukluktan Başlayan Bir Sahne Serüveni

Josef Svoboda 10 Mayıs 1920'de Orta Bohemya bölgesinde, Prag'a 50 mil uzaklıkta zengin bir kasaba olan Kaslav'da doğdu. Babası dolap imal eden bir marangozdu. Yedi yaşına girdiği gün bir topçu yüzbaşı olan amcası ona bir kukla tiyatrosu armağan etti. O bu kukla sahnesinin içine hemen yeni dekorlar ve bir ışık-lama düzeni yaptı. Svoboda daha sonra yaşamının bu dönemini şöyle anacaktı: "Bütün rolleri ben oynuyordum, dekoru ben değiştiriyordum ama benim asıl isteğim seyircileri ışık efektlerimle şaşırtmaktı." Küçüklüğü babasının yanında marangoz çırağı yaparak geçti ama o yeni tasarımlar yapmayı sürdürüyordu, hatta bu yıllarda amatör bir tiyatro grubu için dekor yapmış ve kısmen de olsa tasarladığı ışık efektlerini burada deneme fırsatı bulmuştu.

1939 yılında dünyanın en eski üniversitelerinden biri olan Karl (ya da Charles) Üniversitesi'ne kabul edildi. Ancak Alman işgal kuvvetlerinin üniversitenin yakınlarına kadar gelmesi, ailesinin onu üniversiteden almasına neden oldu. Savaşın hemen ardından Prag Konservatuvarı'nda Sahne Tasarımı ve yine Prag Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde mimarlık okudu. Bu arada mimar ve sahne tasarımcısı olarak çalışmaya başladı. Daha öğrenciyken 5 Mayıs Tiyatrosu'nun kuruluş çalışmalarına katıldı. Daha sonra bu tiyatronun baş sahne tasarımcısı oldu ve yine bu dönemde Ulusal Tiyatro'nun ve Satir Tiyatrosu'nun kimi yapımlarında yer aldı. 1948 yılında Sahne Tasarımcısı olarak Ulusal Tiyatro'ya katıldı.

Toplumcu Gerçekçilik akımının öldürücü ilkelerinin Svoboda gibi denemeci ve maceracı çalışmalar yapan sanatçılara olanak tanımaması O'nu daha çok resmi engellemelerden daha uzakta, Prag dışındaki bölgelerde oyunlar yapmaya yöneltti. 1951 yılından itibaren Ulusal Tiyatronun Sanat ve Teknik İşler Müdürü oldu. Böylelikle kafasında geliştirdiği hem teknik personeli eğiteceği hem de yeni malzeme-

lerle denemelere girişme fırsatını yakalayacağı bir tiyatro laboratuvarı kurma düşüncesini gerçekleştirebilecekti. Burada ekibiyle birlikte konik yerine paralel beyaz ışık yayan lambalar, yansıtıcı ve yarı-geçirgen yüzeyler ve pnömomatik aynalar geliştirdiler. Atmosferi soğuklaştırmak adına ışık perdeleri yaratma olanaklarını araştırdılar. Svoboda tiyatrodaki onun için çok belirleyici bir malzeme olan ışıkla ilişkisini şöyle açıklamaktadır: "Işık benim aşık olduğum bir malzeme. Işıksız bir sahne uzamı yaratmak mümkün değildir." Svoboda'nın ışıkla bu tutkulu ilişkisi, sonraları "Svoboda Işıkları" diye anılacak, ramp ışıklamasını icat etmeye kadar götürdü.

Aslında, Svoboda'nın iki öncülünden de burada söz etmek gerekiyor ki, sahnede multimedya kullanımı ile ilgili ilk çalışmaları yapan, yine onun yurttaşları E.F.Burian ve Miroslav Kouril'dir. Kouril aynı zamanda 1957 yılında kurulan ve sahne tasarımı üzerine farklı denemelere girişen Prag Sahne Tasarımı Enstitüsü'nün de kurucusu ve yöneticisidir. Svoboda yaptığı çalışmaların temelinde bu iki tasarımcının ve bu enstitünün etkisini de dikkate almak gerekir.



1958 yılında Brüksel'de yapılan EXPO adlı bir sergiye Çekoslovakya adına, dans, mim, ses ve ışık harmanı Laterna Magika (Büyülü Laterna) adlı bir gösteri ile katıldı ve yönetmen Alfred Radok ile yaptığı bu gösterinin adı daha sonradan kuracağı o çok ünlü topluluğun da adı oldu. Daha sonraları bu farklı performans anlayışı tüm dünya tiyatrolarınca sahiplenildi. 1973 yılında Laterna Magika Svoboda'nın Genel Sanat Yönetmenliği'nde Ulusal Tiyatro'nun bir parçası haline geldi. Svoboda 1992 yılından sonra ise tiyatroların idari müdürlüğüne geçti.

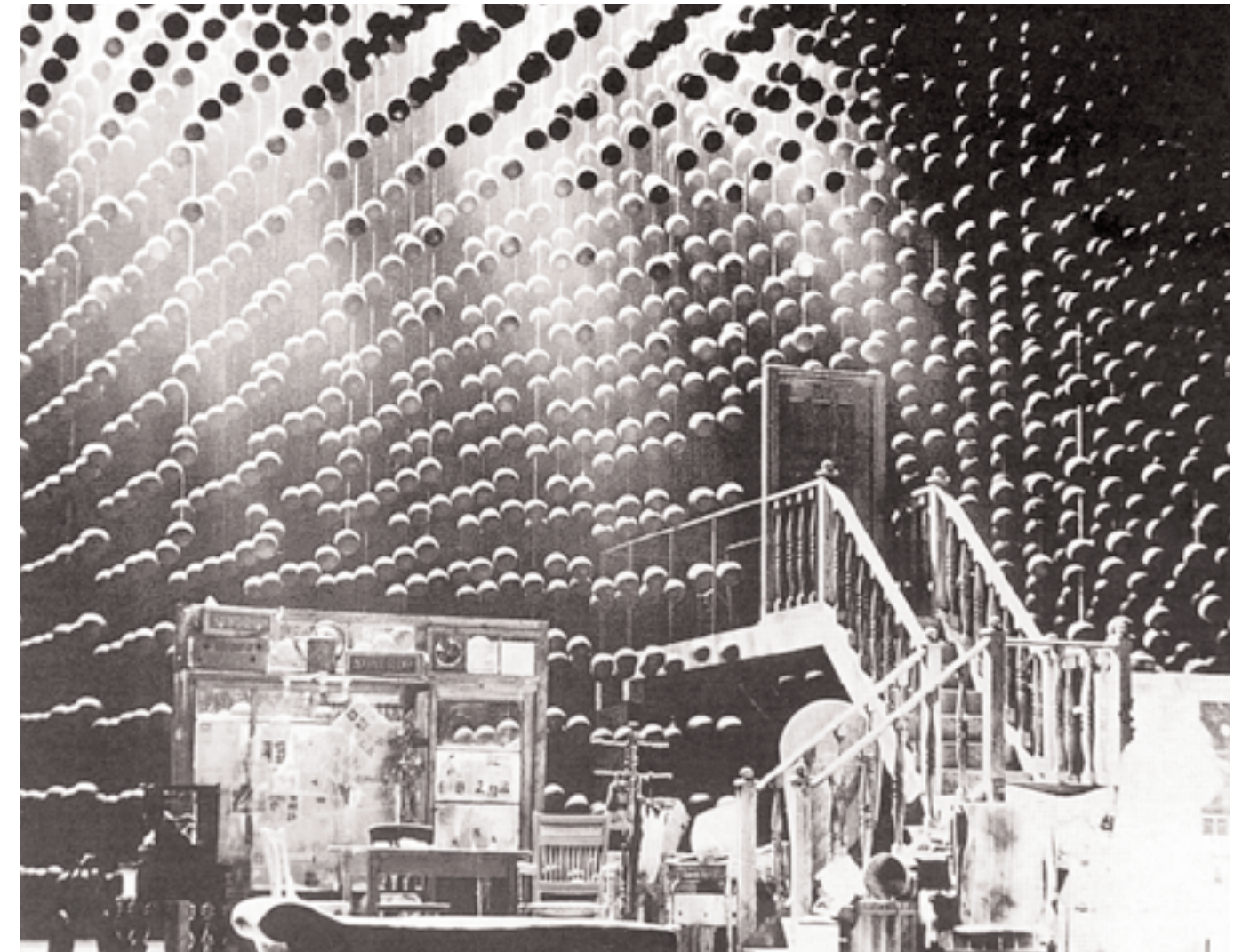
Tasarımcı değil Skenograf

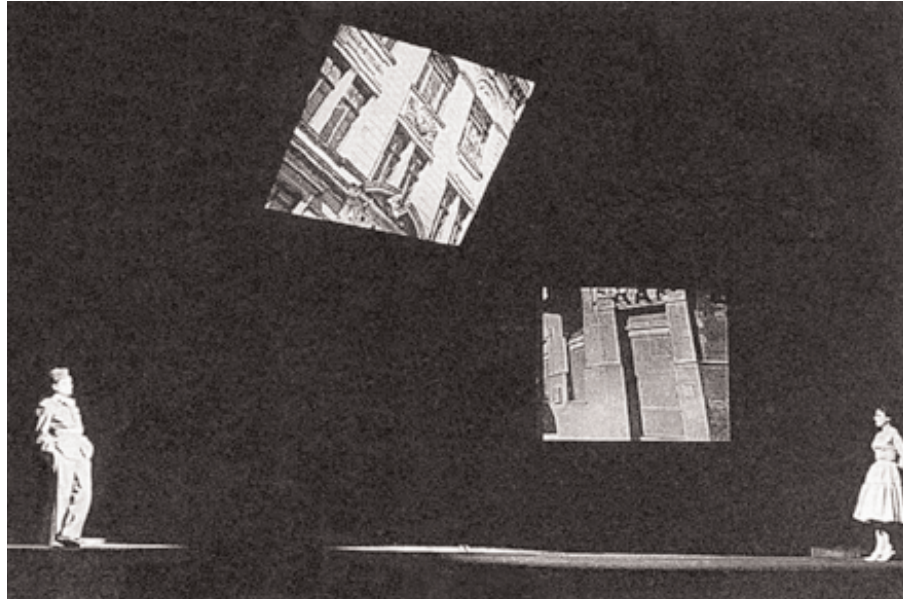
"Sahne tasarımcısı" teriminin, "skenograf"ın oyuna katkısını sadece birkaç hoş çizim yaparak gerisini yönetmene bırakmaya indirgeme anlamına geldiğine inandığı "Tasarımcı" nitelemesinden hiç hoşlanmadı. Onun tercih ettiği terim, "Skenograf"tı. Ona göre, skenografin oyuna katkısı "sadece ışıkla bile aksiyon süresince değişen ilişkileri, duyguları, durumları yansıtabilen dinamik bir dekor"la ötesine geçebilirdi.

Ölümünün hemen ardından BBC News Online'a bir açıklama yapan yakın çalışma arkadaşı Miloslav Hermanek şöyle diyordu: "Svoboda tiyatro mekanına bir ressam gibi değil, buranın kinetik devingenliğinin tamamen farkında olan bir mimar gibi bakıyordu." Svoboda geçtiğimiz yıl Laterna Magika'da yaptığı, Grafitti adlı gösteride, oyuncuların saran bir "fili uzaysal gerçeklik" yaratmak adına, üzerinde gösterilen resimlerin tavana yansıtıldığı ve sahneyi tamamen kaplayan bir ayna kullanmıştı.

Operada, balede ve tiyatrodaki sayısız önemli yönetmenle çalıştı. Ama kendisinin de belirttiği gibi, o kendisine ayrılan yere sığmadı. Ve oyunun

rejisini bile belirledi neredeyse. Örneğin 1972'de Metropolitan Operası'nda yaptığı ve orkestrayı Bernstein'in yönettiği Karmen'in final sahnesinde tüy halılarla bembeyaz tasarladığı sahneye Karmen bembeyaz giysilerle çıkıyor ve vurulduğunda kan akıyor sadece elindeki kırmızı gül yere düşüyordu. Svoboda'nın belki de kendi ülkesinden birkaç kat fazla dışarıda iş yaptığı biliniyor. Bunlardan en önemlileri, New York Metropolitan Operası'nda, Londra'da Covent Garden'da ve Milano'da Scala Operası'nda yaptığı ve özellikle çok yenilikçi ışık kullanımlarıyla öne çıktığı gösterilerdir. Josef Svoboda'nın bugüne değin imza attığı yapımlarının 700'ü bulunduğu bilinmektedir.





Svoboda 1960'lardaki Çek Yeni Dalga sinemacılarından Milos Forman'la da çalışmış ve onun Oscar ödüllü filmi Amadeus'un içindeki tiyatro sahnelerini de tasarlamıştır. Anıtsal oyuncu ve yönetmen Laurence Olivier'nin National Theatre adına Old Vic'te yaptığı Ostrovski'nin Fırtına'sının sahne tasarımını da yapan Svoboda, bu yapımın bir hayalkırıklığı yaratmasından hemen sonra yine Laurence Olivier'nin Üç Kız Kardeş yapımında müthiş bir tasarımla İngiltere'deki kötü imajını değiştirmiştir.

Svoboda'nın kendi adıyla anılan ramp ışıklaması ve ışıklamaya getirdiği yenilikler dışında, asıl ünü kinetik bir sahne yaratma adına sahnede ufuksal, yatay ya da dikey hareket edebilen aynalar, platformlar, merdivenler ve geçirgen yüzeyler yaratmasıdır. Bunun yanında sahnedeki eylemi üzerine yansıtma adına Polyekran dediği bir teknik geliştirdi ve bu teknikte plastik, tül, ayna, ve ağ gibi malze-



meler kullanarak farklı ekranlar yarattı. İngiltere'de yaptığı işler üzerine çıkan bir yazıda **Times** dergisinin yazarı onun için, "Gordon Craig'ten bu yana çıkan en devrimci sahne tasarımcısı. Keşke Craig yaşasaydı da tüm fikirlerinin gerçekleştiğini görebilseydi." diyordu. Neredeyse yarım asırı bulan sanat yaşamında Delcampe, Olivier, Dexter, Everding, Strehler, Petit ve Riber gibi ünlü yönetmenlerle çalıştı. Yaşamı boyunca, 1969'da Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nden "Onursal Doktora", 1976'da New York'ta Uluslar arası Tiyatro Ödülü, 1976'da Paris'te Sanat ve Edebiyat Nişanı, 1978-84 yılları arasında Denison Üniversitesi ile Batı Michigan Üniversitesi'nden sanat doktoru, 1986'da ABD'de Amerikan Tiyatro Teknolojisi Enstitüsü ödülü, 1989'da Londra'da Kraliyet Endüstri tasarımcısı ödülü, 1993'de Fransa'da Legion d'Honneur nişanı ve son olarak da Katolik Louvain-la-Neuve Üniversitesi'nden onursal doktora gibi ünvanlar ve ödüllerle taltif edildi.



Svoboda kendisinden sonra gelen sahne tasarımcılarını sadece yaptığı işlerle değil, Prag Uygulamalı Sanatlar Akademisi'ndeki hocalığıyla da etkiledi. Ve burada çok güçlü bir sahne tasarımcı kuşağı yetiştirdi. Bugün Orta ve Doğu Avrupa'da güçlü bir sahne tasarımı geleneğinin yerleşmesine öncülük etti. Bunun yanında dünyanın dört bir yanında üniversitelerde ve enstitülerde dersler ve seminerler verdi. Öldüğünde ise gerçekleştiremediği bir düşü kalmıştı. O da, Prag'da bütün yapmak istediklerini gerçekleştirecek ve belki de bütün deneyimlerinin bir toplamı olacak bir tiyatro binası yapmaktı.

**Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü.*

Beden İlgisi Açısından Siyahlarda Kimlik

Arş. Gör. Arsev Ayşen Arslanoğlu - Prof. Dr. A. Didem Uslu

Çokkültürlü toplumlarda çeşitli etnik gruplar tarafından ortaya konan yazınsal yapıtlar, genel olarak söz konusu grubun toplumsal konum farklılığını ortaya koymaya yönelmiştir. Ancak, farklı ırklar ya da farklı cinsler dikkate alındığında toplumsal konum farklılığının altında yer alan fiziksel farklılıkların da kayda değer önem taşıdığı görülmektedir.

Bu yazıda, Amerikan oyun yazarı August Wilson'un *Fences*¹ ve Alice Childress'in *Wines in the Wilderness*² adlı oyunları fenomenolojik açıdan beden algısı üzerinde odaklanarak ele alınacaktır. Uzun yıllar kölelik kurumunun baskısı altında kalan siyahların kişisel deneyimlerinin toplumsal algılama şekillerini ne ölçüde etkilediği sorusuna yanıt aranan çalışma sırasında, kuramsal temel olarak fenomenolojik (görüngübilimsel) bakış açısı benimsendiğinden, kuramın bazı temel kavramları verildikten sonra, siyahların kendilerini siyah olarak algılama şekilleri ve deneyimsel yapılar üzerinden konu incelenecektir.

Fenomenolojik bakış açısından bir incelemeye başlandığı zaman, August Wilson'un bir yazar olarak deneyimlerinden çok, siyah bir yazar olarak deneyimlerinin yansımalarının izini sürmek daha anlamlı görünmektedir. Yazarın etnik kökeni dikkate alındığında, yalnızca toplumsal farklılıklardan doğan deneyimlerin değil, aynı zamanda fiziksel farklılıktan-siyah olmaktan-doğan deneyimlerin de oyunda önemli yer kapladığı görülür. Bedensel özelliklerin, özellikle rengin, her zaman ayırt edici bir etken olması, yazarın ve tüm siyahların kişisel deneyimlerinde fiziksel ve etnik özelliklerin göz ardı edilmemesi gerekliliğinin en önemli nedenidir. 1980'lerde Amerikan tiyatrosunda güçlü bir ses olarak ortaya çıkmış olan August Wilson, Pittsburgh'un zencilerin yaşadığı bir gecekondu mahallesi olan The Hill'de doğup büyümüştür.³ Beyaz bir babayla zenci bir annenin oğlu olan August Wilson, gittiği Katolik okulunda yazdığı kompozisyon ödevini başkasından çaldığını iddia edip, teninin rengi yüzünden önyargılı davranarak haksızlık eden beyaz bir öğretmen yüzünden onbeş

yaşında okuldan ayrılmış⁴, bundan sonra da kendini beyaz yerine, zenci toplumla özdeşleştirmiştir.

Yazarın kendisini nasıl algıladığı, nasıl gördüğü yapıtlarının altındaki belirleyici dinamiklerden birini oluşturur. Ancak, bu noktada akla şu soru gelmektedir: Yazar, oyununda kendi deneyimini ne ölçüde yansıtır? August Wilson, doğrudan kendi deneyimini değil ama, oyunlarında genel olarak siyah derili insanın yaşadıklarını yansıtır. Şöyle ki: "Wilson'un oyunları Afrikalı geçmişlerini kucaklayan siyahlarla, onu inkar edenler arasındaki çatışmaya odaklanır"⁵

Yazarın kendi deneyimini oyununda ne ölçüde yansıttığı sorusuna Wilson'un oyunlarında kendi yaşamını yansıttığı varsayımı ile yanıt verildiği durumda, tüm siyah yazarların yapıtlarının otobiyografik olmadığı son derece açık olduğuna göre, konuya daha geniş bir perspektiften bakılmalıdır. Bu nedenle, bu çalışmada yazarın, bir siyahın kendisini siyah olarak algılama şekillerini nasıl yansıtabileceği üzerinde durulacaktır. "Siyah olarak algılama", bireyin beden algısının bir parçasını oluşturduğundan, yalnızca oyun metni üzerinde sınırlı kalınmayacak, sahne performansında oyuncunun yazarın zihnindeki algılama yapılarını izleyiciye ne ölçüde aktarabileceği de tartışılacaktır.

Oyunun sahnelenmesi sırasında izleyici, yazar tarafından yansıtılmak istenen algı şekillerini ve kişisel deneyimleri ancak oyuncuların performansı aracılığıyla izleyebilir. Hem algı şekillerinin hem de

yazarın (eğer yansıtılmaktaysa) kişisel deneyiminin izleyicinin eşduyumu yapabileceği şekilde aktarılması, ancak oyuncunun, yazarın kendisine ve metnine yapabildiği eşduyumu oranında olanaklı olacaktır. O halde, oyunun anlaşılması ve izleyici tarafından başarılı bulunması yazar-oyuncu ve metin arasındaki aktarımın gücüne bağlıdır. Bu noktada başarıyı tamamlayan bir diğer etken de yazar ve izleyici arasında oluşan aktarımdır. Siyahlar tarafından yazılmış oyunlara genel olarak bakıldığında, bastırılmış olan siyah kimliğini yeniden dışa vurma kaygısı dikkati çeker. August Wilson'un *Fences* adlı oyununda, eksen karakter Troy Maxson ve delikanlı oğlu Cory arasındaki zıtlama, evrensel bir baba-oğul çatışması teması olarak merkezde yer almaktadır. Ancak Troy Maxson'un babasını terk etmesi, onbeş yıl mahkumiyetine neden olan cinayet suçu ve bir beyzbol oyuncusu olarak başarıyı yakalayamaması hep derisinin rengi yüzünden önüne çıkmış talihsizliklerdir. Troy, oğlunun beyazlar tarafından zenciler için özgürce kendilerini ifade etmelerine izin verilmiş spor alanında gelişmesini istemez. Bir baba olarak arzusu, oğlunun beyazların başarı sağladıkları işlere girmesidir. Ancak Cory, hep basketbol oynamak istemiştir. Bu yüzden de evini terk eder ve kendi yolunu çizer. Ancak ikinci perdenin sonunda aile evine dönüp çoktan ölmüş olan babasının ruhsal varlığıyla barışır. Beyazların önlemesi yüzünden spor yapamamış olan baba, Amerikan toplumunda yaşam sürmenin yolunu Afrika mitleriyle beyzbol düşlerini kaynaştırarak bulmuştur. Anne Rose, kocasının geçmişe inatla bağlılığını tüm ironisiyle çok iyi anlamıştır. Oğluna şöyle söyler: "Baban olmadığı her şeyi senin olmanı istedi... ve aynı zamanda olduğu her şeyde de seni zorlamak istedi" (s. 93)

Kökleri Afrika'da kalmış olan siyah insanın ataerkil beyaz Amerikan toplumuna uyum sağlaması zor olmuştur çünkü Afrikalı aile yaşamı, ataerkil Avrupa ve dolayısıyla Amerikan toplumsal yapısından çok farklıdır. Şöyle ki, "Afrikalı ailenin temeli, kanbağı ve birlikteliğe dayalı ortak ilgilere bağlı soy ilişkileri grubuna dayanmaktadır. Her köyde, bireyin aile ve evlilik davranışlarını düzenleyen kapsamlı yasal kodlar ve hukuk sistemleri bulunmaktadır. Kölelik sistemi altında Siyah ailenin yapısı ve işlevi radikal bir biçimde değişmiştir. Ancak değişmeyen, Yeni Dünyadaki Afrikalı insanlar için ailenin önemidir. Evlilik ve aile biçimleri, artık soy ilişkileri gruplarının kontrolü altında değilken, yine de Amerikan toplumunda karşılaşacakları pek çok yıkıcı güce karşı bire-



yi koruyabilme özelliğini sürdürmüştür.⁶ Başka deyişle, zenciler kölelik kurumu içinde yaşadıkları 17., 18. ve 19. yüzyıllarda beyazlar tarafından aşağılanma ve bedenlerine yabancılaşmaya maruz kalmanın yanı sıra, sık sık başka çiftliklere satılmak suretiyle soylarından kopmuş ve Afrika'daki aile bağımlılıklarını yitirmişlerdir. Bu açıdan Fences (Çit) oyunundaki çit imgesi oyunun tümüne yansıyan çok ironik bir simgedir. Tory, erkek kardeşi Gabriel, oğlu Cory ve Rose'dan oluşan geniş aileyi bu çit iki türlü koruyacaktır: "Düzen bir çitin işlevi, ev ve yuvanın kutsallığını dışarıdan gelecek tehlikelere karşı korumak, aynı zamanda dışarıya çıkacak olanlara da bariyer oluşturmaktır. Bono'ya göre Rose'un çitin onarılması için ısrar etmesinin nedeni herkesi içerde tutmak istediği içindir."⁷ Rose yaşamı boyunca yarım işler ve ilişkilerle yaşadığı, yarım bir aileye sahip olduğu için evlilik bağıyla oluşturduğu ailesini korumak istemektedir. Çocukluğunda ve gençliğinde hep farklı anneler ve babalarla yaşamıştır. Ancak ne yazık ki, kocası Troy, başka bir kadınla ilişki kuracak ve ondan olan çocuğuna ölümden sonra özverili karısı Rose bakacaktır. Oyunun başında yıkılmış olan çit daha sonra onarılsa da, oyunun sonunda yine yıkık durumdadır. Troy, karısının aileyi bir arada tutma çabalarına rağmen babası gibi sorumsuz olmaktan kurtulamamıştır.

Bu siyah kimliğin dışavurumu sırasında, süregelmekte olan bastırılmışlığın anlatımı melodramatik özellikler taşımaktadır. Siyah olmaktan dolayı beyaz toplumda varolmanın, "siyah" olarak algılanmanın zorlukları ve hem fiziksel hem de psikolojik acının aktarımı, yazar ile izleyici arasındaki en önemli bağlantı ve aktarım noktalarından birini oluşturur. Acının, fiziksel ve psikolojik bastırılmışlığın aktarımı, çoğu kez yoğun duygusal anlatımı beraberinde getirdiğinden, yazar ve izleyici arasındaki aktarımın melodramatik özelliklere sahip olması neredeyse kaçınılmazdır. Ancak, fenomenolojik bir perspektif benimseyen bu çalışmada bu özellikler üzerinde durulmayacaktır. Bu çalışma açısından önemli olan, fiziksel ve psikolojik acının (doğrudan yazarın deneyimi ya da kurgusal düzlemdeki deneyim) nasıl tecrübe edildiği ve yansıtıldığı noktasıdır; çünkü, var olan fiziksel ve psikolojik acı, siyah bireyin kendi bedenini nasıl algıladığı ile doğrudan ilişkilidir.

"Beden" algısı, bireyin kimlik algısı ile birebir ilişkili olduğundan burada ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Husserl, "The World of the Living Present



Engin DOĞAN

and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism" adlı yazısında tüm gerçek görünen dünyanın birey için var olan bakış açıları toplamı olduğunu belirtir.⁸ Bu noktadan bireyin beden algısının, kimlik algısını ve kendi dünya gerçekliğini ne ölçüde etkilediği anlaşılmaktadır. Fenomenolojinin önemli sorularından olan "Ben bedenim miyim?", "Bedenime sahip olmam ne anlama gelir?" gibi noktalara⁹, siyahlar söz konusu olduğunda, "Bir siyah bedenini bir beyazın dayattığı şekilde mi, kendi bağımsız algılama şekliyle mi görür?" ve "Bir siyah, kendi bedeni hakkında beyazın algısını ve bunu ifade etme şeklini nasıl tecrübe eder?" gibi sorular eklenmektedir. Dolayısıyla, siyahların kimlik sorunu hem siyahın kendisini ve beyazı nasıl algıladığı, hem de beyazın siyahı nasıl algıladığı dinamikleri üzerinde ilerler. Gerçekte aslanan beyazın kendini nasıl algıladığı ve siyahı kendine göre nasıl sınıflandırdığıdır. August Wilson'ın Troy Maxson karakteri, beyazların dünyasında başarıyı yakalamadığı için, oğlunun onların standartlarına ulaşmasını ister. Bu da Troy'a göre, basketbol oyuncusu olmakla değil, araba tamirciliği yapmakla gerçekleşebilecektir. Tüm kuralları beyazlar belirlemektedirler. Zenciler ise, bu kurallar içinde kendilerine gösterilmiş olan yerde yaşam sürmek zorundadırlar. Bu yüzden, beyazların yüzyıl başında zencilere izin verdikleri meslek alanları yalnızca müzik ve spor olmuştur. Aslında bu iki dal da siyah insanın beden yapısına uygun olduğu ve bu iki alanda büyük başarılar elde edebildikleri için siyahlar beyazların arasına karışma şansı bulmuşlardır. Bu güdümlü toplumsal uyumu vurgulamak isteyen August Wilson, Ma Rainey's Black Bottom ve Fences oyunlarından söz ederek şöyle anlatır: "Ben, elden kaçmış olanaklar düşüncesiyle çok ilgileniyordum. Müzik ve spor siyahlar için geleneksel özgürce dolaşılacak iç yolları, ve hem Ma Rainey'de, hem de Fences'de o iç yollar bile Levee ve Tory için bir işe yaramaz".¹⁰

Mensch, "Presence and Others" başlıklı yazısında Merleau-Ponty'den "diğer insanların varlıklarının nesnel düşünce için bir zorluk ve hakaret olduğunu" alıntılar.¹¹ Bu çalışma kapsamında düşünüldüğünde, bu alıntıda "nesnel düşünce" olarak ifade edilen kavram, "nesnel beden algısı" olarak değiştirilebilir. Siyahların kendi bedenlerini nesnel bir şekilde algılamaları ve kendi algılarına dayalı bir kimlik geliştirmeleri üzerinde beyazların varlığının bir zorluk oluşturduğu açıktır; siyahın, dünyaya ve kendisine ilişkin algısında beyazın egemenliğindeki dünyanın dayattı-

ğı bakış açıları etkisini yitirmemiş görünmektedir. Çok uzun süre "özne" olmaktan çok "nesne" olarak günlük yaşam pratiğine sahip olduktan sonra, bağımsız ve beyaz toplum dayatmalarından bağımsız bir kimlik oluşturmalarının güçlüğü anlaşılır. Beyazlarla eşit haklara oldukça yakın zamanda sahip olmuş siyahlar için, "beden" algısı tartışmasının "ben bedenim miyim?" şeklinde sorulara yanıt arayan soyut bir düzlemde çok, somut bir düzlemde sürdürülmesi daha anlamlı olacaktır.

Beyazlarla eşit haklara sahip olduğunda bile siyah birey, tüm diğer farklılıklar bir tarafa bırakılsın, fiziksel özellikleri nedeniyle "farklı"dır ve bu farklılığı, kendi etnik kökenini yadsıyarak yok sayması mümkün değildir. Yine de birey, tamamen beyazların söylemini benimseyerek kendi bedenini kendisine "öteki"leştirebilir ve kendisine bu şekilde bir kimlik edinme yolunu seçebilir. Fiziksel farklılıklarından dolayı ortaya çıkan sürekli iç çatışmadan kaçması ise olanaksızdır. Öte yandan, beyazı tamamen "öteki" konumuna itebilir ve kendi dünyasından yalıtılmak isteyebilir; ancak, çoğunluğunu beyazların oluşturduğu bir toplumda bu seçenek de olanaksızdır. Kimlik problemlerini siyah birey için daha da karmaşık duruma getiren en önemli etken, siyah için "öteki" olan beyazın, içselleştirilmiş olmasıdır. Bu durumda, beyazların siyah bireylere kendi bakış açılarını empoze etmeleri gerekmez. Siyah birey kendisine daha önceden dayatılmış davranış biçimlerini ve bakış açılarını kendisini tanımlamakta kullandığı zaman, "öteki"ni kendisiyle özdeş kılar, bir başka şekilde ifade edilirse, tamamen "öteki"leşir.¹²

Kendisini baskılayan ve daha aşağı konuşma iten beyazın bakış açısını fark etmeden benimseyen siyah birey, hem kendi bedeni ile bütünleşemez, hem de farkında olmaksızın kendisini içinde bulduğu iç çatışmadan dolayı sürekli ruhsal gerilim yaşar. Childress'in oyununda siyahların siyahlara sınırlendikleri zaman kullandıkları sözcükler, beyazların onları aşağılamak için kullandıkları sözcüklerle aynıdır. Ancak oyundaki Güneyle Tommy'nin açıkladığı gibi, beyazlar zencilerden nefret ettikleri zaman onlara "nigger" diye hitap ederler ama bu sözcüğün zenciler arasında kullanılması nefretten kaynaklanmamaktadır çünkü Tommy ırkdaşlarını sevmektedir (s. 148).

Siyah kadının durumuna bakıldığında ise, kimlik sorunu ikinci bir katman daha kazanır: Si-

yah kadın hem kadın olduğu için erkek egemen toplumda, hem de siyah olduğu için beyazların egemen olduğu toplumda daha "aşağı" konumdadır. Siyah kadının kendisini beyaz-erkek bakış açısının etkisiyle "öteki" konumuna itmesi, bağımsız bir kimlik oluşturma sürecini çok daha problemli yapmaktadır. Erkek egemen söylemin baskın olduğu toplum yapısında siyah kadın, nesneleştirilmektedir. Alice Childress'in oyununda ön plana çıkan, siyah erkeğin beyaz kadına karşı daha farklı davranması ve beyaz kadını daha üst bir konumda kabul etmesi de siyah kadın açısından bir diğer önemli sorunsalı oluşturur: Kendi etnik grubundaki erkekler tarafından beğenilme kaygısı, *Wines in the Wilderness* oyununda görüldüğü gibi 1960'ların sonunda sloganlaşan "Zenci güzeldir" düşüncesiyle çakışınca, siyah kadının da özgüveni artmıştır. Bu düşünce, yüzyıllardır beyaz insanın standartlarına göre kendisini değerlendirmiş ve beyazın gözünden kendisini yargılamış olan siyahların bilinçlenip, nesnel bir beden algısı kazanmaya başladıklarını gösterir. Oyundaki çeşitli karakterler, siyahların geçirdikleri toplumsal değişimi belirginleştirir. Oyunun kurgu zamanı, 1964 yılında New York'ta geçmektedir. Yüzyıl başında kölelerin özgürleşmelerinden sonra beyazlara bağımlı olarak yaşadıkları "ortakçılık sistemi"ni ve siyah/beyaz ayrımcılığı anlamına gelen "John Crow yasaları"nu göğüslemek zorunda kalmış olan altmış yaşındaki bir zenci olarak Oldtimer'in, zenci ayaklanmasının olduğu o gün neden beyazlardan ölesiye korktuğu ve vitrinleri kırılmış dükkanlardaki eşyalardan çaldığı anlaşılabilir. Oldtimer karakteri zencilerin çok kızdıkları, beyazlara karşı aşırı ikiye bölünmüş ve itaatkar davranan Uncle Tom karakterine benzer. Beyazlara boyun eğerken, fırsatını bulduğunda da hırsızlık bile yapabilen fırsatçı bir zenci insan tipidir. Oyunun sonuna doğru onun okullara, fabrikalara ve sendikalar alınmamış zencilerden olduğu söylenir. Başka deyişle, Oldtimer hep beyaz korkusu ve dışlanmayla yaşamış bir yaşlıdır. Öte yandan, yirmiyedi yaşındaki yazar Sonny-Man ile yirmibeş yaşındaki karısı Cynthia, meslek sahibi olabilmiş genç kuşaktan ve orta sınıfa yükselebilmemiş siyahlardır. Otuz yaşındaki fabrika işçisi Tommy ise çok zor koşullarda yetişmiş Güneyli bir zencidir ve Kuzeyli ressam Bill Jameson'dan düşünce yapısı bakımından çok farklıdır. Tommy, ressam Bill Jameson'un evine Sonny-Man ve Cynthia tarafından modellik yapması için getirilmiştir. Tommy başlangıçta cahil ve siyahlara ilişkin tarihsel konularda pek bilgisiz gibi görünse de, oyunun sonuna doğru akıllı ve zeki bir kadın olduğunu ispat eder. Bill'in çizmekte ol-



Engin DOĞAN

duğu üç siyah kadın tablosundan üçüncüsüne modellik yapması gerektiğinde, bu üçüncünün cahil, kaba saba, bayağı, yoksul, kadınlığını yitirmiş ve itilip kalmış siyah kadın imajı olduğunu öğrendiğinde Bill'e sinirlenir ve onu beyaz kadınları üstün tutmakla suçlar (s. 139). Ancak oyunun sonunda, başındaki tuhaf peruğu çıkarıp çok güzel bir Afrikalı kadın kimliğine bürünür ve Bill'e başkaldıran siyah kadın, "wine in the wilderness" (çöldeki şarap) olarak resmini çizdireceğini söyler. Böylece Tommy öykündüğü ve taklit ettiği beyaz kadın kimliğini üzerinden atar. Sadece siyah kimliğini değil, aynı zamanda, zenci kadın kimliğini de öne çıkarmaktadır.

Yalnızca tüm toplumsal hakların beyazların egemenliği altında olması değil, kadının bireysel deneyiminde önemli yeri olan güzellik kavramının da beyaz kadınla özdeşleştirilmesi, siyah kadının bağımsız bir kimlik edinmesini güçleştirir. Bu nedenle, siyah yazarların yapıtlarında aktarılan deneyimlerde yansıtılan acının temelinde, "içselleştirilmiş baskın öteki"nin (erkek egemen beyaz söyleminin) ve bu söylem tarafından benimsenen estetik değerlerin olduğu sonucuna varmak hatalı olmayacaktır.

Siyah Amerikalılar, Batı Afrika'dan Amerika'nın Chesapeake sahillerine zorla getirildikleri 1619 tarihinden itibaren Amerika'da kölelik kurumunun tüm trajedisi için yaşamış ve beyaz toplumun üstünlüğünü kabul ederek sonuçta bedenlerine yabancılaşmış, hatta bedenlerinden nefret etmişlerdir. Böylece August Wilson'ın Troy karakteri "Ben benim miyim?" sorusunun altında ezilirken, Alice Childress'in Tommy karakteri bedenine sahip olmanın Afrikalılığından gurur duymakla olduğunu bilir. Bu şekilde de nesnel beden algısını geliştirmeyi başarır. Siyah yazarlar genellikle siyah insanın nesnel beden algısını tartışır ve siyah Afrika mitleriyle bezedikleri beyaz Amerikan topluluğu içindeki kültürel çatışmaları göğüsleyen siyah insanların öyküsünü anlatırlar.

* Arsev Ayşen Arslanoğlu, *Dokuz Eylül Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Araştırma Görevlisi*

* Prof.Dr. A. Didem Uslu, *Dokuz Eylül Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Öğretim Üyesi*

Makalede kullanılan görseller, Öğr. Gör. Engin DOĞAN

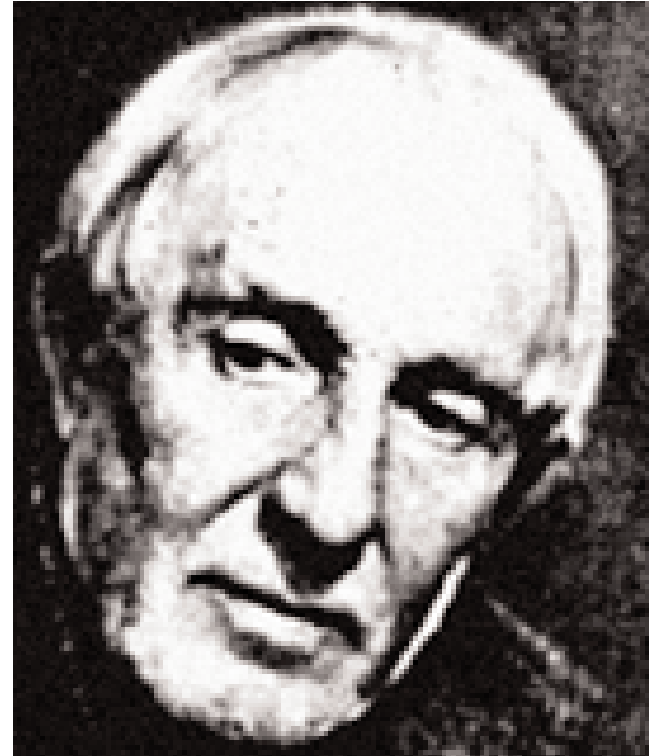
- 1 August Wilson. *Fences*. New York: New American Library, 1986. (Yazıdaki alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır.)
- 2 Elizabeth Brown-Guillory (ed), Alice Childress. *Wines in the Wilderness*. Plays by Africa-Women from the Harlem Renaissance to the Present, New York: Praeger,1990. (Oyuna ilişkin alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır.)
- 3 David Savran. In *Their Own Words*, Contemporary American Playwrights, Theatre Communications Group, 1988, s. 288.
- 4 Edwin Wilson ve Alvin Goldbarb. *Living Theater. A History*, McGraw-Hill, Inc., 1994, s. 481
- 5 Roger Matuz (ed). August Wilson. New York: Gale Research Inc., 1991, s. 446.
- 6 Charles H. Mindel ve Robert W. Habenstein. *Ethnic Families in America. Patterns and Variations*, New York: Elsevier, 1976, s. 222.
- 7 A. Didem Uslu. *Amerikan Tiyatrosunda Düşler*, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, Temmuz 2001, s. 377.
- 8 Edmund Husserl. *The World of the Living Present and the Constitution of the Surrounding World External to the Organism*. Husserl Shorter Works. Ed. Peter McCormick and Frederick A. Elliston. Indiana: University of Notre Dame Press, 1981. 238-51.
- 9 James Dodd. *Idealism and Corporeity-An Essay on the Problem of the Body in Husserl's Phenomenology*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1997.
- 10 Sharon K. Hall (ed). August Wilson. *Ma Rainey's Black Bottom*. New York: Gale Research Inc., 1986, s. 275.
- 11 James Richard Mensch. *Presence and Others. Postfoundational Phenomenology-Husserlian Reflections on Presence and Embodiment*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2001. 243-63.
- 12 M. Richard Zaner. *The Problem of Embodiment-Some Contributions to A Phenomenology of the Body*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk sıkıntılarına toplu bakış

Prof. Dr. Murat Tuncay

Dünya Tiyatro tarihlerinde Modern Tiyatro günümüz tiyatrosuna öz ve biçim açısından yön veren etmenlerin oluştuğu, geliştiği ortamı içeren bir evrenin adı olarak geçer. Batı uygarlığının tiyatrosunda bu evre XIX. yüzyılın başlarında; Romantik Akım'ın yerleşmiş, klasikleşmiş sayılan değerleri, ilkeleri, yöntemleri alt üst ettiği yıllardan başlatılır.

Modern kavramı, Geleneksel kavramına karşıt olarak kullanıldığına göre, Modern Tiyatro : Geleneksel Tiyatro kavramına karşıt olan; tiyatroya alışılmışın dışında öz ve biçim ilkeleri getiren; bu ilkeleri kullanarak tiyatro sanatına yeni işlevler yükleyen bir yöneliş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu iki yöneliş, aynı anda var oldukları evrede doğal olarak çatışacaktır. Bu çatışma ortamı, gelişim açısından bir dizi sıkıntının, giderek sorunun kaynağını oluşturur.



Musahipzade Celal

Temelde bir değişim olgusudur bu. Her sanat dalında belli bir oranda yaşanmıştır ve gelecekte de yaşanacaktır. Ancak Tiyatro gibi toplumsal yaşamda olup bitenlerle en çok iç içe olan bir sanat dalında, bu değişim sürecinin yol açtığı sıkıntılar ve getirdiği sorunlar, yaşam gerçeği ile çok daha yakın bir ilişki içindedir. Toplumdaki Yeni ile Eski arasındaki değişim çatışmaları en yaygın ve etkin biçimde Tiyatro da kendisini gösterir. Bir toplumda geleneksel olandan uzaklaşmak; yepyeni değerlerle modern bir toplum yapısına geçmek isteyen akımlar; kendilerini tanıtmak, ilkelerini benimsetmek, karşı çıktıklarını karalamak için özellikle tiyatro sanatını bir araç olarak kullandıklarında, Tiyatro pek çok sıkıntıya göğüs germek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bütün bu gerçekler Türk toplumu ve Türk Tiyatrosu için geçerlidir ve Batı örneğinde gelişen Türk Tiyatrosu tarihinin özellikle başlangıç evresinde yoğun bir biçimde yaşanmıştır.

Türk toplumunun geleneksel yapısı ve yaşam biçiminin bir ürünü olan Türk Geleneksel Tiyatrosu XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak büyük bir değişim süreci içine girmiştir. Geleneksel toplum yaşantısı ve bu yaşantıyı biçimlendiren değerler sisteminin terk edilerek, Modern toplum yaşantısı adı verilen Avrupa toplum yaşamını örnek alan bir değerler sistemine geçiş sürecidir bu.

Kuşbakışı bir değerlendirme ile değişim : doğu toplumlarına özgü geleneksel, statik bir dünya görüşü ve yaşam anlayışından, Batı toplumlarına özgü modern, dinamik bir dünya görüşüne ve yaşam anlayışına doğru olmaktadır. Çatışmayı ortaya çıkaran bu iki karşıtlığın dayandıkları temeller böylesine büyük bir farklılık gösterince, değişim sürecinde yaşanan sorunların boyutları da büyümektedir. Çözümü büyük emek ve zaman gerektiren bu sorunların toplumsal yaşamda ortaya çıkardığı sıkıntılar küçümsenmeyecek engeller ve acıların kaynağı olabilmektedir.

Adına Batılılaşma denilen ve halen sürmekte olan bu değişim sürecinin başlangıcı Türk Tarihinde: "Tanzimat Dönemi" olarak adlandırılır ve Modern Türk Tiyatrosu da Tanzimat Dönemi ile birlikte başlatılır. "Modern Türk Tiyatrosu'nun İlk Evresi" olarak tanınan bu dönemde yaşanan sıkıntıları, sorunları değerlendirebilmek için XIX. yüzyıl Türk Toplumunda yaşanan: "Geleneksel Yaşam-Modern Yaşam" karşıtlığının başlıca özelliklerine kısaca girmek gerekir. Bu iki zıt yaşam biçiminin ürünü olan farklı tiyatro anlayışları arasındaki temel çelişiklere de ana çizgileriyle de olsa bakmalıyız. Çünkü ortada tiyatro tarihinin gelişim çizgisine ters gelen bir olgu var.

Tarih boyunca her toplum kendi yaşam özelliğine ve kültürüne göre kendi tiyatrosunu üretir ve biçimlendirirken, Türkiye'de geleneksel topluma modern bir tiyatro anlayış ve biçimiyle yönelinmiştir. Tiyatrosuna hazır olmayan bir toplumda yaşanan ve tiyatroya yansıyan çelişikler yanında günümüz tiyatrosunda aşmaya çalıştığımız pek çok sorunun kökleri böylece daha açık bir şekilde görünebilecektir.

Türk Tarihinin 1923'den bu yana yaşanan Türkiye Cumhuriyeti Evresi'nden önce gelen ve 600 yıl süren Osmanlı İmparatorluğu döneminde; XIX. yüzyılın başlarına kadar süregelen toplumsal yaşam tek bir sözcükle Geleneksel olarak adlandırılmaktadır. Bu yaşam tarzını biçimlendiren: Geleneksel Dünya Görüşü İslami yaşam ilkelerinin ağır bastığı, mistik ve statik bir nitelik göstermektedir.

Geleneksel Yaşam ve Değerleri

İslami yaşam ilkelerinin biçimlendirdiği geleneksel değerlere göre yaşam; duran, değişmeyen, değişmesi gereken bir düzendir. Tanrı tarafından biçimlendirilmiştir, idealdir. Düzenin kurallarını kimsenin tartışmaya, değiştirmeye ya da bireysel olarak bu kuralların dışında yaşamaya hakkı yoktur. Bireysel çıkışlar mutlaka cezalanmalıdır. Erdem bu kuralları yücelterek, onlara kesinlikle uyum sağlayarak varolabilir. İnsan karşı çıkarak değil, boyun eğerek, uyum sağlayarak yücelir.

Böyle bir yaşam felsefesi, XIX. yüzyıla kadar Osmanlı toplumunda, bütün yönleriyle, çatışmaya değil uzlaşmaya yönelik bir yaşam biçimini ortaya çıkarmış ve sürdürmüştür. Geleneksel yaşam biçimi böylesine ideal çerçeve içine alınca ve bu çerçeve la-

ik olmayan bir yönetim biçiminin sıkı denetimi altında, ödün vermeyen bir yapıyla korununca, bireysel çıkışlara ve çatışmalara kapalı bir toplum yapısı ortaya çıkmaktadır. Modern toplumu ortaya çıkaran en önemli özellik sayılan, kişinin kendisini bir kişilik, bir fert olarak ortaya koyabilmesi; toplumda kendisinden önce yapılmış açıklamalara, kurallara, ahlak ilkelerine karşı eleştirici bir tavır alabilmesi, bunları tartışabilmesi ve düşüncelerini yayabilmesi olanağı Geleneksel Türk Toplum Yapısı'nda bulunmamaktadır.

Bireysel başkaldırıya fırsat tanınmadığı gibi, modern toplumun gelişimini hazırlayan sınıfsal çatışmalara da olanak bırakmayan bir sistematik geliştirilmiştir geleneksel toplum. Gerçi Osmanlı toplumunda da bürokratlar, zenaatkarlar, köylüler gibi birtakım sınıflar bulunmaktadır. Ama bu sınıflar arasında Batı'da görüldüğü gibi kesin sınırlar çizilmemiştir. Belli sınıflara mensup kişilerin bir başka sınıfa geçebilmesi yine Batı'da görüldüğü gibi imkansız çizgilerle ayrılmamıştır. Örneğin, bir köylü çocuğu da Sadrazamlık mertebesine kadar yükselebilmektedir. Bu nedenle Geleneksel Osmanlı Toplum Yaşantısı'nda bir sınıfın bir başka sınıfı devirerek toplum yönetimini ele alması gibi, toplumsal yaşamda devrimler yaratacak



Ahmet Fehim, Nevart' la Çengi operetinde

durumlarla karşılaşmamıştır. Ekonomik çıkar ilişkilerinin bilincine varmış; bu bilinci pekiştiren bilimsel ve sanatsal çalışmalarla, yönetimi ele geçirmek için, büyük bir savaşım içine girmiş bir sosyal sınıf bilinci de doğal olarak gelişmemiştir.

Geleneksel Ekonomi

Sosyal sınıf bilincinin oluşması ve gelişmesinde en önemli etken olan ekonomik hareketler de Geleneksel Türk Toplumunda sıkı bir denetim altında tutulmaktadır. Gündelik hayatın ekonomik yanını yansıtan çarşılarda üretim-tüketim ilişkileri, Esnaf Loncaları tarafından yönlendirilmektedir. Tüketim mallarının niteliği, dinsel yaşantının maddi ve manevi gereklerine uygun olarak düzenlenmektedir. Cami ve Çarşı'nın birlikte kolladıkları bu Geleneksel Tüketim Anlayışı XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar kesintisiz olarak ve değiştirilmeden sürdürülmüştür. Böylece insanların satın alma, sahip olma ve tüketme eğilimleri frenlenmekte; kanaatkârlık, elinde olanla, Tanrının kendisine vermeyi uygun bulduğuyla yetinmek, şükretmek yüceltilmektedir. Fazlasını istemek, açgözlülük, israf gibi görülüp hoş karşılanmamakta, aşağılanmaktadır. XVI. yüzyılın başlarından XIX. yüzyıla kadar giysi biçimlerinde bile ciddi ölçüde bir değişikliğin yapılmamış olması bu göstergelerden yalnızca biri sayılabilir.



Sanatçı Hadi Hüsnü, Nesip Fazıl Kısakürek'in (para) piyesinde

Mahalle ve Geleneksel Yaşantı Ölçütleri

XVI. yüzyılın başlarından XVIII. yüzyıl sonlarına kadar Geleneksel Toplumun Kent Yaşamı bir Mahalle Kültürü çevresinde geçip gitmiştir. Eski İstanbul, İmparatorluğun başkenti ve en büyük kenti olarak dinleri, mezhepleri, inanış biçimleriyle birbirinden farklı mahallelere bölünmüş bir mozaik görünümündedir.

Klasik Osmanlı mahallesi, camiisi, çarşısı ve ev yaşamı ile homojen bir bütünlük göstermektedir. Meydan kavramı olmayan bu yerleşim düzeninde tam bir müminlik anlayışı egemendir. İnsanlar genelde ancak Camii avlularında toplu olarak bir araya gelebilmektedirler. O da, kendilerini ilgilendiren konularda tartışmak için değil; daha önceden önemli kişilerce alınmış olan kararları ve çözümleri onaylamak ve bilgilenecek için. Toplumsal sorunların topluca tartışılma ortamı olmayan bir toplumda doğal olarak Meydan da, Demokrasi de, Meclis de, Tiyatro da bu gün anladığımız anlamda olamayacaktır.

Türk toplumunun "Geleneksel" yaşantısı bu haliyle Dramatik bir öz oluşturabilecek pek çok özelliğin ortaya çıkmasına olanak tanımamaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul'u ziyaret eden; daha sonra gezi notlarını Avrupa'da yayımlayan yabancı tanıkların pek çoğu, Geleneksel İstanbul yaşamına egemen olan değerler ve ilkeler üstüne günümüzde inanılması güç tablolar çizmişlerdir.

Villamont'nun 1595'de; Du Loir 'in 1654'de; Ricaut 'nın 1670'de; Tavernier 'in 1678'de; Grelot'nun 1680'de; De La Croix'nun 1684'de Pere Johannet, Comte de Marsigli ve Le Bruyn'un 1732'de; Comte de Bonneval'in 1740'da; Sir James Porter'in 1769'da; Du Perren'in 1778'de; Baron de Tott'un 1785'de; D'Ohnson'nun 1788'de ve Lady Careran'nun 1789'da yayınlanan anılarından çıkarılabilen Geleneksel Osmanlı Kent Yaşamı'nın panoraması şöylece özetlenebilir:

Polisiye olaylar ender görülmektedir. Güvenlik ve kamu düzeni üst düzeyde korunmaktadır. Düello ya da intihar gibi olaylara rastlanmaz. Doğruluk ve mertlik kavramına çok önem verilmektedir. Hilekârlık, sahtekârlık, eğrilik yalnızca Rum, Yahudi, Ermeni vb. Türk olmayan azınlıklarda görü-

lebileceği inancı yaygındır. Kin ve garazı İslamiyet yasaklamıştır. Barışmayan ve uzlaşmayan adeta kâfir sayılır. Düşmanlar sonunda daima affedilirler. Küstahlık ve taşkınlık görülmez. Sokaklarda kavga gürültü olmaz. Konuşanın sözü kesilmez, konuşurken bağırılmaz; heyecanlı el kol hareketleri yapılmaz. Yaşlılara saygı gösterilir. Kumar oynamak yasaklanmıştır. İntihar duygusu beslemek, içki içmek dinen yasaklanmıştır. Hile yalnızca savaşta düşmana karşı yapılırsa geçerlidir. Yalan, iki kişiyi ya da karı-kocayı barıştırmak için söylenebilir; bunun dışında yasaktır. Cinayet, kibir, azamet, cimrilik, kıskançlık, oburluk, hiddet, şiddet, tembellik, gammazlık, fitnecilik, zina gibi alçaklıklara eski toplumda yer yoktur. Kazaya, kadere ve mukadderata iman etmek gerekir. Ağlayıp sızlanmak bile alınyazısına karşı bir isyan sayılır.

Böylece ortaya çıkan görünüm şudur: Geleneksel Türk Toplumunu, bireysel çıkışlara, dünyevi zevklere, çatışmalara kapalı, içe dönük, baş kaldırı yerine sürekli uzlaşmayı getiren bir değerler sistemiyle yaşamıştır. Bu değerler üzerine titizlenmiştir. Geleneksel tiyatromuzun örneklerine bakıldığında gerek öz gerekse biçim açısından bu değerlerin yansımaları hemen kendisini göstermektedir.

Geleneksel Türk Toplumunun Tiyatrosu

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülen oyunlarda eğlence havasını hep ön planda tutan bir özellik dikkati çekmektedir. Hayatta hiç bir kişi ve kurumu hedef almadıklarını; amaçlarının yalnızca hoşça vakit geçirtmek olduğunu çeşitli bahanelerle tekrarlayan oyunlardır bunlar. Örneğin Hacivat, Karagöz'ü oyun alanına: 'Yar bana bir eğlence' diye çağırmadan önce; bir yar-i vefakar refikim olsa. 'O söylese ben dinlesem; ben söylesem o dinlese. Bu vesile ile huzzar-ı Kiram (Hazır bulunan cömert kişiler) Sefa-yab olsa (eğlense)' der. Meddahlar hikayelerinin başında: İsim isme, kisi kisbe, semt semte benzer. Geçmiş zaman söylenir. Yalan gerçek vakit geçer demişler türünden açıklamalarla söze girerlerdi.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel amaçlarından biri de 'Kissadan Hisse' çıkarmak; Ahlak dersi vermektir. Bireyden yana değil, toplumdan yana bir yaklaşımla seyirciyeye yönelmek; toplumun geçerli ahlak değerlerinden bir ya da birkaçını vurgulamak esastır.

Karagöz ve Orta Oyunlarında, toplumsal sorunlara ancak birtakım genellemelerle, soyutlamalarla yaklaşılabilirdiği görülür. Ayrıntılı irdelemeler, tartışmalar yoktur. Töreye riayetsizliğin yaygınlaşmışından, ahlak değerlerinin sarsıldığından pek çok oyunda acı acı yakınılır. Sergilenen olaylarla, sonuçta eski yetkin değerlere yeniden bağlanılması; kalıpların dışına çıkılmaması öğütlenir. Tiyatronun Eleştiri işlevi adına Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülebilenler bu düzeyin ötesine geçememiştir.

Kişiler, klişeleştirilmiştir. İnsan mizacının öznel, somut, ayrıntılı nitelikleri yerine genel ve soyutlanmış özelliklerinin yansıtılmasına özen gösterildiği dikkati çekmektedir. Oyunlar, insan yerine kaba çizgili tavır özellikleriyle geliştirilmektedir. Eleştiri de karakter ayrıntılarıyla işlenmediği için insana değil Tavıra yöneltilmektedir. Geleneksel toplumumuzun tiyatrosunda ne sorunlar, ne de kişiler derinliğine ve ayrıntılarına girilerek yansıtılmamışlardır.

Yazılı metin oluşturmak ya da saklamak gibi bir alışkanlık oluşmamıştır. Klişeleşmiş tipler ve senaryolar, taklitte ustalaşmış sanatçıların doğaçlama yetenekleri oranında çeşitlilik kazanmaktadır. Geleneksel Müsiki'nin asırlarca nota yazısı kullanma alışkanlığının olmaması gibi Geleneksel Tiyatro'da



Değerli halk sanatçımız Naşid, "Surpik Dudu" rolünde

çağlar boyunca oyunların temel özelliklerini ve pek çok ayrıntısını yazıya aktarmadan, sözlü kültür yoluyla yaşatmayı yeğlemiştir. Eğlendirme ve güldürme faktörlerinin oyunların başat unsuru olarak görülmesinden ötürü temsillerde bu faktörün oluşturulmasında katkı sağlayan söz canbazlıklarına, dans ve şarkı gibi etmenlere elden geldiğince bol yer verilir. Ramazan Ay'ı dışında verilen temsillerde belli bir süreklilik de gözlemlenmez.

Taklit başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemi olarak kullanılır. Bu nedenle Taklit en önemli ustalık göstergesi olarak ortaya çıkar. Oyunlar Erkek ve Dişi konuşturma adı verilen bir yöntemle karşı karşıya getirilen; hiç değişmeyen nitelikleri seyirciler tarafından önceden bilinen iki eksen kişi üzerine kurulur. Göstermecî Oyun Düzeni dediğimiz; Açık Biçim adını verdiğimiz bir biçim anlayışıyla geliştirilen; toplumsal yaşantıyla böylesine sıkı bir uyum içine girmiş olan Geleneksel Tiyatro'nun da kuşkusuz birtakım sorunları olagelmıştır. Ne var ki bu sorunlar Modern Türk Tiyatrosu'nun başlangıç evresinde yaşananlarla karşılaştırılmayacak ölçüde küçük kalmaktadır.

XIX. yüzyılda gelen değişim

Türk Tiyatrosu'nda önemli estetik değişimleri başlatan koşullar XIX. yüzyılda toplumsal yaşamı kökünden sarsan değişimlerin bir uzantısı olarak kendisini göstermiştir. Nitekim XIX. yüzyılda Batı'ya açılışla birlikte başlayan ekonomik gelişmeler sosyal yaşamı da hızla etkilemeye başlamıştır.



Suavi "Windsor'un Şen Kadınları" piyesinde Samiye Hün'le birlikte

Giderek artan ve çeşitlenen tüketim alışkanlıkları, Osmanlı Çarşısı ile Camisi arasında yüzyıllardır gözetilen dengelerin ortadan kalkmasını getirmiştir. Geleneksel meslek kollarının etkinlik gösterdiği ticaret ve zanaat çarşıları giderek ortadan kalkar. Geleneksel mal üretim teknikleri çevresinde gelişen kültür de hızla terkedilir. Lonca döneminden kalma zanaatkarlığın manevi değerleri, giderek artan yabancı öğelerin katılımıyla gevşer, yozlaşır, anılara gömülür. XIX. yüzyılda yaşamın ekonomik yönü böylece giderek üretime dayalı bir kültür yerine ithalâta dayalı bir tüketim kültürüne dönüşmeye başlar. Toplum geleneksel değerlerle sokaktaki değişim arasında kalmanın şaşkınlığını yaşamaya başlamıştır. İşte Modern Türk Tiyatrosu bu şaşkın, huzursuz, tedirgin, yer yer hırçın tepkilerin kendisini gösterdiği ortam içinde varolma savaşına başlayacaktır.

Saray çevresinde başlayan; yüksek devlet görevlileri, aydınlar ve basın tarafından desteklenen Batı yanlısı yaklaşım; Batı'daki örneklerine göre varolmasını istedikleri Modern bir tiyatro anlayışını, değişimin bir aynası, hatta motor gücü olarak görmekte, göstermeye çalışmaktadır. Hiç bir hazırlığı ve geleceği olmadan; Batı'daki örneklerine benzer işlevler üstlenmesi istenen Modern Türk Tiyatrosu; bir yandan ayakta durabilmek için gereken alt yapıyı tamamlamak; bir yandan da kendisinden beklenen; ancak tüm sorunlarını çözümlenmiş bir tiyatronun altından kalkabileceği işlevleri yerine getirmek zorluğuyla karşı karşıya kalmıştır.

Modern Türk Tiyatrosu aydınların desteğiyle, sarayın desteğiyle varolan; dolayısıyla Tanzimat'ın batı eğilimli fikirlerinin yanında yer alan bir tiyatro idi. Tanzimat aydınının kafasında eski Dünyanın Değişmez Düzeni düşüncesinin yerini: Terakki kavramı almıştı. Değişim ancak ileriye yönelik bir gelişimle mümkün olabilecekti. Gelişimin hedefi çağdaş uygarlıktı. Bu da, Garp ve Garplılaşmak kavramlarıyla simgeleniyordu. Batı demek, özgürlük demektir o yılların aydını için. Konfor demektir, güzelliğin ve sanatın dünyası demektir. Doğu ise: Duyguların, Sezgilerin, Doğa üstü güçlere olan inançların, Kör inançların dünyasıydı. Yaşanılacak çevrenin sevinecek, benimsenecek yanı kalmamıştı. Batı dünyası çağdaş uygarlığı, pozitif bilim yöntemleriyle kurmuş ve aydınlatmıştı. Bilgi birikimi, yetkinliği ve gücü oradaydı. Akıl, mantığın üstünlüğü oradaydı. Düşünce özgürlüğünün erdemi oradaydı ve kaybedilecek zaman da yok-

tu. Yüzyıllarca kendi dünyası içinde uyutulan toplum, bütün değerleri ve kurumlarıyla değiştirilmeliydi.

Bu değişim gereksinimini karşılayabilecek; geniş halk kitleleri üzerinde etkin olabilecek iki güç bulunmaktadır o dönemde: Basın ve Tiyatro. Basın kavramı çok yenidir, Tanzimat dönemi insanları için. Önce, okur yazar sayısı bir gazeteyi besleyecek düzeyin çok altındadır. İlk sayısı 11. Kasım 1831'de yayınlanan; Haftalık diye çıkmaya başlayan, ama yılda en çok 15-20 sayı çıkabilen yarı resmi Takvim-i Vekayi gazetesi ile; 1840'da çıkmaya başlayan; ilk üç sayısı satılmadığından bedava dağıtılan, sık sık yayını durdurulan Ceride-i Havadis ile; haftada en çok iki kez çıkabilen Tasvir-i Efkâr'la; en çok haftada beş sayı çıkmayı başaran Tercüman-ı Ahval'le bu iş pek olacak gibi görünmemiştir. Bütün bunlara dağıtım sorunları da eklendiğinde; Anadolu'da, Osmanlı İmparatorluğunun kalan toprakları üzerinde yaşayanların çoğu, gazete yoluyla aydınlanmaktan uzak kalmaktadır.

Toplumunu bilinçlendirmede Basın, değinilen nedenlerle işlevini beklenen ölçüde yerine getirmede yeterli olamayınca; aydınların bu değişim uğraşında meşaleyi taşıyacak tek etkin ve geçerli araç olarak Tiyatro'yu gördükleri anlaşılmaktadır. Madem ki uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş bir tiyatrosu vardır. Biz de uygarlık yoluna çıktığımız göre bizim de olmalıdır düşüncesi yaygınlaşır. Böylece Modern Türk Tiyatrosu için çağın tiyatro sloganı aşağı yukarı şu sözlerle belirlenir: Eğlenceler içinde tiyatrodan faydeli, ibretli, terbiyeli, tesirli hiç bir eğlence yoktur. Tiyatro bir Mekteb-i Edeb'tir. Ne var ki toplumda yaşanan ilişkilerin getirdiği sorunlar, Modern Türk Tiyatrosu'nun kendisini toplamasını engelleyen ya da geciktiren bir dizi sorunu ortaya çıkarmakta gecikmemiştir. Bu sorunları Ortam, Oyunculuk, Seyirci ve Repertuar gibi başlıklar altında kümeleyip irdelemeye çalışalım.

Ortam

XIX. yüzyılda, siyasal ve toplumsal ortamda yaşanmakta olan huzursuzluklar, Modern Tiyatro'nun gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu tür olayların başında: savaşlar, siyasal dalgalanmalar, hatta salgın hastalıklar gelmektedir. Bütün bunlar, tüm dünyada olduğu gibi Türk Toplumunda da seyircinin tiyatroya gelmesini engelleyici faktörlerdir. Tiyatro oyuncularının büyük bir kesimini etnik azınlıkların oluşturduğu

bu yıllarda, azınlıklara yönelik genel siyasal tavır ve olaylar oyuncularında da sahneye çıkma konusunda tedirginlikler doğmasına neden olmaktadır. Ortam seyirci için de oyuncu için de bir dizi olumsuzluklar içermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu bunalımlı yıllar yaşamaktadır. Bir tiyatro aşığı olarak tanınan Abdülmecit'in erken ölümü; Geleneksel Sanatlara düşkünlüğüyle tanınan Abdülaziz'in tahtan indirilmesi ve ardından intihar etmesi; V. Murat'ın iki ay dayanılabilen dengesiz davranışları sonunda hal edilmesi; II. Abdülhamid'in tahta çıkarılması'nı getiren olaylar kamuoyunda uzun süren tepkiler ve tedirginlikler yaratmıştır. Abdülhamid'in tahta geçişinden kısa bir süre sonra başlattığı baskı düzeni, özellikle aydın kesim üzerinde bir karabasan etkisi bırakmıştır.

Dışarda ve içerde hızlanan bir çöküntünün, toplumun tüm kesimlerinde kendisini gösterdiği zor yıllar yaşanmaktadır. Türü isyanlar Anadolu'yu özellikle de Rumeli'yi karmakarışık etmektedir. Balkanlar, ulusçuluk akımlarıyla kaynamaktadır. Birbiri ardından yitirilen savaşlardan uğranılan maddi kayıplar; ödenen savaş tazminatları, zaten yüksek olan dış borçlanmayı içinden çıkılmaz bir duruma sokmuş; Duyun-u Umumiye idaresi kurulmuştur.

Bütün bunlar olup biterken XIX. yüzyılda İmparatorluğun başkenti İstanbul'da günlük yaşam acımasızca değişmektedir. Gündelik hayat ma-



Şehir Tiyatrosu kütüphanesinde dramaturga vekalet eden değerli piyes ustası Musahipzade Celal gelen piyesleri kontrol ediyor.

hale sınırlarının dışına taşmıştır. Geleneksel Osmanlı Mahallesi'nin ekonomik ve kültürel kaynakları kendi kendini besleyecek bir dinamizm içinde görünmemektedir. Birbirinden kopuk mahalleleri ayıran görünür görünmez sınırlar aşılmıştır. İstanbul'da karmaşık bir kültür yapılanması ortaya çıkmıştır. Nüfus giderek artmaktadır. Marmara ile Haliç arasında kalan sur içi bölgesindeki Müslüman nüfus yoğunluğu, Gayrı Müslim'lerin yerleştiği Galata-Pera bölgesine doğru genişlemeye yönelmiştir. Tanzimat'la birlikte iskan kısıtlamaları büyük ölçüde ortadan kalktığından çeşitli etnik grupların yaşam biçimleri de birbirine karışmaya başlamıştır.

Böylece XIX. yüzyıl İstanbul'unda, gündelik hayatın hemen her alanında bir bütünleşme eğilimi kendisini gösterir. İstanbul, Üsküdar ve Galata bölgeleri kültürel açıdan birbirine yaklaşır. Kent içi ulaşım hızlanır. Artan gidiş geliş trafiğini karşılamak için 1846'da Galata Köprüsü hizmete açılır. Şirket-i Hayriye idaresinin Kabataş-Üsküdar, Köprü-Boğaziçi hatlarında devreye soktuğu vapurlar, bölgesel bütünleşmeyi tamamlar.

Camii, gündelik hayat üzerindeki etkinliğini yavaş yavaş yitirir. İnsanların eskiden namaz vakitlerini beklerken dinlendikleri, üç tarafı kerevitli, ortası fıskiye kahvehanelerde artık iskemleler görünmektedir. Ortadaki havuzlar kalkmış; yerlerine üzerinde çeşitli temsillerin verilebildiği küçük bir yükselti konmuştur. Galata ve Pera'daki Levanten Kahvele-



1924'te Behzat Butak tarafından oynanan Ahmet Vefik Paşa'nın "Moliere"den aktardığı "Azarya" piyesi nedeniyle Ahmet Fehim ve Behzat Butak

ri pastahaneye dönüşür. Üsküdar ve Suriçi İstanbul'daki kahvehaneler de artık birer eğlence merkezi durumuna girmişlerdir. Şehzadebaşı'nda camii ile tiyatro yan yana, aynı mekanı paylaşabilmektedir. Dindışı eğlence kültürü giderek yaygınlaşır. Eskiden Esnaf teferrüçlerinde, bayramlarda, şehzadelerin sünnet şenliklerinde kolektif olarak yaşanan eğlence düzeni, kişisel yanı ağır basan bir zaman geçirme anlayışına dönüşmüştür. Osmanlı insanı yavaş yavaş evinden sokağa doğru yönelmekte; içe dönem yaşantı, dışa dönmektedir. Kadın ve erkeğin bir arada eğlenmeleri olgusu henüz İstanbul içlerinde yaygınlaşmasa da Boğaziçi yalılarında verilen Garden Party'lerle, balolarla, mehtap alemleriyle bu iş üst düzeyde başlatılmış görünmektedir.

Batı ile olan ulaşım ve iletişim de giderek hızlanır. 1870'de İstanbul-Paris demiryolu etkinlik kazanmaya başlar. 1883'de Orient Expres, Avrupa-İstanbul bağlantısını daha bir kolaylaştırır. İstanbul'a bu tarihlerde başlayan turist akını karşılamak için Pera-Palası 1884'de açılır. Bunu diğer oteller izler. Seçkinlerin faytonlarının yanısında alt sınıfların atlı tramvayı sokaklarda ulaşımı hızlandırırken ilk otomobil 1895'de İstanbul gümrüğüne girer.

Bütün bu gelişmelere rağmen Osmanlı Toplumunun ekonomik, sosyal ve moral açıdan huzursuz bir ortamda yaşadığı bilinmektedir. Merkezi otoritenin zayıflamasıyla birlikte ortaya çıkan asayiş sorunu, yerel yöneticileri kendilerince birtakım önlemler, yasaklamalar almaya yöneltmektedir. Bu önlemlerin pek çoğu o yılların tiyatro toplulukları için büyük sıkıntılar ortaya çıkarabilmektedir. Bu tür yasaklamaların ilginç örneklerinden biri İstanbul Şehrimini Rıdvan Paşa'nın İstanbul'daki Tiyatro Yasağı'dır. Rıdvan Paşa, sonraları ünlü bir tiyatrocunun oğlu Reşat Rıdvan'ın tiyatro hevesini kırmak, onu tiyatrolardan uzak tutabilmek amacıyla 1890'dan öldürüldüğü 1906 yılına kadar hırsını İstanbul'da temsiller veren topluluklardan ve oyuncularından almış; türlü engellemeler ve güçlük çıkarmaların yanında, son yıllarında İstanbul'da Belediye sınırları içindeki tüm tiyatroları yasaklamış; tiyatrocuları İstanbul dışında çalışmaya mecbur edebilmiştir.

Yolların ve ulaşım araçlarının yetersizliği, yalnızca Anadolu'da dolaşmaya çalışan tiyatro topluluklarının sıkıntısı değildir. XIX. yüzyılın özellikle ilk yarısında yolların ve taşıtların İstanbul'da bi-

le gelişmemişliği modern anlamda yaratılmak istenen Tiyatro-Toplum ilişkisini olumsuz yönde etkilemektedir. Batı Tiyatrosu örneklerinin sergilendiği Beyoğlu yakası, Tanzimat yıllarında oldukça karışık ve tehlikeli bir yer sayılmaktadır. Kumar yerlerinden çıkanların aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırmaları, bıçaklamalar, para çalmalar vb. polisiye olaylar seyircileri tiyatroya gitmekten uzaklaştırabilmektedir. İstanbul yakasında, Gedikpaşa'da temsiller verilmeye başlandığı zaman bu kez kentin Beyoğlu yakasında oturanların geceleri tiyatroya ulaşmaları güçleşmektedir.

Tiyatro binalarının da bu ilk dönemde, içinde buldukları koşullar pek parlak sayılmazdı. Localar dardı. İnsan içeriye ezile büzüle, sıkışarak girebilmekteydi. Oyun sırasında salonda tütün içilmekte; petrol lambalarının isisi ve tütün dumanlarından sahne zor seçilebilmekteydi. Binalar ahşaptı. Her an yangın tehlikesi bulunmaktaydı. Seyircilere perde aralarında dinlenme ve büfe gereksinimleri için ayrılan yerler yetersizdi. Bütün bunlar tiyatro ortamı için kaydedilebilecek olumsuzlukların belli başlıları olarak sayılabilir. Saptanan bilet fiyatları biraz daha yükseltildiğinde seyirci rahatlıkla tiyatroya gitmekten vazgeçebilmektedir. Bu da hiç kuşkusuz bütün çabaların sonu anlamına gelmektedir.

Turneye çıkan tiyatro topluluklarının başlıca sorunlarından bir başkası da İstanbul, İzmir, Midilli gibi yabancı toplulukların sık sık gelerek temsiller verdikleri yerler dışında oyun oynamak için doğru dürüst bir salon ve sahnenin bulunamamasıdır. Tiyatro binası olarak kullanılan yerlerin pek çoğu, çağın getirdiği teknik olanakların oldukça gerisindedir.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında, gelişim ortamını olumsuz yönde etkileyen etmenlerden biri de İmtiyaz konusudur. İstanbul'da tiyatroların halka açık temsil vermeleri hükümetten alınabilecek imtiyazlarla mümkün olmaktadır. Batı örneğinde ilk tiyatro açma izni 1840'da bir Fransız oyuncusuna verilir. Yalnızca Beyoğlu'nda ve Fransızca oynamak koşuluyla verilmiştir bu imtiyaz. Daha sonra İtalyan İllizyonist Bosco ve saraydan büyük destek gören Naum tiyatrolarına yabancı tiyatro toplulukları getirtilip temsiller verdirebilmeleri için imtiyazlar verilir. Türkçe oyunlar oynayabilmek için Güllü Agop Efendi'ye istediği imtiyaz, bir tekel biçiminde kendisine verilmiştir.

Güllü Agop'un tiyatro topluluğuna verilen bu imtiyaz on yıl süre ile İstanbul'da Türkçe temsiller verme işini bir dizi koşulla tekel haline getiriyordu. Amaç, Türk dilinde, modern anlamda bir tiyatroların memlekette tutunabilmesi, yerleşebilmesi, güçlü ve örnek bir Türk Tiyatrosu yaratılmak için tek bir topluluğu güçlendirmektir. Güllü Agop'un Türkçe tiyatro oynama girişimine rakip çıkması; sonradan bir kaç aktörün derme çatma bir topluluk oluşturup rastgele Türkçe temsiller vermeye başlaması; seyircinin dağılması; toplulukların gelir düşüklüğü nedeniyle dağılıp gitmeleri; denetimden uzak bir karmaşa istenmiyordu. Bütün bu düşüncelerle 1870 yılı Kasım ayında Türkçe Vodvil, Komedi ve Trajedi oynatma tekelini Güllü Agop Efendi'ye verildi. On yıl süreli bu imtiyaz, Modern Türk Tiyatrosunun gelişimi için çok önemli olan çoksesliliği ve rekabeti de ortadan kaldırmıştır. Rekabet yalnızca müzikli oyunlarla Geleneksel Orta Oyunu'nun sahneye çıkıp hızla yozlaşmasıyla çok yanlış bir yolda kendisini tüketen Tulûat Tiyatrosu arasında kaldı. Beş Osmanlı Altını veren herkese Ruhsat Tezkiresi verilmesine ancak 1880'den sonra başlanabilmiştir.

Tiyatro ortamının olumsuz koşullarından, en zorlu sıkıntılardan biri de 'sansür' konusudur. Meclis-i Mebusan'ın açıldığı 1877'den II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen 31 yıllık dönemin Türk Tarihi içindeki adı; İstipdat Dönemi'dir. Sözcüklerin en uzak çağrışımlarına kadar inen bir sansür anlayışı, ilk adımlarını henüz atmakta olan Modern Tiyatro yaşa-



Kabul edilen piyes suflör tarafından sanatçılara okunarak rol defteri kontrol ediliyor

minı ve dramatik edebiyatını neredeyse darmadağın etmiştir. Özellikle 1888-1908 yılları arası Tiyatro-Sansür ilişkileri açısından bir karabasan gibi geçmiştir. Oynanacak oyunların metinleri önceden denetimden geçirilmekte, uygun görülenlere onay verilmektedir. Her temsilde bir sansürcü ve bir denetim görevlisi hazır bulunmaktadır. Rejim ve Padişah için tehlikeli görülen sözcükler yasaklanmakta, sahneler çıkarılmakta ya da değiştirilmek zorunda bırakılmaktadır. Bu sıkı denetim, İstanbul'a turneye gelen yabancı topluluklara bile uygulanmaktadır.

Ahlâka, İslam geleneklerine, ulusal geleneklere aykırı olmak, yeterli bir yasaklama nedenidir. Gözden kaçmış ya da kaçırılmış olan bir yapıtın oynanması durumunda derhal jurnal edilmektedir. Basılmış oyunlardan sakıncalı görülenler yok edilmektedir. Tiyatro oyunlarını sansür etme yetkisi Matbuat Kaleminden Şehremaneti'ne; Zaptiye Nezareti'nden Maarif-i Umumiye Nezareti'ne; ordan Encümen-i Tefiş ve Muayene adlı kurula geçip durmuştur. O dönemin tiyatrocuları, ortamın getirdiği bu sıkı denetim kuralları yanında çoğu sansür görevlisinin de, sırf rüşvet alabilmek için olmadık güçlük çıkarmalarından, anılarında sık sık yakınrlar.

Oyunculuk

Bu huzursuz, güvensiz, olumsuz koşullar içinde varolma savaşına giren Modern Türk Tiyatrosu'nun kendine özgü, iç sıkıntılarının başında Oyunculuk sorunları



Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi

gelmektedir. Bütün Tanzimat Dönemi boyunca oyuncu bulmak, özellikle de Müslüman oyuncu bulmak sıkıntısı yaşanmıştır. Kadın oyuncu bulma sorunu ise çok daha büyük boyutlardadır. Kadınların tiyatroya değil, zorunlu olmadıkça camiye bile gitmelerini hoş karşılamayan geleneksel müslüman kesim için kadının sahneye çıkması söz konusu bile edilmeyecek kadar kesin bir olumsuzluk taşımaktadır. Modern tiyatronun gereksindiği sahne sanatçıları büyük ölçüde karşılayan Ermeni toplumu içinde de kadınların sahneye çıkmaları başlangıçta kolay kolay kabul edilmemiştir. Sahneye çıkma yürekliliğini gösteren Ermeni kadınları pek çok olumsuzluğa göğüs germek zorunda kalmışlardır. Türkçe temsiller veren ilk tiyatro topluluğu olarak bilinen Gedikpaşa Tiyatrosu'nda kadın oyuncu bulunamadığı zamanlarda delikanlıların kadın rollerine çıkarıldıkları pek çok temsil bilinmektedir. Ne var ki zamanla, erkeklerin kadın rollerinde sahnede görünmelerini çok daha büyük bir ahlâki bozukluk olarak değerlendiren Ermeni Cemaati, kadın oyuncular için sahneye çıkma engelini, bu konuda uygulayageldiği baskıları gidererek kaldırmıştır.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında Türkçe'yi iyi konuşan; oyuncululuğu kendisine meslek edinmiş; profesyonel oyuncu sıkıntısı çekilmiştir. Kendi alanlarında oldukça yetenekli bir düzeyde bulunan Ortaoyunu oyuncularını, Modern Tiyatro anlayışının gerektirdiği: Rol Ezberlemek, Prova Yapmak gibi külfetlerden; Melodram, Dram, Trajedi vb. asık yüzlü, ciddi oyun biçimlerinden uzak durmuşlardır. Geleneksel tiyatronun oyunculuk geleneği içinde yetişen bu oyuncuların bir bölümünün, sonraları Modern Tiyatro biçimi oyunların yaz kış seyirci topladığını görerek, kendi kafalarına göre her iki oyun türünü birleştiren bir Perdeli Tiyatro biçimini 'tulûat' adı altında geliştirmeyi ve bu biçimle, o günlerde sahnelenen ciddi tiyatro oyunlarını alaya almayı yeğlediklerini biliyoruz.

Gedikpaşa Tiyatrosu, özellikle Müslüman oyuncular bulmak için ve Türk yazarlarının yerli oyunlar yazmaları için gazetelere verdiği ilanların sorunun çözümünde ancak kısmen yararlı olabildiği anlaşılmaktadır. XIX. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan süre içinde yaşamlarını oyunculukla kazanan kişilerden çoğunun nitelikleri ve eğitimleri istenen düzeyde değildir. Azınlıklardan, özellikle de Ermenilerden seçilen oyuncuların Türkçe diksiyonları çok bozuktur. Sahnede değişik Türkçe

ağızlarla konuşulmakta; oyuncular bile çoğu kez birbirlerini anlamakta güçlük çekmektedirler. Hemen herkesin değişik bir bölge ağızıyla konuştuğu bu ortamda ortak ve örnek bir sahne dili yaratılması çok istenmekte, ancak bir çıkış yolu da gözükmemektedir.

Sahnedeki yansıyan bu dil karmaşasına basından ve seyircilerden sık sık eleştiriler yöneltildiği biliniyor. İstanbul'un Fethi'ni konu edinen bir oyunda Molla Gürani ve Akşemseddin gibi tarihlere geçmiş Türk Bilginlerinin Ermeni oyuncular tarafından canlandırılırken doğal olarak Ermeni ağızıyla konuşmaları, dönemin gazeteleri tarafından bu konuda yaşanan traji-komik olaylara bir örnek olarak uzun süre eleştirilmiştir.

Oyuncuların büyük bir çoğunlukla eğitimsiz oluşları da önemli bir sorundur. Oyuncuların eğitilmeleri için ilk Konservatuvar'ın İstanbul Belediyesi tarafından 1914'de açıldığı düşünülecek olursa XIX. yüzyılın ortalarından başlayarak oyunculuk eğitimi konusunda genellikle usta-çırak ilişkisinin yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Dönemin Osmanlı yazarlarının bu ilk dönemde Tiyatro olarak yazdıkları ve oynanmak üzere Gedikpaşa Tiyatrosuna getirdikleri oyunlar, dönemin edebiyat anlayışından gelme bir alışkanlıkla oldukça sanatlı, anlaşılması güç pasajlarla doludur. Oyuncuların anlamakta ve söylemekte güçlük çektikleri bu metinlerde karşılaşılan sorunları çözmek üzere 1873'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bir sanat kurulu oluşturulmuştu. Oyun okuma ve Sanat Danışmanlığı'nı üstlenen bu kurulun üyelerinden Namık Kemal ve Âli Bey'in Ermeni oyunculara Telaffuz adı altında diksiyon dersleri verdiklerini ve bu girişimin kısmen yararlı olduğu da bilinmektedir.

Seyirci azlığı nedeniyle tiyatrolar çok sık oyun değiştirmek zorunda kalmakta, bu nedenle de yeterince prova yapamamaktadırlar. Oynanacağı ilan edilen oyunun yerine bir başkasının oynanması; çok eleştirilmesine karşın sık görülen olaylardandır. O yıllarda çok eleştiren bir başka konu da oyuncuların, tiyatro dolu olduğu günlerde iyi oynadıkları; seyirci sayısının düştüğü temsillerde oyunu hafife aldıkları, atlamalar yaptıkları konusudur. Bu durum, oyuncuların profesyonel oyunculuk anlayışlarındaki zayıflık kadar yeterince prova yapılamamış olmasına da bağlanabilir. Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı 'Eyvah' adlı oyunun 5 perde olmasına karşın iki günde birer ikişer saatlik çalışmalarla seyirci karşısına çıkarıldığı; Ebüzzi-

ya Tefrik'in 'Ecel-i Kaza' oyununun ise sadece üç prova yapılarak oynanmış olması bu gibi durumlara örnek olarak gösterilmektedir. Böylesi yoğun bir çalışma ortamı içinde oyuncular, doğal olarak ne rollerini tam ezberleyebilmekte; ne de rollerinin havasına girebilmektedirler. Suflörlere çok iş düştüğü, kimi oyunlarda suflörün sesinin oyuncularını bastırıldığı, inandırıcı olmaktan uzak, yapay oyunculukların, gösterileri alay konusu yaptığı yine gazetelerde eleştirilmektedir.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk dönemlerinde oyunculuk alanında yaşanan bir başka sıkıntı da oyuncuların bir süre sonra belli rollerde kalıplaşıp kalma eğilimleri olarak kendisini göstermiştir. Oyuncuların zaman içinde hep aynı tür rollere çıkar olmaları onları kalıplaştırmış; gelişme olanaklarını köreltmıştır. Eski göstermeciler temaşa geleneğinden gelen oyun ve seyir alışkanlığı, o dönemde oynanan başlıca oyun türleri olan; vodvil, melodram gibi türlerin yapılarına da uygun düşmesi sonucu, dönemin oyuncularını belli birtakım rollere göre sınıflanan kategorilere ayırmış; bu kategorileri bir tür uzmanlık alanı olarak benimsemişlerdir. Örneğin kadın rolleri, 1. Sınıf Komik, Aşık Kız, Masum Kız, Ciddi Anne, Komik Anne gibi kategorilere ayrılırken; erkek rolleri, Hogorogot, Tiran, Hain, Ciddi Baba, Soylu gibi kalıplarla adlandırılmaktadır. Bir başka tür sınıflama da: Dramatik, Komik, Karakter, Jön vb. biçiminde yapılmaktadır.

Batı örneğinde geliştirilmeye çalışılan Modern Türk Tiyatrosu ile birlikte gelen yeni kavram-



Azarya'dan

lardan biri de Profesyonel Oyunculuk olmuştur. Bir başka deyişle Türk toplumundan oyunculuk bir meslek olarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel Tiyatro'nun geçerli olduğu dönemlerde gerçi Karagöz, Kukla ve Meddah sanatçıları; Çengi ve Köçek dansları yapan oyuncu kolları, geçimlerini yaptıkları işten çıkarmaktaydılar. Ancak gerçek anlamda bir oyuncu-seyirci ilişkisini sergileyen Ortaoyunu oyuncularını, yaşamlarını genellikle başka işlerden kazanan, oyunculuk bir yan uğraş olarak sürdüren sanatçılardan oluşmaktaydı. Modern tiyatro yaşamının gereklerine uygun olarak oyunculuk işi bu dönem Türk tiyatrosunda profesyonel bir meslek olarak gündeme gelmiştir. Ne var ki kamuoyu, profesyonel tiyatroculuğu henüz bir meslek olarak ciddiye almamaktadır. Bu olumsuz yaklaşımın başlıca nedenleri şöylece özetlenebilir:

Önce, bu mesleği seçen kişilerin, o yıllarda toplumda saygın, düzgün kişiler olarak kabul edilmelerini vurgulamak gerekir. Oyuncuların çoğunluğu, azınlıklardan oluşmaktadır. Osmanlı'nın azınlığı ve onların uğraşlarını küçük gören, eskiden gelme tavır alışkanlığı burada hemen kendisini göstermektedir. Müslüman oyuncuların sayıları ise çok azdır. Aydın kesimin, basının, sarayın, tüm desteğine karşın, kamuoyunun büyük bir çoğunluğu için Tiyatro hâlâ bir eğlencedir. Dolayısıyla tiyatrocular da insanı eğlendiren Çalgıcılar, Hokkabazlar, Çengiler ve benzerlerinden pek farklı görülmemişlerdir. Bu olumsuz yaklaşımın bir başka nedeni de, oyuncuların gelirlerindeki düzensizlik ve ücretlerin genel olarak düşük-



Küçük İsmail'le bir ortaoyunu sırasında

lüğü olmalıdır. Çoğu tiyatrodaki 'Punto' adı verilen, pay dağıtımına göre para dağıtılması yoluna gidilmiştir. Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'ndan, Minakyan'ın: Osmanlı Dram Kumpanyası'na; Tuluat Toplulukları'na kadar uygulanan bu sistemin esası 'Punto' adı verilen bir birimden oluşur. Bir punto masraflar çıktıktan sonra yüzde bir kuruş hesabıyla verilen paradır. Eski kumarbazların pay dağıtım sistemlerinden geliştirilen bu paylaşma yöntemine göre; örneğin bir Tuluat Tiyatrosu'nda: Komik: 3 pay; Efendi rolüne çıkan: 2,5 pay; Taklitler 0,5 paydan 1,5 paya kadar hesaplanan bir gelir dağılımı uygulanmaktadır. Seyirci ve temsil sayısı doğru orantılı olarak artan ya da eksilen bu gelir elde etme yöntemi, çoğu kez doyurucu olmaktan uzak kalmıştır. Nitekim bu dönemde oyuncuların parasal yönden genel olarak büyük sıkıntı çektikleri bilinmektedir. Bütün bunlara sosyal güvenlik uygulamalarının bulunmaması; çalışmaya aç kalmaya mahkum olması; hastalanıp oyuna çıkamayanlara para cezası uygulanması gibi faktörler de eklendiğinde, oyunculuk mesleğinin hiç de dışardan görüldüğü gibi çekici ve saygın bir iş sayılmaması gerçeğinin altyapısı ortaya çıkmış olmaktadır. Bazı ciddi tiyatro topluluklarında, oyuncular ve tiyatro idareleri arasında hak ve sorumlulukları belirleyen bazı yönetmelikler yapılmışsa da buradaki maddeler kimi zaman idare, kimi zaman oyuncular tarafından kolayca çiğnenebilmiştir. Böylece taşıdığı tüm olumsuz koşullara karşın, Oyunculuk Mesleği'nin doğması ve gelişmesi Türk Tiyatro Tarihi açısından ilgi çekici bir aşama olarak değerlendirilmelidir. Oyuncular inançlarına, önyargılarına ters gelen rolleri, sözleşme kurallarını hiçe sayarak oynamamakta direnebiliyorlardı. Örneğin Schiller'in 'Haydutlar' oyununda rol alan oyuncuların biri sarığını sahnede çıkarmamakta direnmiş ve başında sarığıyla haydutlardan birini oynayabilmişti. Çocuk düşürme konusunun işlendiği bir oyunun, tiyatrodaki kadın oyuncuların direnmesi üzerine oynanamadığını yine dönemin gazetelerinden öğreniyoruz.

Oyuncular bu başlangıç yıllarında kostümlerini ve makyaj malzemelerini kendileri sağlamak durumundaydılar. Hiç de küçümsenmeyecek bir para gerektiren bu kostüm edinme sorunu üzerine anılarında bilgi veren o dönemin ünlü aktörlerinden Ahmet Fehim Efendi; Üç kat normal elbisesi, Frak, Redingot, Smokin, muhtelif şapkaları ve perukaları yanında bir kaç çeşit bastonu olmayan aktörlerle sözleşme imzalanmadığını, bu tür eksik donanımlı aktörleri

hiç bir kumpanyanın kabul etmediğini bildirmektedir. Ahmet Fehim Efendi, tarihi ve yöresel milli kostüm gerektiren oyunların oynanması sırasında gerekli kostümlerin tiyatro idaresi tarafından sağlandığını da vurgulamaktadır.

Repertuvar

Modern Türk Tiyatrosu'nun en önemli sıkıntılarında biri de 'Repertuvar Sorunu' olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatro salonlarına seyirci çekecek; onlara çağın gerektirdiği; yaşanmakta olan önemli toplumsal değişimleri yansıtabilecek; geliştirilmeye çalışılan yeni yaşam biçimini benimsetecek; toplumu geri bıraktığı varsayılan eski geleneksel değerleri eleştirecek yeterli sayıda Türkçe oyundan oluşan bir Repertuvar gerekmektedir. Bu tür bir tiyatroyla önce seyirci olarak tanışan, daha sonra oyun yazmaya heveslenenler için bu yeni Temaşa türü gerek öz gerekse biçim bakımından çeşitli sorunları birlikte getirmiştir.

Her şeyden önce, ortada son derece önemli bir biçim değişikliği bulunmaktadır. Göstermeciler Tiyatro'dan Benzetmeciler Tiyatro'ya geçilmiştir. Sahne üzerinde gösterilen ne varsa, seyircilerin inanması istenmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'da Modern Tiyatro adına sergilenenler, seyirciye bir oyun olarak değil de sanki gerçekten oluyormuş havasında sunulmaktadır. Seyircinin bir yanılsama havası içine girmesi ve bu yanılsama havasını oyunun sonuna kadar yaşaması istenmektedir. Oyunlar eskiden olduğu gibi, yetenekleri doğrultusunda laf uyduran oyunculara göre değil; yazın yazdıklarını kelime kelime ezberleyip oynayan oyuncuların canlandırdıkları rollere dayanmaktadır.

Ortada bir yazar, bir edebi metin vardır. Metinlerde aksiyon, yer ve zaman birliği gözetilmektedir. Olaylar kesintilere uğratılmadan düz bir çizgi üzerinde gelişmektedir. Sahneler birbirlerinden kopuk, kendi başlarına işlevsel güldürü vagonları gibi değil; belli bir gelişim çizgisinde; Neden-Sonuç bağı ile bağlantılı olarak gelmektedir. Yalnızca kalıplı güldürü özellikleriyle donatılmış tavrılarla değil; adı sanı belli; toplumda belli bir insan modelini yansıtan karakterler de gösterilmektedir. Ortada bir dünya görüşü, bir mesaj, oyundan oyuna değişen bir içerik vardır. Gerçeğe benzetilmiş dekor, kostüm ve aksesuarlar kullanılmaktadır. Hepsinden önemlisi tiyatronun özünde varolan eleştiri öğesi daha işlevsel, toplumsal

bir konuma bürünmektedir. Modern Tiyatronun eleştirisi, Geleneksel Tiyatro da görülen Tavır Eleştirisi olmaktan çıkıp, bireysel çıkışlar üzerine kurulu, etkin bir konuma geçmektedir. Çağın koşulları gereği siyasal eleştiri yapılamamaktadır ama ana-babalar ile çocuklar arasındaki kuşak çatışmaları; nişan, nikah ve evlilik düzeni konusundaki geleneklere tepki; çok eşli evlilikte kadın erkek ilişkileri; boşanma, sefahat, toplumsal sınıflar arasındaki yaşam farklılıkları, eğitim, esirlik, değer yargıları, tutkular, inançlar, Tanrı, kader, ruh, Ahiret, Fani Dünya hurafelerini konu edinen oyunlar oynanmaktadır. Vatan sevgisi, hürriyet aşkı, terakki gibi yepyeni kavramlar işlenmektedir. Kahramanlar sık sık İslamdan gelen mukadderat düşüncesinin yanlışlığını eleştirmektedirler. Bilim yerine büyüye, kocakarı ilaçlarına, falcılığa önem vermek eleştirilmektedir.

Hangi türde yazarlarsa yazsınlar, Modern Türk Tiyatrosu'nun bu ilk döneminde Türk oyun yazarlarında belli bir toplumsal bilinç görülmektedir. Ne var ki oyun yazarlığımızın henüz ilk adımlarını attığı da unutulmamalıdır. Tiyatro oyunu yazma tekniği konusunda yeterli bilgi ve deneyim henüz oluşmamıştır. En kalburüstü yazarlarda bile ruhsal boyutlarıyla karakter yaratma konusunda başarısız oldukları görülmektedir. Tiyatro oyunlarının konuşma diline yakın, sade bir anlatımla yazılması gerektiği üzerinde durulmakla birlikte Geleneksel Edebiyat anlayışının karmaşık söz ustalığı ve koşuk anlayışının etkisinde kalmaları nedeniyle pek az yazar bunu başarabilmekteydi.



1924'te Azarya

Kaç-göç sorununun sıkıntıları nedeniyle geleneklere çok da aykırı davranmamak; seyircinin tepkisini almamak için pek çok konu, İstanbul'da ama azınlık toplumu arasında geçiyormuş gibi gösterilebilmiştir. Çağın koşullarına göre tehlikeli görülen konular ya eski çağlara ya doğu ülkelerine ya da Avrupa'ya kaydırılmıştır. **Çerkez Özdenleri** adlı piyesi oynadılar diye 1885'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Saraydan verilen bir emirle bir gecede yıktırılmasından sonra Türkçe oyun yazma işi büyük ölçüde engellendi. Oyun yazarları giderek ağırlaşan sansürün etkisiyle İstipdat yönetiminin hoş karşılamadığı konularda oyun yazmak yerine başka türde eserler vermeyi yeğleyince meydan Melodramlara, Vodvillere ve Tuluat oyunlarına kaldı. Modern Türk Tiyatro Repertuvarında siyasal ve toplumsal içerikli oyunların yoğun bir biçimde yazılıp oynanması ancak 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyet'i izleyen yıllarda görülebilecektir.

Seyirci

Modern Türk Tiyatrosu'nun yöneldiği seyirci ve tiyatro göreneği açısından konuya yaklaşıldığında görünen sıkıntılar günümüzden bakıldığında oldukça eğlenceli görünüşler de ortaya koymaktadır: Tiyatronun bir kültür yeri olduğu konusunda ne söylenirse söylenebilir, ne yazılırsa yazılsın halkın çoğunluğu tiyatroya eğlenmek için gelmektedir. Oynanan oyunların dili, oynanış biçimi, oyuncuların beceriksizlikleri, işlenen konular, halkın istediği, benimsediği dünyadan oldukça uzaktır. Verilen temsillerin de halkta tiyatro sevgisi uyandıracak nitelikte olmadığı anlaşılmaktadır. Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında



1924'te Azarya

nasıl bir seyir geleneği değişimi yaşandığını iyi değerlendirebilmek için Geleneksel Tiyatro alışkanlıklarının oluştuğu seyir geleneği ile o yıllarda Modern Tiyatro seyircisinden uyulması istenen koşulları kısaca karşılaştırmak yararlı olacaktır:

Geleneksel Tiyatromuzun seyir göreneğinin eğlence kavramını esas alan bir anlayışla biçimlendiğine değinmiştik. Geleneksel Toplum, eğlence kavramının önkoşulunu rahatlatma olarak görmüştü. Bu rahatlatma'nın içine birşeyler yiyip içmek, sıkıntıya girmemek de girmektedir. Çay, sigara, yemiş, meyva, yerine göre meşrubat hatta nargile keyfi seyir anlayışının ayrılmaz bir parçasıydı. Böyle olunca Geleneksel temaşa anlayışımızın haz duygusu, işitme, görme ve damak zevkiyle bütünleşen bir özellik göstermektedir. Modern Tiyatro yaşamının gerektirdiği seyir göreneğinin yerleşmesi için en çok uğraş verilen konulardan biri, bu mide ve damak zevkini, görme ve işitme zevkinden ayırma sorunu olarak gündeme gelmiştir.

Eski seyir geleneğinin seyircisi, başkasını engellemek ve oyun düzenini bozmamak koşuluyla alabildiğine özgürdü. Oyun izlemeye giderken kılık kıyafetine özel bir önem göstermek gereğini duymaz; isterse oturur, isterse ayakta durur; canı sıkıldığında da çıkıp gidebilirdi. Çok daha eskilerde, saray tarafından düzenlenen Osmanlı Şenlikleri'nde yer alan çeşitli gösterileri izlemek için toplanan halk arasında gerekli düzeni sağlamak için Tulumcular adı verilen, deriden giysiler giyen görevliler kullanıldığını biliyoruz. Çeşitli şakalar yaparak ve ellerinde, vurulduğunda can acıtmayan; ancak leke bırakan yağlı tulumları kullanarak kimsenin keyfini kaçırmadan düzeni sağlayan Tulumculara şenlik düzeni dışındaki gösterilerde rastlamıyoruz. Kukla, Karagöz, Meddah gibi kahvehane, konak vb. kapalı yerlerde, geçici olarak oluşturulan sahnelerde verilen temsiller, üç yönden seyredilebilmekte; açık havada, çayır-lık alanlarda verilen Ortaoyunu gösterilerinde oyuncular dört yönden izlenebilmekteydi. Bu esnek seyir yeri-oyun yeri ilişkisi içinde açık biçim özelliğiyle verilen temsillerde oldukça rahat bir seyir alışkanlığının geliştiği ve yerleştiği anlaşılmaktadır.

Bütün bunlara karşılık Modern Türk Tiyatrosu ile birlikte uyulması istenen yeni tiyatro göreneği, Geleneksel seyircinin alışık olmadığı ne varsa hemen hepsini içermektedir. Modern Tiyatro Göre-

neği önce kısıtlamalarla başlamaktadır. Bu kısıtlamaların hangi boyutlara ulaştığını gösterebilmek için o yıllarda geçerli sayılan Batı örneği tiyatro göreneğinin bazı ölçütlerini, zamanın modası olan görgü kitaplarına yansıyan biçimiyle kısaca özetlemeye çalışalım: Batı örneği yaşam biçiminin, özellikle toplum içinde davranış kurallarını öğretmek amacıyla yazılan ve XIX. yüzyıl sonlarında pek çoğu Türkçe'ye çevrilen bu görgü kitaplarında, tiyatrodaki oyun seyretme konusunda önerilenlerin başlıcaları şunlardır:

Tiyatroya günlük sokak kıyafetiyle gidilmez. Kılık kıyafete çekidüzen vermek gerekir. Erkekler koyu renk elbise giyeceklerdir. Açık renk sokak kostümleri, spor kostümler, tiyatro için kesinlikle uygun değildir. Büyük tiyatrolarda smokin ya da frak giymek daha doğrudur. Palto, pardesü, yağmurluk ve şemsiye gibi eşya gardoroba teslim edilmelidir. Bunları çıkarmadan tiyatro salonuna girmek ayıp sayılır. Erkeklerin şapkalarını gardoroba bırakmaları uygundur. Bırakmadıkları takdirde salona girer girmez çıkarmaları zorunludur. Tiyatroya tam vaktinde gidilmeli; geç kalınmamalıdır. Salonda, alınan bilete yazılı oturma yerine geçerken, oturmakta olanları kaldırmak zorunda kalındığında sırt dönmeye ve ayaklarına basmamaya özen gösterilmelidir. Rahatsız edildiğinde kısaca af dilemeli, oturup kalkarken gürültü çıkarılmamalıdır. Program, dürbün vb. kişi kendisi temin etmeli, başkalarından ödünç almamalıdır. Yanında oturan bir kişinin programına bakmak açıkça terbiyesizliktir. Tiyatro dürbünü boyuna asılmaz. Perde aralarında çevreyi dürbünle seyretme işini fazla uzatmamaya dikkat edilmelidir. Herkes yerinde rahat oturmalı; arkasını perdeye dönüp etrafı seyretmemelidir. Baş sağa sola sallanmamalı; daha iyi görebilmek için ayağa kalkılmamalıdır. Temsil süresince ne şekilde olursa olsun gürültü edilmemeli, konuşulmamalı, öksürülmemeli, burun çekilmemelidir. Hıçkırarak, ağlamak, yüksek sesle gülmek gibi biçimlerle duyguları açıkça belli etmek yanlıştır. Bir şey yemek isten büfeye gitmelidir. Oyun salonunda birşey yemek ayıptır. Alkışlamak sırasında da aşırıya gitmemek gerekir. Bağırıp çağırmak yanlıştır. Hoşnutsuzluk belli edilmemeli; ıslık çalınmamalı, ayakla tempo tutulmamalıdır. Oyun beğenilirse bile perde açıkken kalkıp gidilmemelidir. Bu hem salondakilere, hem sahnedeki sanatçılara karşı saygısızlıktır. Gardoropta itişmemek, görevlilere bağırıp çağırmak gerekir. İşte getirilmek istenen Modern tiyatro göreneğinin başlıca göstergeleri bunlardır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan Batı örneği tiyatro göreneği uygulamalarında karşılaşılan ilk sorun: Kadın ve erkeklerin, Avrupa'da olduğu gibi birlikte oyun seyredememeleri olmuştur. Kadınlar kaç-göç nedeniyle ya kadınlara özgü temsillere gidiyorlar ya da tiyatrodaki kafesli bölmeler yapılmışsa buralarda oturabiliyorlardı. İlk kez Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosunda, salonun arka tarafında kadınlar için hazırlattığı bu kafesli seyir yerlerinde, kadınların tiyatro seyretmelerinin engellenmesi için tiyatro çevresinde oturan halkın hükümete dilekçe verdikleri biliniyor. Kadınlara, erkeklerle birlikte aynı salonda kafesli de olsa seyir olanağının yaratılmasına gösterilen tepkiler, tiyatronun kadınlar ve erkekler için ayrı temsil vermeye yönelmesiyle kısmen yatıştırılabilmektedir.

Böylece, başlangıçta yeni ve meraklı bir gösteri biçiminde ilgi toplayan Modern Tiyatro, giderek seyircilerin kendi kendilerini eğlendirdikleri bir seyir yeri özelliği kazandı. Batı yanlısı bu özenli ahlak okulu geniş kitlelerce pek ciddiye alınmıyordu. O zamanki gazetelerden edindiğimiz bilgiler bunu doğrulamaktadır. Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavga, gürültü eksik olmamaktadır. Olağan seyirci tepkisini aşan, ıslık çalma, bağırma, sahneye laf atma gibi davranışlar sıkça görülmektedir. Tiyatro topluluklarının bu olumsuz koşulları bir yoluna koymak için büyük çaba harcadıkları anlaşılmaktadır. Yönetmelikler, uyarılar, kılavuzlar yayınlanıyor; el ilanlarında ricalar ediliyor, seyircilerin salona silah, değnek, şemsiye sokmaları; içkili olarak tiyatroya gelmeleri; yanlarında küçük çocuk getirmeleri; sigara içme-



1924'te Yorgaki Dandini

ye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeleri yasaklanıyordu. Bu kuralların aksine davrananların kolluk güçleri tarafından dışarı atıldıkları; kimi zaman da düzen bağıni korumak adına tiyatroların kapatıldıkları; yine de tüm bu önlemlerin çoğunlukla yetersiz kaldığı bilinmektedir.

Bu ilk dönem temsillerinde bulunmuş yabancı bir gözlemci, Osmanlı seyircisini, 'bulunmaz bir seyirci' olarak nitelendirmektedir. Bu tanışın aktardıklarına göre, bu seyirci can sıkıntısı nedir bilmekte; temsil sırasında çayını, kahvesini içmekte; petrol ve tütün kokusunun birbirine karıştığı salonlarda izlediği bir çok sahneyi doğru dürüst anlamadığı halde alkışlamakta; protestosunu, lafını sahneden esirgememekte; acı acı ısıklar çalmakta; ayaklarını tartımla yere vurmaktadır. Üst kat localarından aşağıya sigara izmaritleri atılmakta; su dökülmektedir. Üstelik bütün bunlar yasak olduğunun bilinmesine rağmen yapılmaktadır. En acıklı sahnelerde seyircilerin olur olmaz gülmesi yine sıkça rastlanan davranışlardandır.

Doğal olarak böyle bir seyircinin tiyatro için ne denli sıkıntı yarattığı ortadadır. Seyirci sayısı yeterli değildir. Seyircinin ilgisini tiyatroya çekebilmek için piyangolar düzenlenmekte; hayır dernekleri yararına temsiller verilmekte; ünlü kişilerin himayelerinde oyun oynanacağı duyurulmaktadır. Bütün bunlara rağmen, Tanzimat dönemi boyunca yeterli sayıda seyirci bulamama sıkıntısının hep yaşadığı anlaşılmaktadır.

Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarında, seyirci açısından karşılaşılan bu tür güçlüklerin nedenlerini yalnızca Geleneksel Seyir geleneği ile Modern Tiyatro Görgüsü'ndeki çelişkilere ve seyircilerin yeni davranışlar konusundaki bilgisizliğine bağlamak yeterli olmayacaktır. O yıllarda tiyatrolarda yaşananları yalnızca görgüsüzlük, görmemişlik ya da sanata ve çevreye karşı saygısızlık olarak nitelendirmek, önemli bir gerçeği gözlerimizden kaçırmaalı: Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk seyircisi böyle si yaklaşımlarla gizli bir tepkiyi; günlük yaşamda açığa vurmadığı, baskı altında tuttuğu bir birikimi, tiyatro salonlarının loş, boşalmaya elverişli ortamında dışa vurma fırsatını değerlendirmektedir. Bu boşalmanın alt yapısını doğru kavrayabilmek için Tanzimat Dönemi'nde, Müslüman seyircinin çoğunluğunu oluşturan geniş halk kitlelerinin o yıllarda yaşanan

toplumsal değişim olgusunu ve onunla neredeyse özdeşleşen yeni tiyatro yaşantısını; üstten, yönetici kesimlerden kaynaklanan ve desteklenen Batı yanlısı eğilimleri, aşağıdan yukarıya bakış açısıyla değerlendirmeye bakmak gerekir.

Değişimin geriye dönük yüzünü savunanlar, geleneksel sistemin bozulduğunu kabul etmemektedirler. Olup bitenlere onların gözüyle bakıldığında görünenler daha iç karartıcıdır: Onlara göre Tanzimat'ın yetiştirdiği gençlik ne Müslüman, ne de Hıristiyan sayılmalarına imkan olmayan bir Zümrre halindedir. Şanlar ve zaferler peşinde koşan eski Türklük kalmamıştır. Muhteşem Türk manzarası gerilerde kalmıştır. Yeni Türk Batı taklitçisidir. Kıyafete ve kötü adetlere öykünülmekte; İslami ilim ve düşünceyle ilgilenilmemektedir. Terakki diye edilen şey, yarım yamalaklıdır. Yeni nesil Ulusal Geleneklere düşman, züppe bir gençliktir. Madem ki 'Geleneksel Sistem' bozulmuştur, bozulmaktadır; şu halde alınması gereken önlemler işleri hep ilk şekillerine çevirmek olmalıdır. Böyle düşünenlerin sayısı o yıllarda hiç de küçümsenecek gibi değildir. Modern Türk Tiyatrosu seyircilerinin büyük bir çoğunluğu bu düşünceleri taşıyan fakat gerek sarayın gerekse devlet ileri gelenlerinin batı yanlısı eğilimleri karşısında istediği tepkileri gösteremeyen kişilerden oluşmaktadır.

Batı örneğinde karşısına çıkarılan; siyasi otorite tarafından özel imtiyazlarla desteklenen kullanılan Modern Tiyatro, Geleneksel yaşam biçiminin alışkanlıklarına, korkularına, şaşkınlığına karşı Batılılaşma özentisinin kalkması durumunda görülmektedir. Şu halde seyirci çoğunluğunun tiyatrodaki davranışlarının çoğu, güncel yaşamda karşı çıkılmayan ya da yeterince karşı çıkılmadığı sanılan olaylara, kişilere, yaşam biçimine karşı bir tür protesto olarak da değerlendirilmelidir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayan Modern Türk Tiyatrosu'nun ilk evrelerinde yaşanan bu sıkıntı ve sorunların aşılabilmesi için büyük çabalar harcanmıştır. Toplumsal yaşantının Geleneksel Modellerden, Batı Uygarlığına dönüşümünde yaşanan değişim sürecinin giderek ivme kazanması ve Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleştirilen köklü devrimler sonucu ele aldığımız sorunların çözümünde büyük aşamaların sağlanabildiği görülmüştür.

Seyirci, modern Tiyatro'nun seyir geleneğine büyük ölçüde alışmıştır. Kadın oyuncuların sahneye çıkması ve oyunculuğun profesyonel bir meslek olarak kabul edilmesi konusu bir sorun olmaktan çıkmıştır. Eskiye oranla kendilerini eğitecek okulların gelişmesi; kazançlarının - hiç olmazsa ödenekli tiyatrolarda çalışanlar için - iyileşmesi; sosyal güvenliklerinin - yine Ödenekli Tiyatrolar da çalışanlar için - bir düzene kavuşturulması; Türk Toplumunda Tiyatro oyunculuğunun bir meslek olarak kabul edilmesini bir sorun olmaktan çıkarmıştır. Bunun en iyi göstergesi her yıl ülkenin tiyatro oyuncusu yetiştiren okullarına başvuran öğrenci sayısındaki artıştır.

Türk yazarları içinde de oyun yazarların sayısında da bir artış izlenmektedir. Toplumun değişen sorunlarına ve estetik beklentilerine oranla hızla eskimekte de olsa Modern Türk Tiyatrosu'nun günümüzde özgün bir repertuvar oluşturacak birikime ulaştığı söylenebilir. Başlangıçta büyük kentlerde toplanan ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların yanı sıra Anadolu'daki kentlerde de yerleşik ödenekli tiyatroların oluşması için girişimlerde bulunulmaktadır. Bu eğilimin bir sonucu olarak Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerin dışında Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır gibi kentlerde de yerleşik ödenekli tiyatrolar açılmıştır. Anadolu kent belediyelerinin pek çoğu kendi şehir tiyatrolarını açabilmenin gayreti içindedir.

Bütün bu olumlu gelişmelere karşın Türkiye'de Batı örneğinde gelişmesi istenen, kimliği olan bir modern tiyatro için aşılması gereken sorunların tümüyle çözülebildiği; istenilen hedeflere ulaşıldığı ya da çok yaklaşıldığını ileri sürmek güçtür: Tiyatro sanatının çeşitli uzmanlık alanlarının gereksindiği sanatçıları yetiştirmek için açılan okulların ve bu okullarda öğrenim gören öğrencilerin sayısı ülke gereksiniminin ya çok altında ya da sayısal yönden birtakım dengesizlikler gösterebilmektedir. Örneğin iyi eğitim görmüş oyuncu sayısının istenilenin çok altında olmasına karşın İstanbul ve İzmir'de bulunan üç sahne tasarımı okulundan yılda 30-40 tiyatro dekoratörü mezun olabilmektedir. Son yıllarda Erzurum ve Isparta Güzel Sanatlar Fakülteleri de sahne tasarımcısı, oyuncu ve dramatik yazar yetiştirerek mezun etmeye başlamışlardır. Öte yandan Sinema, Tv, Reklam, Dublaj, Radyo programları vb. alanlarda para kazanma olanaklarını değerlendirmeye çok fazla zaman ayıran yetişmiş tiyatro oyuncularının kuramsal konulara ya da dünyada Modern Tiyatro'nun gelişimi yolunda nelerin olup

bittiği konusunda yeterince ilgilenmemeleri ve sürekli kendilerini tekrarlayan bir döngü içine girmeleri sık sık eleştirilmektedir. Basının tiyatro sanatına karşı XIX. yüzyılın ilk yarısında gösterdiği büyük ilgi ve destek de eski yoğunluğunu yitirmiştir.

Siyasal ve toplumsal ortamda yaşanan dalgalanmalar tiyatro sanatına karşı yönetimin zaman zaman sansür uygulamalarına yönelmelerine yol açabilmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrasında Dünya tiyatrosunda üç önemli eğilim olarak beliren erotik, politik ve vahşet öğelerini yansıtan oyunlara ya izin verilmekte ya da tiyatro toplulukları, seyircilerin gösterebilecekleri tepkilerden çekinerek çağdaş tiyatronun gündeminde etkinliğini koruyan bu eğilimlerden uzak; eğlencelik, popüler türlerde verilen yapıtları sahnelemeyi yeğlemektedirler. Tiyatro topluluklarının izledikleri repertuvarların küçümsenemeyecek bir oranı bu tür oyunlardan oluşabilmektedir.

Tiyatro olgusunun bir başka önemli alt yapısı olan Tiyatro yapılarının ve sahne tekniği olanaklarının yeterli düzeye ulaştığı da pek söylenemez. Çağdaş teknolojinin geliştirdiği tiyatro tekniği olanaklarıyla donatılabilmiş tiyatro yapılarının sayısı ülke düzeyinde bir iki yi aşmamaktadır. Oyun metni yayıncılığı alanında ise tiyatro oyunlarının basılması konusunda bir iki yayınevinin dışında doyurucu bir çalışmanın yapıldığı da ileri sürülemez.

Günümüz Türkiye'sinde, Modern anlamda bir Tiyatro-Toplum ilişkisinin kurulabilmesinde bir engel olarak belirtilen bütün bu eksikliklere karşın alınan mesafenin hiç de küçümsenmemesi gerektiği de açıktır. Batılılaşmanın başlangıcı ile birlikte, Türk Toplumuna Batı'dan gelen sanatlar içinde denilebilir ki hiç biri Tiyatro sanatı kadar önemli ve köklü sorunlarla karşı karşıya kalmamıştır. Bu sorunların aşılması bu günlere ulaşılabilmesi için pek çok sıkıntıya göğüs gererek çaba sarfeden; Modern Türk Tiyatrosu'nun yerleşmesi, gelişmesi, Yurt düzeyinde yaygınlaşmış sevdirebilmesi için için yaşamlarını adeta adayan; bunu uygarlık yolunda ilerlemek için zorunlu bir aydın sorumluluğu olarak gören ve bu yolda adeta savaştan tüm sanatçı ve öncü insanlara saygı borçluyuz.

Tiyatromuzda “kimlik sorunu” üzerine düşünceler

Yard. Doç. Dr. Aslıhan Ünlü

Kimilerine göre artık bir "global köy"e dönüşen, hatta tarihinin sonuna gelen dünyamızda milliyetçilik halen yaşayan ve savaşlara neden olan bir kavram olarak belirdikçe ya da alt kültür grupları özgürce yaşamayı talep ettikçe "kimlik" kavramı son zamanların en popüler araştırma başlıklarından biri olmuştur.

Kimlik kavramının bu denli önemle üzerinde durulmasının bir diğer nedeni de tek kimlikliliğin değişik boyutlarda da olsa toplumlara, bireylere dayatılmasıdır. Geçmiş yüzyıllarda ırklar, etnik gruplar ya da cinsiyetler üzerinden kurulan ayırım noktaları giderek "farklı" olana karşı bir hoşgörüsüzlüğe dönüşmüştür. Çünkü Batı'nın sadece bir coğrafi tanımlama değil, bir düşünce-yaşama tarzı, yani bir zihniyet olarak dünyaya yayılması ve kabul görmesiyle birlikte başarılı ve mutlu insanın portresi sabit çizgilere indirgenmiştir. Ahmet Güngören'in deyimiyle bu insan "kökeni: batı, cinsiyeti: erkek, rengi: beyaz, konumu: özgür girişimci" olandır. Elbette burada "batı" gibi, "erkek" ve "beyaz" sözcüklerinin de birincil anlamlarını aştığını hesaba katmak gereklidir (şu sıralar ülkemizde sıkça telaffuz edilen "beyaz Türkler" tanımlamasında olduğu gibi). Bu durumda tanımın dışında kalanların (ki nitel olarak tanıma uyanlardan çok daha fazla ve çeşitliler) kendilerini bir meşruiyet alanı aramaları boşuna değildir.

Ancak, batı karşısında, özellikle de üçüncü dünya ülkelerinin ikilemli bir durumu vardır. Bir yandan kendi kültürel yapısını sahiplenmek öte yandan da Batı'ya benzemek, batılılaşmak. Gelişen iletişim olanakları ve kapitalist yeni dünya düzeninin yaygınlaşmasıyla birlikte ulusların kültürel yapıları, dolaşısıyla kimlikleri değişmektedir. Ancak bu değişimin çoğunlukla sağlıksız geliştiği ve bunalımlarla sonuçlandığını söylemek yanlış olmaz. Nasıl ki birey, Ericson'un çocuklar üzerine yaptığı çalışmalarda ortaya koyduğu gibi, gelişim aşamasında doğal yapısı ve toplumsal yapı arasında kalmaktaysa; toplumlar da kendine sadık kalmakla diğerlerine açılma ikilemini yaşa-

maktadır. Bu ikilemin sonucu çoğunlukla Dayrush Shayegan'ın deyimiyle "kültürel şifofreni"dir².

Şizofreni, kimlikteki yarılmayla başlar. Zira kimlik, toplumların ya da kişilerin kendileri hakkındaki imgelerinin toplamından oluşan bir kavramdır. Zaten karmaşık olan bu imgeler batılılaşma sürecinde parçalanmakta, birbirinin üstüne binmekte ve bulanık bir görüntü oluşturmakta, artık tanımlanamaz hale gelmektedir. Tarihi ve kültürel kökenlere dayanan kimlik, bir özdeşim ve farklılaşma sorunudur. Mikro düzeyde kimlik, bireylerin içinde buldukları konuma, davranışlarına, hayatı anlamlandırma biçimlerine bağlı olarak çeşitlilik gösteren bir "ben ve öteki" kategorileştirmesidir. Makro düzeyde ise, din, meslek, eğitim, aile vb. kurumsal yapılar aracılığıyla bireyi topluma bağlayan bir kültürel kişisel anlam kodu olarak görülür. Buradan da anlayabileceğimiz gibi, değişik kimlik tanımları ve yorumları yapılmaktadır. Cengiz Güleç, kimliğin üç boyutuna işaret eder: "1) Kişisel kimlik (ben kimim?), 2) Psikososyal kimlik (biz kimiz?), 3) Ulusal/kültürel kimlik (bizler hangi kültür ya da ulusa aitiz?)."³ Kimlik kavramı, önceleri psikolojik ve sosyolojik bir değer taşırken, 1980'lerden beri artan bir eğilimle toplumsal ve siyasal bir değer taşımaya başlamıştır. Bir ulusun sahip olduğu varsayılan bütün tutum ve davranış tarzlarını, düşünüş ve yaşayış biçimini, dilini, maddi ve dinsel dünyaya yaklaşımını içinde toplayan "milli (ulusal) kimlik" kavramı gelişmiştir.

Artık kendini imgeleyemez hale gelen kişi, toplum ya da kurumlar için kimlikten değil bir kimlik sorunundan bahsedilebilir. Ancak burada kimlik'in

sınırları net bir şekilde çizilmiş, hatta üç beş sözcükle ya da cümleyle ifade edilebilen bir şey olmadığına, canlı, değişken bir kavram olduğuna dikkat edilmelidir. Zaten kimlik sorunu da çoğunlukla bu tür zorlama belirlemeler ya da tek kimliğin dayatılmasının bir sonucu oluşmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, önce kendinizle sonra da tarihsel, sosyolojik ve antropolojik verilerle hesaplaşmayı düşünmüyorsanız ve ortaya çıkacak sonuçlara hazırlıklı değilseniz kimlik sorunu ya da konusuyla uğraşınız fazla verimli olamayacaktır. Burada sadece kendi kimliğinizi değil ötekini kimliğini de görmek ve algılamak zorunluğu doğar. Öteki, varlığını kabul ettiğimiz oranda değil onunla eşitlimizi, biraradlığın olanaklılığı kabul ettiğimiz oranda "öteki" olmaktan çıkacaktır. Yazılı, görsel ve sanal yaklaşımlarla öteki artık o kadar da öteki, o kadar da uzak değil ama hâlâ yalnızca bir belgeselin karelerinde ya da bir gezinin eksantrik anılarında kaldığı sürece korkutucu değildir.

Kimlik sorununun doğru algılanabilmesi için üzerinde durulması gereken bir diğer kavram da "stereotip"tir⁴. Stereos (sağlam, dayanıklı) ve typos (karakter) sözcüklerinden oluşan bu kavram, bir grup kişiye (etnik, cinsel, mesleki vb. gruplar) ya da toplumlara atfedilen özelliklerden oluşan zihinsel kalıplar şeklinde tanımlanabilir. Bu zihinsel kalıplar, insanları bir takım türlere, tiplere böler. Her zaman gerçeğe ve olumlu kanıtlara dayanmayan, daha çok önyargıların ifadesi olan stereotipler, genel bilgilere dayanır, sözlü kültür yoluyla yaygınlaşır, tahmini ve duygusal bir yargıyı ifade eder, toplumun gelenek ve göreneklerinden ya da kişisel eğilimlerimizden beslenir. "Savaşçı İrlandalılar", "Duygusal İtalyanlar", "Duygusuz İsveçliler", "Açgözlü Yahudiler" gibi tanımlamalar; "Fransız kadınları entellektüeldir" veya "Doğulular esrarengizdir" gibi yaklaşımlar birer stereotiptir. Stereotipler, psikanalistlere göre, kaygıyı azaltmaya yönelik savunma mekanizmalarıdır; antropologlara göre sosyal öğrenmenin tortularıdır; sosyal psikologlara göre ise sosyal ortamda daha az bir psikolojik paha karşılığında yaşamayı sağlayan zihinsel süreçlerdir.⁵

Stereotiplerin sadece toplumlar düzeyinde değil, toplumsal, kültürel, sanatsal her alanda geçerli olabilir ve düşünce tembelliğinin ya da onarsız düşünmeye başlayınca ortaya çıkacaklarla yüzleşme korkusunun sonucunda beynimizi işgal edebilir. "Az gelişmişlik", "kalkınmamışlık", "bireyselleşememiş", gibi terimler birer stereotip olarak beynimize

yerleşebilir ve bizi kendimizi sürekli olarak karşıtımızla tanımlamaya yönlendirebilir. Sanatta da benzer bir yol izleyebiliriz. Örneğin tiyatro sanatımızı "dramasız", resmimizi "iki boyutlu", müziğimizi "tek sesli" diye tanımlarken aslında ne olmadığını söyleriz, ne olduğumuzu değil. (Bir de bu kavramları sadece birer saptama olarak değil de birer değer olarak kullanırız. Artık "ilkel" kültür tanımlaması tercih edilmemektedir, çünkü "modern"ın karşıtı olarak kurulmuştur, ya da "yazısız" kültür yerine "sözlü" adlandırması yeğlenmektedir.) -Evet yine aynı sonuca varsak bile -herkes istediği sonuca varmakta, bunun daha "doğru" ya da "nesnel" olduğunu ispatlamaya çalışmamakta da özgürdür- bunu yapmak için biraz daha zahmetli bir yol izlemeliyiz ki fikirlerimizi önyargı olmaktan yargı olmaya taşıyabilelim (ve her yargı eninde sonunda "subjektif"tir).

Bu yolda sosyal bilimlerdeki yeni açılımlar (özellikle de antropoloji) ve sanat bize yardımcı olabilir. Çünkü son elli-altmış yılda ikisinin de yapıya çalıştığı şey aynıdır: "Maskelerin sorgulanması, düşürülmesi" ya da yoksul bir tiyatroyu arayan Grotowski'nin dediği gibi "yaşam maskesini çatlatmak". Önemli olanın sözcükler değil, onlarla ne yapıldığı, onları Söz'e dönüştüren yaşamsallık olduğunu vurgulayan Grotowski ve "bilinen değil benim bildiğim" diyen Barba gibi, altmışlardan sonra gelişen alternatif tiyatro hareketleri kapsamında oynayan-insanı yeniden yaratmaya çalışan diğer tiyatro kuramcı ve uygulayıcıları kendi kültürleri ile hesaplaşma ve diğer kültürlerle "karşılaşma" konusunu odak almışlardır. Bu çalışmalarda stereotipleri kırmak, mitsel bir yapı değil mitlerle hesaplaşan bir yapı kurmak, arketiplerden yararlanmak, hem kültürler arası hem de oyuncu-seyirci arasında bir iletişim (takas) sağlamak hedef olmuştur. Bu amaçla da sosyolojinin, psikolojinin ve daha çok da antropolojinin bilgilerine başvurulmuştur (Burada Levi-Strauss'un çalışmaları sonrasında yeni bir yön kazanan, etnosantrik ve evrimci olmayan bir antropolojiden söz ediyorum). Çağın insanını yakalamak ve tiyatroyu kalıplardan kurtarmak için, sadece estetik arayışların yetersiz kalacağı, insan bilimlerinin diğer dallarıyla etkileşim içinde olmanın önemli alternatif bir toplumu ve tiyatroyu düşleyenlerce fark edilmiştir. Son dönemin önemli tiyatro kuramcılarında Patrice Pavis, günümüzde insanlığın çeşitli görünümünün farklar ayırt edilemeyecek denli içiçe girdiğini, oyunun bu kültürel tanımlamaları sorguladığını söylerken tiyatronun diğer sosyal bilim dallarıyla iletişime geç-

mesinin kaçınılmazlığını vurgular. Pavis'ye göre tiyatrodaki böyle bir bileşime ulaşmanın önündeki en büyük engellerden biri "toplumsal-ekonomik ve antropolojik bir kuram olmadan yapılabileceğini sanan salt estetik ve tüketici bir bakış açısı"7'dir.

Tiyatrocuların kısa sürede fark ettikleri gibi, tiyatroyu farklı bir bakışla insana ulaştırmanın yolu, sinemayla asla kazanılmayacak bir yarışa girmek değildir. Çünkü, tiyatro kaynağını, insanın kendini ifade etme gereksiniminden, çalışmanın oyuna dönüşmesinden, oyunun çıkarsız, yarışmalı vb. özelliklerinden, topluca katılımın önemli olduğu ritüellerden almaktadır. Bu nedenle, oyuncu ve seyirci, sahne ve salon, tiyatro ve yaşam yakınlaşması, yeni tiyatronun ayrıntı niteliği olacaktır. Oyuncunun toplum içinde yaşayan ve geleneklerce belirlenmiş bir birey olduğu

anımsanmıştır. Sorun sadece oyuncunun kendini, ilkel biçimlerde yeniden kavraması değil, o biçimi ters yüz edip aşmasıdır. Aynı durum kollektif belleğin taşıyıcısı olan, stereotiplerle bezenmiş seyirci için de geçerlidir. Seyirci de böylesine önem kazandığına göre, onun nabzını tutmanın yardımcıları elbette ki insan ve kültür bilimleri olacaktır.

Türkiye'de 60'lı yıllardan itibaren alternatif tiyatro deneyleri hız kazandı. Köy seyirlik oyunları, gölge oyunu, meddah, ortaoyunu, şenliklerin dramatik yapıları gösterileri gibi pek çok "geleneksel" türe sahip olan ülkemiz tiyatrosunda, Batı tiyatrosu, 1800'lerin sonundan itibaren etken olmuştur. Ancak bu etki geleneksel türlerle ya da onların bize sunduğu farklı anlatım olanaklarıyla birleştirilememiştir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte Ba-



tı uygarlığına ve Batılı insana ulaşma çabasına giren toplumumuz sanatında da aynı yolu izlemiştir. Çağdaşlaşma adına, geleneksel olan her şey gibi, geleneksel tiyatro da "ilkel" ya da "halk sanatı" olarak görülmüştür. Ama özellikle 60 sonrası Türk tiyatrosunda seyirciye ulaşma, onu farklı yerlerde arama kaygısı ağırlık kazanmıştır. Aziz Nesin, Vasıf Öngören, Haldun Taner gibi yazarlar geleneksel teknikleri modern temalarla buluşturan oyunlar yazmış; Devrim İçin Hareket Tiyatrosu gibi topluluklar ise kurumsallaşmış tiyatronun dışına çıkan, sokakta, fabrikalarda, seyircinin yaşamsal sorunlarını dikkate alan yeni bir tiyatroyu var etmeye çalışmışlardır.

Bu çalışmaların kuramsal bir zemine oturtulması için özellikle üniversitelerde önemli çalışmalar yapılmış, tiyatrocularımız, yazarlarımız kimlik sorunu üzerine tartışmışlardır*. Ancak Türk tiyatrosunun kimlik sorunu hâlâ tartışılmaktadır. Doğru olan da budur zaten. Yoksa belirli bir kimlikte anlaşmak ve buna uygun eserler üretmeye çalışmak, sanatın sınırları zorlayan doğasına aykırıdır. Burada toplumsal yapıda düşülen büyük yanlışta, belirli bir kimlik bulma ve onun daha doğru olduğunu iddia etme yanlışına tiyatrodaki da düşmemek gerekir. Önemli olan kimlik sorunuyla yüzleşmek, hatta onu bir sorun olarak unutmamaktır, yoksa onu en kısa yoldan yanıtlamak değil. Öncelikle "Biz kimiz", "biz'in içinde yetişmiş olan 'ben' kimim" ve bunları bulabilmek için çözmek gereken soru: "sen kimsin"; tüm bunlardan sonra "ben ve öteki'ni sahnede nasıl ifade edebilirim" vb. soruların yanıtlanması gereklidir. Bu amaçla çalışan yerleşik bir kurum olarak İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu bünyesindeki "Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı"nı görebiliyoruz. Oben Güney, Beklan Algan, Ayla Algan'ın çabalarıyla başlayan, *Barba*'nın anlayışında devam eden çalışmalar, bünyesine yeni insanları da katarak gelişmiştir. *TAL* bünyesinde, 1997 yılında, "Anadolu İnsanın Kültürel Kimliğinde Oyun / Geleneksel Türk Tiyatrosu" adı altında bir araştırma ve uygulama birimi kurulmuştur. Çalışmalarını "Anadolu insanının kültürel kimliği, oyun ve kültürlerarası karşılaştırmalı tiyatrodaki çağdaş gelişmelerin değerlendirilmesi" alanlarında içi sürdürmeyi amaçlayan birim, çalışma alanını şöyle saptar: "Anadolu insanının kimliğinin araştırılmasına yönelik, geleneksel tiyatromuzun kaynakları olan: Ozan, Şaman, Meddah, kukla, Karagöz, Ortaoyunu, İbiş, Cambaz, Köy seyirlik Oyunları, Destan Kolları, Folklor vb. gibi oyunlar ve göstermeler aracılığı ile ulusal

kültüre, dile, usluba ve tavırlara katkıda bulunmak, bu konularda araştırma ve uygulamayı birlikte yürütmek."⁸ Tiyatrocuların, ülkenin kültür ve kimlik sorununa bir çözüm geliştirmesi amacıyla hareket eden topluluk, değişik dallardan uzmanlarla çalışarak sekiyonlar oluşturmayı hedeflemiştir. Toplulukta tiyatrocuların yanı sıra, öğretim üyeleri, psikiyatristler, antropologlar, sanat tarihçileri de yer almış; bu çalışma, amaçlarının tümüne ulaşmasa da önemli bir başlangıç oluşturmuştur.

Türk tiyatrosunun kimliği üzerine yapılacak çalışmalar, antropolojideki büyük devrim gibi öncelikle etnosantrik bakış açılarından kurtulmakla olacaktır. Günümüzde "tiyatro" deyince anladığımız Batı'nın tiyatral formlarını kullanan yaygınlaşmış bir anlayış bulunmaktadır. Ancak burada amaç bu anlayışla savaşmak ya da onun karşısına güçlü alternatifler çıkartmak olmamalıdır. Amaç, geleneksel tiyatromuzun müzeliğe bir değer gibi yaşatılması da değildir. Yeni öz ve biçimlere ulaşabilmek, hem tiyatrocuların hem de seyircimizle buluşabilmek için günümüz insanının (seyircimizin) kültürel kodlarını çözmek ihtiyacını duymak, bunun için de farklı disiplinlerle işbirliğine girmek önemlidir.

Her toplum ya da topluluk, değişik dönemlerde yaşam görüşü, günlük alışkanlıkları, dinsel inançları, ekonomik ve yönetsel sistemleri vb. etkiler doğrultusunda farklı bir oyun anlayışı geliştirmiştir. Burada öncelikle kabul etmemiz gereken gerçeklik budur. Bu da, bu oyun anlayışlarını gerekçeleri ile gözden geçirmeyi, hiç birini birinden daha üstün ya da daha iyi görmemeyi getirir. Bizler kendi beğenilerimiz doğrultusunda bir tiyatro anlayışını daha çok benimseyebiliriz ancak konu tiyatronun (tiyatromuzun) yaşadığı değişik aşamaları algılamak olunca yargılayıcı yaklaşmamak zorunludur. Yoksa bugüne dek yapılması alışkanlık haline getirildiği gibi kendimizi "karşıtımız"la tanımlayarak tiyatromuzu "dramatik olmayan", "karakter yaratamayan" bir tiyatro diye yargılarız. Şimdi şöyle sormalıyız. Bunların olmadığı bir tiyatro idi tiyatromuz ama ne olmadığı değil ne olduğu ilgilendiriyor bizi. Dramatik olmadığına göre epik miydi, karakter yaratmadığına göre tip mi yaratıyordu? Görüleceği gibi Batılı kavramlarla kendimizi anlamlandırmaya çalışmak bir noktada tıkanmaktadır. Çünkü ne odur bizim tiyatromuz ne de öteki.

Türk kültürü bin yılların ve çok geniş bir kültürel coğrafyanın eseri olarak oluşmuştur. Burada Türk kültürü tanımlamasını kullanmam herhangi bir etnik yaklaşımdan kaynaklanmıyor. Zira Türk toplumunun Orta Asya'dan gelen Kayı boyundan oluşması gibi, Türk kültürü de sadece bu topluluğun ürünü olarak ortaya çıkmamıştır. Kültürel coğrafyamızı kaba hatlarıyla çizmeye çalışırsak Orta Asya'dan, göç yolları üzerinde karşılaşılan kültürlerden, Anadolu'nun yerleşik halklarından, Anadolu'ya yerleşim sonrası sürekli yaşanan göçlerden, Osmanlı imparatorluğunun yayıldığı geniş alandaki alışverişlerden ve son olarak da batı kültürünün dünyanın her yerine uzanan etkisinden söz etmek gerekir. Burada önemli olan birkaç faktör vardır. Bunları göçebelikten yerleşikliğe geçiş, avcı-toplayıcı toplumdaki geçiş, animizmden şamanizme ve oradan da islama geçiş, konfederasyon yönetiminden merkezi otoriteye geçiş olarak sıralayabiliriz. Bin yılları alan bu süreçler elbette, insanların yaşam tarzlarını, dünyaya bakışlarını ve kendilerini ifade edişlerini değiştirmiştir. Yine de kapsayıcı bir özet yapmak gerekirse Türk kültürünün yerleşikliğe geçişle, islama geçişle ve batılılaşmayla büyük kırılma noktaları yaşadığını söyleyebiliriz. Buna bir de zihniyetleri belirleyen çok önemli bir unsur olarak sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş eklemek gerekir*.

Bu geniş kültürel coğrafya içinde çok farklı oyun anlayışları gelişmiştir. Topluluk ruhu ile hareket eden, mülkiyet duygusunun olmadığı, kolektif üretme ve tüketme ilişkisinin yaşandığı kandaş/göçebe toplumlarda görülen şaman ayinleri, göç yolları üzerinde karşılaşılan islamın tragedyası olarak nitelendirilebilecek taziyeler, Anadolu'nun ritüelistik kültüründen doğan seyirlik oyunlar, Anadolu islamının Arap islamından farklı heterodoks yapısı ve Osmanlı'nın bilim adamlarınca da tam bir teokrasi ya da feodalite olarak nitelendirilemeyen devlet örgütlenmesi içindeki gelişen geleneksel türler (karagöz, ortaoyunu, meddah, şenliklerdeki dramatik gösteriler) ve batılılaşma sonrasındaki tiyatro, Türk tiyatrosunu vareden ana hatlar olarak karşımıza çıkar. Bunlara sadece evrimci bir açıdan ("ilkel" ritüelden "modern" tiyatroya gelişim şeklinde) yaklaşmak yeni bir açılım için yetersizdir ve hatta yanıltıcıdır. Zihniyet farklarını ele almak, yapıları kendi içinden ve bütünlüyle bağdaşık bir şekilde incelemek, hangi tiyatro yerine, hangi insanın hangi tiyatrosu diye sormak çok da-

ha yararlı olacaktır. Bunun için de farklı yöntemlere başvurulmalıdır. Örneğin antropoloji, bilgisi kadar yöntemiyle de bu noktada yardımımıza koşabilir. Tarihin yaptığı gibi artsüremli bir inceleme yerine antropolojinin eşsüremli incelemesi yeğlenebilir. Tiyatromuzun döngüsel (ya da dairesel) eylem anlayışı, ak-kara karşıtlığı, toplumsal çeşitliliğin, ikilemelerin yansıtıldığı kişileştirme anlayışı ve mizaha, yabancılaştırmaya, simgelere, sanatların birleşimine dayanan biçimsel yapısının tarihsel, kültürel, daha da önemlisi ben (ve biz) algısının değişimleri üzerinden karşılaştırılarak incelenmesi yeni sorulara ve (umut ediyoruz ki) yeni yanıtlara yol açabilir. Bu yapılmalıdır ki bir sonraki aşama olan kültürel yapıların ve oyun anlayışlarının karşılıklı incelenmesine ve etkileşimlerin çözümlenmesi girişilebilsin ve daha da önemli bu araştırmalar tiyatromuzun yaratıcı insanlarının zihninde yeni kapılar açabilsin.

* Sahne Sanatları Bölümü Yardımcı Doçent Doktor



KAYNAKÇA

- TAL Bildirisi, İ.B.Ş.T., 13 Ocak 1997.
 - BARBA, Eugene, "Nam", Mimesis, çev: Ayşen Sönmez, sayı 5, 1994.
 - BİLGİN, Nuri, Kimlik Sorunu, Ege Y., İzm., 1994.
 - GÜLEÇ, Prof. Dr. Cengiz, Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi, V Y., İst., 1992
 - GÜNGÖREN, Ahmet, Cadıların Günbatımı - Bir Antropoloji El Kitabı İçin Yazılar, Yol Y., İst., 1988.
 - ONG, Walter J., Sözlü ve Yazılı Kültür, çev: Sema Postacıoğlu, Metis Y., İst., 1999.
 - PAVİS, Patrice, Sahneleme, çev: Sibel Kamber, Dost Y., Ank., 1999.
 - SHAYEGAN, Daryush, Yaralı Bilinç - Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni, çev: Haldun Bayrı, Metis Y., İst. 1993.
 - TEZCAN, Mahmut, Türk Kişiliği ve Kültür Kişilik İlişkileri, K.B.Y., Ank., 1997.
- 1 Ahmet GÜNGÖREN, Cadıların Günbatımı - Bir Antropoloji El Kitabı İçin Yazılar, Yol Y., İst., 1988, s.12.
 - 2 Ayrıntılı bilgi için bkz.; Daryush SHAYEGAN, Yaralı Bilinç - Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni, çev: Haldun Bayrı, Metis Y., İst. 1993.
 - 3 Prof. Dr. Cengiz GÜLEÇ, Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi, V Y., İst., 1992, s.16.
 - 4 Ayrıntılı bilgi için bkz.; Nuri BİLGİN, Kimlik Sorunu, Ege Y., İzm., 1994. Mahmut TEZCAN, Türk Kişiliği ve Kültür Kişilik İlişkileri, K.B.Y., Ank., 1997.
 - 5 Ayrıntılı bilgi için bkz.; Nuri BİLGİN, Kimlik Sorunu, s.172.
 - 6 E. BARBA, "Nam", Mimesis, çev: Ayşen Sönmez, sayı 5, 1994, s.96-97.
 - 7 Patrice PAVİS, Sahneleme, çev: Sibel Kamber, Dost Y., Ank., 1999, s.32-33.
* Burada Refik Ahmet Sevgil'den, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na, Özdemir Nutku'dan Metin And'a, Cevdet Kudret'ten Haldun Taner'e kadar pek çok araştırmacı, yazar ve tiyatrocunun adını anmak gerekir. Tiyatromuzun tarihi, geleneksel formların bugün elimize ulaşan bilgileri ve çağdaş Türk tiyatrosunun bunlardan nasıl yararnabileceği onların çalışmalarlarıyla ortaya çıkmıştır.
 - 8 TAL bildirisi, İ.B.Ş.T., 13 Ocak 1997.
* Tiyatromuzun özellikle bu sonuncusundan çok fazla etkilendiği bir gerçektir. Sözlü kültürün düşünce tarzını algılayabilmek ve ürünlerini çözümlenebilmek günümüz açısından oldukça güçtür. Çünkü hem bugünün yaklaşımları yazılı kültürün kodlarıyla örülmüştür hem de günümüze kalan sözlü kültür ürünleri kayda geçirilmiş onlanlardır. Yazıya aktarılmış sözlü kültür ürünleri bütünü hem çok küçük ve eksik bir kısmını oluşturur hem de çoğunlukla yazılı kültür tarafından temize çekilmiştir. Sözlü kültür konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.; Walter J. ONG, Sözlü ve Yazılı Kültür, çev: Sema Postacıoğlu, Metis Y., İst., 1999.

Bir özne olarak karakter ve kimlik sorunu

Arş. Gör. Burak Bakır

Kimlik kavramı (identity) her ne kadar Latince bir terim olan idem kökünden türetilmişse de (bu kök sürekliliği vurgular) kavram üzerine yapılan tartışmalar kimliğin sabit bir olgu olmadığını ve değiştiğini göstermektedirler. Demek ki insan hayatı boyunca tek bir kimliğe sahip olmaz, ama daha çok farklı kimliklerin bir toplamı olarak düşünülebilir.

Özellikle psikanaliz kuramı ve ideoloji eleştirileri kimliğin bu yönünü fazlasıyla açığa vurmuştur. Freud'un id-ego-süperego kavramları ya da Lacan'ın geliştirdiği imgesel-simgesel ve gerçek aşamaları ile ideoloji eleştirisinin konu aldığı farklı söylemlerin bireyin kimliği üzerindeki biçimlendirici etkisi bunlara birer örnek olarak verilebilir. Özellikle kimlik edinme sürecinin (identification) özdeşleşme kavramına da tekabül ediyor olması bu durumun altını iyice çizmektedir.

Kimlik ve özdeşlik kavramlarını sinema ile ilişkilendirmenin en uygun yollarından birisi karakter üzerine düşündürmektir; diğer taraftan izleyici ve yönetmen üzerine düşünmek mümkünse de karakterler inceleme anlamında daha çok veri sunarlar. Burada biz, öncelikle temel hatları ile karakterin nasıl kurulup belirli bir kimlik altında tanımlandığına bakacağız ve bunu psikanaliz ve ideoloji eleştirilerinin kimi kavramlarından yola çıkarak gerçekleştireceğiz. Amacımız ise film süresince oluşturulan bir karakterin toplumsal boyutu yakalamak ve bunun da ötesinde edinilen kimliğin paradoksal bir biçimde hem parçalı hem de bütünlüklü bir yapı olduğunu ortaya koyabilmektir.

Basit terimlerle ifade edilecek olursa bir öyküyü anlatan hemen her filmde iki süreç göz önünde tutulabilir; birincisi öykünün evreni ikincisi ise öykünün karakterinin (öznesinin) evreni. Bu iki evren birbirlerine uyumlu değildir, ancak öznenin etkinliği sayesinde uyumlu hale getirilebilir, ya da uyumsuzluğu gösterilebilir. Uyumlu hale getirme sürecini daha çok klasik anlatı sinemasında ve Holly-

wood filmlerinde görülürken, uyumsuzluk ve çelişki de özellikle modernist sinema tarafından ortaya konulmuştur. Anlatı söz konusu olduğu sürece özne her zaman bu anlatının kurucu ögesidir. Ancak sorun anlatının nasıl kurulduğuna ya da nasıl kurulması gerektiğine ilişkindir.

Klasik anlatıda görülen genellikle öznenin içten gelen bir dürtü ile hareket ettiği yönündedir. Onun verdiği karar etik bir karar olarak düşünülmelidir Capra'nın Şahane Hayat, Zinnemann'ın High Noon, Spielberg'in Schindler'in Listesi gibi filmler bu konuda örnek olarak düşünülebilir. Bu filmlerin hepsinde karakterler dışsal koşulların belirleyiciliği altında etik bir karar vermeye zorlanır. Ve yine bu filmlerin hepsi karakterin yokluğunda, öznesiz bir dünyanın kaotik yapısını sergiler. Bu durum modern dünyanın (ya da Lukacs'ın terimleri ile tanrının öldüğü çağın) niçin özneye ihtiyaç duyduğunu açıklar. Özne kaotik bir dünyanın bütünlükten yoksunluğunu gizleyen, bu eksikliği örten kurucu bir kurgudur. Diğer bir ifade ile öznenin söz konusu içsel dürtüsü, etik zorlaması ancak görünüm düzeyinde içseldir; onu belirleyen her zaman için toplumsal olan olmuştur. Ama özne dünyayı nasıl tutarlı bir hale getirebilir? Bu konuda Lacancı psikanaliz kuramının verdiği cevap fantezi olmaktadır¹. Öznenin fantezisi mutlak anlamlandırma olarak işlev görmektedir, yani anlamsız olan, tutarsız olan hiçbir şeyi bırakmaz, kaotik bir dünyayı düzenli hale sokar. Bu, öznenin simgesel evrene (dil evreni/ kültür) dahil edilmesinin yoludur, ancak kurulan bütünlük ve dünyanın bu tutarlı imgesi zorunlu bir yanılısamdır.

Lacancı jouissance (keyif) faktörü bu tutarlılığı her zaman tehdit eden bir unsur olarak iş başındadır. Simgelendirilemeyen yani Gerçek'in kendini ortaya koyuş biçimi olarak da kavranılabilecek bu keyif her zaman için bilinçaltı bir keyiftir.

Bu süreci toplumsaldan yola çıkarak açıklayabilmek mümkün görünmektedir. Dikkatimizi bu kez toplumsal bir kimlik biçimi olarak sınıf kavramına yöneltilim ki bu daha sonra değineceğimiz karakter ve tipiklik ayrımı bağlamında da önem taşımaktadır. Sınıf kavramı bilindiği üzere fazlasıyla muğlak kalmış bir kavramdır. Her ne kadar Marksizm ile birlikte anılmakta ise de sadece ona ait bir kavram değildir. Marx'ın sınıfların kendinde ve kendi için olarak ayrılabilceği şeklindeki formülü, bu toplumsal kimliğin ilaki tek tek her birey tarafından bilinçli olarak benimsenmesi anlamına gelmez. Demek ki bir bireyin ben burjuva değilim demesi onun burjuva olmasını engellemez. Burada dikkatimizi genelde yapıla gelenin aksine proleterleşme sürecine değil de burjuvalaşma sürecine odaklayalım.

Burjuvalaşma ne demektir ve bu sürecin yukarıda sözünü ettiklerimizle nasıl bir ilgisi bulunmaktadır? Wallerstein bize "burjuvazinin aristokratlaşmasından" söz etmektedir². Bu, kâr elde etmeye dayalı bir ekonomik sistemden ranta dayalı bir ekonomik sisteme yönelme anlamına gelir. Bunun sebebini kapitalist ekonominin demirden yasalarında aramak gerekir. Sonsuz sermaye birikimi üzerine kurulu bir sistemde yapılacak her gereksiz harcama bu birikimin azalması anlamına gelecektir, ancak gelgelelim burjuvanın yaşantısı; özellikle günümüzde yeni orta sınıflar adıyla anılan burjuvalar düşünüldüğünde, gösterişçi bir tüketim yönündedir. Rant kardan daha kolay elde edildiğine göre böylesi bir yaşantının da teminatı haline gelir. Ama bunu yapabilmek için rant getirecek şeylere (tekellere) sahip olmak gerekmektedir. Oysa yeni orta sınıfların gücü özel mülk sahipliğinden değil, bu mülkleri yönetmelerinden gelir. Yani asla aristokratlaşmazlar. Kendi dünyevi eğilimleri ve dürtüleri, kurdukları fanteziler tam da bu fazladan keyif duvarına, kendi imkansızlıklarının gerçeğine çarpıp dağılır. İçinde buldukları yapının, toplumsal sistemin (kapitalizm) özgür özneleri olmalarına karşın, o yapının kurallarına boyun eğenler. Burada aslında bir paradoks yoktur; özdeşleşme (subjection) (burada burjuvalaşmak diye de okunabilir), boyun eğme (subjection).

Şimdi başa döndüğümüzde şunu görebiliriz, iki evrenin yani karakterin ve öykünün evrenlerinin birbirleri ile tutarlı hale getirilebilmesinin koşulu karakterin boyun eğmesi, özdeşleşmesi ile olur. Bu boyun eğiş ise kendisini eylem ile açığa vurur. Özellikle dramatik yapının merkezi ögesinin eylem ve eylemin bütünlüğü olmasının sebebi budur. Karakter eylemi ile öykü evrenini tutarlı bir sistem halinde ayakta tutar. Bunun ideoloji kavramı ile ilişkisini görmek zor değildir. İlk olarak akla gelebilecek olan kuşkusuz Althusser olacaktır, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları'nda bireyin özne olarak çağrıldığını vurgulamaktadır Althusser. Anti-hümanist bir Marksist yaklaşımı benimseyen ve bir özne olarak sınıf kavramına şüphe ile yaklaşan kuram, ideoloji kavramının karşısına bilim kavramını yerleştirir. Ancak burada ideoloji bir tür bilim dışı yanlış fikir anlamına gelmez aksine maddi bir yaşam pratiğidir ve Lacan'ın imgesel aşama adını verdiği kendini zorunlu olarak yanlış tanıma fikri ile paralellik gösterir. Ancak ideoloji kavramının daha eski bir tanımı da vardır ve bu Althusser'in kuramının yanında daha işler görünmektedir: Marx'ın Kapital'in ikinci cildinde sözünü ettiği "bilmiyorlar ama yapıyorlar" formülasyonu. Bunu nasıl yorumlamamız gerekmektedir?

Bu sözün iki boyutu vardır, birincisi insanlar, ya da daha net ifade ile işçi sınıfı (kendinde olarak kavranılmalıdır) kendilerini mevcut sisteme bağlayan zincirleri her günkü maddi pratikleri içerisinde yeniden üretir. Burada maddi pratik sadece ekonomi olarak kavranılmamalıdır. Çünkü Marx'tan beri net olarak bilindiği üzere kapitalizm bir üretim düzeni değil bir yeniden üretim düzenidir³. Bu sözün ikinci bir boyutu şöyledir; birey gündelik yaşam içerisindeki tutumlarında gayet bencil davranır, kendi çıkarının peşinde koşup yükselmek ister. Proleterleşme, burjuvalaşma bunun üzerine kurulmuştur. Bunun anlamı sınıf savaşıdır. Onlar zaten bilmeden bu savaşı yürütmektedirler. Yaptıkları şeyin sınıf savaşı olduğunun bilincine ermek sınıf savaşının hedefidir. Yani hakikat, bir kez daha zorunlu yanlış tanımadan çıkmaktadır. Ki daha da ötesi Marx'ın Kapital'in başında Almanlara, Horace'nin "de te fabula narratur!"⁴ sözünü tekrarlama ve İngiltere'deki kapitalizmin gelişimi üzerine odaklanması bu yanlış tanıma-hakikat diyalektikliğine yaslanır, ama bu diyalektik Althusser'in konuyu fazlasıyla daraltan ideoloji/bilim ayrımı ile çözülemez.

Görüldüğü gibi psikanalitik ve ideolojik yaklaşımlar sinemada olduğu gibi anlatı yapısının etrafında kümelenmektedirler. Anlatı en basiti ile bir anı genişletir, onun öyküsünü/tarihini (history) oluşturur. Kırılma noktaları, ki bu yapısal bir kriz anlamına gelir, sadece dramatik yapıya özgü değildir; modernist anlatı da kırılma noktaları barındırır. Bu noktada kimliğin oluşum sürecini de anlatsal bir kategori olarak düşünmek gerekmektedir. Ancak anlatıya özgü bir bütünlük içerisinde, kimliğin parçalı yapısı, geçirdiği dönüşümler, yanlış tanıma uğrakları gözler önüne serilebilir.

Anlatıların parçalanmış bir dünyayı bütünlüklü olarak temsil edebilme kapasitelerini ısrarla vurgulayan kuramcılardan birisi de Lukacs olmuştur. Özne ile nesnenin uyumlu bir hale geldiği epik bir dünyaya yönelme anlamında roman sanatına yapılan vurgu bütün bir anlatı yapılarına doğru genişletilebilir. Yani kimliğin anlamının sabitlenebileceği bir dünyaya duyulan ütöpik özlem anlatsal bir kategori olarak işlev görebilir. Burada ütopyayı bir tür ham hayal olarak düşünmemek gerekir, o daha çok etik ile epistemolojinin birleşmesine yönelik politik mücadelenin hedefidir. Böylelikle eyleme geçme yönündeki etik dürtü, hem bir bilinç halini alır (mevcut sistemin öznesi değil de nesnesi olduğunu kavramak anlamında) hem de bunu değiştirme yönünde bilinçli bir eylem biçimine dönüşür (tam da kırılma anında nesne kendisinin hakikatine erebildiği için özne haline gelir).

Buraya kadar ki saptamalarımız ışığında şimdi sinemada karakter sorunu, kimlik ve özdeşlik kavramları ışığında yeniden, eleştirel bir biçimde düşünebiliriz. Artık yapmamız gereken sadece tanı koymak değil ama alternatif de geliştirmektir. İşe klasik / modernist anlatı ayrımları ile başlayalım. Klasik anlatı sineması ile modernist sinemanın ayrımını nereden başlatabiliriz? Kuşkusuz bunun çok çeşitli yolları vardır. Kapalı (organik) yapıt / açık yapıt karşıtlığı, yanılısamaya dayalı / yanılısamayı kırmaya dayalı, özdeşleşme / yabancılaşma vb. gibi bir dizi kavram eşliğinde bu ayrımı sürdürmek mümkündür. Diğer bir önemli ayrım ise; ki bunu yanılısama perspektifi ile kavrayabilmek mümkündür, klasik yapıtın kendisinin yapılmış bir şey olduğunu gizlemesi (gerçeklik yanılısaması ve izlenimi) ile modernist yapıtın kendisinin kurmaca karakterini ön plana çıkarmasıdır. Bu durum

bize karakter, kimlik, özne gibi kavramlar hakkında ne söylemektedir? Genel olarak kabul edildiği gibi klasik yapıtın bütünlüğünü sağlayan aksiyonun, eylemin birliğidir ve bu birlik ancak merkezi bir figür etrafında kurulabilir. Tabii ki bu figürün mutlaka tek bir kişi olması gerekmez; örneğin Zinnemann'ın İnsanlar Yaşadıkça filminde iki ana karakterin öykülerinin keşiştiği bir olay örgüsü vardır; ama burada da eylemin bütünlüklü algısı belirli bir mekan ve zaman içinde kurulu- yor olması ile sağlanmıştır. Karakterin eyleminin bütünlüklü olarak algılanması daha baştan karakterin kendisinin de bütünlüklü olarak kurulmasını gerektirir. Diğer bir ifade ile isteklerinin, eylemlerinin ve bu eylemlerin sonuçlarının (her zaman istediği yönde gelişirse de) bilincindedir. Bunun gündelik yaşam pratiği ile örtüşmediğini, arada bir yanılısama duvarı olduğunu görmek için ille de ideoloji kuramını okumaya kuşkusuz gerek yoktur. Zaten bunun bir gerçeklik yanılısaması olduğunu, ideolojik olduğunu söylemek de sadece görünüm düzeyinde kalmaktır. Öyleyse klasik anlatı sineması genel olarak ya ideolojik düzeyde kabadır ya da ideoloji farklı bir biçimde işliyordur. Burada gerçeklik yanılısamasının, bir gerçeklik için zorunlu bir uğrak olduğunu söylemek gerekir, ikincisi bizzat bu yanılısamanın kendisinin de gerçeklik olduğunu belirtmek gerekir.

Psikanaliz kuramının en azından bize gösterdiği bir şey varsa, o da hiçbir öznenin bütünlüklü olamayacağı ama öznenin var olabilmesi için de kendisini bütünlüklü olarak algılaması gerektiğidir. Lacan'ın özneyi \$ biçiminde göstermesi, onun hem yarılmış olduğunu, bütünlüklü olamayacağını hem de imkansız olduğunu gösterir. Ancak öznenin kendisinin bu gerçekliğinin bilincine varabilmesinin koşulu özne olma yanılısamısından geçer (kendisine ilişkin yanlış tanımadan); eğer bu sürecin içine girmezse, yani simgesel evrene dahil olmazsa, ortaya şizofrenik bir durum çıkar. Kuşkusuz en sonunda karşılaşacağı şey kendisinin özne olmadığı olacaktır, yani baştaki duruma bir geri dönüş. Bu hegeli diyalektik ise ancak bilinç vasıtası ile kurulabilir. Karakterin evreninin öykü evreni ile keşişmesi, bir tür onun simgesel evrene girişi olarak okunabilir. Hitchcock'un Gizli Teşkilat filmi bu biçimde okunabilir. Karakterimiz Roger Thornhill bir yanlış anlama, ya da Althusser'in terimleri ile ifade edilecek olursa "özne olarak çağırılma" sonucunda anlatının evrenine dahil olur. Filmin sonunda ise söz konusu evrenin dışına çıkar, gizli teşkilat (Lacancı büyük

Öteki -O-) bir imkansızlık, yoklu olarak kavranır; simgesel evrenin varlığı da öznenin varlığına bağlıdır. Thornhill en sonunda kendi semptomu ile özdeşleşmeyi başarır, tabii ki bir kadın sayesinde. Ama burada sorun toplumsal bir boyutun bireysel alan içerisinde çözülmesidir. Nesnel gerçekliğin çelişkileri öznel gerçeklik alanına aktarılır. Evlilik, aile kurumu başka bir simgesel evreni, başka bir ideolojik gerçekliği temsil eder, anlatı yine bir gerçeklik yanılısamasının içinde kapanır. Çünkü karakterin kimliği, öznel sabit değil değişen, dinamik bir olgudur, asıl gösterilmesi gereken bunun tek bir boyunun değil tümünden imkansız olduğunun gerçeğidir. Hitchcock bir anlatı düzeyinde öznenin ve simgesel evrenin tutarsızlığını çizerken, cevabı bir başka evrene aktarır. Hitchcock'un son kerte- de klasik anlatı sineması içerisinde sayılmasının nedeni budur, yoksa pek çok biçimsel öğesi modernist görünüme sahiptir.

Klasik anlatıdan modernist anlatıya geçmek farklı bir boyutu yakalamamıza da olanak sağlar. Klasik anlatı sineması özneyi temsil (representation) etmeye çalışır. Temsil kavramının dışsal bir gerçekliğe gönderme yaptığı bilinen bir olgudur, gerçeklik yanılısaması ile temsil kavramı arasındaki ilişki bu boyutta kurulabilir. Oysaki modernist yapıt öz göndergeseldir, yani amacı dışsal gerçeklik değil bizzat kendisidir. Öyle ise temsil kavramı ile ilgili bir sorunsal etrafında kurulduğu da düşünülebilir. Burada özne artık temsil edilemez, onu temsil etme yönündeki her girişim mutlak başarısızlıkla damgalanmış bir şey gibi belirir. Bunun belki de en iyi örneği edebiyat alanından Kafka olarak verilebilir. Buradaki özne fikrinin hala Decartes'tan yola çıktığı gösterilebilir, düşünüyorum öyleyse varım fikrinin öznesini simgesel evren içinde temsil etmenin bir yolu var mıdır? Soru yanlış ise cevapta yanlış olacaktır. Lacan bize farklı bir özne fikrini geliştirme imkanını sunar ki bu bize özneyi temsil edebilme ya da edememe sorununu farklı bir boyutta kavrama imkanını sunar.

Başat özne fikrimiz, Lacancı terimlerle "gösterilenin öznesi", kendini dilde ifade etmeye çalışan aktif fail, bir anlamlandırmanın taşıyıcısı olarak özne fikridir. Lacan'ın kalkış noktası, kuşkusuz simgesel temsilin özneyi her zaman çarpıtması, her zaman bir yer değiştirme, bir başarısızlık olması - öznenin "kendisine ait" olacak bir gösteren bulunmaması, her zaman çok fazla ya da çok az şey (kısacası söylemek is-

tediği yada söylemeye niyet ettiği şeyden başka bir şey) söylemesidir.

Bundan çıkarılacak normal sonuç, öznenin, simgesel ifadesini her zaman aşan bir tür içsel anlam zenginliği olurdu: "Dil söylemek istediğim şeyi tam olarak ifade edemiyor..." Lacancı tez bunun tam tersidir: Bu anlamlandırma fazlası temel bir eksikliği maskeler. Gösterenin öznesi tam da bu eksiklikler, "kendisine ait" olacak bir gösteren bulmanın bu imkansızlığıdır: Temsilin başarısızlığı, öznenin pozitif koşuludur. Özne kendini bir anlamlandırıcı temsil içinde ifade etmeye çalışır, temsil başarısız olur, zenginlik yerine bir eksikle karşılaşırız ve başarısızlığın açtığı bu boşluk, gösterenin öznesidir. Paradoksal bir biçimde söylersek: Gösterenin öznesi, kendi temsiline başarısızlığının geri dönüşlü bir sonucudur; bu yüzden de temsilin başarısızlığı onu doğru dürüst temsil etmenin tek yoludur⁵.

Burada karakterin, öznenin kendisi ile tam bir özdeşliğe ulaşamıyor olması, yani eksiklik duygusu bizi demek ki yine temsil kavramına getirmektedir. Özne zaten kendisinin bu eksikliği kapatma çabası süresince bir öznedir. Klasik anlatı bu eksikliğin kapatılması ile bitiyor ise, ki bu yüzden de evreni kapalıdır; modernist anlatı süreç içerisindeki karaktere eğilir. Basite indirgenirse birincisi eylem merkezli- yken, ikincisi karakter merkezlidir. Ve sonuç olarak modernist anlatının kendisi bizzat kendine rağmen temsil sınırları içerisinde yer alır. Örneğin modernizme ait bir unsur olarak kabul edilen, ki bizce şüphelidir, alegori kavramının nasıl temsil fikrine dayandığını göstermek buna bir örnek teşkil edebilir.⁶ Formülasyonu daha ileri bir noktaya taşımaya çalışalım. Klasik anlatıda karakterin bütünlüğü bir yanılısamadır, sadece görünüm düzeyindedir. Modernist anlatı ise sanki bu görünüm düzeyinin arkasında yer alan öze, yani karakterin asla kendisi ile özdeş olamayacağı, sürekli bir kimlik krizine odaklanmaktadır. Bunun belki de sinemadaki en iyi örneklerini Bergman filmlerinde bulmak mümkündür. Ancak başka bir Lacancı formül bize şunu göstermektedir, insani öz, ya da öznenin kendisi ile özdeş olamayacağı gerçeği, görünüm tarafından üstü örtülmüş ve açığa çıkarılması gereken bir gerçek değildir, aksine öz zaten baştan beri gözlerimizin önündedir. Yani klasik anlatı sinemasındaki karakterin özü bir yanılısama ile perdelenmiş değildir, bizzat bu yanılısamanın kendisi onun özüdür. Burada sorunu

gerçeklik yanılması/ kurmaca olduğunu ortaya koyma ikiliğinden çıkarmak gerekmektedir. Bu çözümelemez sorun ancak ortadan kaldırılabılır ki, bunu anlamı bütün bir paradigmayı değiştirmek gerekliliğidir.

Böyle üçüncü bir boyut tasavvur edilebilir mi? Bizce diyalektik-gerçekçi bir sinema anlayışı bu noktada iş görebilir özelliklere sahiptir. Ancak bu kez işin içine yabancılaşma kavramının yanı sıra Şey ve şeyleşme kavramlarını da dahil etmek suretiyle. Burada bilinç artık öznenin görünümünden ya da onun arkasında var olduğu sayılan bir özden türetilemez, aksine bizzat nesnelere dünyasından gelir ki bu nesnelere tahmin edilebileceği üzere kapitalist bir toplum içinde ki metaldır. Diğer bir ifade ile öznenin bilinci ya da edindiği kimlik bizzat metadan çıkartılmak zorundadır. Böylelikle "...insanların özneliği şimdi, metaları ve en sonunda insanların içinde yaşadığı dünyanın tüm gerçekliğini yaratan aynı toplumsal güçlerin ürünü olarak görülebilir".⁷ Bunun daha ileri bir ifadesi, kapitalist toplumun öznesi olarak sadece ve sadece sermayeyi ve onun mantığını varsaymak olacaktır. Kapitalizmin mantığı ya da işleyiş yasaları her zaman için bir dışarıya, kapitalist olmayana ihtiyaç duymuştur⁸. Bunu ekonomik ve ideolojik düzeyde açıklayabilmek mümkündür. Ekonomik olarak dışarıya (toprak olarak, insan olarak) her zaman için birikim ile ilgilidir, ideolojik olarak ise dışarıya bir yabancı olarak sistemi bir arada tutmaya yarayan bir çimento işlevi görür. Yabancı her zaman için toplumun bütünlüğünü tehdit eden bir imkansız şey statüsüne yükseltilir.

Basitçe ifade edilecek olunursa toplum simgesel evren iken, dışarıya, simgeleştirilemeyen ya da simgesel evrenden dışlanan olarak Gerçek statüsü kazanır; ancak gelgelelim Gerçek her zaman için geri döner. Gerçeğin bu geri dönüşü simgesel evrende bir boşluk, bir yarıklık oluşturur. Öznenin belirlediği yer ise tam da bu yarıktır, özne Gerçeğin simgesel evrene girişi olarak da okunabilir. Diğer bir ifade ile öznenin kendisi bizzat bu imkansız Şey statüsüdür. Ama yanılması içerisinde ona bir öteki olarak belirir. Buradan da anlaşılacağı üzere, son dönem sıkça sözü edilen ötekini anlamak, ötekini eşit kabul etmek gibi politik yaklaşımlar bu yanılmayı sürdürmeye yarayan ideolojik birer maskedir. Dışarıya içeriye dahil ederek birikimi sürdürmenin ideolojik unsurları. Yapılması gereken bu imkansız şey statüsü ile (öteki), şeyleşme

(özne değil ama insani ben olarak) arasındaki özdeşliği, bütünlüklü ilişkiyi gösterebilmektir. Bunun koşulu bir kez daha anlatıları tarihselleştirebilmektir ve bununla birlikte anlatının kendi içerisindeki diyalektiği sağlayabilecek bir diyaloji kavramına baş vuracaktır. Ancak söz konusu koşulların da meydana gelebileceği daha büyük tarihsel koşullar vardır. Diyalektik bir gerçekçilik; kavramı bu biçimde onu diğer ucuz türevlerinden ayırmak için kullanıyoruz, örneğin popüler edebiyat, Hollywood gerçekçiliği ya da sosyalist gerçekçilik adı altındaki pek çok yapıt gibi, ancak gündelik yaşamın kriz, dönüşüm anlarında belirebilir. Günümüz böyle bir döneme gebe görünmektedir, unutulmuş ve "retro bir senaryo olarak"⁹ geçmiş ve ön görülemez bir gelecek arasında kaldığımız kabul edilecek olursa; belirsizliğin yaratıcılığımıza açık olacağını da kabul etmek gerekmektedir. Lukacs'ın ilk yapıtlarından birisi olan Ruh ve Biçim'de dediği gibi, kesinlik ölmek anlamına gelecektir, belirsizlik gerçek yaşamın kendisidir ve bu olası kimliklerimizi belirlemek için gerçekleştireceğimiz mücadeleyi zenginleştirir. Bu mücadelenin etik doğası öngörülemez değildir. Belki de yine Lenin'in dediği gibi "etik geleceğin estetiğidir" ya da tam tersidir. Görebileceğimizi umalım.

BURAK BAKIR - 2005

- 1 Burada psikanaliz kuramına ilişkin kavramları ayrıntılandırmayacağız. Konuya ilişkin olarak Sinemasal dergisinde çıkmış olan yazımıza bakılabilir. Burak Bakır, Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar, Sinemasal Ortak Kitap 7, s:50-70, Güz-2002.
- 2 Immanuel Wallerstein & Etienne Balibar, Irk Ulus Sınıf, Metis yay., Çev: Nazlı Ökten, 1. Baskı - 1993 adlı metnin içinde, I. Wallerstein, 11. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kavram ve Gerçeklik Olarak Burjuva(zi), s: 173-189.
- 3 Marx bunu Kapital'den önce Grundrisse'de de ortaya koymaktadır, Karl Marx, Grundrisse, Birikim yayınları, çev: Sevan Nişanyan, 1. Baskı -1978.
- 4 Anlatılan senin hikayendir!
- 5 Slavoj Zizek, İdeolojinin Yüce Nesnesi, Metis Yayınları, Çev: Tuncay Birkan, 1. Baskı - 2002, s:189-190
- 6 Bununla ilgili olarak bkz. Fredric Jameson, Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir Deneme, Epos Yayınları, Çev: Sami Oğuz, 1. Baskı - 2004 ve Paul De Man, Blindness and Insight, Minnesota University Press, 1997.
- 7 Fredric Jameson, Marksizm ve Biçim, Yapı Kredi Yayınları, çev: Mehmet H. Doğan, 1. Baskı - 1997, s: 166.
- 8 Bu konuda bkz. Rosa Luxemburg, The Accumulation of Capital, Monthly Review Press, 1968, David Harvey, Yeni Emperyalizm, Everest Yayınları, çev: Hür Güldü , 1. Baskı - 2004, s: 114-118.
- 9 Bkz. Jean Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, Dokuz Eylül yayınları, çev: Oğuz Adanır, 1. Baskı - 1998.

Gençlerde giyim modası ve kimlik ilişkisi

Dr. Nevbahar Göksel*

Korunmak ve örtünmek amacıyla ortaya çıkan giyinme ihtiyacı insanlığın kaydettiği aşamalarla değişmiş; yere, zamana ve mekâna göre farklı formlara girmiştir. Kıyafetin ihtiyaç karşılama işlevinden çıkıp, herkesçe kabul gören "akım" olarak belirginleşmesi ise, iki asır önceye dayanmaktadır. Moda, geniş ölçüde giyim kuşamı kapsar. Onun dışında kalan ve en geniş anlamıyla, 'trend' denilen yaşama biçimlerini, tarzlarını kapsayan modaysa daha çok popüler kültür, kültür sosyolojisi gibi çalışma alanlarının hedefidir. Modayı, insanların birbirini tanımak, aynı cemaat içinde yer aldıklarını anlamak için kullandıkları bir ortak dil diye tanımlamak mümkün.

Moda, sürekli değişen ve bu değişimini yaşama belirsiz zaman dilimlerinde yansıtan bir süreçtir. Genel olarak; giyim, süsleme, dekorasyon gibi insan yaşamına etkin olarak giren farklı kullanım alanlarındaki değişiklik ve yenilikleri belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Modanın etkisi en belirgin, hızlı ve etkin olarak giyim alanında görülmekte, sonra diğer alanlara yansımaktadır. Ayrıca sosyal ve kültürel alanların yanında ekonomik ve psikolojik alanlarda da etkili olan moda oldukça geniş bir olguyu tanımlamaktadır.

Modanın baştan çıkarıcılığı, bugün de olduğu gibi bireye bir anlamda farklı daha çekici ya da güçlü olma olanağı sunar gibi görünmesidir. Giysiler, öncelikle, statüyü savunma amacıyla belirli toplumsal gruplarla bağları güçlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda, giysiler tarih içerisinde toplumsal denetim aracı olarak kullanılmıştır. Gençler çoğu zaman farklılaşma çabasıyla özel bir giyim şekli arayışı içerisinde. Bu nedenle gençlerde kimlik ve kişilik oluşum sürecinin, yaşam tarzının araştırılmasının önemi büyüktür..

Birçok yaşam tarzının tipik niteliği olan bireysel kimlik saplantısı, giderek karmaşıklaşan ve yorumlanması güçleşen toplumun ve kültürün sonuçlarından biridir. Moda, giysilere sürekli anlamlar yükleyerek toplumsal kimlikleri yeniden tanımlanmasına yol açar. Toplumsal kimlikleri çevreleyen, gençliğe

karşılık yaşlılık gibi zıt değerleri ifade ettikleri için modacılar moda için uygun giysilerin tüketiciler için anlamlı olduğunu savunmaktadırlar. Kuramcılar, tüketim mallarının anlamlarının açık esnek ve uygulanabilir olduğu konusunda uzlaşsa da yeni anlamların tüketim mallarına nasıl yüklendiği belli değildir.

Giysiler aracılığıyla kimliğin kuruluşunu açıklamak için giysilerin taşıdıkları anlamlara, nasıl ifade ettiklerini yorumlamak gerekir. Bir sözsüz görsel iletişim biçimi olarak giysi, yıkıcı toplumsal ifadeler oluşturmak için etkili bir yoldur. Bazı giysi çeşitlerinin taşıdıkları anlamlardaki ve giysilerin bu anlamları ileme biçimindeki değişiklikler, toplumsal grupların ve toplulukların birbiriyle ilişkilerini algılama biçimindeki temel değişikliklerin göstergeleridir.

Bir iletişim biçimi olarak moda, sembolik etkileşim aracılığıyla toplumsallaşma sürecinde, seçimlere göre işleyen ve kimlikleri ifadelendiren bir kavramdır. Kimlik, yaşadığımız toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkilerle belirlenen ve ilişkileri deneyimleme tarzımızı belirleyen, kim olduğumuzu güvence altına alan anlamlandırma haritasıdır. Bundan dolayı farklı olmaya vurgu yapılmalıdır. Günümüzde gençler de farklı olma çabası içerisinde olmalarına rağmen, popüler kültürün etkisiyle sürekli ve hızlı bir tüketimle "aynılaşma" süreci içerisinde. Bir iletişim biçimi olarak moda, sembolik etkileşim aracılığıyla toplumsallaşma sürecinde, seçimlere göre işleyen ve kimlikleri ifadelendiren bir kavramdır. Kimlik, yaşadığımız toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkilerle belirlenen ve ilişkileri deneyimleme tarzımızı belirleyen, kim olduğumuzu güvence altına alan anlamlandırma haritasıdır. Bundan dolayı farklı olmaya vurgu yapılmalıdır. Günümüzde gençler de farklı olma çabası içerisinde olmalarına rağmen, popüler kültürün etkisiyle sürekli ve hızlı bir tüketimle "aynılaşma" süreci içerisinde.

Giysi, bireyin kişiliğinin ve kimliğinin ifadesinde en önemli iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Genç bireylerin, benlik kavramları ile fiziksel benlik kavramları yakından ilişkilidir. Ergenlik döneminde hızlı büyüme nedeniyle hem erkekler hem de kızlar fazlasıyla kendi görüntüleriyle ilgilenirler. Özellikle genç kızlar zamanlarının büyük bir bölümünü mağazaları dolaşarak ve moda giysilerini iletişim araçlarından takip ederek geçirirler. Bundan dolayı giysiler "benliğin simgesi" haline gelir.

Giysiler, toplumsal kimlikleri empoze etme güçleriyle davranışları yaratır. Bundan dolayı bireylerin gizli toplumsal kimliklerini ifade etmelerine olanak sağlar. Kimi giysiler kişinin hareketlerini ve davranışlarını kısıtlarken, üniforma gibi kimi giysilerde toplumsal statüleri belirleyici özelliktedir.

Kimlik Kavramı

Kimlik kavramı, bir kişinin kimliğinin veya bir çevrenin kimliğinin netliğine ve istikrarına ilişkin bir tahmini içerir. Kişisel kimlik, kişinin hedeflerine, ilgilerine ve yeteneklerine ilişkin net ve kararlı bir görüntüye sahip olması şeklinde tanımlanabilir.

Kimlik ve kişilik oluşumu, bireylerin kendilerini toplum içinde konumlandırmalarına yön veren iki farklı süreç olarak tanımlanabilir. Her iki süreç de, bireyin kendisini toplum içinde bir özne olarak tanımasına ve tanımlanmasına katkıda bulunur. Hatta bu iki süreç bireylerin toplumsallaşmasında aynı anda etkili olabilir ve birbirine eklenebilir. Aralarındaki temel ayrım kimlik oluşumunun kolektif, kişilik oluşumunun ise bireysel düzlemde gerçekleşmesidir.¹ Kimlik oluşumunun ayırt edici niteliği, bu süreçte bireyin kendisini belirli bir kolektiviteye ait hissetmesidir. Bu kolektivite ulus, ırk, cemaat, mezhep, sınıf, siyasal parti vb olabilir. Kolektif kimlik böyle bir aidiyet duygusuyla gelişir ve her zaman kendi dışında, farklı ya da karşıt kolektif kimliklerin varlığını ya da varsayılmasını gerektirir. Bir başka deyişle, her kimlik kendisini "öteki" kimlikler aracılığıyla tanımlar.

Kolektif kimlik bir yandan dışarıya karşı bir "farklılık" oluştururken, bir yandan da iç farklılıkları ya da değişik aidiyetleri siler, kolektivite içindeki bireylerin kişisel farklılıklarını eritir. Dolayısıyla, bireylerin kişisel farklılıklarını koruma eğilimleri zayıfladığı ölçüde kolektif kimlik de güçlenir.

Gençlik Dönemi ve Kimlik Oluşumu

"Gençlik, belirli ve sınırlı bir yaş dilimi içinde duygu, düşünce, davranış ve tutum olarak bireyi sosyal olgunluğa hazırlayan bir dönemdir."² Bir diğer ifade ile gençlik dönemi, bireyin biyolojik ve duygusal süreçlerindeki değişikliklerle başlayan, cinsel ve psiko-sosyal olgunluğa doğru gelişmesi ile sürerek bireyin bağımsızlığını ve sosyal üretkenliğini kazandığı, belirlenmemiş bir zamanda sona eren kronolojik bir dönemdir. Bu döneme hızlı fiziksel ve sosyal değişiklikler eşlik eder.²

Tanımdan da anlaşılacağı gibi dönemi sınırlayan kesinleşmiş yaş dilimleri yoktur. Genelde biyolojik değişiklikler dönemin başlangıcını belirler. Dönemin sonlanışını belirleyen ise bireyin ekonomik bağımsızlığını kazanması, bir yuva kurması gibi sosyal faktörlerdir. Bu durum tabii ki toplumdaki topluma, bireyden bireye değişebilir.

Gençlik döneminin en önemli psikososyal yanı, kimliğin kazanılmasıdır. Gençin bu dönemde sağlam bir kimlik duygusu geliştirebilmesi gerekir. Kimliğin en kısa tanımı "kişinin kim olduğunun ve nereye gittiğinin farkında olması"dır. Yani genç insanın "ben kimim?" sorusuna verebilecek cevabı bulunmasıdır. Kimlik, özdeşimlerin bittiği yerde başlar. Çocuk, ruhsal gelişimi sırasında çeşitli özdeşimler kurar. Yani çevresindeki yetişkin insanları, dar anlamıyla da anababayı model alır, onların davranışlarını taklit eder, içine sindirerek kendi özellikleri haline getirir. Çocuktaki bu özdeşimlerin birbiriyle bütünleştirilmesi ve gençlik dönemindeki arkadaş gruplarının değerlerinin alınmasıyla kimlik oluşur. Yani kimlik, çocuklukta çevredeki kişilerden kazanılan özelliklerin bütünleşerek benliğe yerleşmesiyle oluşur. Kimlik duygusu ise bu bütünleşmenin yaşanması ve buna bağlı güven duygusudur. Kimlik duygusu sağlam bir bireyin "ben neyim?", "kimim?" soruları karşısında duraksamadan vereceği cevapları vardır. Bunun rahatlıkla yapılabilmesi için, kişinin kendi bireysel benliğine yerleşmiş olan süreklilik ve aynılık duygusuna gereksinim duyulur. Kimlik duygusu güçlü olan bireyler, kendilerini diğer insanlardan ayrı bir kimse olarak ayırtedebilirler. Zaman içinde kendileri ile ilgili devamlılık, tamlik ve bütünlük hissine sahip olurlar. Kimliğin gelişimi için toplumsal ortam, çevre önem taşır; yani kişinin kendisini nasıl gördüğü diğer insanların onu nasıl gördüğü ile bağlantılıdır. Gençlik döneminde kişi, yaşa-

mının önceki dönemlerinde yaptığı özdeşimleri birleştirerek tek ve bir kimliğe dönüştürebilmelidir. Bu da, gençlik döneminde ulaşılan bilişsel kapasiteyle başarılabilecek bir durumdur.

Kimlik oluşumunda aile ile olan ilişkiler de büyük önem taşır. Kimliği ile ilgili tam bir netliğe ulaşamamış, kimlik araştırması içinde olan gençler, aileye daha bağımlı olan, bağımsızlığın ve atılğanlığın hoş görülmediği ailelerden çıkan gençlerdir. Kimlik gelişimi, çeşitli biçimlerde duraklar veya bozulabilir. Kimlik duygusu oluşmamış kimselerin yaşamla ilgili seçimleri amaçları sağlıksız seyredecek; sonuçta ortaya çıkan durum ise kimlik karmaşası olacaktır. Kimlik krizi ise, kişisel ayınlık ve tarihsel süreklilik duygusunun yitimi, toplum tarafından kişiden beklenen rolü kabullenememe veya yerine getiremememe durumudur. Bunun sonucunda toplumsal yalıtılma ve geriye çekilme, aşırılıklar, isyankarlık veya her şeyi reddetme gibi tutumlar ortaya çıkar.³

Güçlü bir kimlik duygusuna sahip olan insanlar, daha otonom, yaratıcı, çevrenin uyum için yapacağı baskılara direnebilen, yakınlık kurabilme kapasitesine sahip kimselerdir.

Giyim ve Kimlik

Chaney kimlik ve giyim arasındaki ilişkiyi şu şekilde tarif etmektedir: "Modaya uymak, hem toplumsal kimliğimizi onaylayan, bütünü içerdiğinde olduğumuz ve onun bir parçasını oluşturduğumuzu belirleyen bir göstergedir, hem de aynı zamanda, birey olarak kendinizi başkalarından ayırt etmenizi sağlar".⁴ Ayrıca Chaney modanın "bireysel seçimlere hükmeden toplumsal beklentilerin hem zaman içinde, hem de toplumsal gruplar içinde ve arasında düzenli olarak değiştiği ve değişmesinin beklendiği eşya, hizmet ve eğlence şekillerine ait bütün kullanılış yolları" anlamına geldiğini belirtmektedir.⁵

Giyim, tüketimin en görünür biçimlerinden biri olarak, kimliğin kurulmasında önemli bir rol oynar. Giyim tercihleri, insanların, hem belirli bir zaman dilimine uygun görünüşlerine (modaya) ilişkin güçlü normları, hem de olağan üstü bir seçenek zenginliğini barındıran kültürün belirli bir biçimini kendi amaçları doğrultusunda nasıl yorumladıklarını incelemek için eşsiz bir alan sağlar. Toplumsal statünün ve cinsiyetin en belirgin göstergelerinden biri olan ve bu

nedenle sembolik sınırların korunmasında ya da yıkılmasında etkili olan giyim, toplumsal yapılar içindeki konumların farklı çağlarda nasıl algılandığını ve statü sınırlarının nasıl belirlendiğini gösterir. Geçmiş yıllarda, kamusal alanda kimliği ifade eden başlıca araç, giyim olmuştur. Kimliğin meslek, bölgesel din ve toplumsal sınıf gibi bir çok farklı boyutu, dönemin koşullarına uygun biçimde giyimle ifade edilmiştir. Yaygın olarak kullanılan bazı giyim eşyaları statüyü bir anda gözler önüne sermektedir. Giyim tercihlerindeki çeşitlilik, farklı toplumlarda ve bu toplumlardaki farklı konumlarda nasıl yaşandığının göstergeleridir.

Toplumsal sınıf ve cinsiyetin, toplumsal kimliğin en önemli özelliği olduğu toplumlarda, karşımıza çıkan moda ve giyim tercihleri; yaşam tarzları, yaş grupları, cinsiyet, cinsel tercih ve etnik kökeninde benlik imgesinin kuruluşunda ve sunumunda toplumsal sınıf kadar anlamı olduğu toplumlarda görülen moda ve giyim tercihlerinden ne ölçüde farklıdır? Modanın yayılmasındaki ve giyim tercihlerindeki değişiklikler, sınıf kültürlerindeki bu dönüşümlerin izini sürmek ve onları yorumlamak için kullanılabilir.

Niye Giyiniriz?

Flügel'in 1930'larda yayınlanan "Giysilerin Psikolojisi" adlı kitabında giyinmenin temel nitelikler şu şekilde açıklanmıştır;

- Sergileme: Çoğu sosyal durumdan başkasının eli ve yüzü dışında vücudunun fazla bir bölümünü göremeyiz. Vücutla değil giysiler yoluyla yapılan sergilemeye karşılık veririz.
- Sosyal doğruluk: Bir düğünde ne giymemiz gerektiğini biliyorsak kuralları biliyor oluşumuzdan dolayı üstünlük hissederiz.
- Karşı cinsi çekebilme.
- İffet: Vücudun açıkta kalan yerlerin sosyal ve kültürel geleneklerimize göre utanç verici ve yakışsız durum oluşturulmaması gerekir.
- Cinsel kimlik: Kadınlığımızı ve erkekliğimizi algılama biçimimizi belirler.
- Büyü ve Ruhlardan korunma.
- İyi şans için.
- Dünyanın hiç de dostça olmayan tavrına karşı korunmak için: Üstümüzdekilere sıkıca sarılmanın rahatlatıcılığı fiziksel ve duygusal güvenlik hissi kazanmamızı sağlar.
- Yansız Giyinenler: Ayarı bozuk bir benlik duygusu

sunu sahiptir. Çoğunlukla gençliklerinde veya ilk çocukluk çağlarında belki yatılı okulda, koruyucu ya da düş gücü zayıf bir anneden öğrenilen bir reçeteye göre giyinirler

- Dışavurumcu Giyinenler: Giysilerden zevk alırlar. Onlar için giyinmek ve ne giyeceğini seçmek keyifli bir uğraştır.
- Olumsuz Giyinenler: Giysiler üzerinde kafa yormaktan hiç hoşlanmazlar. Kılıksız ve uyumsuz görünebilirler. Giysileri temiz, bakımlı veya ütülü değildir.
- Politik Giyinenler: Giysilerini sosyal ve profesyonel bir ifade oluşturmakta kullanırlar.
- Ekonomik Giyinenler: Kelepir olmadıkça kendilerine bir giysi almaya asla kalkışmazlar. Olabildiğince az harcamak uyum ve kaliteden öndedir.
- Vücudunun Bilincinde Giyinenler:
- Dramatik Giyinenler: Üstün gelmek için giyinirler.
- Rahat İçin Giyinenler: Bu kişilerde seçimde ilk kural bütün elbiselerin fiziksel açıdan rahat olmasıdır.

Gençlerde Giyim Modası

Genç insanlar, kısa ömürlü modalara ve akımlara çok çabuk karşılık verirler. Bir moda tahmincisi şöyle söyler: "Kişiliklerin sık sık değiştiği bir süreçten geçiyorlar. Kendilerini bulmaya ve kendilerini giyimle ifade etmeye odaklanıyorlar" egemenlik çağındaki ve ergenlik sonrası genç insanların giydikleri giysiler genellikle yaşlıların giysilerinden çok daha yoğun ve güçlü ifade kodlarına sahiptir.⁶

Genç alt kültürlerin üyeleri, medya kültürünün sembolleri olarak ve düşlem, estetik ifade ve kolajın çeşitli biçimleriyle ilgilenecek nihai olarak "tüketici" modasının sindireceği tarzlar üretirler.

1950'lerde, Hollywood yapımı bir grup film, ergen kimliğine daha sonra milyonlarca gencin taklit etmeye çalışacağı yeni bir anlayış getirir; İşçi isyan miti. Bu filimler de aktörler blucin, siyah deri ceket ve tişörtten oluşan bir kostüm giyerler. İşçi sınıfı gençliğinin hüsrannı çok etkili bir biçimde ifade eden bu filmler, izleyicinin kendini filmdeki karakterlerle özdeşleştirmesine ve karşıtlıklarının ifadesi olarak onların giyim tarzlarını benimsemesine yol açar. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi benzersiz kılan medya ve giyim tarzları arasındaki bağ, özellikle de giyim tarzları medya aracılığıyla yayılan sokak alt kültürlerinin, giyim akımlarını etkileme biçimleridir..

Sokak Tarzları ve Gençlik Altkültürleri

Sokak kültürlerinin giyim davranışları, belli bir zaman aralığının niteliğini oluşturan tutum ve davranışlardaki dalgalanmayı gözlemlemeyi olanaklı kılan bir "büyüteç"e benzetilebilir. Sokak tarzları ince ve çok çeşitlidir ve durmadan değişir. Gençlik alt kültürleri, ergenlik döneminde bireysel düzeyde meydana gelen "kimlik çatışması" sürecine bir örnektir. Bu süreçte gençler kendilerine ilişkin değişen anlayışlarını ifade etme biçimlerini seçer ya da yaratırlar. Popüler müzik, çağdaş ergen kimliğin yaratılmasında önemli rol oynar. Çünkü ergenlerin en rahat bulabildikleri ve en kolay ulaşabildikleri medya kültürü biçimidir ve bizzat, uyum sağlayacak yada karşı çıkacak kültürel anlamlar ve standartlar açısından zengin bir kaynaktır. Örneğin rock, punk, heavy metal grunc, hardcore, hiphop gibi müzik akımları gençleri peşinden sürüklemiş ve bu etkiler giyimlerine de yansımıştır.

Gençlik alt kültürlerinin ve sokak tarzlarının çoğu, blucinler, tişörtler, deri ceketler, spor giysiler gibi sembolik giysileri, askeri kamufraj giysileri gibi ordudan arta kalan giysileri, tenis ayakkabısı ve botlar gibi belirli ayakkabı çeşitlerini kullanmışlardır.

Gençlerin yatak odalarının dekorasyonu yoluyla kimliklerini nasıl ifade ettiklerini gösteren bir inceleme, maddi kültür ve medyanın farklı kullanımları üzerine bir tipoloji geliştirmiştir. Bu tipoloji, gençlik alt kültürlerine üye olanların giyimi nasıl kullandıklarını yorumlama açısından faydalıdır. İlk kategori, gençlerin gündelik yaşantılarındaki belirli durumlara uygun maddi kültür eşyalarının ve medya imgelerinin "sahiplenilmesi"dir. Sahiplenme, alt kültür üyelerinin satın aldıkları giysileri "kendilerine uyarlama" biçimlerinde oldukça belirgindir. Uyarlama, giysilere rozet ekleyerek, işlemler yaparak ve diğer süsleme çeşitlerini kullanarak gerçekleştirilir. İkinci kategori, maddi kültürün ve medya kültürlerinin makul ve gerçekçi olmayan bir kimlik ("fantezi") kurmak üzere kullanımınıdır. Favori fantezilerden biri, rock konserlerinde rock yıldızlarının "kopyaları" gibi giyinerek onları taklit etmektir. Üçüncü kategori, "estetik ifade"nin çeşitli biçimleriyle meşgul olan sokak tasarımcıdır. "Renksiz bir erkek gömleğine boya sıçratarak, kumaşı jiletleyerek, zincirler ve çengelli iğnelerle süsleyerek" ev yapımı bir punk görünümü elde edilmiştir. Dördüncü kategori "kolaj", birey için anlamlı olan özgün bir kostüm yaratmak için farklı

giyim eşyalarını ve imgeleri bir araya getirmektedir. Gençlik alt kültürlerinin giyim davranışlarında belirgin olan başka bir kategoride "nostalji" dir. Bazı gençler, yakın geçmişin farklı on yıllarının giyim eşyaları için, ucuzluk mağazalarının depolarını taramaya satlar harcarlar. Geçmiş on yıllarda popüler olan bir tarzı aynı şekilde yaratmaya çalışırlar.

Belirli bir alt kültür içindeki giysiler bir örnek değildir. Bireysel beğenilerin bölgelere, zaman dilimlerine ve bireysel niteliklere göre değişen sayısız çeşitlemelerine rastlanır. Amaç, çoğunlukla benzerlerinin giyimlerinden ve üreticilerin pazarlama kampanyalarıyla sunduklarından farklı ya da moda profesyonellerinin dayatmalarından uzak bir giyim tarzı yaratmaktır. Dolayısıyla zaman dilimlerinin ve türlerin iç içe geçtiği çok çeşitli giyim tarzı kümeleri ortaya çıkar.

Sonuç

Günümüzde herkesi etkisi altına alan moda, bireylerin kimliklerini ortaya koymada önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada, özellikle gençleri ele almamızın nedeni, çocukluktan ergenliğe geçiş döneminde yaşanan kişilik problemlerinin giyime yansımalarıdır. Toplum içinde yer edinmeye ihtiyaç duyan genç kesimin bir yere ait olma içgüdüğü ön plandadır. Eğer kendi kültürel kimliği tam oturmamışsa güçlü olan kültürün kimliğini kabullenir.

Yıllardan beri toplum içerisinde yer edinmeye çalışan ergenler toplumda kendilerinin de olduğunu ifade edebilmek için çeşitli akımlar ve alt kültürler yaratarak kitleleri de peşinden sürüklemişlerdir. Bu alt kültürler, yaşam tarzları olmuştur.

Giyim moda tarihinde, XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar giysi modası statü ve sınıfa göre şekillenirken günümüze yaklaşıldıkça giyim modasının yön değiştirdiği görülmektedir. 1960'lı yıllardan sonra giyim modasında görülen önemli değişikliklerin bir nedeni, gençlerin düzene karşı gösterdikleri tepkilerdir. XIX. yüzyıla gelindiğinde popüler müzik ve medyanın etkisi altında kalan gençlerin giyim şekilleri farklılaşmıştır.

Son dönemlerde özellikle popüler kültürle yaratılan kimlik örnekleri gençler tarafından taklit edilerek yapay kimlik oluşturmaktadır. Yapay kimlik-

lerin oluşumunda medya önemli yer teşkil etmektedir. Görsel ve yazılı medya tarafından iletilen kimlikler bireyi kendi kimliğinden uzaklaştırarak farkında olmadan savunulmayan kimliklerin göstergelerini giydirir (yaşam tarzları).

Belirgin kültür, kimlik ve kişilik gelişimi sağlanmış kişilerde bu empoze reddedilir. Bu nedenle özellikle gençlerde daha küçük yaşlardan başlayan köklü bir eğitim sürecine önem verilmelidir (Aile, okul, toplum ve çevre). Gençlere kendi kimliklerini oluşturabilecekleri imkanlar verilmelidir. Gençler, gerek yaşam tarzında, gerek dinlediği müzikte, gerekse giydiği giysilerde kendi benliğini ortaya koyabileceği, taklitten uzak seçimler yapabilmelidir.

Çevremizde gözlemlediğimiz gençlerin çoğu maalesef bunun farkında değildir. Fakat günümüzün küreselleşen dünyasında moda trendlerinden kendimizi tamamen soyutlamak mümkün olmamaktadır. Bizim önerimiz gençlerin seçiminde bütün bunları kendi kültürel kişilik süzgeçlerinden geçirerek yeni bir senteze varmalarınıdır.

Yapılan tasarım çalışmasında beden giysiyle kurduğu ilişkiyle birlikte, beden varlığıyla ve kültürel varlığıyla kurduğu bağı irdeleyen tamamen bireye yönelik bir tasarım yapılmıştır.

- 1 Prof. Dr. Nuri Bilgin, Kimlik Sorunu, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994, s.53
- 2 Prof. Dr. Nevzat Tahrán, Psikolojik Savaş, Tımas Yayınları, İstanbul, 2003, s. 35
- 3 Marie Spenle, Anne Rocheblave, Ergenlik Psikolojisi, (Çev: Bekir Onur), Maya Matbaacılık, Ankara, 1980, s. 30
- 4 David Chaney, Yaşam Tarzları, (Cev: İrem Kutluk), Dost Yayınevi, Ankara, 1999, s. 60
- 5 Chaney, a.g.e., s. 144
- 6 Aktaran: Crane, a.g.e., s. 236

Kimlik mi Zihniyet mi?*

Prof. Dr. Oğuz ADANIR

Son yıllarda özellikle Avrupa Birliği ve A.B.D'nin baskısıyla ortaya yapay bir kimlik tartışması çıkmış ve bir ölçüde kendi kendine (geçici olarak mı?) soğumuştur. Biz burada bu tartışmanın, yapay bir şekilde bile olsa, yeniden gündeme gelmesini ve bir kez daha gereksiz zaman, emek ve enerji kaybına yol açmasını engellerebilmek amacıyla bazı açıklamalar yapmak istiyoruz.

Kimlik sorununu Türkiye'de somut bir tartışma konusuna dönüştüren metinlerden biri Bozkurt Güvenç'in "Türk Kimliği" (1993) başlıklı çalışmasıdır. Bu metin kötu niyetli olmasa da başlığı nedeniyle ırkçı bir tavır sergiler gibidir. Klasik anlamda bir ırkçı tavır bulunmasa da, işlenmesi de, çalışma boyunca gerçekten de yalnızca (her ne kadar Osmanlı konusunda bu amaçtan koşullar gereği sapılmış olursa da !) Türk kimliği üzerinde yoğunlaşmış görülmektedir. Güvenç, bilimsel anlamda bir yöntemden yoksun, derlenmiş bilgilere dayanan araştırmasını üzerine oturmuş olduğu bu deyimden sonuna kadar vazgeçmemekte ve çalışma boyunca onun esiri haline gelmekte de dolayısıyla metnin sonunda:

Türkçemiz, ulusal kimliğimizin en temel ögesi, kültürel simgesidir. Tarihi varlığını diliyle koruyan Türk, bugünü diliyle yaşamakta, geleceğini yine diliyle tasarlamaktadır. Dil birliğinin tek istisnası Kürt asıllı vatandaşlardır. Türkçe'nin yaygınlığına karşı Kürtler de kendi ana dilleriyle direnmektedirler. Bu bakımdan, Kürtlerin kültürel varlığını (farklılığını) kabul etmeyen resmi (milli) ideoloji, etnik sorunun ayrılıkçılık hareketine dönüşmesine - sınırlı ölçüde- yardımcı olmuştur. Kürt varlığını uzun süre yok sayan milliyetçi ideoloji, Kürtleri Türkler'e yaklaştıracığına daha çok Kürt yapmayı başarmıştır. Kürt sorununun kalıcı çözümü kuşkusuz ekonomik bütünleşme değildir. Ancak ekonomik gelişme yoluyla bütünleşme sağlanıncaya kadar yapılacak görevler, sakınılacak çıkmazlar vardır. Kültürel kimliğin çoğu zaman başka ya da egemen kültüre karşı tanımlandığı gerçeği göz önünde tutularak, Kürt kimliğinin varlığı kabul edilmeli, bu varlığın kendisini Türklüğe karşı savaşıarak bulmasına fırsat verilmemelidir.

Toplumsal barış ve birlik ancak çeşitlilik içinde sağlanacağına göre, demokrasi yalnız çağdaş bir yönetim tarzı değil, geleceğimizin de en sağlam güvencesi olmaktadır. Ancak demokratikleşme sürecinin başarıya ulaşması, toplum bilincinde, birlik ile bir örnekliğin birbirinden ayrılmasına bağlıdır. Birlik güzel, sağlıklı, bir örneklik ise son derece kararsızdır. Demokrasinin yasalarla ya da tüzel önlemlerle sağlanamayacağı gerçeğinden hareket edilirse, demokrasinin en büyük engeli buyurgan kişilik yapıları olmaktadır(s.356).

* Bu metin E.D.Y.B.Bakış Kitap 3 (D.E.Yayınları, 2002) s.111-120'de "Yanlıı Bir Tartışma: Kimlik Sorunu, Doğru Bir Tartışma: Kimlik Sorunu" başlığıyla kısmen yayınlanmıştır.

Görüldüğü gibi Güvenç tartışmayı tam da bizim başlatmak istediğimiz noktada sona erdirmektedir yani zihniyet sorunu çünkü buyurgan kişiliğin kökeninde bulunan psikolojik nedenler onun ürünüdür.

Kimlik konusunu işlemiş ve 1994 yılında basılmış, bilimsel bir yöntemle sahip ancak, bir öncekinin spesifik içeriğine karşın, çok genel ya da soyut bir içerik sunan bir başka metin de Nuri Bilgin'in "Kimlik Sorunu" başlıklı çalışmasıdır. Aydınlar arasında, ne yazık ki, herhangi bir tartışmaya yol açtığını anımsamadığımız bu metinde kolektif, sosyal ve kişisel kimlik konusunda üretilmiş yapıtlar arasında oldukça geniş bir tarama yapılmış ve konuya elden geldiğince pozitif bir şekilde yaklaşmış ve okuyucunun bu metinden dersler çıkartması amaçlanmıştır ki, bu yaklaşımda belli bir doğruluk ve haklılık payı olduğu yad-

sınamaz. Bilgin, örneğin kolektif kimlik konusunda yeni sorular sormak yerine sorulmuş ya da sorulabilecek sorulara çoğu kez başkaları tarafından (bilimsel nesnellik gereği mi?) verilmiş yanıtları sunmayı yeğlemektedir:

Bir insan grubunun kimliği, ister kolektif kimlik, isterse etnik kimlik olarak nitelendirilsin, unutulmaması gereken bir nokta vardır; bu kimlik, belirli bir töze göndermeksiniz, bir kurguya, tarihsel olarak oluşturulmuş, inşa edilmiş bir temsiller sistemine dayanmaktadır...Modern uygarlık ile egzotik toplumların karşılaştırılmasını değerlendiren Lévi-Strauss (1977), hiçbir toplumda tözsel bir kimlik olmadığını, her toplumun bu kimliği birtakım parçalara, öğelere böldüğünü ve bunların sentezinin kültürün sorunu olduğunu vurgulamaktadır. O'na göre kimlik, bir tür virtüel yuvadır; bazı şeyleri açıklamak için buna referansta bulunmak zorundayız, ama bu virtüel yuvanın, gerçek bir mevcudiyeti yoktur. Kimliğin mevcudiyeti teoriktir. Hall (1993), ulusal kimliklerin genel olarak saflık, homojenlik iddiasıyla sunulduklarını ve hepsinin de kurgusal olduğunu, gerçek tarihin bize "melez kimlikler" verdiğini belirtmektedir. Milliyetçiliği modernleşme süreçleriyle ilişkilendirerek açıklamaya çalışan teorisyenler (Gellner, Brase, vb), etnik grupları bir veri olarak değil, bir kategori inşası olarak görmektedirler...Walzer'e (1993) göre, mevcut halklar her ne kadar kendi eşsiz kimlik ve kültürlerinden şüphe etmiyorlarsa da, gerçekte tarihsel olarak oluşmuş karma yapılarıdır. Tarihlerinde yeterince geri gittiğimizde halkların aynı kaptan yemek yemek zorunda oldukları görülecektir. Hobsbawm (1993,a) da aidiyet gruplarını "zihinsel topluluk" olarak nitelemektedir (s.65-66).

Burada da sorunun (tözsel kimlik yok...melez kimlikler...zihinsel topluluk) zihniyetle ilişkili olduğu açıkça bellidir. Bilgin kültürel kimlik konusunda bir adım daha ileri giderek yer ve isim vermeden Türkiye'nin Güneydoğusunu işaret eden açıklamalar yapmaktadır:

Touraine'e göre, dışlanan kitle, "sadece olumsuz bir şekilde tanımlanamaz; aynı zamanda kültürel bir kimliğin de peşindedir ve bu kimlik ona, modernleşmeye katılması karşılığında verilmediğinde, ancak aralarında dilsel ya da etnik kimliğin temel bir öneme sahip olduğu geleneklere, kültürel aidiyetlere ve pratiklere geri dönerek buna ulaşabilir".(s.68)

Bilgin belli soru ve yanıtları sunup tartıştıktan sonra: Sonuç olarak ne denilebilir? Bu tür bir konuda, teorik düzeyde de olsa, çok net ve tek bir sonuç düşüncesine varılabileceğini beklemek gerçekçi olmaz. Ele aldığımız düşünce ve görüşler, büyük ölçüde, evrenselcilik-farklılık tartışmasında düğümleniyor. Bu tartışmada, geniş anlamda ideolojik tercihler, birey ya da grupların dünya görüşleri, hayati çıkarları ve gelecek perspektifleri belirleyici bir rol oynuyor...

Kendi payıma, ülkemizde yaşanan çeşitli sorunlar ile ulusal bütünleşme sorunumuzu, evrenselci bir yönde ve cumhuriyet fikri temelinde çözme gerektiğini ve çözebileceğimizi düşünüyorum; ancak bu fikir, alıştığımız tarzda, statükocu bir anlayışla, klişe formüllerle ve klasik törenselle referanslarla ele alınmamalıdır. "Zaten, biz hep böyle yapmadık mı, hep böyle düşünmedik mi" gibi ucuz söylemleri bırakarak, cumhuriyet fikrinin etik ve siyasi anlamı üzerinde düşünmeliyiz. Ayrıca neyi düşündüğümüz kadar nasıl düşündüğümüz (kimlerle birlikte, hangi kavramlarla, hangi ufka yönelik olarak düşündüğümüz) ve ifade etme biçimimiz de son derece önemlidir. Evrenselcilik-farklılık tartışmasında, bazı çağdaş filozofların "Kant'a yeniden dönüş" vasıtasıyla evrenselciliği ve cumhuriyet fikrini tekrar düşünmeleri, önemli bir çıkış yolu sağlamaktadır. İkinci bölümde bazı örneklerini özetlediğimiz bu yaklaşım, Targuieff'in analizi çerçevesinde yeniden ele alınabilir (s.250-255) demektedir.

Bu çalışmada önce kolektif kimlik sorununu hemen her boyut ve düzlemde ele alan araştırmacı, başvurmuş olduğu referanslara bakarak bize sonuç itibarıyla açık seçik bir şeyler söyleyememektedir. Bir başka deyişle hemen herkes kolektif kimlik konusunda düğümlenmiş, çıkmaz sokakta ilerlemeye çalışan bir kör gibidir. Kimileri bu konuda soru sormanın yanlış olduğunu söylerken ne tür sorular sorulması gerektiği konusunda bir yanıt getirememektedirler. Evet, bize göre de kimlik sorunu ya da sorusu yanıtı olmayan, içinden çıkmanın mümkün olmadığı bir soru(n)dur. Yanıtı olmayan ya da bin bir tane yanıtı olan bir soru, soru değildir. Dolayısıyla sorun doğru sorunun bulunmasıdır. Kolektif kimlik, kültürel kimlik, vb deyimler toplulukları birbirlerinden uzaklaştırmaya, ayırmaya yönelik deyimlerdir. Bu Avrupa ya da Batı kökenli öznel bir bakış açıdır yoksa nesnel ve evrensel bir bakış açısı değil. (Bu ko-

nuda Louis Dumont'un : Irkçılık Modern Topluma Özgü Bir Hastalıktır- Le Racisme Comme Maladie de la Soci  t   Moderne, Noroit 147, Avril 1970 başlıkl   metni bu konuda çok açık ve seçiktir.) Bu irk i ve ayırımı bakış açısıdır, yoksa barışlı, birleştirici ve uzlaştırıcı değil! Gerek Türkiye gerekse benzeri konumda bulunan ülkeler bu sorunu, görülebileceği gibi, çoğunlukla Batılıların gözlükleriyle tartışmaktadırlar. Örneğin Avrupa ya da Türkiye'de yaşayan Kürt kökenli insanlar bile kendi sorunlarına Batılıların g zl kleriyle¹ bakmaktadırlar. ( rneğin Silahlı Kuvvetler de olayı aynı gözlüklerle değerlendirmektedir.) İster Türk, ister Kürt, Laz ya da Ermeni, vs olsun kimsenin aklına perspektif değişikliğine gitmek gelmemektedir. Sanki hiç kimse insanca, barışlı ve uzlaşmacı bir c z m bulunabileceğine inanmıyor gibidir. Oysa bu Şekilde ortaya konulan kimlik sorununun amacı: iktidardır ! Kültürel, politik, ekonomik ve toplumsal iktidar. Kimlik sorununu kazıyın altından başka bir Şey  ıkmayacaktır. Oysa iktidarın bir irk ya da etnik gruba ait olması - ne türden olursa olsun- onun iktidar olma özelliğini engelleyememektedir. Bölücülük ve ayrımcılığın tüm kademelerinde karşınıza iktidar sorunu çıkmaktadır. Bölünmek dünyanın değişmesini istememek ya da geciktirmek demektir. Oysa birlik ve beraberlik duygusu değişim sürecinin temel özelliklerinden biridir.

Bize göre sorun tarihsel bir perspektiften, zihniyet düzeyinde (kültürel ya da sosyal antropoloji, vs) ele alınmak durumundadır. Günümüz dünyasında ülke ve ulus isimlerinin tarihsel boyutu üzerinde hiç kimse düşünmek istemiyor ya da bunu düşünmeye değer bulmuyor gibidir. Oysa bu isimler bize bu konuda pek çok ipucu vermektedirler. Örneğin: Fransa, İngiltere, İtalya, İspanya, Türkiye, Suriye, İran, Kamboçya,  in, Japonya, Brezilya, Arjantin, Fas, Cezayir, vb ülkelerin ve ulusların isimleri neden böyledir ? Örneğin Fransa yalnızca Frankların  lkesi miydi, başka irk ya da etnik gruplar bu coğrafyada hiç mi yaşamadı, hiç mi etkin olmadılar? Örneğin Français terimi Fransız mı yoksa Fransalı mı anlamına gelmektedir? British İngiliz mi yoksa öncelikle Britanyalı mı demektir? İtalyano, Espanol,vb terimler genellikle bir coğrafyayı işaret etmektedir yoksa bir irki değil. Örneğin günümüzde etnik bir mücadele güden Korsikalılar bile kendilerini Korsikalı olarak (Corse) nitelendirmek zorunda kalmaktadırlar. Dolayısıyla ulusal kimlik etnik bir terim değil coğrafi bir terimdir. Bu  lkeler ya da ulusların böyle isimlendirilmelerinin nedeni nedir? Bunun

sorumlusu tarihtir. Tarihte kimi kavim, irk ya da hanedanlıklar -kimi yerlerde yüzlerce yıl sürmüş olan mücadelelerden sonra - çağımıza doğru sınırları belirlenmiş olan ülke ve topluluklara egemen olmuşlar ve ulus millet aşamasına geçilirken de genelde bu hakim durumdaki - ancak saflığını neredeyse tamamıyla yitirmiş - etnik grubun ismi ülke ismi olarak kabul edilmiştir.  nk  o ülke ulusunu oluşturan topluluklar zaten yüzlerce yıldan bu yana o hanedanlıkların egemenliğini tanımışlar, o hanedanlığın bir parçası olmuşlar yani onunla kaynaşmışlardır. Bir başka deyişle ulus millet öncesindeki toplumların irk, etnik grup gibi kavramlarla pek fazla bir ilişkisi bulunmadığından genelde bu türden sorunları olmamıştır. Aşırı milliyetçilik yukarıda da işaret edildiği gibi modern bir illetir! Daha  nceki dönemde genel olarak kavğaların temel aktörü dindir. Din çok çeşitli etnik grupları, ırkları aynı 'bayrak'(cemaatler Şeklinde örgütleyerek) altına toplayarak zaten irk i bakış açısını belli bir  l de baştan devre dışı bırakmış gibidir. Bu durumda Türkiye'ye Türkiye denilmesine itirazı olan herkesin Fransa'ya Fransa, İngiltere'ye İngiltere, İtalya'ya İtalya, İspanya'ya İspanya,vs denilmesine de karşı çıkması gerekir. Dolayısıyla böyle bir itiraz saçma ve anlamsız bir girişim olacağından, geçersizdir. Toplumların genelde bu türden isimlendirmelerle bir ilişkisi yoktur. İnsanın vatani karnının doyduduğu yerse, karnı doymayanların bir vatan isteme gibi doğal bir hakları olduğunu düşünmek gerekecektir. Oysa Türkiye'de karınları doymayanlar yalnızca Güneydoğu'da yaşayan vandaşlar değildir. Örneğin 5 Kasım 2000 tarihli H riyet gazetesinde yayımlanan bir araştırmanın sonuçlarına göre: Türkiye'de yaşayan insanların yüzde 71'i ülke dışında yaşamak istiyor.  lke dışında en çok yaşamak isteyenlerse 15-24 yaş grubuna ait (yüzde 78) genç insanlardır. Dolayısıyla açlık ve sefalet yalnızca Güneydoğu'yu değil Türkiye'nin bütününü kapsayan bir sorundur. Ülkenin genel durumunda, ekonomik açıdan bir düzelme olduğunda, hiç kuşkusuz Güneydoğu'da da olacaktır. Ancak oranın öncelikli bir bölge olduğu kuşku götürmez bir gerçektir.

Öte yandan Türkiye'de azınlık olarak nitelendirilen insanlar ve özellikle de Güneydoğu konusunda kim soru soruyorsa (ister Avrupalı, Batılı ya da başka bir coğrafyaya ait olsun) aynı soruyu İran'da yaşamakta olan 20 milyondan fazla Azeri Türk, Irak'ta yaşayan 2,5 milyon dolayındaki Kürt ve Türk, Suriye'de yaşayan 1,5 milyon dolayındaki Kürt ve Ermeni, Gürcistan'daki 700 bin dolayındaki Ermeni ve Rus,

Bulgaristan'daki 1 milyon dolayındaki Türk ve Azerbaycan'da yaşayan 1 milyon dolayındaki Ermeni ve Rus için de sormalıdır, (aksi takdirde iki yüzlü davranmış olduğunu kabul etmek durumundadır). Hatta bununla da yetinmeyerek bütün Dünya'daki etnik azınlıkların haklarının aranması için mücadele etmelidir. Bu durumda  rneğin (World Almanac'ta) Avrupalı ve Akdenizli grupların karışımı olarak sunulan Fransız toplumunun tam bir keşmekeş içine düşmesi kaçınılmaz hale gelecektir. Zaten kendine bakan bir Avrupa ve Amerika'nın, el mahkum, yavaş yavaş bölücü tavidan - belli  l ilerde olsa bile - vazgeçmeye başladığı görülmektedir. Aksi takdirde kendi kazdıkları çukura düşmeleri kaçınılmaz hale gelecektir. Kısa- azınlıklar hemen tüm toplumların sorunu olduğundan bu soruyu sormanın bir anlamı yoktur  nk  c z m n dayatmayla gerçekleşemeyeceği evrensel bir deneyim olarak karşımızda durmaktadır. Bu durumda geriye Demokrasi kalmaktadır. Demokrasi  lke coğrafyasının da, aynı havayı soluyan insanların da parçalanmasını engelleyebilecek temel kavramdır.

Ancak Demokrasiye geçmeden önce sorunun eksik bırakmış olduğumuz yanına yani zihniyete değineceğiz. 1982 yılında UNESCO tarafından yayımlanan (Meksika Konferansı) raporunda dile getirilen "kültür" tanımı kabul edilebilir bir tanımıdır. Bu tanıma göre Kültür : bir toplu ya da bir sosyal grubun ana çizgilerini belirleyen düşünsel, tinsel,  zdek i ve olgusal özelliklerin bütünüdür. Sanat ve Edebiyatın yanı sıra kültür, yaşam biçimini, insan varlığının temel haklarını, değerler sistemini, gelenekleri ve inançları da içine alır".

Bu durumda zihniyeti yaratan ve üreten kültürle, kültürü üreten ve sürdüren zihniyet arasındaki karşılıklı etkileşim sürecinden yola çıkabiliriz. Örneğin Türkiye gibi bir ülkede yaşayan farklı etnik gruplara sahip bir toplumun kültürel yapısına bakarak karşılaştırmalar yapalım. Aynı coğrafyayı paylaşan Lazlar, Türkler, Kürtler, Ermeniler, Museviler,vb etnik gruplar arasında düşünsel, manevi, maddi ve olgusal özellikler arasında herhangi bir radikal farklılık var mıdır?

Düşünsel açıdan başlayacak olursak bugün Anadolu'da yaşayan etnik gruplar arasında düşünsel ya da manevi düzeyde herhangi bir farklılık yoktur. Bir başka deyişle hepsinin zihinsel yapısı aynı özelliklere sahip olup, aynı Şekilde çalışmaktadır.  r-

neğin Müslümanlar aynı Allah'a, Hristiyanlar aynı Tanrı'ya, Yahudiler de Yehova'ya inanmaktadırlar. Manevi değerleri ya aynı ya da birbirine çok yakındır. Bu yakınlık dinden çok ortaklaşa sahip oldukları Armağan toplumu kültürünün bir ürünüdür. Her etnik grup kendi içinde diğerlerine benzeyen ideolojik, düşünsel ya da davranışsal farklılıklar sunmaktadır. Örneğin dindar gruplar, liberal-demokrat gruplar, laikler, ateistler, 'sol' eğilimli oldukları söylenen gruplar, milliyetçi gruplar,vs. Öyleyse hiçbir etnik grup homojen bir yapıya sahip değildir. Dolayısıyla yukarıdaki tanımda sözü edilen ana çizgiler ayrı etnik gruplarda aynı, benzer, eşdeğerli özelliklere sahip olabilmektedir ( rneğin, Türk, Kürt, Laz, Çerkes, Yahudi, Ermeni nişan, nikah, düğünleri ve gelenekleri, vs). Burada devreye dil sorunu sokulabilir ancak bize göre dil aynı coğrafya ve zihniyeti paylaşan farklı etnik gruplar arasında maddi ve düşünsel ayrımı belirleyebilecek özelliklere sahip temel bir araç değildir. Farklı etnik gruplar aynı ya da benzer bir zihinsel evrene özgü düşünceleri farklı bir t zle (yani dille) dile getirmektedirler o kadar.  nk  bu etnik gruplar arasında öz düzeyinde herhangi bir radikal farklılık yoktur. Bu kültürlerin özünde aynı içerik, aynı özellikler ve aynı yapıyla karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla dil gerçek bir ayrımlayıcı çizgi değildir.  nk  farklı dille (t zle) ifade edilen evren, içerik ( z) kesinlikle aynı başında yaşayanlarınkinden farklı olamamaktadır. Oysa farklı diller hem t z hem de öz düzeyinde farklı bir evreni ifade ettikleri 2 takdirde ( rneğin,böyle bir süreçle ancak A.B.D-Afganistan ya da Almanya-İran, Japonya-Gürcistan gibi ülkelerin karşılaştırılmasında belki karşılaşabilir. Zaten Batılılar kendileriyle diğerleri arasındaki anlayış, zihniyet ve kültür farkına bakarak bunun herkes için geçerli olabileceği gibi bir yanılığya düşmektedirler) gerçek bir ayrımlayıcı özellik olarak nitelendirilebilir. Bir başka deyişle farklı etnik grupların düşünsel, manevi, maddi ve duygusal özellikleri ana çizgileriyle aynı ya da birbirlerine çok yakınsa bu durumda birbiriyle ilişkisi olmayan farklı kültürlerden söz edebilmek mümkün olabilir mi? Türkiye'de yaşayan farklı etnik grupların yemek , ev düzeni, aile içi ve dışı ilişkiler, eğlence, eğitim ve üretim, inanç, sağlık, batıl inançlar, politik, ideolojik inançlar ve akla gelebilecek tüm diğer toplumsal ve kültürel alanlarda büyük  l ide benzeştiklerini yadsıyabilmek mümkün müdür?

Sonuc olarak kimlik sorusu tek başına yetersiz, anlamsız ve gereksiz yani yanlış bir sorudur. Görüldüğü gibi kimliği zihniyet çerçevesinde ele ala-

rak çözümlediğinizde her şey kolaylaşmaktadır. Bu anlamda Anadolu toplumu ve kültürünün bir parçası olduğunu hissedene, düşünen herkes Türkiyelidir. Burada Türkiye sözcüğü bir coğrafyayı işaret etmektedir yoksa bir ırk ya da etnik gruba ait bir mülkü değil. Üstelik tarihin cilvesi olsa gerek Anadolu'ya Türkiye adını koyanlar ne Osmanlılar ne de Türklerdir! Bu ismi Anadolu'ya ilk yakıştıranlar Avrupalılardır!

Ulus kavramı düzeyinde bu çalışmanın girişinde aktarmış olduğumuz ulus kavramının yalnızca Türkiye değil dünyanın her tarafında geçerli olabilecek türden bir kavram olduğuna inanıyoruz. Marcel Mauss'un sunmuş olduğu bu tanımı - kaldı ki bu tanım mevcut ulus kavramından radikal çizgilerle ayrılmamaktadır - bir kez daha yineleyelim: Bir ulus ancak belirli kriterlere yanıt verebildiği ölçüde var olabilir. Bu kriterler kalıcı bir merkezi iktidar, yasal ve idari bir sistem, vatandaş hak ve yükümlülükleriyle, vatana karşı olan hak ve yükümlülüklerin yasalaştırılmasıdır. Türkiye'de yaşamakta olan etnik grupların böyle bir tanımı reddetmeleri için akıl dışı gerekçelere sahip olmaları gerekir. Çünkü Türkiye'de yaşayan insanların birlik ve beraberliği pek çok 'Birlik' ve ülke için potansiyel bir tehlike teşkil etmektedir. Bu tehlike sanılanın tersine askeri bir tehlike değildir. Türkiye'nin Demokratik, ekonomik açıdan güçlü, toplumsal barış ve uzlaşmanın sağlanmış olduğu bir ülke dönüşmesi gerek yakın (dost, dost olmayan) komşuları gerekse uzak (dost, dost olmayan) ülkeler açısından bir anlamda potansiyel bir tehlikedir. Çünkü bölge coğrafyasından başlayarak, dünyadaki dengelerin değişmesine yol açabilir. Daha demokratik, daha refah, daha barışçıl, uzlaşmış bir Türkiye, bir çok ülkede (özellikle de kısa ve orta vadede komşu ülkelerde) mevcut düzenin (olumlu yani demokratik anlamda) değişmesine, başka toplumlar ya da kimi kesimlerin refah seviyelerinin büyük ölçüde düşmesine yol açabilir. Türkiye'deki tüm kesimler uzun vadeli stratejik planlar yapmalı ve bunları tartışarak Türkiye toplumunun tamamı ya da büyük çoğunluğunun çıkarlarına uygun bir şekilde uygulamalıdır.

Kültür/ Zihniyet ve Sanat

Bu iki kavram arasındaki ilişkileri başka yerlerde ele alıp irdelemeğe çalıştık. Burada özetle sanatın ancak ve ancak bir zihniyetin ürünü olabileceğini yineleyebiliriz. Olayı biçim/içerik ilişkilerine indirgeyecek olursak, hiçbir biçimin kendiliğinden denilebilecek bir şe-

kilde bir içeriğe sahip olmadığını iddia edebiliriz. Yaşayan bir biçim ya bir içeriğe sahiptir ya da değildir. Dolayısıyla bir biçim ait olduğu bağlamdan alınıp bir başka bağlama taşındığında (örneğin teknolojik bağlamdan sanatsal bağlama yapılan taşımalar, aktarımlar gibi) genellikle taşınmış oldukları bu yeni bağlamda yeni bir anlama kavuşurlar. Bir biçimin bomboş, anlamdan tamamen yoksun olması demek onun hiçbir bağlama oturtulamaması demektir. Bu durumda böyle bir biçime yakıştırılan anlam: saçma (absurde) türünden bir şey olmak durumundadır.

Eğer sanat bir zihniyetin ürünüyse bugünün Türkiye'sinde egemen olan zihniyetin hangisi olduğunu, sanatın hangi zihniyet tarafından yönlendirildiğini ya da yönlendirilemediğini sorgulamak gerekmektedir.

Bilinen Tarih boyunca maddiyat (daha sonraları ekonomi adını alan şey) ve adına 'sanat' (zanaat) denilebilecek şeylerin her zaman iktidar olgusuyla yan yana bulunmuş olduklarıdır. Günümüze en yakın dönemlerden Ortaçağ Avrupa'sına bir göz atılacak olursa para basma ve dolanımını sağlama işiyle, el işi ve 'sanat' nesnesi üreten esnafın hemen her zaman senyör, kral, sultan, çar ve benzeri türden insanların yanı başında yaşadıkları ve onlar tarafından beslenedikleri görülmektedir.

Daha çağdaş bir Avrupa toplumunda ortaya Burjuvazi çıkınca bir Burjuva sanat anlayışı yaygınlaşmış yani Burjuvazi sahip olduğu dünya görüşünün (ve zihniyetinin) üretilen nesnelere yansımaları sağlamıştır.

Türkiye'deki duruma bakacak olursak, özellikle Cumhuriyet sonrasında ekonomi kimin elindedir, sanat nesnesi üretimi var mıdır? Varsa bu süreci bugüne kadar kim ya da kimler yönlendirmiştir? Herhangi bir yönlendirme varsa bu hangi zihniyet ve dünya görüşünün bir sonucudur? Bütün bu sorulara biz kısmen yanıt vermiş olmakla birlikte günümüz açısından kültür/sanat ve zihniyet ilişkilerinin çok daha geniş ve derin bir çerçevede ele alınma zorunluluğu ortadadır. Oysa Türkiye'de görünen manzara gerek Avrupa, Amerika ya da başka bir bölge gerekse Türkiye'deki mevcut sanat kavram(lar)ı, açıklamaları ya da anlayışını sarsacak sorular sormaktan uzak durma şeklindedir. Dolayısıyla Türkiye'de sanatın gerek üst düzey insanlar, gerekse popüler düzeyde çok fazla

ciddiye alınmamasına şaşırılmaması gerekmektedir. Türkiye'de henüz yerli yerine oturmuş bir sanat eleştirisi, estetik, sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi, sanat kültürü ve eğitimi ne yazık ki yoktur. Sanat alanında mevcut kurumların en azından bir kısmının daha fazla zaman yitirmeden bu alanlarda yoğunlaşmaları kaçınılmaz hale gelmiştir.

Bizim sorunumuz sanatın boşlukta dolan bir kavram olmaktan kurtularak belli bir zemine oturtulabilmesidir. Bu sağlanırken yani egemen bir sanat anlayışı ortaya çıkarken aynı süreç içinde ona koşut bir alternatif sanat anlayışının da kendini gösterebileceğinden emin olabiliriz. Oysa nasıl bir zihinsel yapı ve dünya görüşüne yaslandığı belirsiz bir sözde-sanatın alternatifi olabilmesi söz konusu değildir. Olmayan bir şeyin alternatifi olamaz. Nesnelere güzel olmasıyla sanat yapıtı olarak nitelendirmeleri arasındaki uçurum inanılmayacak kadar derin olabilir. Bu temel sorunlardan biri de güzel nesnenin hangi durum, koşul ve anlayışın sonucunda sanat nesnesine dönüşebileceğidir. Tartışma açıktır. Yol göstermek isteyenlere hoş geldiniz demek isterim.

İzmir, Kasım 2002

1 Kimlik konusunda olayları Batılı gözlükleriyle değerlendiren başka insanlar da vardır. Türkiye'nin sorunlarını bu gözlüklerle değerlendiren pek çok sosyal bilimci yüzlerce örnek vermiştir. Tarih bu alanların başında gelmektedir. Konumuzla ilişkisi açısından Tamer Timur'un Osmanlı Kimliği başlıklı çalışması ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Timur, konuya Osmanlı'nın perspektifinden yaklaşmayı denemek yerine Batılı araştırmacıların Osmanlıya bakışlarından yola çıkarak bir değerlendirme yapmakta ve doğal olarak eksik ve yanlış sonuçlara ulaşmaktadır. Aksi takdirde kendisinin yalnızca Batılı araştırmacıların hoşuna gidebilecek bir Osmanlı Kimliği metni yazmış olduğunu söylememiz gerekecek!

2 Avrupa Birliği bünyesinde, bilimsel anlamda, 2000 yılı boyunca tartışılan en önemli konulardan biri Avrupa Kimliği'dir (bakınız CNRS web sitesi). Bir başka deyişle Avrupa Birliği tüm dil, din, ırk, etnik grup, vb özgünlüklere karşı bir Avrupalı kimliği oluşturmak istiyor gibidir. Ancak herkes yerel özgün toplumsal, kültürel, zihinsel yapısını koruyarak böyle bir ortak kimlik arayışının peşinde koşar gibidir ! Bu bir çelişkidir ve bu çalışmaların sonuçları yayınlandığında böyle olduğu sanırım ortaya çıkacaktır. Bize göre - çok da zorunlu olmayan -bir Avrupalı Kimliğine sahip olmak demek : temelde bir bağlam, bir coğrafya, (kültürel, zihinsel, düşünsel) bir çevre, bir iklim, bir atmosfere aidiyet duygusuna sahip olmak demektir. Avrupalı kendini Avrupalı gibi hisseden insandır. Değişik toplumlara ait gelenek, görenek ve diğer toplumsal ve kültürel yapıların karşılıklı olarak ithal ve ihracı, Birliğe dahil bütün toplumlar açısından, yepyeni toplumsal ve kültürel alışkanlıklara ve sentezlere yol açabilir. Bu zenginleşmeyi reddetmenin mantığı ne olabilir ki?

Avrupalı Kimliği*

Prof. Dr. Simber ATAY

Bugün Avrupa Birliği'ne giremedik, yahut belki de dün, pek iyi bilemiyorum. Gazetelerden haber aldım: "Avrupa Birliği'ne giremedik. İlişkiler sürecektir. Geçmiş olsun..." Bundan bir mana çıkmıyor. Belki de dün girememişizdir.

Aslında bayağı heveslenmişim. Bir değişiklik olurdu. Neyse, sonra aklıma geldi. Avrupalı olmayı düşündüm. Yani ne demek diye; sanırım bu bir kavram. Nadiren de olsa fikirlerimi söylemek isterim. Laf aramızda, manifesto en hoşlandığım ifade tarzıdır. Favorim ise, XX. Yüzyıl ilk çeyreğinde beyan edilmiş Avart-garde manifestolardır. Ha bir de şair olmadık bari bir manifesto kaleme alalım:

- Hayat sanat, sanat hayattır.
- Lütfen mise-en-scene'siz yaşamayınız.
- Seyir zevki, bütün zevklerden önce gelir;
- Sofra kurmayın, natürmort yaratın.
- Ahlakın temeli sorumluluk duygusudur.
- Seremoniden asla taviz vermeyiniz.
- Terörü evcilleştirmenin en garantili yolu Barok'tan geçer.
- Sofistikasyon süreçlerine inanın tabii korkmazsanız. Çünkü bazen kurban olmak gerekir!
- Asalet, kayıtsızlık virtüozitesidir. Hemen Point de vue dergisine abone olunuz. www.pointdevue.fr.
- Serial killing fenomenini bir sosyal semptom olarak algılamak, Modernizm karşıtı en kitsch eleştiridir.
- Scientifique determination, Romantik bir temadır.
- Simya, kimyanın fantazyasıdır.
- Metafizikinizi muhafaza edin, cesaret verin: Sembolist esprinizi de, Naivitenizi korur!
- Krimnoloji, sistemimizi!
- Hakikati araştırırken geniş açı objektiflerini seçin!
- Şiddet, monolitik bir gerçektir!
- Sakın sosyolojik ya da psikolojik analize girişmeyin, komik olursunuz!
- Çok kültürlülük organizasyonu, emperyalizmin evde sahneye konmasıdır.
- Melodramlardan hoşlanırsınız?
- III. Reich defterini kapamayınız arkadaşlar! Demokrasinin gücü, totalitarizm hatıralarından beslenir.
- İstisnalar kaideyi bozmaz. Fürtwangler hariç!
- Bir hikaye sahibi olmak, uğrunda mücadele etmeye değer tek mülkiyettir.
- Bir hikaye anlatmayı bilmek, adalet için savaşmaktır.
- Evrensellik, hikayelerin ortak mülkiyetidir.
- Olayların iç yüzünü mü öğrenmek istiyorsunuz. Documenta kataloglarına bakın, Magnum arşivlerine değil!
- Avrupalı olmak gerçek sarışınlık gibidir. Ya öyledir ya değildir!
- III. Dünya'nın protez Avrupalıları, size iyi şanslar!
- Postmodern Edebiyatın, Buenos Aires'teki Milli Kütüphane'nin karanlık ve tozlu koridorlarında yeniden mayalandırıldığını unutmayın!
- "Harikakulade zenginliğine, bütün tetatlarına ve dahili buhranlarına rağmen Fransa ve Fransız medeniyeti ancak uzun ve maşeri bir tarih tecrübesinin kurabileceği bir vahdet arz etmektedir.

Fransa'da hür fikirlerle dindarlar aynı mayadan yapılmıştır. İnkılapçılarla muhafazakarlar aynı dili konuşurlar. Fikir adamları siyaset adamlarına karışırlar. Ve büyük alimler, sanatkarların dilinden anlarlar. Millet'in bütün tabakalarında sanki müşterek bir fikir sermayesi, müşterek bir duygu seviyesi vardır ve hepsi hayattan aynı emellerin tahakkukunu isterler. Fransa bütün heyet ile bir şahsın vahdetine ulaşmıştır. O kendini bir şahıs olarak düşünür ve tarihi bir şahsın tarihi telakki eder. Coğrafyacıya göre Fransız toprağı, "Tarihi bir şahıs" olmuştur. Muhafazakar düşünceli tarihçi Michelet gibi ihtilal zihniyetine bağlı ise Fransız halkının bir ibdardır. Fransanın bu şahıslandırılması halkın şuuruna iyice işlemiştir. "Fransa gerçekten yaşamış olan en büyük manevi şahıstır." Bu nevi cümlelere halk yazılarında sık sık rast geliriz. Bu his millet'in ruhunda yaşar."¹

- Fransızlar tarihsel misyonlarını yine yerine getiriyorlar. Avrupalı olmayı tanımıyorlar.
- Nihayet özlenen rejenerasyon! Üstelik sinematografik!
- Oh! Mon Dieu! De la France!
- Szabo, Noe, Pitof, Zulawski, Kassovitz, hatta

Joffe, göçmen bürosu sosyal yardım görevlisi gibi takılan Besson bile ve Ünal - tabii o biraz sorunlu, çünkü ilk seyircileri Avrupalı değil - kimliğimizin ve davamızın garantörleridir.

- İzmir'de sinema seansları: 12:15,14:30, 16:45 ...
- Film uzunsa: 11:00 15:00 ...
-
- Artık önemi kalmadı. Sadece bekliyorum. Kütüphane memurunun gelmesini. Önümde uzun bir yol var. Manifesto ile şiirin, manifesto ile aforizmanın, aforizma ile sloganın, protesto ile sızlanmanın farklarını araştıracağım. Okuyacağım ve yazacağım sinemaya gidene kadar.....

¹ Fransız Medeniyeti Ernest-R-Curtius, Çeviren Sabahattin Eyüboğlu Devlet Basımevi İstanbul 1938 Sayfa 199.

Düş şatosu bulma yarışması, adı: "Yıldız"

Prof. Dr. Oğuz Makal

Hangi şato? Marcello Mastroianni'nin sözünü ettiği, hani Londra'nın pek uzağında olmayan bir film çekiminde tanıştığı, birçok İngiliz şatosunda olduğu gibi para ödeyerek girilebilen bir müze, Churchill'in doğduğu odasıyla ünlü bir şato mu? O günlerde şato film ekibi tarafından kiralandığı için, Churchill'in doğduğu yatakta, Mastroianni de kaldığı günler içinde uyuma olanağı bulacaktır.

Ama şato denilince, ilk akla gelen kanımca, Dracula filmlerinden belleğimize süzülenidir, kuşkusuz vampir imgesiyle. Vampirin nesire ve korku edebiyatına girişinde önce Byron ve sonra da Shelley'in katkısı olduğunu kim bilmez? O yüzden benim şato imgeinde Byron'un vampirleri yanı sıra onunla çağrışan Mary Shelley'in filmleşen Frankenstein'larının da payı vardır. Öykü şöyledir: 1816 yılında içinde dostları Lord Byron'un olduğu bir grup arkadaşıyla Lemman Gölü'nün çevresindeki bir evde yaz mevsiminin keyfini, güzel havaların tadını çıkaran Shelley, ardından güz mevsimiyle gelen fırtına, kara bulutların tedirgin edici, insanı korkunç hayallere sürükleyen günlerinin içinde bulur kendini. (Bu olayın iki filme konu olduğunu aktaralım: Gothic ve Haunted Summer). Shelley, can sıkıntıyla Cenevre'deki bir kitapçıya kendisini attığında Fantasmagoriana adlı bir kitap dikkatini çekecek, sayfalarını karıştırdığında anlatılanların onu uykusuz bırakacak kadar şok edici olduğunu görecektir. Ülkemizde "Düş Şatosu" deyimini bir yazısına başlık yaparak yerleştiren Onat Kutlar'ın tanımıyla "korkunç düşler, canlanan cesetler, kanlı kafatasları, ürpertici olaylar, geceleri ortaya çıkan hayaletlerle dolu bir kitaptr bu, özellikle bir Dr.un sözde bir bilimsel deney ve işlem sonucu cam kavanozdaki bir parçadan canlı bir organizma elde ediş bölümü etkileyicidir. İki ozan, Shelley ve Lord Byron öyküleri okuyup tartışırken, parlak bir buluş -bazı kaynaklara göre bir yarışma düşüncesi- gelecektir akıllarına. İkisi de fantastik birer öykü yazma kararı alır. Byron bir vampir öyküsüne başlar, yarım bırakır, daha sonra sekreteri ve doktoru John Polidori tamamlar ve Byron adıyla yayımlanır (1818). Shelley aynı günlerde bir "insan" yerine, "yaratık" oluşturan bilginin öyküsünü kaleme almıştır. Ama yine de 1897 yılında yayımlanan Bram Stoker'in Dracula romanının korku ede-

biyatında ayrı bir yeri olduğu gerçektir. Esin kaynağı Osmanlıların Kazıklı Voyvoda olarak tanıdığı, Romence Ejderin Oğlu anlamına gelen Eflak Beyi Dracula'nın öyküsüdür bu. Ve sonra ilk olmasa da ilk en önemli Dracula filmi Murnau'nun çektiği, "Nosferatu: Bir Korku Senfonisi" ortaya çıkar, Kont Orlog'un şatosu ile. Nosferatu adlı insanlara korku salmış bu vampire, başka sinemacılar da el atacaktır. Tanıdığımız, Boris Karloff'un, Bela Lugosi'nin, Christopher Lee'nin ünlendirdiği Frankenstein'ları, Drakula'ları siz de yazından filme uyarlanan bu öykülerin içinde ve tabi ki şatolarında görmüş olabilirsiniz. Onat Kutlar, "korku, insan doğasının en zayıf, en acınası aynasıdır, ama ortadan kaldırılamaz yanı değil"dir düşüncesindedir. İşin ilginç, bu aynanın tutulduğu ya da üretildiği mekan yine bir başka şato, Düş Şatosu yani bizim biraz sonra daha ayrıntılı sözünü etmek istediğimiz mekan, yani sinema salonları, ta kendisi, filmlerin gösterildiği, "kendi özel törenimiz-tamamen büyülenme, imgenin sihirli cazibesi"nin (J. Baudrillard) yakalandığı tapınak, işte orası değil midir? Başka ülkelerin kentlerine, salonlarına gitmeden bu şatolardan en ünlülerinin adları peşine, -Proust mu söylüyordu? En güzel cennetler kayıp cennetlerdir"- düşsek nelerle karşılaşabiliriz? Yapılacak tek şey, iki kitabın sayfalarını açmaktır: Burçak Evren, Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları ve diğeri Oğuz Makal, Tarihin İçinde İzmir Sinemaları. Her iki kentteki Pathe sinema salonları vardır, İstanbul'da Gaumont (Glorya, Saray), Eclair (Şark, Lüks), Majik (Taksim, Venüs), Rüya, Lale, Melek, Sümer, Elhamra vb. İzmir'de Osmanlı, Milli Kütüphane, Elhamra, Tayyare, Sakarya, Tan-Ankara...Bu yazıdan amaç, sinema salonları tarihi olmadığına göre, bakışımızın nesnesi, şu ünlü düş şatolarından birine doğru adımlarımızı atmaktır.

Kentimiz İzmir; Basmane Tren İstasyonu'ndan Yenişehir, eski adıyla Tepecik yönüne, caddeye giren kişi gerisinde Çorakkapı Camii'ni bırakıp, birkaç dükkanı da geçtikten sonra artık şimdi çok amaçlı (büyük ve kapalı bir spor salonu-suni-yeşil çim saha/bilardo salonu, kahvehane) kullanılan bir bina ile karşılaşılır. Bu binayı gören kişinin yüreğinde nostaljik bir heyecan doğar mı, bilinemez. Bu yolcunun anıları ve bilgisine bağlı bir sorudur. Ancak burası varlıkları tartışılmaz dünün "Düş Şatosu/Şatolarından" bir başkası değildir.



Evet, bunu söyleyebilirsiniz; karşınızda Kazırcı Ailesine, ailesinin zenginlik ve gücünün tırmanışa geçtiği günlerin anısına dikilmiş, bir abide bulunmaktadır. Bu yapının dıştan görünüşünü anlatmak için bazı analogik yaklaşımları bir yana bırakıp, 1950'li yıllarda lüks bir salon/mabet olduğunu ve pek çok ünlü film gibi şu dillerden düşmeyen Hint filmi "Avare"nin bile burada gösterildiğini anımsatalım.

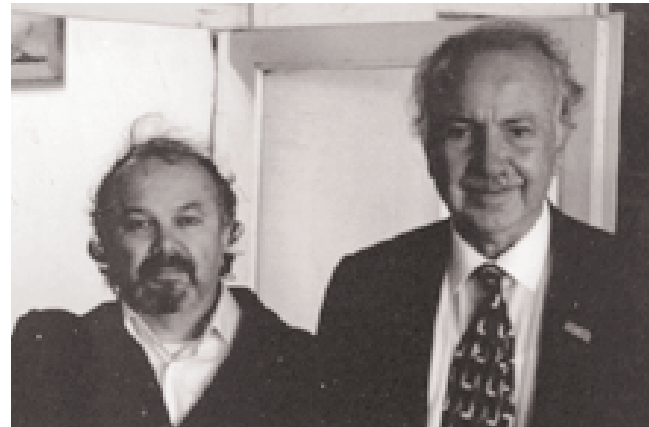


İsterseniz, adı Yıldız konulmuş bu şatonun içine hemen girmeyi erteleyin; Yıldız Sineması adına İzmir'de bu salonun yapılışından yaklaşık otuz yıl önce de rastlandığını kabul edin... Sahibi Ahmet Hamdi Bey'dir, 21 Şubat 1924 tarihli Ahenk Gazetesi, Tepecik'te Yıldız Sineması'nda üç gün üç gece için "Gölge" adlı bir filmin oynadığından söz etmektedir. Ayrıca filmin gelirinin Eşrefpaşa Hastanesi'ne bırakılacağı da açıklanmıştır. (Ey okuyucu, bil ki o yıllarda bu tür sosyal yardımlar sinema salonları ve tiyatro toplulukları tarafından yapılırdı.)

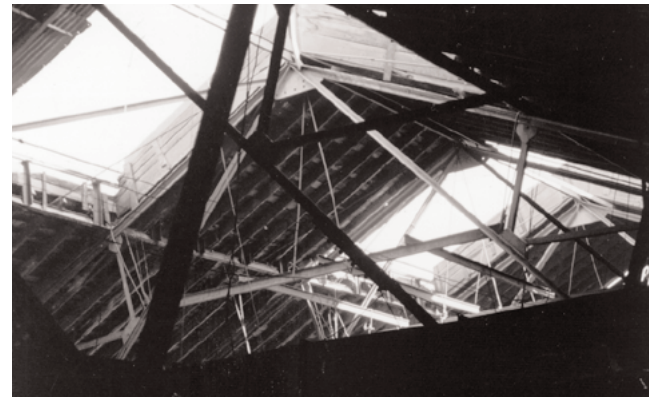
Yıldız adına ikinci kez 1940'larda rastlanır, sahibi Senai Kazırcı, İkiçeşmelik yokuşunun başındaki Asri Sinema'yı satın alan ve adını İnci olarak değiştiren beyfendidir. O zaman bilgi vermelidir, Asri Sinema'nın ilk sahibi şimdi ülkemizin güzide/büyük holdinglerinin de sahibi olan Eczacıbaşı Ailesi'nden, Eczacıbaşı Ferit Bey'in kardeşi Sait Bey, Sait Kantarcı'dır. (Babası Hacı Hafız Şakir Efendi, Cumhuriyetten sonra Kantarcı soyadını almıştı...)

Burada uzun bir parantez açılabilir ve ailenin eczacılığına ve kentin sağlık durumuna ilişkin bilgi verilebilir, şöyle ki: 1880'li yıllarda hastalarından para almayan Miralay İshak Hacı Bey ve bir iki Türk Doktordan başkasına rastlanmamaktadır, Türk eczanesi yoktur, ancak çok sayıda Rum doktor bulunmakta, 55 eczane Levanten/Rum/Ermeni ailelere hizmet sunmaktadır. En ünlüleri Argiropoulos, İkar ve Macar eczaneleridir. Çoğu Rum olan doktorların muayehaneleri olmadığı için, hasta kabulünü gruplaşarak bu eczanelerde yapmaktadır. Ayrıca bir başka yazının konusu olabilecek Kordon'daki 1900'lü yılların başındaki ünlü Pathe Sineması da sinema olarak kullanılmadan önce, yine bu doktorlar tarafından hastalar için mekan seçilmiştir.

Asri Sinema (Yıldız) 25 Aralık tarihli Ahenk Gazetesi'nin verdiği bilgiye göre altı kısımlık hazin ve müessir bir dramı (Sihri Hayat), hepsi birden sunmuştur. Her pazartesi ve perşembe günleri programını da değiştirmektedir. Pazartesi günleri yalnız hanımefendilerle mekteplilere tahsis edilmiştir. Yüzerce filme sahne olan, sahibi birkaç kez değişen ve Tark Dursun'dan, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'a, Ziya Metin'den, Akif Arkış'a birçok sinema kurtlarına kucak açacak Asri Sinema'nın Türk Sineması sosyolojisinde de önemli bir yeri olan Mısır filmlerinin ilk-büyük sükse yapanı "Aşkın Gözyaşları" filminin gösterildiği yer olduğu bilinmelidir. Ancak "Aşkın Gözyaşları" filmini izlemek için yer bulamayan ve geri dönen sinemaseverler Yeni Asır Gazetesi'ne ilan vermiş, filmin gösteriminin bir hafta daha uzatılmasını rica etmiştir. Sahibi Suphi İzbudak Bey "Umumi Arzu Üzerine Aşkın Göz Yaşları" filminin bütün matinelere sayın müşterilerine gösterileceği cevabını yine aynı gazetede vermiştir.



Acıklı bir aşk ve aldatılma öyküsünü içeren ülkemizde/ İzmir'de gösterilen ilk Mısır filmi "Aşkın Gözyaşları" o günlerde yayınlanan Yıldız Dergisi'ndeki bir eleştiride "reji" açısından "ileri", mizansen açısından noksan olarak değerlendirilmiştir. Filmi izleyen Selami Münir Yurdatap filme gösterilen ilgiyi "tabii" olarak niteler: "Çünkü edebiyatta Zavallı Necdet neyse, filmcilikte de Aşkın Gözyaşları odur. Bu nevi acıklı ve hissi eserler, büyük kitlelere hitap ederler. Bilhassa romantizmin son derecede az olduğu şu asırda" demektedir.



Yıldız adına, 1930/40'lı yıllarda yayımlanan birkaç sinema dergisinden birinin adı olarak da rastlanırsa da konumuz Senai Kazmirci'nin kurucusu olduğu Yıldız olduğu için, bu sinemanın adının aynı yerde kentlilere hizmet vermiş yazlık Yıldız Sineması'ndan devraldığını saptamak olanaklıdır. Senai Kazmirci'nin sinemayı yaptırırkenki düşüncesi, gerçek bir buluş şölenidir. İzmir'de sıcak mevsim nisanda başlamakta ekim sonuna dek sürmektedir. Bir anlamda bu dört-beş ay yazlık sinemaların mevsimidir, kışlık bir proje olsa bile yaz sinemasından yararlanılabilir mi? Bu sorunun yanıtını proje mimarlarıyla birlikte çözer: Çatısı, elektrikli bir düzeneğin yardımıyla açılıp kapanan bir salon yaptıklarında, sıcak akşamlar için kesin

Bugün, halı sahasında top koşturulan, görkemli dev perdesi hâlâ ayakta duran bu eski düş şatosu, kanımca insanın içini titreten bir başka mekan, müze olarak saklanabilir ve müzeden -tasarlanan kent müzesinden- daha fazla bir şey yapma olanağını yaratabilir mi? Bu sorunun yanıtını tarif ettiğimiz yoldan giderek, bu bitap ve yorgun salonu bulan, içine girip geride bıraktığı büyüğü geçmişten hiçbir iz bulamasa da hakiki kültür tarihiyle yüzleşecek (yaşadığı ânın yüzeyselliğinden mutsuzluk duyan bilincin çocuğu/Emberto Eco) bir beyefendi/ hanımefendi izleyici ya da okur verebilir, bakalım ne zaman? Ne zaman?



çözüm olacaktır, izleyici başının üzerindeki gökyüzüne bakarak yıldızları görebilecektir, ayrıca günün her saatinde -istenirse seans boşluklarından yararlanıp-havalandırma kolayca gerçekleşecektir.

Kazmirci'nin projesi ölçsüz bir hayâl, sonradan görmelere özgü zevksizlik ve prestij hırsını erteler, izleyicinin rahat edeceği bir salon tipini kurmanın, günün en modern salonu yapmanın peşine düşer. Bu, sözü edildiği gibi Türkiye'nin ve dünyanın bir elektrik düğmesine bastığınız zaman, çatısının açılıp kapanarak temiz hava/serinlikten yararlanabileceğiniz bir salonu/şatoyu inşa etme düşüncesinden daha ileri gidecektir. Dönemin en yeni, avant-garde üslupda iç mimari bakışından, mobilya anlayışından da yararlanılır.

Ancak bu şato, Orson Welles'in "Yurttaş Kane"de konu edildiği ünlü medya patronu W.R.Hearst'ün bir saray-müze ya da yalnızlık kalesi gibi değilse, Umberto Eco'nun deyimiyle asla *unicum* (eşsiz), bir *rara avis* (nadir bulunur), evet, kentin ve ülkenin tek çatısı açılır kapanır-doğal klimalı ve koltuklarından iç donanıma zevk ve inceliğin tercihi bir salon olma özelliği taşımaktadır.

Bir Kimlik: Cemal Nadir

Prof. Dr. Ahmet Sipahioğlu

İlk gençlik yıllarında bir gün, yakın arkadaşı şair Rıza Yücel ile birlikte doğup büyüdüğü Bursa'nın yükseklerinde, Uludağ'da oturup aşağıda uzanan kenti seyredirken Nadir ansızın şunları söyler:

“Dostum; şairliği bir kenara bırakırsan Bursa, sanki Uludağ'dan dökülmüş bir çöp yığını gibi duruyor!..”⁽¹⁾

O zamanların Bursa'sı, yıkık dökük ahşap evleri, bakımsız cami ve mezarlıklarıyla kocaman Uludağ'ın altında ezdiği yoksul bir kentti. Cemal Nadir, işte o Bursa'da, 1902 yılında doğmuştu. Gerçek anlamda, halkın arasından gelme bir sanatçıydı. Babası, küçük mülkiye ve adli memurluklarında bulunmuştu ve oğlunun sanatla uğraşmasından yana değildi. Fakat küçük Nadir'in resim yeteneği yakınları tarafından iyi biliniyordu. Sanayi-i Nefise Mektebi (İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi) sınavlarını kazandığı halde, okula alınmayınca Nadir (asıl soyadı Güler) de ilk düş kırıklığını yaşamış oldu. Memur babasına yardımcı olmak amacıyla Bursa'da kasnakçılık ve makine çıraklığı yapmayı denediyse de, verem hastalığının vermiş olduğu güçsüzlük nedeniyle tabelacılıkta karar kıldı. Son derece güçlü desen yeteneği sayesinde tabelalarında yazıdan çok resim bulunurdu. Bursa'nın düşman işgalinden kurtulmasından sonra, yöre ilkokullarında bir süre için gezici resim öğretmenliği yaptı. Fakat yaptıkları çizimleri kaçınılmaz olarak resimden çok karikatüre benziyor ve Nadir yakın çevresinde daha çok karikatürleriyle beğeni kazanıyordu. İlk karikatürleri Sedat Simavi'nin İstanbul'da yayınlamakta olduğu **Diken** isimli dergide, 1920'de yayınlandı. 1922'de ve 23'te **Akbaba** dergisinde de çizimleri görüldü. 1926 yılında, bir tabela ustası ve karikatürist olarak şansını denemek isteyen Nadir, biriktirmiş olduğu parayı da alarak İstanbul'un yolunu tuttu. Ne yazık ki bu deneme başarılı olmayacak ve kısa bir süre sonra Nadir, yeniden Bursa'daki mütevazı tabelacı dükkânına dönmek zorunda kalacaktı. Fakat çizimlerini İstanbul'daki gazete ve dergilere göndermekten asla vazgeçmedi.

Cumhuriyet döneminin ilk mizah dergisi olan Akbaba'nın sahibi Yusuf Ziya Ortaç, 1923 yılında kendisine, pullarının üzeri Bursa damgalı bir mektup ulaştığını ve şu satırların Cemal Nadir'i tanıttığını yazmaktadır:

“Ben Türkocağı kâtipi merhum Remzi'nin kardeşiyim. Karikatür yapmaya hevesim var.”⁽²⁾

1929 yılında gerçekleşen yazı devrimi ile birlikte Latin harfleri kabul edilince, Nadir'in Bursa'da kurmuş olduğu küçük tabelâ dükkânındaki işler birden bire arttı. O dönem Bursa'sında bulunan tüm işyeri tabelâlarındaki yazı ve resimlerin Nadir'in elinden çıktığı söylenebilir.

İşler açılmış, fakat Nadir'in karikatür aşkı sönmemek bir yana daha da alevlenmişti. Nihayet Akşam gazetesinden beklediği teklifi aldı. Gazetenin başyazarı ve sahibi Necmettin Sadak, sanatçıdan, derhal İstanbul'a gelmesini ve bundan böyle gazetede her gün karikatür çizmesini istiyordu. Sadak, sanatçının ölümünden sonra yazdığı bir yazıda şöyle diyor:

“On sekiz yıl kadar önce, kendisini binbir rica ve ısrar ile Bursa'daki küçük tabelacı dükkânından Akşam'a aldığımız zaman çekingen ve ürkekti. Hayat ve hadiselerle bakış ve çiziş tarzının anlaşılmasından, boşa gitmesinden endişe ediyordu. Fakat yıllar geçtikçe kendini ve sahasını buldu, hayret edilecek bir gelişme gösterdi. Akşam gazetesinde on dört yıla yakın, hemen her gün, birinci sayfanın alt köşesindeki günlük karikatürlerini ve ikinci sayfanın altındaki seri halinde **Amca Bey'e Göre** karikatürlerini çizmiştir.”⁽³⁾

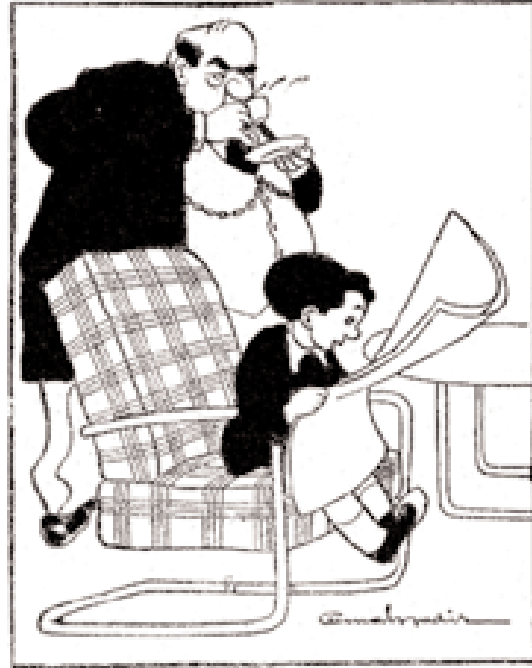
O dönemin en büyük özelliği, harf devriminden hemen sonra siyasi iktidarın, bu yazı biçiminin halk kitleleri tarafından daha kolay anlaşılması ve benimsenmesi için karikatürden bolca yararlanma yoluna gitmesidir. Gazete ve dergilerde fotoğrafın çok az ya da hemen hemen hiç yer almadığı bu dönemde, Türkiye ve Türk insanının gündelik yaşam pratiğine

ilişkin tek görsel malzemeyi karikatür ve alt yazılı karikatür oluşturmaktaydı. Ülkemizde grafik mizahın diğer görsel sanat biçimlerine kıyasla bu denli gelişmiş olmasının belki de en önemli nedeni halk kitlelerinin okuma yazmayı karikatür sayesinde öğrenmeleri olmuştur. Cemal Nadir, 1943 yılında Cumhuriyet gazetesine geçti ve 27 Şubat 1947 tarihinde kırk gün süren ve ne olduğu anlaşılamayan bir hastalıktan ötürü kırk dokuz yaşında ölene kadar burada binlerce karikatür çizdi. Nadir'in özel yaşamında –karikatürlerinin tersine- oldukça içine kapanık, çekingen ve kötümser bir psikolojiye sahip olduğu bilinmektedir. Yaşamı boyunca dört kez evlenmiş ve arkadaşlarının tanımlamasıyla; ancak dördüncü eşinde her akşam eve dönecek bir neden bulabilmiştir. Hüsamettin Bozok sanatçıyı şöyle tanımlamaktadır;

“Mükemmel bir otodidakt örneği olan Cemal Nadir'i yakından tanıyanlar onu, terbiyeli, zarif ve mütevazı bir insan olarak belirtmişlerdir. Gene yakından tanıyanlar onu, ruhunun derinliklerinden keyif ve neşe sızan bir şahsiyet değil, eserlerinin tam tersine olarak melül bir şahsiyet olarak hatırlıyorlar.”⁽⁴⁾

Cemal Nadir, gündelik çizdiği gazete karikatürlerinin dışında **Akbaba**, **Köroğlu**, **Arkadaş**, **Yedigün**, **Doğan Kardeş**, **Karikatür**, **Aydabir** ve **Yücel** gibi zamanın haftalık ve aylık dergilerinde de çok sayıda karikatür yayınladı. Nadir, 1942 yılında kendi dergisi olan **Amcabey**'i çıkardı. Bu arada Vedat Günyol'la birlikte ülkemizin ilk çocuk dergilerinden biri olan **Arkadaş** isimli dergiyi de bir süre yayınladı. Nadir, karikatürlerini düzenli olarak albümler halinde bastırılmış, karikatür sergileri açmış ve çizgi filme de el atmıştır. 1932 yılında bu amaçla en popüler çizgi karakteri olan Amcabey'i çizgi film olarak canlandırma teşebbüsünde bulunmuş, binlerce resim çizdikten sonra, zamanın teknik olanaksızlıkları nedeniyle bu geniş kapsamlı projesinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Nadir, karikatür dışında yazın ve tiyatroya da ilgi duymaktaydı. Hüsamettin Bozok'tan onun Akşam gazetesinde 1939 yılında yayınlanan pek çok fıkrayı kaleme aldığını, ayrıca **Yarım Adamlar** isimli bir öykü dizisini de yazmış olduğunu öğreniyoruz. Bozok, Nadir'in, Muhsin Ertuğrul'un verdiği cesaret üzerine yazdığı **Yüzkarası** adlı oyunun 1939 yılında kısa bir süre için İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahneye koyduğunu, fakat umulan ilgiyi görmediğini yazıyor. Nadir'in grafik mizah yapıtları biçim ve üslup açısından başlangıcından sonuna kadar şöyle bir gözden geçiril-





Şekil 1
Çocuk - İnsaf ne demek baba?
Vurguncu - Bilmem!.. Lügate bak!..

diğinde Türk karikatür sanatının ilk büyük ustası olarak kabul edilen, Cumhuriyet öncesi çizerlerinden ressam Cemil Cem'in büyük etkisi açık bir şekilde görünür. Cem'in etki ve esin kaynağı ise on dokuzuncu yüzyılın ünlü Fransız karikatür çizeri Carand'ache'dir. Bu isim, zamanın çizerleri arasında 'Karındaş' olarak, dilimize uygun hale getirilerek kullanılmakta ve çok sevilmektedir. 'Carand'ache üslubu karikatür', temelde figür ve perspektifin alabildiğine abartıldığı, figürlerin dış çizgilerinin oldukça kalın tutulduğu bir karikatür üslubudur ve esas kaynağı daha da eskilere, Leonardo Da Vinci'nin bin beş yüzü yıllarda yaptığı çizimlere kadar gitmektedir. Çizgilerin kalın ve koyu olmalarının nedeni baskı teknolojisinin dikte ettiği bir zorunluluktur aslında. Türkiye'de gazeteler, yetmişli yılların başlarına kadar klişe baskı tekniği ile basıldıkları için, karikatürler önce kalın kesik uçlu kalemle kâğıda çizilmekte, sonra bunların çinko kalıpları hazırlanmaktaydı. Yani, karikatür figürlerinin dış çizgileri ne kadar kalın olursa, seri baskı sırasında kâğıda geçme şansları o kadar yüksek olmaktadır. Zamanla bu kesik uç yöntemi gazete ve dergilerde, fotoğrafik ofset baskı sistemine geçilmesi ile birlikte artık gereksiz olduğu halde estetik bir kaygı ile göze hoş görüldüğü için devam ettirildi ve hala da sürdürülmekte-



Şekil 2
- Hadi oradan odun Herif!
- Teveccühünüz efendim!"

dir. Hatta karikatür bilgisayar ortamında yapılsa bile bu üslup yaşamaktadır.

Cemal Nadir'in karikatürlerine baktığımızda, tipler ve mekânların kalın, fakat kıvrak çizgilerle, siyah ve beyaz zıtlığının büyük hacimlerle vurgulanarak oluşturulduğunu görmekteyiz. Nadir, yaşadığı mekâna çizimlerinde yukarıdan bakmakta ve diyağonal bir perspektif açısını yeğlemektedir. Bu tür karikatürde belirli siyasi karakterlerden çok anonim tipler ön plana çıkmaktadır. Çizimler, siyasetten çok sıradan insanlar ve onların gündelik yaşamı ile ilgilidir. Cemal Nadir, bu açıdan bakıldığında Türkiye'de "gündelik yaşamın karikatürü" tarzını başlatan ilk sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bunda estetik kaygılardan çok 1930'lu ve 40'lı yılların kendine özgü siyasi baskı ortamının etkisi olmuştur denilebilir. Vânu bu konuda şunları söylemektedir:

"Cemal Nadir, kadın şekillerini rakibi Ramiz derecesinde "Arzu-u umumiye" uygun çizemiyordu, bu da onu, gençliğinde çalıştığı mecmua sahipleri nazarında az ticari gelir sağlayan bir sanatçı olarak canlandırıyor. Neticede, Cemal Nadir'in ümitsizliğe kapılıp Bursa'ya çekildiği ve yeni harflerin kabulü sırasında

tabelacılık yapmaya mecbur kaldığı meşhurdur... Akşam gazetesi sahibi rahmetli üstadımız Necmettin Sadak aynı zamanda amatör bir ressamdı ve Cemal Nadir'i tanıyordu." Onu, rica, minnet, teminat ve ısrarla İstanbul matbuatına tekrar getirtti. Cemal Nadir, artık "Ramizvari kadın şekilleri" değil, siyasi karikatürler yapıyordu. Fakat bu sefer de Ankara'dan ürkütücü haberler gelmeye başladı; "Kendine dikkat et! Menfi ruhlu diyorlar sana... Lehte yapsana şu karikatürleri!..." Cemal Nadir tarifsiz müteessir oldu. Gerçi tarafı olduğu rejimi methüsena edici bir karikatür tipini icat edemedi amma, "toplumsal karikatür tipini buldu" yani, tenkidlerini belli siyasi şahsiyetler değil, bizzat halkın kendisine tevcih etti..."⁽⁵⁾

Cemal Nadir'in tek parti dönemindeki **Bâb-ı Âli** serüveni o döneme özgü tek seslilik ve siyasi baskıların da bir özetidir aslında. Siyasi iktidar, basını o denli denetimi altına almıştır ki, örneğin Nadir'in yarattığı bir Amcabey karakteri bile Churchill'e olan benzerliği dolayısıyla "Ankara'dan gelen emir" doğrultusunda defalarca yeniden çizilmek zorunda kalmıştır. Nadir'in "suya, sabuna fazla dokunmamak" kaygısıyla siyasi karikatürden "toplumsal karikatürlere" geçişi zorunlu bir seçim olmakla birlikte, yaşamın gündelik alanının ve sıradan insanın sokak dünyasının, siyasetin kendisinden de önemli olduğu-

nu sanatçıya göstermiştir aslında. Siyaset, zaten buz dağının görünen kısmıdır. Gerçek toplumsal mücadele, gündelik "ekmek kavgası" içinde sürüp gitmektedir. Nadir ve kuşağı karikatüristlerin -biraz zorunlu da olsa- keşfettikleri bakir alan tam burasıdır.

Cemal Nadir, karikatürlerinde gündelik yaşamın traji-komedisini birbirlerinden ayrılması olanaksız bir insan-mekân ilişkisi içerisinde ele almıştır. Nadir, çizimlerinde mekâna yukarıdan yaklaşır. Karikatür tipleri sanki içinde yaşadıkları mekâna gömülmüş gibidir. Hareket ögesi en aza indirgenmiştir. Jest ve mimiklere bir yapaylık, bir ezilmişlik duygusu egemendir. Tipler sanki katlanmakta zorluk çektikleri bir ağırlık altında eziliyor gibidirler. Her şey; eşyalar, insan ve hayvanlar garip bir tenhalık, bir boşluk içindedirler. Perspektif, diyağonal ve neredeyse ileriye doğru giderek bükülmektedir. Küçük, ev içleri kasvetlidir. Duvarlardaki resim çerçeveleri, aynalar, soba ve iskemleler genellikle yamuk yumuktur ve eskiliktен dökülmektedirler. İnsan tipleri, iç mekâna oranla oldukça iri, sanki ev içlerine sığamamış gibi çizilmiştir. Bunlar genelde şişmandır. Hep otururlar. Ellerindeki sigaranın dumanı bile sanki havada asılı kalmış ve sonsuza kadar donmuştur. Bu dünya, ağırlıklı olarak devlet babanın, bürokratların, yeni taşralı zenginlerle savaş karaborsacılarının, aşırı makyajlı şişman



Şekil 3
Bir yolcu: Biri kalkar da yerine otururum diye beklemekten dizlerime kara su indi birader
Bir mebus namzedi: O da bir şey mi yahu, ben onu dört yıldır bekliyorum.



Şekil 4
Saltanat arabası



Şekil 5 - Cemal Nadir'in tipleri

kadınların ve fötr şapkalı, devasa göbekli erkeklerin dünyasıdır (şekiller: 1, 2, 3, 4, 5). Siyasi bir sistem olarak görünüşte çökmüş olan Osmanlı, toplumsal yaşamda varlığını bütün gücüyle sürdürmekte, üstelik buna ulusal, merkezi devletçi yapı ve İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik durgunluk ve yokluklar eşlik etmektedir. Cemal Nadir bu dünyayı gayet iyi tanımaktadır:

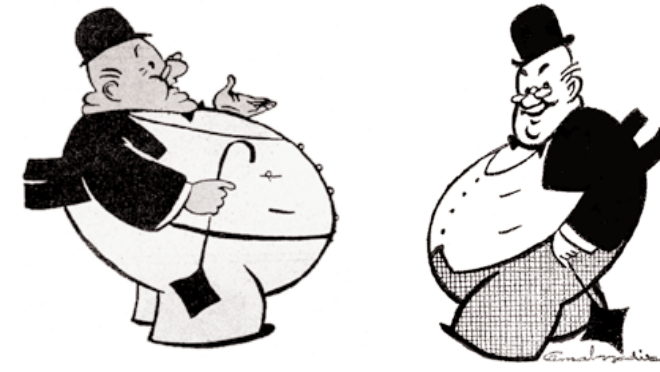
“Bursa gibi mezarlıklar, türbeler ve bin bir azap içinde yetişen benden hiç kuşkusuz kötümserlik beklersiniz. Nasıl beklemezsiniz ki birader? Mezarlıklar arasında bulunan ilk mektebimizin köşesinde meşhur bir evliya yatıyordu ve biz talebeler her gün sıra ile gidip onun kabri başında ezan okuyorduk.”⁽⁶⁾

Cemal Nadir'in karikatürleri 1930'lu, 40'lı İstanbul yaşamının belgesel bir filmi gibidir. Sanatçının geniş kapsamlı bir eskiz defteri olduğunu ve bu defteri yanından ayırmadığını biliyoruz. Nadir, gün boyu şehir hatları gemilerinde, tramvayda, sokakta, bürosunda ve evinde bu deftere yaptığı çizimleri, geceleri tarama ucuyla mürekkebe geçirmekteydi. Bence Nadir, karikatür tiplerini oluştururken onların fiziksel görünümünü abartmak ve deforme etmekte hiç zorluk çekmemiştir. Çünkü bu çizgi karakterler, neredeyse kendilerinin gerçekçi birer kopyalarıdır. O dönemler İstanbul'unun çok kültürlü, çok dinli ve çok dilli kozmopolit yapısı içinde, çok kısa ve çok uzun boylu, çok şişman ve çok zayıf halleriyle, birbirlerinden çok farklı fiziksel özellikler taşıyan insanların bir arada görmek olasıydı. Bu nedenle, Cemal Nadir'in insan tipleri, fotoğrafik kökenli olmayan, fakat naif gerçekçi çizim tarzının kendisinden ortaya çıkan bir

yalınlığa sahiptir. Cemal Nadir, karikatürlerinde ilginç ve o zaman için yeni sayılabilecek bir biçimleme tekniği kullanmıştır. Bu teknikte, karikatürün ön planında yer alan insan figürü oldukça büyük çizilmekte, arka planda yer alan ve genellikle yüzü izleyiciye dönük durumda bulunan figür ise, ötekine oranla çok daha küçük, neredeyse “cüce gibi” ele alınmaktadır. Sanatçı bu tekniğe daha çok ast-üst, yöneten-yönetilen ve bürokrat-halk karşıtlığını hicvettiği karikatürlerinde başvurmuştur. Bu teknik sayesinde eşit olmayan toplumsal konumların yarattığı görsel ironi açığa çıkmaktadır (şekiller 6, 7).

Cemal Nadir, sanat yaşamı boyunca yaratıcısı olduğu, çizgi-bant karakteri Amcabey ile özdeşleştirilmiştir. 1930'lu yıllarda şişman, oldukça cüseli ve sevimli bir karikatür tipi olan Amcabey'in serüvenlerini dergi ve gazetelerde izleyenler, bu karikatürlerin altındaki imzanın sahibi Cemal Nadir'i de Amcabey tipinde iri yarı bir adam sanıyorlardı. Bu yüzden iyice üne kavuştuktan sonra Cemal Nadir'in gazetelerde yayınlanan fotoğrafları halkı düş kırıklığına uğratmıştı. Çünkü karikatür sanatı açısından tam bir dev olan Nadir, son derece zayıf ve ufak tefek bir adamdı. Bu görünüşüne karşın, Nadir neden Amcabey gibi dev yapılı bir karikatür tipi yaratmıştı? Cemal Nadir, 1947 yılında bir radyo konuşmasında, kendisine sorulan “Amcabey nasıl doğdu?” sorusunu şöyle yanıtlamıştı:

“Amcabey, benim şişman insanların sevimli ve güldürücü olduğu hakkındaki kanaatimden doğmuştur. Ama ben mi Amcabey'i doğurdum yoksa o mu beni doğurdu pek farkında değilim. Çünkü Amcabeyi seven birçok okuyucu beni Amcabey vasıtasıyla tanır.



Şekil 6/7 - Amcabey tipleri

Zaten bu zayıf cüseyyle koskoca bir şahsiyeti doğurmak pek de akla uygun değildir. Fakat bazen küçük, minimini hadiselerin büyük olaylar doğurduğu olmuyor mu? Mesela şu muazzam cihan harbi bir küçük Danzing hadisinden doğmuştur.”⁽⁷⁾

Yayımlandığı dönemde, her ne kadar okuyucu tarafından çok beğenilmiş olduğu söylene bile, bence Amcabey, Cemal Nadir'in en güçlü yaratısı değildir. Bir kere, Amcabey tipi, hiç de bizden biri, yaşayan bir halk karakteri değildir. Son derece yapay, kimlik açısından *anglo-saxon* denilebilecek bir yapıdadır. Melon şapkası, kısa şemsiyesi, ceket atayı, İskoç pantolonu ve devasa göbeğiyle daha çok Churchill'i ya da Oliver Hardy'i çağrıştırmaktadır (Şekil 9). Nadir'in diğer karikatür tiplerinden Dalkavuk ise toplumsal açıdan bize daha yakın göndermeler içeren yerli bir tiptir. Solomon tipi ise bu gün için kabul edilmesi olanaksız, *antisemitik* bir yaklaşımla ele alınmıştır. Fakat bunda otuzlu ve kırklı yıllar Türkiye'sinde hiç de azımsanmayacak sayıda azınlık vatandaşının yaşamakta olması ve özellikle de İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan yokluk, kıtlık ve karaborsanın sorumlusu olarak, basın tarafından özellikle de Yahudi vatandaşlarının gösterilmesinin büyük payı vardı. Bu kesimin dönemin günah keçisi arama havasında karikatür sanatçılarının da paylarına düşeni almaları da kaçınılmazdı.

Cemal Nadir'in başlıca eserleri şöyle sıralanabilir: Karikatür albümleri “Amcabey'e Göre” 1932, “Karikatür Albümü” 1933, “Ünlü Adam Portreleri” 1933, “Karikatür Albümü” 1939, “Akla Kara” 1940, “Dalkavuk Karikatür Albümü” 1943, “Seçme

Karikatür Albümü” 1944, “Harf Zenginleri Karikatür Albümleri” 1945, “Siyasi Karikatürler Albümü” 1946, “Amcabey Albümü” 1946.

Cemal Nadir, Türkiye'de beş, A.B.D.'nde bir karikatür sergisi açmış, uluslararası bir karikatür yarışmasında da birincilik ödülü almıştır.

1947 yılının yağmurlu bir Şubat günü hayata gözlerini yuman Cemal Nadir'in tabutunun arkasından binlerce İstanbullu yürümüş, cenaze töreninde devlet erkânı da hazır bulunmuştur. Sonra, sanılanın tersine sanatçıdan geriye bir hoş seda bile kalmamış, zaman ilerledikçe adı anılmaz ve üzerinde düşünülmez olmuştur. Sanatçıdan kalan on binlerce karikatür ise arşivlerde araştırmacıların ilgisini beklemektedir.

Kaynakça

1. BOZOK, Hüsamettin; “Güler, Cemal Nadir”, Aylık Ansiklopedi, İstanbul, Nisan 1947, s.172
2. a.g.y., s. 1071
3. a.g.y., s. 1071
4. a.g.y., s. 1072
5. VÂNU; “Türkiye Ansiklopedisi”, cilt 1, s. 176
6. EVLİYAGİL, Şevket; “Cemal Nadir'le Bir Röportaj”, Yarımay dergisi, İstanbul, 15 Mayıs 1943
7. PEKŞEN, Yalçın; “Türk Mizahının Öncüleri”, Milliyet Sanat dergisi, Mayıs 1985, s.12

Kimsecikleri Olmayan Kimlikler

Dr. Ahmet Erinanç

H. Yakup Öztuna Amerika'dan döndükten sonra 2000 yılında açtığı ilk sergiyi yorumlayan Mümtaz Sağlam'ın değerlendirmesine göre (2001), ABD'de Öztuna'yı çevreleyen ortamla çatışmalarının derin hesaplaşmasına alegorik görsel metaforlarla resimlerinde dışavurmaya çalışmıştır. Söz konusu dışavurmada Öztuna, kendi sanatçı bildirgesinde değindiği gibi "... gizem ve belirsizlik benim baskılarımın anahtar elementleridir." Birinci sergisinde varolan gizem ve belirsizliğe karşı, son sergisinde yalın bir sorgulamayı seçtiğini görüyoruz. Serginin bütünündeki kompozisyonlarda görülen kavramsal göndermeli lekese çıkış noktalarına baktığımızda algılayıcıya net bir şekilde giden boş sandalyeler, oklar, binalar, figürler, rakamlar ve mühürlerle kar-

şılaşıyoruz. Bu yalın sorgulama içinde sözü edilen opak ya da transparan açık seçik lekelerle Öztuna, aslında karşısına aldığı algılayıcıyı sorguya çekmektedir. Çünkü boş sandalyelerin yalınlık ve hüznü insan belediklerini, figürlerin yüksek binalarla birlikte kaybolduğunu ancak çok çıplak ve en bariz biçimde vurgulanan oklar ve numaralarla bu hüznü beledemelerin korunduğunu anımsatmak ister gibidir.

Öztuna'nın Amerika'da edindiği ve geçerliliği halen korunan Sosyal Güvenlik Numarasının tipografik çıkışını bu sergisine kimlik adını vermesinin gerekçesi olmaktadır. Serginin bütününde görülen afişal çarpıcılık ve yalınlıkla Öztuna, ger-



çekte Milan Kundera'nın da sözünü ettiği ve çağımız batı toplumlarında çoğunlukla rastlanan hız kavramının insanlarda geçmişe özlem, geleceğe beklenti duygularını yok ettiğini vurgulamak ister gibidir (Argın, 2002). Bu olguların sonucunda insanlara gerçekten bir düşünürün söylediği gibi (Tufan, 1994) "şu anın krallığı"ndan başka bir şey kalmamaktadır. Yaşanan anın krallığındaysa boş sandalye, hüznü figür, semiotik oklar, tipografik oyunlar, binaların anıtsallığı gibi yaşamda ve plastik parçalarda varolan ve içine girip hiç bir zaman sorgulayamadığımız ve anında tükettiğimiz çok yalın objeler ve lekeler bize kalmaktadır. Öztuna, bu parçalanmış netliğin altında yatan karmaşaları çözümlememizi ister gibidir. Yukarıdaki değerlendirmelerin bir noktasında değindiğimiz gibi kimlik sergisinde yaşam ne kadar gelmiş ve geçmişle örülüyse Öztuna 6 yıldan fazla kaldığı Amerika Birleşik Devletlerine buradan (Türkiye'den) baktığında kendisine kalan yaşantıların girift izlerini Anadolu'ya yakışır yalınlık ve sorgulama kışkırtıcılığıyla baskiresim estetiğini atlamadan sunmaya çalışmaktadır ve tamamlanmamışlığı afiş etkisini de atlamak istemeyen sergi bütününde hayatlar hükmeden, şükran duygusunun koyu lekelerle neredeyse yok edildiği bina merkezli iri plastik bloklarla göndermesini yapmaktadır.

Byrne ve Witte'nin dediği gibi (1994), ve bizim başta değindiğimiz günümüzün bilimsel ve sanatsal araştırma ve yöntemleri ve uygulamalarında güncelliğini koruyan deconstructive (yapıbozum) yaklaşımının tamamlanamazlığının örneğini Öztuna, batı terminolojisinin gelişim evreleriyle değil, yaşadığı toprakların sosyo-kültürel gelişimin onda bıraktığı hissiyatını unutmadan baskire-

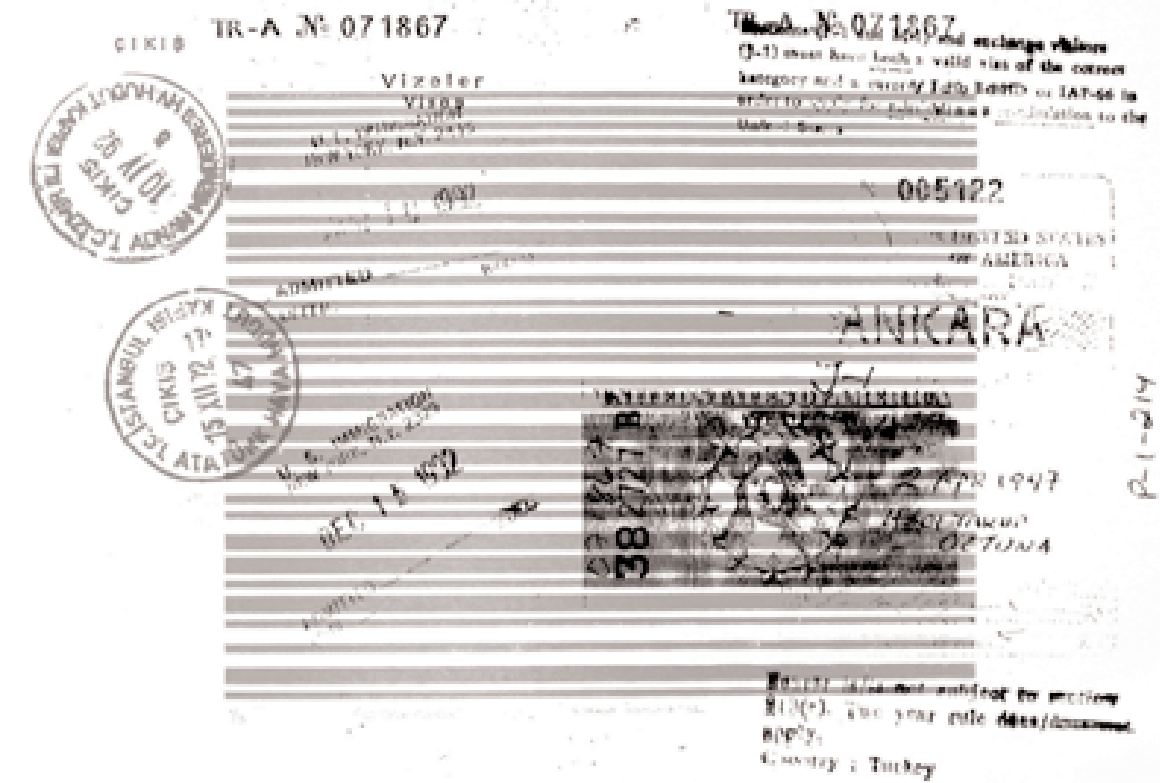


simlerine aktarmak istemektedir. Çünkü Byrne ve Witte'ye göre (1994), bütün sözcüğünü -biz bunu plastikte bütün olarak da algılayabiliriz- ele aldığımızda önce tamamlanmış bir şeyi algılarız. Ancak o bütünü oluşturan parçaların ayrıntılarına giremeyiz. Parçalara yaklaşımımız, kişisel koşullandırmalarla sınırlandırılmıştır. Bu durumda bizim algıladığımız bütün, bir yanılmadan, gönüllü aldanmadan başka bir şey değildir. Çünkü tamamlanmamışlık, yeni görsel saldırılı yaşamın neredeyse organik, doğal oluşumunun sonucudur. Bu doğal ve oyun kurgulu yaşamın zihinsel işleyişi, çok katmanlılıkla gerçekleşebilmektedir.

Bir akademisyen de olan Öztuna, bu kimlik sorgulama sergisinde Amerika Birleşik devletlerinin verdiği sosyal güvenlik numarasının tipografisiyle, insan bekleyen boş sandalye lekeleriyle, hüznü figür konturlarıyla, ok ve mühür opaklarıyla, Gaugain vari plastik bloklarla sunduğu binalarla Anadolu'ya özgü yalın plastik anlatımlarında deconstruction'u kendisine özgü biçimsel tarzla sunmak istemektedir.

KAYNAKLAR

- Argın, Ş. (2002). 80'lerden 90'lara şimdiki zaman diktatörlüğü". Birikim Dergisi, Ocak, 28-42.
- Byrne, C. , & Witte, M. (1990) A Brave new world: understanding deconstruction. DK Holland, M. Bierut, S. Heller, & W. Drenttel'de (Yayımlayanlar), Looking closer (s. 115-121). New York: Allworth Press.
- Havel, V. (1994). Siyaset ve bilinç. Çev: Hülya Tufan. Cogito Dergisi, 2, 175-187.
- Sağlam, M. (2001). Yakup Öztuna'nın Baskiresimleri Üzerine, Agora, 13.



Modanın Dili

Arş. Gör. Gülcan Ercivan - Yard. Doç. Cemal Meydan

Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, estetik boyutları kapsayan moda kavramı, ele alındığı her boyut açısından farklı tanımlara ulaşır. Bireyle doğrudan ilgili olan psikolojik ve sosyolojik alanlar açısından modayı, bireyin kendisini cinsel kimliği, statüsü, toplumdaki konumu, rolü, sahip olduğu inanç sistemleri ve ideolojisini ifade etme biçimi olarak tanımlayabiliriz.

Moda kavramı toplumla birey arasındaki bir iletişim aracıdır. Birey üzerinde taşıdığı giysilerle çevresine sessiz, sözsüz bir dille, görsel ve hareketsiz sembollerin yardımıyla iletilir. "Bu anlamsal şifreler tüm anlam bilim (Semioloji) kurallar sisteminin bir bölümünü oluşturur. Amerikalı sosyolog Charles Pierce göre (Semioloji) anlam biliminde moda , giyimin ürünel şifreleri olarak kabul edilmektedir."

Anlam Bilim, "Semioloji" "Canlı varlıkların bildirişme amacıyla kullandıkları her türlü işaret sistemini ele alan bilim dalıdır." Sosyolog Goffman'a göre bu tip işaret sistemi kişileri birbirinden ayırt edici diğer insanların onlara nasıl davranmaları gerektiğinin mesajını gösteren işaret ya da dil olarak tanımlanmaktadır.

Dilin tanımı ise; "Duygu ve düşünceleri, seçimleri açıkça göstermeyi mümkün kılan her türlü işaret sistemi ya da yöntemi olarak tanımlanır."

1. BİR İLETİŞİM ARACI OLARAK MODA

Bir iletişim biçimi olan moda, toplumsallaşma sürecinde sembolik etkileşim ve çağrışımlar yoluyla, bireyin seçimlerine göre oluşan ve kimliklerini ifadelendiren bir kavramdır. Bireyin toplum içindeki konumunu, üzerinde taşıdığı giysiye bakarak tanımlayabiliriz. Giysiler, bireyin psikolojik durumu, sosyolojik eğilimleri, taşıdığı toplumsal değerler ve hiyerarşiyi, toplum içinde bulunduğu sosyal duruşu, ideolojisi, cinsel kimliği, mesleği, politik eğilimi, yaşam biçimi, seçim-

leri ve kökeni hakkında fikir yürütmemizi sağlarlar. Moda, bireyin konuşma eyleminden sonra en iyi şekilde iletişim kurma, kendini ifade etme şeklidir. Kişi iletmek istediklerinin mesajını sözsüz olarak giysinin tarzı, materyali, rengi gibi özellikleriyle ifade edebilmektedir.

Giyimi, çoğunlukla hareketli iletişimin eylemleriyle ilgili olarak insanların kişisel ortamlarında çevreyle ilişki kurmanın doğal aracı olarak tanımlanmaktadır. Bu aracın seçilmesi mevcut dil ve insanların giydiği elbisenin anlam ve işaretleriyle yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. Fred Davis'e göre temel iletişim aracı olarak kıyafeti, konuşmadan en çok ayıran - farklılık - kıyafetin gösterdiği anlamlı farklılıkların, konuşmaya dayalı iletişimde kullanılan söze dökülü sesler kadar kesin biçimde belirlenip standartlaştırılmış olmamasıdır. Büründüğümüz giysiler, onlara yüklenen değerler zamana gruba göre değişse de bire bir değilse bile temel olarak bizde de başkalarında da yarattığı imajları ve çağrışımları yaratır. Örneğin Hippi hareketi, "1966 'da gençliğin, savaş karşıtı sosyal politik fikirleri değiştirme isteği ve yetişkin topluma karşı başkaldırısıdır. Marjinal görünümü sakallı, uzun saçlı erkekler, hippie kızlarının giydiği uzun etekler, uyuşturucu kullanan bir alt kültür hareketi haline gelmiştir. Hippi felsefesi aşkı ve toplum baskısına karşı özgürleşmeyi vurgulamaktadır ve seks ve uyuşturucuya karşı liberal tutumu savunmaktadır". Ancak kişi uzun saçlı sakallı, bir hippiyi gördüğü zaman zihninde ilk oluşacak imge, omuzlarına kadar uzayan saçlarıyla radikal ve uyuşturucu kültürün bir parçası

olma yakıştırmasını yapacaktır. Bu konuya başka bir örnekte Punk akımıdır. "1970 yıllarının ortalarında Londra'da ortaya çıkan punk akımı sosyal bir başkaldırı olarak başlamıştır. Punk özellikle şok etkisi yaratma üzerine kurulmuş bir stildir. Hippilerin giydiği renkli giysilerin yerine punk giysileri tamamen siyah ve bilinçli bir şekilde ürkütücüdür." Kadın ve erkek punkçuların kullandığı giysiler deri ceket, siyah pantolon, zincir ve metal aksesuarlardır. Kadın punkçular siyah tayt, siyah mini etek ince sivri topuklu ayakkabılar kullanmışlardır ve giysilerini fermuar, jilet, çengel gibi iğne gibi aksesuarlarla tamamlamışlardır. Fanatik punkçularda kulaklarına pek çok delik deldirmişler vücudun pek çok yerinde özellikle burun ve dudaklarda piercing kullanmışlardır. Bir punkçının çevresindeki insanlar da uyandıracığı ilk imaj asilik, sokak kültürü, toplum ve düzen karşıtı ve marjinal düzeni ifade edecektir.

Allison Lurie "giyim dili" adlı çalışmasında giyim ile dil yapısı arasındaki paralellığe dikkat çekmektedir. Lurie dildeki sözcükler ve gramer ile giyim anlamları arasındaki eşdeğerlilik ya da özdeşlikler sağlanmıştır. Luri bu yüzden farklı giyim tarzlarını belli bir dilin aksanları ya da şiveleri olarak tanımlamaktadır. Giyim dilinde ustalaşmak kişiden kişiye değişmektedir ve ifade yetenekleriyle çeşitli anlamları aktarmada farklı cümleler kurma arasında çeşitlilik göstermektedir. "Giyimin iletteği mesaj, sessiz sözsüz bir dilin parçası olup görsel ya da hareketsiz sembollerin kullanılmasıyla oluşur. Sosyolog Goffman'a göre, bu tip semboller, statü belirleyici, kişileri birbirinden ayırt edici, diğer insanların onlara nasıl davranmaları gerektiğinin mesajını gösteren işaret ya da işaret taşıyıcıları olarak tanımlanmaktadır". Toplumsal yapı içerisinde kişilerle bire bir iletişimin büyük bir çoğunluğu anlık, geçici ve kişiseldir. Genellikle edinilen ilk etkiler bir kez oluşturulmaktadır ve bütün kararlar giysileri bir işaret ve kişinin algısında oluşturduğu bir çağrışımların bir bileşimidir. "Hoca olmak istiyorsan sarık sar" deyişini getirelim aklımıza . Gerçekten de giysi bedeninin kendisi haline gelir, insanın başkalarına sunduğu kendi görüntüsünün oluşumuna katılır, ayrımlı ve eklemli bir söylemdir, dildir. Genel sosyolojik bir

sistem içinde yer alır, gösterdiği ve gizlediği (göstermediği) şeyle anlam taşır."

Giysilerimizi seçerken bilinçli ya da bilinçsiz olarak sosyal kimliğimizi aktarırız. "Moda kültür ve kimlik" adlı kitabında Fred Davis, sosyal kimliği başkalarına sembolik araçlarla aktarılan benlik ile ilgili herhangi bir özellik olarak tanımlamaktadır. Bu sembolik araçlar, belirli tarz ve belirli tarzın özünü aktardığımız dilin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bu dilin anlamı belirli bir kültür dahilinde toplumla paylaşılır. Yorumlar ve değer yargıları kişiden kişiye, gruptan gruba değişiklik gösterse de ifade edilen sembolik araçla ilgili her türlü algısal bilgi mevcuttur. Bir bütün olarak ele alındığında bu unsurların birleşimi temelde tam olmasa da akla, çoğu gözlemciyle ilgili aynı çağrışımları yükleneyecektir.

1.1. Rol - Statü ve Kimlik

Giysi, vücudumuzu örtme korunma gibi işlevsel özelliklerinin yanı sıra kişinin toplumdaki konumunu, statüsünü aktaran temel araçları olmaktadır. Giyim kişilik, rol, statü, hakkında ip uçları verir ve algı yoluyla kişinin toplum içinde bulunduğu durumu tanımlamamıza yardımcı olmaktadır. "Birey, giysi yoluyla kendi toplumsal konumunu ve statüsünü ifade etmeye çalışır."

Rol; kişinin toplum içerisindeki sosyal ilişkilerindeki kategorileri belirtmektedir. Bu kategoriler, mesleki roller (öğretmen, doktor, çiftçi, berber gibi) ailevi roller (anne, baba, kızkardeş, amca gibi) ve yaş - cinsiyet rolleri (genç erkek, yaşlı adam, ergen çocuk gibi) olarak ifade edilmektedir. Statü ise " Belirli bir toplumda bir bireyin varolan öteki durum ya da mevkiler arasında sahip olduğu durum ya da mevki belirlemeye yarayan her türlü toplumsal özellik ya da konuma 'statü' adı verilir" Giysi yoluyla birey, sosyal statü, cinsiyet, sınıf, meslek, kişilik, ait olunan grup gibi özellikleri sözel ve yazılı olmayan bir dilde aktarır. Cem Hakko, Moda Olgusu adlı kitabında sosyal statüyü, şöyle tanımlamaktadır. Moda insanın kendi toplumsal konumunu saptama böylece de belirli bir top-

lumsal sınıfın üyesi olduğunu gösterme aracıdır. Giysi tarihi incelendiğinde giyim ve aksesuarlar çoğu zaman bireylerin toplumsal statüsünü ifade etmiştir.” Moda ve giyim insanların yaşam düzeyleri ve ekonomik düzeyi, mesleği hakkında belirgin mesajlar vermektedir. Modanın evrim süreci içerisinde geçirmiş olduğu gelişim ve değişim içerisinde moda ile statü arasındaki bağ hep varolmuştur.

Toplumda mesleki statüler kapsamında beyaz yakalı ya da mavi yakalı olarak yer alan genel tanımlamalar söz konusudur. Kişinin beyaz yakalı ya da mavi yakalı olması ne tür iş yaptığını, ekonomik statüsünü gösterir. “Beyaz yaka, o kişinin mesleğinin bir takım elbise gerektirdiğini, gömlek ve kravat takması anlamına gelir daha çok masa başında oturan zihinsel faaliyetlerde bulunan meslek gruplarını temsil eder. Örneğin; üst düzey bürokrat. Mavi yaka ise ellerini kullanmasını gerektirecek ağır bir işe sahip olduğunu gösterir. Örneğin; işçi”.

Toplumsal statünün en belirgin en karakteristik bir diğer ifade şekli üniformalardır. Üniformalar bireyin toplumsal hiyerarşideki konumunu gösterir ve kişinin kimliğini, ayırt edici niteliklerini, kişiliğini gizleyen, sembolik iletilerin mümkün olmadığı bir giyim şeklidir. Belirli meslek grubuna mensup olan kişilerin giysileri toplum içinde sözsüz bir refleksle fark edilir. Özellikle askeri üniformalar, farklı kademe ve derecede olan kişilerin hem kendi kurumları hem de toplumsal açıdan ayırt edilebilmesi açısından topluma verdiği mesaj dikkat çekicidir. “Üniformalar ve mesleki giysiler, sıradan giysilerle artık belirgin biçimde dışavurulamayan toplumsal farkları ifade etmede kullanılırlar. Üç temel üniforma kategorisi şöyle tanımlanabilir.

1. Polis, postacı, itfaiyeci, demiryolu çalışanları, kamu görevlilerinin üniformaları
2. Dükkanlar, mağazalar ve fabrikalar gibi özel işletmelerin çalışanlarının üniformaları
3. Ev hizmetçilerinin üniformaları.

1.2.Cinsiyet ve Yaş Ayrırımları

Giysiyle iletilen cinsiyet ve yaş ayrımlarının sembolik anlatımları kültürden kültüre farklılık gösterse de hemen hemen bütün toplumların ortak kabul ettiği sembeler bulunmaktadır. Kadın ve erkek giyiminde farklı keskin ayrımlar her dönemde olmuştur. Fakat 18. yüzyıl Avrupa’ında etkin burjuva yaşamının sonucunda kadın ve erkek giysilerinin birbirinden kesin olarak ayrılmadığı bilinmektedir. 18. yüzyıl Avrupa’ında yaşanan kadın erkek giyim davranışı “... kadınlarla erkeklerin gösterişli dantelleri, zengin kadifeleri ve nakışları cömertçe sergilemeye, süslü püslü ayakkabılara, saç yaptırmaya, peruklara ve rokoko süslemeli şapkalara, aynı zamanda kokulu pudraları, allık ve başka kozmetikleri bol bol kullanmaya eşit ölçülerde meraklıydı” kısacası bu dönemde erkekler en az kadınlar kadar göz alıcı kostümler kullanmaktaydılar. Bu dönemdeki kadın erkek giysilerindeki ayrımın net olmayışını sosyologlar Fransız ihtilali sonucunda aristokrasinin çöküşü ve paralelinde burjuvazinin yükselmesinin getirdiği siyasi ve sosyal değişime bağlamaktadırlar.

Kadın ve erkek giyiminde, temel giysi formu etek ve pantolondur. Bütün kültürler kadının etek, erkeklerin de pantolonu bir kıyafet kodu olarak kabul etmesidir. Ancak bu giysi kodu, ulusal kostümler içerisinde yer alan İskoç erkeklerinin kullandığı İskoç etekleri için geçerli değildir. Pantolonun rahatlığı ve işlevselliği açısından incelendiğinde kadınlarında bu giysiyi kullanmak istemeleriyle çeşitli tepkiler oluşmuştur. 1850’lerde Amerika’da kadın eylemci Amelia Bloomer pantolonun, rahat, kullanışlı güvenli olduğu gerekçesiyle yeni bir moda yaratma amacını gütmeyen yeni bir pantolon stili oluşturmuştur. Bu stil “Türk pantolonu” (şalvar) üzerine giyilen bir etekten oluşmaktadır. “Bu kostüme gösterilen büyük ilgi ve kostümün yarattığı büyük tartışmalar cinsel ayrımın belirginliğini gösterir. Kostümü giyen kadınlar, genellikle erkeklerden (çoğu kez düşmanca tavır takınmış olmalarından) oluşan büyük kalabalıkların ilgisini çekmiştir. Halkın tacizinin bu denli şiddetli olması bir çok kadının bir kaç ay sonra kamusal alanlarda kostümü giymeyi bırakmalarına yol açsa da kadın

eylemciler ve diğerleri; giysinin sağlıklı olması, fiziksel hareket yetisini arttırarak kadınları erkeklerden bağımsız hareket etmeye teşvik etmesi ve Amerikan toplumunun değerlerine – ekonomiklik, kullanışlılık ve rahatlık uyması sebebiyle kostümü savunmaya devam ettirmişlerdir. “ Kadınların pantolonu işlevselliği ve rahatlığı açısından kullanmak isteme çabaları ısrarla devam etmiştir. Kadınların pantolonu giyme mücadelesinde bisiklet kullanımının büyük katkısı olmuştur. Kadınların bisiklet kullanırken etek gibi görünen fakat geniş paçalı diz hizasında pantolon eteğin rahatlık sağlayacağını ileri sürmüşler ve 1892’de günümüz bisikletinin (iki tekerleği de aynı büyüklükte) kullanıma girmesinden bir kaç yıl sonra Fransa hükümeti, kadınların ancak bisiklet kullanırken pantolon giyebilme iznini vermiştir. Bir Fransız giyim tarihçisine göre bisikletin “özgürleşmenin sembollerinden biri” haline gelmesi kadın spor giysilerine karşı tutumu tamamen değiştirmiştir. Aynı tarihe göre “Bu ünlü bisiklet aslında hâlâ, giyime, kadınların giydikleri pantolonlara, kadınların özgürleşmelerine ve fiziksel özgürlüklerine ilişkin modern düşüncenin uyandırdığı anı belirleyen bir nesne olarak görülür”.

İş yaşamına daha fazla giren kadının pantolon giymesi gerçek bir devrim niteliğindedir. “Pantolon iş giysisi olmaktan çıkıp ‘kadının kurtuluşu’nun gerçek simgesi haline aldı. Öte yandan , bu kurtuluş hareketi yasama alanı (oy hakkı) ya da din alanı (din adamı olma hakkı) gibi başka alanlarda da kendini gösterdi.”

Erkek cinsiyet kimliğinin simgesi olan kravat erkek giyiminde en çok kullanılan aksesuarlarından biridir. Alternatif giyim tarzında kravatın anlamı erkek gardırobundaki fonksiyonuyla ilgilidir. XIX. yüzyıl erkek giyimi giderek daha ciddi ve kalıplaşmış hale geldikçe, kravat takanın ait olduğu toplumsal grup, üyesi olduğu kulüp, sportmenliği, eğitim durumu kısacası toplumdaki statüsünün göstergesi olarak kullanılmaya başlamıştır. “Bir kadının taktığı kravat ise, en genel anlamıyla bağımsızlık ifadesi olmakla beraber birçok alternatif yaşam tarzını da simgeler.”

XIX. yüzyılın sonlarında, kadının özgürleşmesinin ve erkeğin XIX. yüzyıldaki toplumsal statüsüne karşı mücadele verme isteğinin sembolü olan kravatın artık nerede ve kim tarafından kullanıldığına göre farklı anlamlar taşımaktadır. Kravat, reklamlarda, moda dergilerinde ve filmlerde kadının bağımsızlık sembollerinden biri olmayı hala simgelemektedir.

“Kostüm tarihçileri, giysiyi tamamlayan bir aksesuar olan şapkayı toplumsal statünün önemli göstergeleri olduğunu belirtmişlerdir .” Şapkaların yaygınlığı, bireyin toplumsal statüsünün diğerleri tarafından, diğerlerinin toplumsal statüsünün birey tarafından hemen fark edilebilmesine verilen önemi gösterir”. Şapkalar da eşit kimliğin güçlü sembollerinden sayılmış ve kadınlar tarafından 1800 yıllarda kabul edilmişlerdir. Silindir şapkaların kadın binici kıyafetiyle kullanımı 1830’larda başlamış ve yüzyıl boyunca devam etmiş; melon şapkaların bu giysilerle kullanımı ise yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır (Wilcox 1945; Schreier 1989). Erkek şapkalarının kadınlar tarafından diğer faaliyetlerde kullanılmaları yüzyılın ortalarında başlamıştır. Hasır denizci şapkaları ilk olarak çocuk modasında benimsenmiş, 1860’larda da kadınlar arasında moda olmuştur (Lambert 1991: 55). Brew’e göre (1945:209-10) 1870’lerin popüler şapkası melon şapka “erkeklerin kullandıkları şapkaların neredeyse tıpatıp aynısıdır.” 1800 ’lü yıllarda şapka fiyatları, ceket ve pantolon fiyatlarıyla karşılaştırıldığında şapkaların fiyatları daha düşük bir fiyata karşılık gelmekteydi. Bu nedenle şapkaların halk tarafından kullanımı oldukça yaygındı. Kişinin toplumsal statüsü ne olursa olsun sokağa şapkasız çıkması kabul görmeyen bir davranış şekliydi hatta ev içerisinde de şapka kullanılmaktaydı.

“Melon şapka, XIX. Yüzyıl ortalarında İngiltere’de bekçilerinin ve avcılarının mesleki şapkası olarak doğmuştur. İşçi sınıfı erkeğinin sınıf sınırlarını melon şapka giyerek belirsizleştirme girişimleri Charlie Chaplin’in erken dönem filmlerinde hicvedilmiştir. Yüzyılın ortalarında kasket, işçi sınıfıyla özdeşleşmiş ve “bir işçi sınıfı erkeği için en sıradan başlık” olmuştur. Fransa’da ise her toplumsal sınıf şapkayı farklı biçimde kullanmıştır. Üst ve orta sınıflar yüzyılın ortala-

rında silindir şapka giymişler; yüzyılın son çeyreğinde ise resmi davetlerde silindir şapka, iş görüşmelerinde ve pek resmi olmayan davetlerde melon şapka, ince hasır şapka, panama şapka kullanmışlardır.”

“Blue jeanler”de statü, kimlik, yaş, cinsiyet, sınıf, ideoloji, ülke gözetmeden kullanılan özgürlük, eşitlik, bağımsızlık gibi popülist düşüncelerin simgesi olmuştur. Burada dikkat çekici olan en önemli konu “jean”ın yüzyılı aşkın süredir onu çevreleyen meslek, sınıf, cinsiyet, ve yaş gruplarına karşı sınırları aşarak evrensel nitelik taşımasıdır. XIX. yüzyıl ortalarında Levi Strauss adlı bir adamın California’daki altın madencilerine çadır ve kaplanmış vagon tenenesi satmaya başlamasıyla blucin moda tarihinde yerini almıştır. Strauss artan çadır bezlerinden pantolon yaparak bunları madencilere satmıştır. Maden işçilerinin giydiği bu pantolonlar daha sonra Levi’s diye tanındı ve blucin, günümüze kadar gelen çok geniş ölçekte kabul gören tek giyim eşyası olarak hala kullanılmaktadır. XIX. ve XX. yüzyılda blucinler fiziksel emeği ve dayanıklılığı temsil eder. 1950’ler ve 1960’larda tüm dünyada motosiklet çeteleri, solcu eylemciler, hippiler gibi çeşitli marjinal gruplar tarafından da kullanılan blucin orta sınıf için sembol haline gelir. Toplumsal normlara isyanın simgesi sayılan siyah deri ceket estetik ya da politik olarak isyancı bir duruşu ifade etmek isteyenlerce kullanılmakla birlikte blucin popülaritesine hiçbir zaman yaklaşamamıştır. Jean üreticileri, saygınlığı olmayan gruplarla arasındaki simgesel ilişkiyi kırmak ve “jean”ın herkes için hemen hemen her durumda giyilmeye uygun olduğu konusunda tüketiciyi ikna etmek için büyük pazarlama ve reklam şirketlerine başvurarak büyük kampanyalar başlatmışlardır. Bu çabaların işe yaradığı açıktır. 1960’ların sonlarında blue jean tüm dünya da popüler olmuştur.

Sonuç

Sözsüz iletişim dili olarak bilinen moda, kültürden kültüre farklılık gösterse de hemen hemen tüm toplumlarda bireyin kendini en net şekilde ifade edebildiği bir yöntemdir. Kişi iletmek istediği mesajı, ulaş-

mak istediği konumu, psikolojisini, değer yargılarını, politik kimliğini, dini ve siyasi ideolojisini giysileriyle ifade edebilir.

Günümüzde giyim insanın kendi toplumsal konumunu saptama böylece de belirli bir toplumsal sınıfın üyesi olduğunu gösterme aracıdır. Giysi tarihi incelendiğinde giyim ve aksesuarlar çoğu zaman bireylerin toplumsal statüsünü ifade etmiştir.

Özgürlük, eşitlik, bağımsızlık gibi popülist düşüncelerin de en açık ve en net ve sözlü ifadeye gerek kalmadan giysiler yoluyla sembolize edildiğini hippilik ve punkçılık gibi akımlarda çok net bir şekilde görmekteyiz.

Kaynaklar

- CEVİZCİ, Ahmet; Felsefe Sözlüğü , Paradigma Yayınları , İstanbul , 1999,
- CRANE, Diana; Moda ve Gündemleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003
- Davis, Fred; Moda, Kültür ve Kimlik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- BERNARD, Malcolm; Fashion As Communication, Biddles Ltd, Guildford and King’s Lynn , London, 1996
- DAVİDE, Agnelli; TAL, Bazuzuni,Dario; “Fashion Victims”, 2nd International Symposium of Interactive Media Design , Yeditepe University, Visual Communication Design Dept., Mor ajans, İstanbul, 5-7 Ocak 2004
- EUBANK Keith, TORTORA Phyllis; Historic Costume, Fairchild, Newyork, 2000
- HAKKO, Cem; Moda Olgusu, Erler Matbaası, İstanbul, 1992
- HORN J. Marilyn;GUREL, Luis; The Second Skin, Houghton Mifflin Company, Boston, 1981
- MENDES, Valerie; DELA ,H. Amy; 20th Century Fashion, Thames & Hudson , London, 1999
- STONE, Elaine; The Dynamics of Fashion , Fashion Institute of Technology, Fairchild Publications, Newyork, 2001

Claude Cahun, Cindy Sherman, İlke Veral'ın Oto-Portrelerinden Yansıyanlar

Yard. Doç. Dr. Işık Özdal

Kadın varlığının- kavramının, bir imgeye dönüştürülerek –görsel bir nesne olarak– başta fotoğraf ve sinema olmak üzere, magazin basını, televizyon ve reklam endüstrisi tarafından sürekli yenilenerek tüketilmesi, 20. yüzyılın temel olgularından biridir. Bu tüketim süreci büyük ölçüde modanın yaptırım gücüne dönüştürüldüğü ticari kaygılarla beslenmektedir. Yarattığı kadın imajları, fotoğrafın”....bak, gör, işte” (Barthes, 1992, 14) gücüne dayandırılarak, kitle iletişim araçları ile tüm dünyaya sunulmaktadır. Toplumsal değişimlere rağmen, görsel bombardıman sonucu empoze edilen beğeniler şablonlaşmakta, kadına bakışı ve kadının kendini bulma/ yönlendirme sürecini etkilemektedir.

Hepimizin bilincinde olduğumuz bu gerçeklerden yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, görsel tüketimin mantığından hareketle ürettikleri fotoğraflarında kadın kimliğini, toplumdaki yerini, çağının sosyal ve sınıfsal gerçekleri ile bağdaştırarak irdeleyen üç kadın sanatçının vizyonları incelenmiştir. Konu sürekliliği, içerik ve estetik benzerlikler göz önünde bulundurulmuştur. Her üç sanatçı da oto-portre fotoğrafik ifade türüne bağlı kalarak; kendilerini fotoğrafın düşünce ve üretim boyutlarında özne, objektifin önünde yüz ve bedenlerini kullanarak nesne konumunda değerlendirmişlerdir. Fotoğraflarında değişik kadın kimliklerini yaratabilmek adına, temelde tiyatro sanatının parçası olan kostüm, dekor, makyaj, aksesuar vb. unsurları kullanan sanatçılarımız, eş zamanlı olarak sinema ve televizyon disiplinleri arasında da iletişim kurmuşlardır; fotoğrafların tasarım sürecinde, alışılmış kültürel imgelerden ve ifade kalıplarından alıntılar yapmışlardır. Yapıtlarındaki içerik ve estetik zenginlikler, fotoğraf sanatının gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Bir sanat eserini çözümleme sürecinde, sanatçının kişiliği, dünya görüşü, yapıtın gerçekleştirildiği sosyal ve kültürel ortam, diğer sanat dalları ile olan bağlantılarının önemi yadsınamaz. Bu nedenle, çalışmada tek bir inceleme yöntemi yerine, ana temaya bağlı kalarak, yukarıda bahsedilen tüm unsurlar bir arada değerlendirilmeye çalışılarak sonuca ulaşılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler
Oto-Portre, Kişilik Yaratmak, Avant-Garde, Postmodernizm, İletişim, Görsel Tüketim

Giriş

Bedenimiz, yüzümüz yaşamsal varlığımızın fiziksel kanıtıdır. Dış görünüşümüz çevremizle kurduğumuz iletişimin ilk basamağını oluşturur. Fiziksel varlığımız ruhsal boyut / öz ile birlikte insan olmanın temelini yaratır. Yaşadığımız toplumun değerleri ile şekillenip gelişen kimliğimiz ise kişiliğimizin esas unsurlarına dayanır. Kimliğimiz ve kişiliğimiz birey olarak başkalarından farklılığımızı ortaya koyan değerler bütünüdür. (Ana Britannica,C:18,sf;527) Fiziksel yapımızdan başlayan, düş ve mantık yetimizle tamamlanan var oluşumuzun izleri, yaşantımızın tüm basamaklarını oluşturduğu gibi, sanatın her alanında da etkilidir.

Bu genellemeden daha özele indiğimizde, sanat alanında, insan bedeninin vazgeçilmez bir nesne konumunu daima koruduğunu görürüz. Başta tiyatro, dans, sinema vb. sanatlar insanın fiziksel varlığına bağlı olarak yaratılırken, resim, fotoğraf sanatlarında insan - insan bedeni özne ve nesne olarak, başlangıcından bugüne değerlendirilmiştir. Özellikle kadın bedeni ve imgesi en çok resmedilen / fotoğraflanan temadır. Bunun temelinde ise, top-

lumalarda kadının varlığının algılanış boyutu önemli rol oynar. Yüz yıllara dayanan resim geleneğinde, fotoğraf ve sinema sanatında kadın daima, erkeğin üstünlüğünü – gücünü tatmin eden bir güzellik unsuru olarak değerlendirilmiştir. 19. yüzyılda kadının eğitim düzeyinin yükselmeye başlaması, çalışma hayatına katılımıyla birlikte değişmeye başlayan toplumsal rolleri ve kimliğine, sosyal – hukuksal hak arayışları ile başlayıp gelişen feminist hareketin günümüzde ulaştığı düzeye rağmen , kadın hala ağırlıklı olarak ilk konumunu korumaktadır. Bu durumu John Berger, “Görme Biçimleri” yapıtında “kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir.Kadınların toplumsal kişilikleri , böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır...Böylece kadın içindeki gözlenen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.” (Berger,1986,46) diyerek belirlemektedir.

Kadın bedeninin, görsel bir tüketim nesnesi olduğu gerçeğini, bilinçli bir şekilde tersine çevirip, “kendi bedenlerini tüketen” (Shelley, 1999, 22) kadın fotoğrafçılar, yaratıkları oto-portrelerinde, çevreleri ve dünya ile olan ilişkilerini, özgün kimlikleri ve çağlarının gerçekleri doğrultusunda yeniden kurgulamaktadırlar. Böylesi bir dönüştürmenin yarattığı yabancılaşma sayesinde, fotoğraflarla iletişim kuran izleyici, fotoğrafta görülen kadını seyredip haz almak yerine, görüntüyü sorgulama ve yorumlama ihtiyacı hissetmektedir.

Aynı yüzyılın farklı zaman dilimleri, coğrafya ve kültürlerinde yaşamalarına karşın, oto-portrelerinde çoğu zaman androjen bir kimlikle değişik kadın tiplerine bürünen / canlandıran kadın sanatçılar; Claude Cahun ve Cindy Sherman farklı aksesuar, kostüm ve dekor kullanarak var ettikleri kadın tipleri, yaşanan toplumun, paylaşılan kültürün birer parçasıydılar. Aynı bedende pek çok kişi-

liğin, tipin yorumlanarak sergilenmesi bir tiyatro oyuncusunun performansına eşdeğerdir. Adı geçen sanatçıların, oto-portrelerinde varolan farklı kadın tiplerinin belirlenmesi, uygun dekor- kostüm- makyajın gerçekleştirilmesi, kamera açısı, ışık, film vb. ekipmanın seçimi, kullanımı gibi kamera arkası işlemlerinde sanatçı / kadın özne konumunda iken, kameranın önünde kendini nesne olarak değerlendirmektedir. Ancak İlke Veral farklı kadın tiplerini, kadın / insan kavramından yola çıkarak, kendi yüzünü ve bedenini olduğu gibi kullanarak yorumlamakta ve dijital ortamda yarattığı olay örgüleri ve mekanlarda var etmektedir. Her üç sanatçı da yapıtlarında temel olarak; kadın varlığını / kimliğini, toplumsal rollerini sorgulamakta / eleştirmekte, özgün içerik ve estetik yorumları ile farklı sanat disiplinleri arasında geçişler yapmaktadırlar. Bu kadın yorumcuların fotoğraflarındaki teknik yeterlilik ve içerik zenginliği , fotoğraf sanatının gelişimine katkıda bulunduğu gibi, kadın hareketleri içinde somut birer göstergedir. Tüm bu gayretler ise ünlü olmak adına değil, pasifizm, monoton yaşam , özgürlük yanılması gibi “Modernliğin Sıkıntıları”nı (Taylor, Charles;1995) aşarak varolmak adına gerçekleştirilmiştir.

Claude Cahun;

1894 yılında Fransa'nın Nantes kentinde doğan Cahun (gerçek adı Lucy Schowob), edebiyat ve yayıncılıkla ilgili Yahudi bir aileye mensuptur. Babası “La Phare de la Loire” (Işık Evi) gazetesinin yayıncısıydı. Amcası Marcel Schcoswob, erken dönem sembolist yazarlardandır. Dönemin edebiyat ve sanat çevresinde yetişen Cahun, 1914'den itibaren Claude Crollis, Daniel Douglas ve anne tarafından aile adı olan Claude Cahun takma adlarını kullanarak, çeşitli gazete ve dergilere çeviriler, araştırmalar ve sanata ilişkin yazılar yazmaya başladı. 1918 yılında Sorbonne'da felsefe ve edebiyat okumak üzere Paris'e üvey kızkardeşi ve lezbiyen aşkı Suzanne Malherbe ile birlikte taşındı. 1923 yılından itibaren “Journal Littéraire” gazetesinde çalışmaya başladı. İlerleyen yıllarda Henry Lefevre, George Pulitzer, Charles Barbier gibi felsefeciler, “Theatre Esoterique”, “Le Plateau” tiyatroları ile çalışmasıyla dönemin önemli oyun yazarları ve oyuncularını, şairler, ressam dostları arasına katıldı.1932 yılında “Associations des Ecrivains et Artistes Revoluti-

onaires”(AEAR) gurubuna katılır. Bu dönemde tanıştığı Andre Breton sayesinde sürrealist sanatçılar; Tristian Tzara, Gaston Ferdiere, Salvador Dali, Man Ray ile tanışır.Sürrealist sergiler düzenler ve dergi yayıncılığı ile ilgilenir. 1939 yılında “Federation International de L’art Independent” (FIARI) gurubuna katılarak savaş karşıtı bildiriler (yayınlar) ve gösteriler gerçekleştirir. 1940-44 arasında Paris’i işgal eden Alman güçlerinden kaçarak İngiltere’nin Jersey adasına sığınır. Burada sevgilisi Suzanne ile daha sakin bir yaşam sürdürmekle beraber, Nazilere karşı propaganda yazıları yazmakta ve direniş örgütleri ile bağlantılarını korumaktadır. 1944’de ada Almanlar tarafından işgal edilir ve Claude Cahun 8 Mayıs 1945’e dek askeri hapisanede kalır. Bu arada pek çok çalışması Gestapo tarafından yok edilmiştir. 1946’da Paris’e döner ve “Confidences au Miroir” adını taşıyan oto-biyografisini yazmaya başlar.1951 yılında Jersey adasındaki direniş çalışmaları nedeniyle “Medaille d’argent de la Reconnaissance Française” ödülüne layık görülür. 1954’de sağlık problemlerine bağlı olarak ölür. (*Kronoloji için bkz: www.connectotal.com*)

Yahudi, lezbiyen, devrimci, feminist kimliklerinin yanı sıra politika-edebiyat-felsefe-sanat alanlarındaki araştırma, çeviri ve yazıları ile tanınan Claude Cahun, 1912 yılından ölümüne dek , siyah – beyaz gerçekleştirdiği oto-portreleri ile fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir. Yaratığı oto-portreleri onun yaşamını yönlendiren olaylarla bağlantılıdır. Sanatta ve sosyal yaşamda tabuların hızla yıkıldığı 1.Dünya Savaşı sonrasında ürettiği oto-portrelerinde Cahun, melek, denizci, vampir, cadı, buddha vb. figürlerine bürünür. “Hayatımın en mutlu anları...hayal kurmak, başka biri olduğumu düşünmek ve favori rolümü oynamaktır” (Shelley,1999,23) diyen Cahun’un bu dönemdeki (1912-1925) neşeli oto-portrelerinin oluşumunda, çalıştığı tiyatro topluluklarının ve savaş sonrası iyimserliğinin yarattığı geleceğe yönelik umutların coşkusu hakimdir. Fotomontajlar, aynadan yansımalar ve çoklu görüntülerin egemen olduğu süreçte (1929-1940), Cahun Sürrealist sanatçılarla beraberdir. Fotoğraflarında başta dadaizm olmak üzere diğer avant-garde akımların izlerini görmek mümkündür. Bu süreçteki oto-portrelerinde kadın kimliği üzerine sorgulamalar, sanatsal ve politik göndermeler hakimdir. Cahun’un Jersey Adasında yaşadığı

ğ döneminde (1940-1945) ürettiği oto-portreleri ilk iki döneminden oldukça farklıdır. Ada hayatının dış dünyadan kısmen izole yaşamı, sanatçının kendi yüzü ve bedenini ön plana çıkardığı, doğa ile bütünleştiği oto-portrelerini yaratır. Evinin penceresinin ardından dışarıyı seyredişisi adadaki esarete işaret ederken, deniz kıyısında ve ormandaki fotoğrafları sakin, yalnız, huzurlu bir süreci kapsar.

Cahun’un fotoğraflarını bütün olarak değerlendirdiğimizde, kendini dönüştürerek farklı kimliklere bürünen ilk kadın fotoğraf sanatçısı olduğunu saptırız.Bunu bilinçli bir şekilde, tiyatro sanatı ile fotoğraf arasında ilişki kurarak, sosyal ve sanatsal kaygılarını paylaşmak adına gerçekleştirmiştir.

Cindy Sherman;

1954’de U.S.A New Jersey’de doğan Cindy Sherman, Long Island’ın kenar mahallelerinde büyümüş, Buffalo Eyalet Ün.’de resim ve fotoğraf dersleri almıştır. Öğrenciliği sırasında resim ve fotoğraf derslerinde oto-portre ve magazin basınında yer alan karakterlerin birebir kopyasını üreten Sherman, 1976’da mezun olduktan sonra New-York’a taşınmış ve çalışmalarına aynı çizgide devam etmiştir.

Sherman’ın fotoğrafla ilgilenmeye başladığı 1970’lerin ikinci yarısında, genel olarak fotoğrafın konumunu değerlendirdiğimizde; fotoğrafın belge kimliğinin ötesinde, Pop-Art sanatçısı Andy Warhol’un çoklu görüntülerinde, biçim-grafik yapısıyla içeriğinden arınmış olarak farklı bağlamlarda değerlendirilen fotoğrafın bir sanat nesnesine dönüştüğünü görmekteyiz. Aynı yıllarda N.Y. Modern Sanatlar Müzesi müdürlüğüne atanan John Szarkowski, “fotoğrafçılık, kendi yetenek ve geleneklerine gönderme yaptığında sanat konumuna yükselir”(Grundberg,2002,115) görüşünü benimseydiğini yazdığı yazılar ve düzenlediği sergiler ile ortaya koymaktadır.Pop-Art, biçimin içerik haline geldiği Minimalizm, gösterge dizgelerini kullanımıyla Kavramsal Sanat, yalın uygulamaların değil, sanat disiplinleri arasındaki sınırların eridiği, teknik-içerik ve form olarak karmaşık uygulamaların ön plana çıktığı bir ortam yaratacaktır. Sanatçıların, kendilerini ifade ederken, zaman- mekan – tarih

bağlamlarından özgür olarak, farklı sanatçıların eserlerinden alıntılar yaparak kurguladıkları yeni bağlamlar, dönüşümler çağrışımlar post-modern sanatın doğuşunu müjdelemektedir.Eleştirmen Douglas Crimp’e göre “Post-modernizm , Modernizm’den, Modernizm söyleminin ön koşulları olan ve onu şekillendiren kurumlardan kendine özgü bir kopuşu temsil eder....Bu kurumlar müze, sanat tarihi ve fotoğraflar...Post-modernizm, sanatın dağılması, çoğulluğu demektir.” (Crimp,2002,121) Bu nitelikleri taşıyan ilk fotoğraf sergisi 1977 yılında Artist Space’de “Resimler” adıyla gerçekleştirilen grup sergisidir. (Grundberg,2002,sf;115) Robert Longo, Philip Smith, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Tony Brauntuch eserlerinde, görsel kültürümüzü oluşturan dergi, gazete, reklam, televizyonda yer alan fotoğraflardan alıntılar yaparak, yeniden sunmaktadırlar. Kurdukları yeni bağlantılarla fotoğraf “tarihsel yada estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne ” (Krauss, 2002,151) haline gelmiştir.

Sherman’ın ilk fotoğraf dizisi “Untitled Film Stills” a 1977 yılında başladığını ve “Resimler” sergisini gerçekleştiren sanatçılarla dostluğunu göz önünde bulundurduğumuzda, aynı nitelikleri taşıdığını görürüz. Sherman bir röportajında “arkadaşlarımın görüşlerini paylaşıyor ancak farklı bir şeyler yapmak istiyordum” (Arasse,1999,24) diyerek seçimini belirlemektedir. “Untitled Film Stills” serisi, “B” tipi sinema filmlerinden seçilen kadın karakterlerin, Sherman tarafından, aksesuarlar, dekor, kostüm vb. uygulamalarla yeniden canlandırıldığı siyah-beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Sherman’ın seçtiği kadın tipleri, ortalama Amerikan kadınının rol / model olarak benimsediği, genelde saç ve giysilerini kopyaladığı, davranışlarından etkilendiği kadınlardır.Unutulmaması gereken, sinema, televizyon ve magazin basınında sunulan kadın prototiplerinin, popüler kültür ve tüketim toplumu tarafından şekillendirildiğidir.Alternatif olarak sunulmuş, zamanla şablonlaşmış kadın kimlikleri, Sherman tarafından seçilip, yorumlanarak farklı bir özgünlük anlayışının kurulmasını sağlamaktadırlar. Bu fotoğraflar sayesinde topluma dayatılan kadın kimlikleri tartışmaya açılmaktadır. “Bu karakterlerin bir araya getirilişi benim seksualite hakkındaki karışık duygularımla ilgilidir...iyi bir kız olmayı umduğunuz gelişme çağında bu gibi

kadın karakterlerin çok olduğu filmlerdeki rol-modellerle geliyorsunuz...”(Cruz,2000,3)diyerek seçiminin dayanak noktasını vurgulamaktadır. Sherman 1980’de sonlandırdığı “Untitled Film Stills” serisinden sonra “Rear Screen Projections” a başladı. Bu dizide televizyon programlarında sunulan kadın tipleri, arka fona yansıtılan renkli slayt görüntüleri önünde canlandırılıyordu. Gerçek mekanlar yerine, ekran önünde fotoğrafların üretilmesi televizyon dünyasının sahteliğine bir gönderme olurken, seçilen kadın rol / modelleri ağırlıklı çağdaş, genç ve orta sınıfa aittir. 1981’de başladığı “Centerfolds” dizisinde ise Sherman, seksi ve gece hayatına önem veren kadın tiplerini özellikle yatay kadraj kullanarak tekrarlamıştır.1982 yılında ise dikey format kullanarak porno kadın tiplerini canlandırdığı “Pink Robes” dizisini gerçekleştirmiştir. 1983-85 yılları arasında ticari moda çalışmaları önemli dergilerde yayınlanan Sherman 1985 – 89 yılları arasında, plastik mankenler, protez parçaları, maketler, kuklalar, peruk, mask, jel, atık maddeler vb. kullanarak, canlı renkler ve dramatik ışık kullanımına önem verdiği “Fairly Tales” dizisini gerçekleştirdi. Sürrealizmin hakimiyetinde yaratılan korkunç karakter ve kompozisyonlar temelde, sekse ait fantezilere göndermeler taşır. Sherman 1989-90 arasında gerçekleştirdiği “History Portraits” serisinde tekrar kendisini model olarak kullanmaya başlamıştır. 35 fotoğraftan oluşan dizide, resim tarihinde erken Rönesanstan Barok’a geniş bir zaman diliminde, belli bir dönem ve ressam gözetilmeksizin seçilen tablolarındaki portreler, aslına uygun aksesuarlarla canlandırılmıştır. Bu dizide Sherman ilk kez erkek kılığına girmiştir. 1999 yılına dek ürettiği fotoğraflarında yine cansız mankenleri kullanan Sherman , “Sex Pictures” ve “Horror and Surrealist Pictures” dizilerini gerçekleştirmiştir. 2000 yılında Gagosian in Beverly Hills galerisinde açtığı sergide Sherman, karşımıza “Metro İnsanları” olarak çıkar. Gündelik yaşantımızdan alıntılanan kadın tiplerini, metroda her an karşılaşabileceğimiz sıradan insanlardır. Bu dizide makyaj ve aksesuar kullanımı oldukça abartılıdır. Böylece fotoğraflar kitsch yapıları ve provakatif estetik nitelikleriyle yabancılaştırma etkisi yaratmakta ve kadınların dış görünümüne verdiği önemin günümüzdeki boyutuna dikkat çekilmektedir.

Sherman'ın vizyonunu bir bütün olarak değerlendirdiğimizde; postmodernizmin sunduğu söylem özgürlükleri içinde, bir fotoğraf serisinden ötekine, feminist, militan iddiaları vb. aşarak, yaratıcılık fenomeninin sonsuzluğunda mutlak iktidarını sürdürmektedir.

İlke Veral

1967 Türkiye- Ankara doğumlu olan Veral, finans sektöründeki mesleğinin beraberinde, 1990 yılında fotoğrafa başlayan ve 1997 ve 2002 yıllarında iki kişisel sergi açan sanatçımız, çektiği fotoğrafları dijital ortamda dönüştürerek, fotomontajlar yaparak izleyicisi ile paylaşmaktadır.

Cahun ve Sherman gibi farklı kadın tiplerini canlandırmak yerine, yarattığı dijital ortamda kendi yüz ve bedenini kullanarak, kadın sorunlarını ve toplumsal kimliğini özel yaşantısından alıntılarla irdelemektedir. Veral, fotoğraflarında kendini bir nesne olarak değerlendirmesi ve içerik sürekliliğinin yanı sıra teknik üstünlüğü ile dikkat çeken çağdaş bir sanatçımızdır. "Çağımızın sahnesinde birer dekor, figüran yada izleyici konumuyla yerini almış insan yüzlerini ve onların bende çağrıştırdığı öyküleri, salt anlatmak değil, yeniden üretip paylaşılmasına zemin hazırlamak kaygısındayım" (www.ilkeveral.net) diyerek fotoğrafa bakışını belirlemektedir. Veral'ın 1998-2002 yılları arasında gerçekleştirdiği "Anahtar" serisinde netleşen vizyonunda, doğurganlık, şefkat, koruyuculuk adına kadın olma gururu yansıtılırken, çelişkili olarak, toplumda kadının önceden belirlenmiş, pasifize yeri ve işlevleri tartışılmaktadır. Dijital ortamda yaratılan fotomontaj görüntülerde, melankolik ve sembolist bir anlatım hakimdir.

İlke Veral, saf – protest bir yaklaşımla kurguladığı fotoğraflarında "gözlemci", "seyirci", "anlatıcı" rollerini benliğiyle bütünleştirmektedir. Bu süreci, fotoğraflarında yer alan iç içe çerçeve ögesini, bir tür geçiş noktası gibi kullanarak vurgulamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmanın sonucunda;

- Cahun, Sherman, Veral'ın özgün fotografik vizyonları incelenerek, kadın sanatçılar tarafından yüzyılımızın "kadın" kimliğine bakışlarının bir panoraması çıkartılmaya çalışılmıştır. Panaromanın ilk etabı Cahun'un entelektüel kimliği ve avant-garde tavrı çerçevesinde 20.yy. başından 1945'lere ulaşmaktadır. İkinci aşama Sherman'ın vizyonundan popüler kültür ve tüketim toplumunun şekillendiği 1950'den günümüze varmaktadır. Üçüncü aşamada, Veral'ın vizyonundan Türkiye'de 2000'li yıllarda kadın kimliğine bir bakışın dijital örnekleri değerlendirilmiştir.

- Sanatçıların yapıtlarını oluştururken kullandıkları kostüm, dekor, aksesuar, dijital müdahalelerin, başka sanat disiplinleri ile kurulan ilişkilerin ve yapılan alıntılarının fotoğraf sanatına kattığı içerik ve estetik dönüşümleri belirlenmiştir.

- Sanatçıların kendi yüz ve bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri oto-portreleri, yarattıkları bağlam değiştirmeler, içerik-estetik dönüşümlerle, bu fotografik anlatım türünün yeni açılımlar kazanmasında öncülük etmektedir.

- Kadın ve fotoğraf sanatçısı kimlikleri ile, kadının toplumdaki ve sanat dünyasındaki konumuyla ilgili spekülasyonlara somut yanıtlar üretmektedirler.

Kaynakça

- Berger,John; Görme Biçimleri, Metis yay., 1986, İstanbul, Çev: Yurdanur Salman, sf. 46
- Rice, Shelly; Inverted Odysseys, The MIT Pres, Cambridge, 1999, sf; 23
- Grundberg,Andy; "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", Sanat Dünyamız, Sayı;84, Yaz 2002, Y.K.Y. İstanbul, sf;115
- Crimp,Douglas;"Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği",Sanat Dünyamız, sayı 84, yaz2002,Y.K.Y. İst.,sf,121
- Krauss,Rosalind; "Fotoğrafi Yeniden Keşfetmek",Sanat Dünyamız, sayı84,2002,sf; 151
- Koestenbaum,Wayne; "Fall Galls" Art-Forum,V;39, Issue 245,2000,sf; 148-151
- Arasse,Daniel; "Cindy Sherman's Mirrors", Art-Press,1999,Issue245,Sf;24-30
- Cruz , Amada; "Twenty Years of Cindy Sherman", Cindy Sherman Retrospective, 2000, The Mit pres, sf; 1-15
- Sanat Dünyamız, "Avant-garde 1945-1995", Y.K.Y., 1995, sayı;59
- Taylor,Charles; Modernliğin Sıkıntıları, Ayrıntı Yay., 1995, İstanbul, Çev: Uğur Canbilen
- Barthes,Roland; Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Altıkırkbeş Yay.,1992,İstanbul, Çev. Reha Akçakaya

Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf

Yard. Doç. Dr. Sadık Tümay

Varoluşun tanıdık olmayan cephelerine kimlik kazandırma, evrensel bilincin şeffaflaştırma takıntısı olarak zamanımızın en büyük dayatmalarından biridir, modadır. Bu anlamda kimlik için, öncelikle zihinlerde yaşanan çatışmaların realitede nesnelleşmesi, illizyon düzeyinde yaşanması ve yaşatılması, sonrasında ise bu buluşmanın pratikle iletişim içine girme yollarını arama gibi bir güzergah izlemekte ve bu zorlamaktadır.

Kimlikli olamama bir başka boyutta zamanımızda, aşına olamamanın yarattığı hayal kırıklıkları ve kaosla gerilimlere neden olmaktadır. Bu durumdan kurtulmak için, tartışmanın yaşamın her alanında tanımlanmaya yönelik arayışlarla ve girişimlerle umuda dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Ümit kimliktir; öz'e ilişkin özgün niteliklerin saptanmasıdır. Bu arada kimliksizlik paranoyasının ortaya çıkardığı hezeyanların güçlü karakteri kendisini alternatif yansıtma biçimlerine müracaat ederek dışa vurmakta, varlığının izleri kendini aşarak öykünmeci, kitsch bir çizgide kültüre mal olan yeni bir sosyolojik nitelikle kimliklik kazanmaktadır. Bu da başka türden kimlikleştirme hareketinin uygulama biçimidir. İçinde bulunduğu zamanımız süreci, evrensel kültürel mirası, bu boyutlarıyla kompakt nesnelere ve kimlikler haline getirmiştir. Bu üretimin ve tüketimin, görüntüler kanalıyla gerçekleştirilmesi en rasyonel uygulama biçimi şeklinde denmektedir. (Daha iyisi bulunana kadar!) Hiper gerçeğin görüntüler aracılığıyla yansımaları yeni bir uçuşkan kimlik algısının gelişimine sebebiyet vermiştir. Görsellik aracılığıyla yaratılan bu yeni kimlik, kitlesel anlamda kolay kavranabilir ve tüketilebilirlik özellikleri ile, her türlü kimliği, ihtiyaçlarına göre kapsama alanı içine alabilecek şekilde yaratılabilir. Düşünceyi görüntüye indirgeyen bu düzlemin felsefesi, son derece popülerdir. Meselenin ideolojik boyutunda kapitalizmin, görsel yeniden üretilebilirliği metalaştırarak, bu düzlemleri yaratmaktaki kıvraklığını göz ardı etmemek durumundayız.

Görsellekle, yorumlanmakta olan düşüncelerin, dönüşümleri sonucunda ortaya çıkan kimlik-

siz kimliğin total görüntüsü, aslında tanımlanamamanın içkinliğinin yarattığı gayri meşru bir sonuçtur. Bu süreçte ham madde, teknisyen, estetiysen sıkıntısı v.s yoktur. Kozmopolit evrensel kültür, ütopya mühendislerince değerlendirilip, teknolojik, estetik ve sosyolojik bir tasarım haline getirilir. Pazarlandığı yerlerde hiper gerçekliktir. Tasarımlanmış böyle bir kimliğin görüntüsü zamanımızda, bütünüyle şeffaflaştırma deneyiminin ürünü haline gelmiştir. Benzerlik üretici ve stereotipleştirmeye yönelik tasarım, homojen bir karakter taşımak zorundadır. Bu yönüyle yaygın bir kitsch estetiğin eşyanın tabiatından ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Sosyolojik niteliği ise, kitleselliği boyutunda analiz edilmelidir. Görsellik, bu durumun garantörüdür. Modern zamanların cazibesini kaybetmiş romantizminin, kimliği farklılaştırma anlamında görüntü kazandırma konusundaki mücadele ruhu, görüntünün kimliğini yaratarak devingenliğini rejenere etmekte, bu arada da standartlaştırmaktadır. Kimlik olarak kimliksizliğin tasarımı, yeni Olimpos Tanrıları! tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu tasarımlar çok taraflı bir işlevselliğe sahiptir. Örneğin; Toplumsal gerilimler bu tasarımlar üzerinden nötralize edilmekte, görüntünün kimliği üzerinden gerilimler dolayısıyla oluşan korkunç şiddet ve nefret pasifize edilmekte, içselleştirilmekte, ama aynı zamanda yaratıcılık adına yeni temaların oluşmasına sebebiyet vermektedir. Yaratıcılık, üslup sorunu boyutunda şiddet çeşitlemeleri, ifadenin biçimlenişinde, bu ruh halinin dönüştürülmüş tasarımları olarak görselleştirilmekte, sinema, televizyon ve fotoğraf gibi popüler dışavurum olanaklarıyla medya mimarisinde pazarlanarak kitlelerle buluşturulmaktadır. Görüntü kimliklerle, tanrısal bir

kuvvet ve kudreti estetik bir iletişim dili haline gelmektedir, getirilmektedir. Böylece, mesele farklı bir boyutuyla bir toplumun gustosu hakkında fikir verebilecek, tüketim alışkanlıklarına varıncaya kadar kültürel karakterine ait tahlillerin yapılabileceği modellerin ortaya çıkması olarak da düşünülmelidir.

Görüntüsünün kimliğinin hiper gerçek boyutu, toplumsal kimliksizliği biçimlendirerek kitleler üstünde standartını oluşturmakta, bunalımın ve hayranlığın bir arada yaşanmasını olanaklı hale getirecek kadar ironik bir sentez meydana çıkarmaktadır. İçinde yaşanan dönem ve sonrasında muhtemel sanal süreçlerinde, kimliğin görüntüsünün ve onun kategorilerinin değer ifade edebilmesi, kimliksizliğin, aynı gün, toplumsallaşmasıyla anlamlı hale gelecek bir gelişmedir ve görüntü toplumunun ortaya çıkması böyle bir sistemin ekonomi politikası adına da son derece önemlidir. Görüntüyle, simülatif labratuvar uygulamaları gerçekleştirilmekte, yeni tip evrensel kimlik inşasına ilişkin projeler hayatıyet bulmakta, pazar yaratılabilmekte, kitle iletişim araçlarının olanaklarıyla etkili biçimde değerlendirilebilmektedir. Dünya kimliği projesi uygulamaya geçirilirken, bu kimliğin patentlerinin çeşitli uluslararası markalar tarafından tescil edilmesi ekonomi politikası bu dönemdeki modasıdır. Hiper gerçek kimliğin milliyeti de farklıdır, tabii ki vardır. Geçmişten farklı olarak, kimliğin görüntüsünün milliyetçilik motivasyonunun türevlerinin yeni gelişmelerini ortaya çıkarması olasıdır. Bu arada dönüştürülmeye zorlandığını da belirtmemiz gerekmektedir. Kimliğin görselliği, tüm zamanlarda deneyimlenebilecek, yaratıcı bir farklılıkla kitlelerin ruhunu tutabilecek cinsten bir milliyetçilikle reklam ve halkla ilişkiler uzmanlarının pragmatik faaliyet alanları içinde kalmaktadır. Microsoft, United Colors Of Benetton, General Electric, Sony, Carl Zeiss Lens, Coca Cola, Goggle v.s. Dünya kimliği projesinin misyonerleridir ve eski kimliklerin yenileriyle değiştirilmesi yönünde çıkar ilişkisine dayalı yoğun bir kampanyayı yürütmeleri, kitle iletişim araçlarıyla hiper gerçek evrende devam etmektedir. Bu ise hali hazırda kimlik sahibi olanları rahatsız edici bir gelişmedir ama kaçınılmazdır da. Çünkü, sıkıntı kimliğin görüntüsünün kaybolmasından kaynaklanabilecek yok oluş telaşındır. Tereddütleri de beraberinde getirmesine rağmen, patentin, kimde olacağına, yaratacağı sıkıntıya bir de pazar ilişkileri eklendiğinde krizin düğümlendiği yer kendiliğinden ortaya çıkar. Medyanın, estetik standartlarını biçimlendiren görüntü kimlik; hiper kimlik, evrensel

ölçekte dünya kimliğinin tasarımında son derece önemli işlevlere ve sınırlar ötesi geçerliliğe sahiptir. Hiper kimlik radikal olma dahil, kimlik krizlerinin yol açabileceği travmaları kontrol edici bir strateji şeklinde kullanılmakta, evcilleştirmeye yönelik bir homojenlik yaratma konusunda olanaklar sağlayabilmektedirler. Ayrıca, sistemin denetlenmesi ve yönlendirilmesi, hazırlanması yönünde kamu tüzel kişiliği biçiminde işlevselliğe sahiptirler. Medya, evrensel dünya kimliğinin standartlarını ihraç etme konusunda, son derece stratejik konumdadır. Bütün olası ötekiler de, bu araçlar dolayısıyla tasarımın içinde bilinç ve bilinçaltının korelasyonlarının modellerine indirgenmektedir. Görüntü kimlik üzerinden, paronayaların eskizleri hayatıyet bulmaktadır.

W.Benjamin "Bir şey yok olma tehdidi altındayken, özü tüm hakikati içinde belirir" der¹. Günümüzde hakikatin belirginleştiği yer görüntü ve iletişim teknolojileriyle elde edilenlerdir. Bu imkanın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde fotoğraf ve teknolojinin önemi inkar edilemez. Kimliğin görüntüsünün nesnelleşmesi, ideolojik konumu, sanatsal yaratıcılığı beslemesi ve ayrıca kapitalizmin ihtiyaçlarına cevap verme konusunda fotoğraf, bizim bağlamımızda öncelikle değerlendirilecek bir boyuta sahiptir. Kimliğin görüntüsünü statükocu bir içkinlikten alarak avangard bir aşkınlığa taşımaktadır. Çağdaş sanat içinde kimlik sorgulamalarının yapılabilmesine sağladığı olanaklar, modern toplumun ihtiyacı olan değerlendirmelerin yapılabileceği şartları bünyesinde bulundurmaktadır. Fotoğraf, kimliğin görüntüsünü uzun zamana yaymakta, teknolojiyle görüntünün kimliğinin belirginleştiği bir iktidar simülasyonunun yaşanmasını sağlayabilmektedir. Yok etmenin her türlü şifresini kullanan kapitalizm yeni dönemde klasik fotoğrafik teknolojileri aşan özelliğiyle, dijital teknolojilerle, yeni kimliksiz kimliğin, hiper kimliğin inşasını gerçekleştirmekte, böylece kapitalizmin zamana uygun dönüşümlerinden bir başkası gerçekleşmiş olmaktadır. Fotoğraflarda, görünüşten alınan hedonun toplumsal mesafeleri yaklaşıtrıcı illüzyonunun toplumsal retorikliği inşa edici etkisi vardır. Ayrıca kültürel ve estetik kimlik tahlillerine imkan sağlayan, öznenin, aslının tescilindeki naiflik dahil her türlü spekülasyonun kodlandığı bir anlam iletimi zemini yaratılmıştır. Kimliğin görüntüsüyle olan aidiyeti, disiplinlerarası bir sınıflandırmada ilişkilendirme biçimini hiç olmadığı kadar kolaylaştırıyorsa da, görüntü üstünden okunulan kimlik, psiko-dramatize süreçlerin etkisinde ontolojik

problematiklerin arenası gibi ortaya konmaktadır. Hiper gerçek kimlik üstünden yapılan spekülasyonlar; kimliği, zamanı, kültürü sorgulayıcı bir analiz boyutuna imkan sağlar. Fotoğrafik görüntü, bulunduğu andan itibaren modern insanın ve yaşamın dönüşümlerinin belgelendiği bağlam yaratmıştır. Ait olduğu zamanın kimliği, ait olduğu varsayılacak zamanın ise görüntüsüdür. Fotoğrafın ontolojik niteliği bu farklı iki konumda da etnotipik* sorgulamalara olanak sağlayabilir. Örneğin, August Sander'in fotoğraflarında tipolojiler öncelikle artık görüntü kimliklerdir. Alman halkına ilişkin bir tarihsel dönemin (Weimar Cumhuriyeti 1919-1933) detaylarını sağlayan güçlü kayıtlardır. Sonrasında ise yine bu fotoğraflar birer görüntü olmanın ötesinde ilgili kimliklerin (sanatçılar, zanaatkarlar, bürokratlar, işçiler, işsizler...) iktidarına ait öykülerdir. Kim oldukları önemli olmakla beraber, 1919-1933 döneminin kimlik kayıtlarındandırlar.

Fotoğraf anlamında, benzer kaygıları değişik coğrafyalarda, farklı zamanlarda üsluba ait sorgulamalarla çeşitlilik arz etmektedir. Örneğin, benzer bir yaklaşımla ülkemizde Ahmet Elhan'ın 1993 yılında stüdyo içinde Sander vari bir çalışma gerçekleştirmiş, yakın zamanlarda ise 1998-1999 yıllarında Süreyya Yılmaz Dernek ve Ergün Turan'ın ülkemizde gerçekleştirdikleri fotoğrafik projelerini de aynı anlayışın bir



Şekil 1 August Sander (Köy Bantosu)



Şekil 2 August Sander (Postacı)

devamı olarak düşünebiliriz. Her iki projede de doğal hallerinde Türk Toplumsal Yapısına ilişkin kimliklerin fotoğrafik gözlemleri yer almaktadır. Dernek ve Turan projelerini yorumlarken kendi ifadeleriyle "Fotoğrafta önemli olan insan, insanın duruşu ve kimliği" belirlemesini yapmaktadırlar. ² "Biz" ismiyle kitaplaştırdıkları çalışmaları yüzleşme ve yüzleştirmenin hümanist bir bilince ilişkin karakteristik özelliklerden yola çıkarak genelleştirilebilecek makro bir gözlemdir. Kimlikten yola çıkmıştır ama aynı zamanda bir tarihsel dönemin, kültürün görüntülerinin kimliğidir. Artık hiper gerçekliğin kayıtlarıdır.

*etnotipik: Belirli insan grubunun davranışlarını anlamamızı sağlayan referans modelidir.



Şekil 3 S. Yılmaz Dernek E. Turan, "Biz"

Zamanımızda, görsel kitle iletişim araçlarının kimliğin profesyonelce, kurgusallaştırılmasını inşa etmeye yönelik stratejileri bulunmaktadır. Bunu da kabaca pazar ve çıkar ilişkileri belirlemektedir. Bu çerçevede, tasarımların estetiğini postmodern süreçlerin özellikleri, fazlasıyla belirlemektedir. Şoklar, bu anlamda postmodern espri içerisinde hiper gerçek kimliğin inşasının önemli malzemeleridir. Ayrıca hiper gerçek için önemli olan realitenin hissizleştirilmesi boyutunda, duyu yitimini gerçekleştirebilmekte mukteldirler. Bu profesyonel yaklaşımın ideolojisi için Dünya kimliğine ilişkin tasarımlarda, sosyal kategorinin genişletilmesi ve gerçekleştirilmesi için Tarih'le oynanarak Coğrafya'nın küçültülmesi, mesafenin daraltılması denemektedir. Görüntü kimlikte, farklılıkların törpülediği, asimile edildiği, simülatif bir kimliksiz kimliğin gerçekleşmesine uygun yeni kimlik düzlemi oluşturulmaktadır. Bu iş için hiper gerçek bir tasarım sonsuz olanaklıdır. Örneğin, tüm insanlık ailesi üzerine kurgulanan dünya kimliği projesinde özgürlük, soyut olan müstesna bir kavramdır. Burjuvazinin tekelinden görüntü kimliklerle kurtarılmaya çalışılmakta, sıradanlaştırılmaktadır. Ancak, hiper gerçek kimlikle, enformatif bağlamda anlam, mülkiyetin tescilinin kimlikle yapıldığı, efsunlaştırıcı özelliğiyle sıradanlıktan kurtarılmış izlenimi yaratılarak, görüntü kimliğin ekonomi politikasının modelleri yaratılmaktadır. Kapitalizmin farksızlaştırma siyasasının, ama aynı zamanda içinde nüanslarının bulunduğu örneklemeler paradoksal olarak bu şekilde yürütülmektedir. Fotoğraflar aynı zamanda nesne iktidarına ilişkin yorumlardır da. Yürütülen reklam kampan-

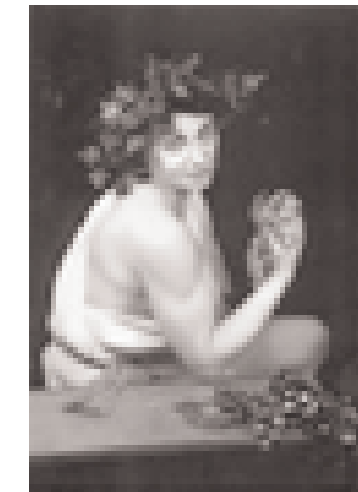
yalarına ilişkin fotoğrafik çalışmaların büyük bir çoğunluğunda, nesne, kimliği belirleyen iktidarı temsil eden ana motiftir. Görüntünün kimliği meseleyi bir imaj sorunu haline getirmekle kalmamakta, insanı nesnelere arasında herhangi bir nesne konumuna sokmaktadır. Ayrıca kimliğinin tescili kimliksizlik biçiminde bir kimlikle açıklanma durumuna gelmektedir.



Şekil 4 Coca Cola

Modernitenin, 19. yüzyılın yapılandırdığı yeni pratiklerinden olan fotoğrafın, teknolojik olarak elde edilmesi ve çoğaltılması, kendi nesnesinin eleştirisini yapabilecek olası ötekileri tasarım boyutuna indirgeyerek, kimliksiz bir kimlik yaratılmasında da etkin olarak kullanılabilir bir model olduğunu ortaya çıkarmıştır. Görüntülerle, zihnin bütün kısırtıcılığının temsili provaları yapılabilmektedir. Bunun sonucunda tabii ki kimliksizliğin nevrozu, sessizlik ve belirsizlik şeklinde karşılıklar bulabilir. "Özbilinç, başka bir özbilinç için varolduğunda ve varolduğundan dolayı kendinde ve kendi için var olur, yani ancak tanınan varlık olarak vardır." ³ Fotoğraf ilk bulunduğu dönemde yaşamsal realiteye kimlik kazandırmanın sertifikasıydı. Sonrasında ve zamanımızda ise kimliğe ilişkin düşüncenin sınırsız şekilde sorgulandığı ve yansıtılabileceği varyasyonlar üretmektedir. Örneğin Man Ray'ın yorumu, bu bağlamda 20. yüzyılın sonrasını da etkileyebilecek bir çalışmadır. Marcel Duchamp'ın "Rose Selavy" kimliğini yansıtan portresi bu anlamda değerlendirmelidir (1920-1921). Marcel Duchamp, Man Ray yaklaşımı ötekilerin hikayelerini zaman içinde, zihindeki hiper gerçeğin bütün varoşlarıyla beraber yorumlanmasını sağlayacak gelişmeleri fotoğrafçıların ilgi alanına yaratıcılık boyutuyla sokmuş-

tur. Konu, zaman içinde Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Heilman-C, Lyle Ashton Harris gibi sanatçılarda çeşitlendirilerek ve yoğunlaşarak tartışılmaya devam etmektedir. Sanatçı için artık tartışmanın merkezi kimliğin görüntüsünün yarattığı krizlerle dışa vurulmaktadır. Bunlardan Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri 1977-1980) adlı serisi 69 adet siyah-beyazdan oluşmuş feminist görüntüye ilişkin bir kimlik arayışı veya sorgulamasıdır. Fotoğraflarda yer alanlar sadece cinsel kimlikleriyle vardır. Bunun dışında toplumda varlık olarak kimliklerinin hiçbir önemi yoktur. Yine Sherman'ın 1990'da tamamladığı "Tarih Serisi" ise, resim tarihinden seçtiği tabloları canlandırarak hazırlanan bir mizansenle yeniden yorumudur. Bunlardan Caravaggio'nun Bacchus'u (1595), Ingres'in Odalique'si bu anlamda örnek verilebilecek çalışmalardır. Tarih, sanki kimliğin ipoteği altındadır. Kimliğin görüntüsünün, kültür endüstrisinin manipülasyonunda metalaştırılması eleştirel bakış açılarının gelişimine olanak sağlamıştır. "Düşünceler gelişirler. Kelimelerin anlamı gelişmeye katılır. Aşırı macilik zorunludur. İlerleme bunu gerektirir. Bir yazarın cümlesine sıkı sıkıya sarılır, onun ifadelerinden yararlanır, yanlış bir düşünce silinir ve yerine doğrusu konur." ⁴



Şekil 5 Cindy Sherman Caravaggio'nun Bacchus'u

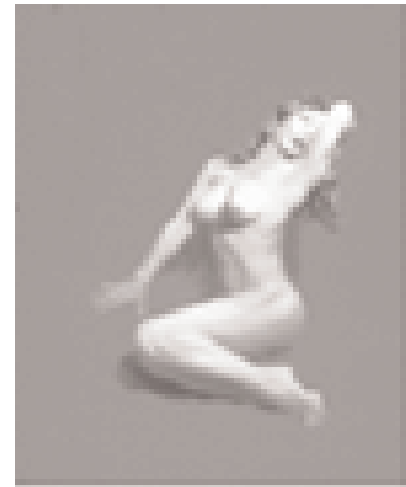
Yasumasa Morimura adlı fotoğraf sanatçısı ise üslubunu biçimlendirirken görüntü üzerinden kimlik tartışmalarına özellikle ünlü kişilerle özdeşleşip performanslarıyla onları yeniden canlandırarak fotoğraflar çekmiştir. "Doublonage 1988" serisinden Marilyn Monroe, Lisa Minelli, Marcel Duchamp, Nijinsky örneklerinin yanısıra, Rembrandt'ın "Gece



Şekil 6 Cindy Sherman, "Untitled Film Stills"

Bekçisi" adlı çalışmasının yeniden kurularak yorumlanması da bu bağlamda ifade edilebilir.

Bu çalışmalar çok kimlikliliğin ironisinin yapıldığı çağın tipik bir değerlendirmesidir. "Olumlayıcı kültür, yalnızca sonunda, şeyleşmeye yenilmek için, şeyleşmeye karşı ruhu bir protesto olarak kullanır".⁵ Bireysel protesto inisiyatifi coğrafi, tarihsel, siyasal sınırların önemini estetik kodlara çevirerek önemsizleştirir, ama aynı zamanda da evrenselleştirir.



Şekil 7 Yasumasa Morimura

Heilman-C fotoğraflarında otobiyografik bir disiplinle kimliğin gizli yüzündeki yabancıyı açığa çıkararak, tartışmacı; ancak idealize edilmiş boyutu yakalamaya çalışır. 20. yüzyıl sanatının içinden seçtiği örneklerle yorumunu ortaya koyar. Örneğin, Pablo Picasso'nun

Avignon'lu Kızlar'ı gibi. Sanat tarihi, zamanının eleştirisini yapabilecek sentezlerini sürekli ortaya çıkararak ve retorikliğini çok sağlam bir şekilde oluşturmaktadır. Yaratılan esprinin içindeki öz'ün biricikliği korunarak, kimliklerin konumu evrenselleşmektedir.



Şekil 8 Edouard Manet, Olympia



Şekil 9 Yasumato Morimura

Kimlik, fotoğraf biçiminde nesnelleşmekte, anlam boyutunda ise tüm zamanlara ait hümanistik diyalektiğin vazgeçilmezi haline gelmektedir. Görüntünün kimliğinin zihinsel fantezinin kitsch karakterdeki narsistliğiyle ablukaya alındığını açıklıkla görürüz. Kimliğin görüntüsü, görüntünün kimliğinin ritüeliyle algılam ilişkisi içinde izleyiciyi bırakır. Hiper gerçek kendi gerçekliğini fotoğraflarla inşa etmiş olur. Olympia ve benzerleri bu şekliyle insanlığın kültürel mirasının göstergeleri haline gelmektedir. Fotoğraf, bu diyalektiğin sürmesini sağlayan, kültürel mirasa sahip çıkmanın, zamanının çok önem-



Şekil 10 Victor Burgin, Olympia

li bir kayıdır. Bununla beraber, fotoğraf dışındaki görüntülü kitle iletişim araçları, değerlendirmesini yapmaya çalıştığımız hiper gerçeklikle ilgili bol miktarda değerlendirilmesi gereken kayıtlar vermektedir. Sinema, TV'ye ek olarak gelişen İnternet, konunun interaktif halde değerlendirilmesini sağlayacak yeni olanaklar vermesi dolayısıyla, ayrıca tartışılmalıdır.

Dipnotlar:

1. W.Benjamin, Akt:Jerome Binde, Le Monde Diplomatique "Zamanın Geleceği", Nisan2002, s:25
2. R.Akyüz - S.Darendeliler, Geniş Açık" Gel Biz'e Katıl Biz'e", Sayı:26, İstanbul, 2002, s:56
3. GuyDebord, Gösteri Toplumu, Çev: A.Ekmekçi O.Taşkent, AyrıntıYay. İstanbul, 1996, s:112
4. Guy Debord, a.g.e, s:110
5. Phil Slater, Frankfurt Okulu, Çev:A.Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s:230

George Tabori'nin *Weisman ile Kızılyüz* Oyununda Coğrafi Yanılgı Haritası ve Kızılyüz Folkloru

Onaltı Milyon Hektardan Yoksun Katır

Lillian Freirdberg - Çeviren: Adnan Çevik

"İyi seyirci cesur olandır. Dünyayı saçmalıklarını ne onaylayan ne de pohpohlayan bu seyirci, sadece büyüteç altına alıp böylece görünür hale getiren sanatımızın kurallarına göre tuttuğumuz aynaya bakar. Böylesi bir aynaya bakmak cesaret ister ve hep umut doludur."

George Tabori "Tiyatronun Faydası Üstüne" ¹

Yahudi ve Amerikan Kızılderili kimliklerinin birbiri içinde eritilmesi edebiyat dünyasında yeni bir durum olmadığı gibi böylesi bir erimenin varlığını kavramak için öyle çok fazla kafa yormaya da gerek yoktur. Tarihte her iki toplumda planlı bir soykırım yaşamışlar ve hem edebiyatta hem de popüler eğlence dünyasında bireylerin gerçek hayatlarını ve yaşam biçimlerini yansıtmayan karikatür tiplmelerle kalıplaştırılmışlardır. Aslında kimliklerin kalıplaştırılması, mite dayanan tarih anlayışının ve Amerikan Batı'sının yaratılmasının özünü oluşturur. Bu bağlamda bir zamanlar Amerika Doğu Kızılderililerinin kökenleri üstüne ortaya atılan yerlilerin İsrail'in On Kayıp Kabilesinin sonundan geldikleri miti çökmüştür.

Amerikan Yerlileri, İlk Ulusların halklarını bir araya toplayan ve istemedikleri, hatta hangi bir organik bağın varlığına da inanmadıkları Yahudi-Hıristiyan dünya görüşü karmaşasına neden olan bu türden paralellikler çizen örnekleri hep düzen bozucu bulmuşlardır. Yeni Dünya'nın insanlığın kökenini On Kayıp Kabile ve Bering Boğazı ile açıklayan teorilere Yerli bilim adamları Kolomb'un "Yeni Dünya'ya" ² gelişinden on bin yıl öncesinde yaşamış İlk Uluslar ile bağ kurulan yaradılış ve köken hikayelerine karşı çıktıkları için kesinlikle katılmazlar.

Fakat, hem Birleşik Devletler'deki hem de dünyadaki diğer Yahudiler değişik zamanlarda ve durumlarda çeşitli nedenlere dayanarak kendileri ile Kızılderililer arasında bir paralellik olduğunu düşüncüler. Kendini Amerikalı Kızılderili olarak kabul eden Else Lasker-Shülder bunun en bilinen örneğidir. Fanny Brice söylediği "Ben Kızılderili'yim." Şarkısıyla

yıldızlaşır ve Kafka bile Kızılderili olmayı ister. Birleşik Devletler'de buna benzer bir yaklaşım **Tsvishn Indianer** (1895) adlı kısa oyunla başlar. Oyunun çevirmenine göre "[oyun] bir sapkınlık değil ancak Mel Brooks ve diğer filmlerin çekilmesine öncülük eden kalın çizgilerle belirlenmiş Yahudi-Amerikan eğlence anlayışından uzaklaşmadır." (Slobin 18). Eddie Cantor'un Kızılderili folklorunu kullandığı **Whoopie** (1930), Bernard Malamud'un ölümünden sonra yayınlanan bitmemiş romanı **The People** (1989) ve Woody Allen'in **Zelig** (1983) adlı filmi bu akım içinde sayılır. Son yıllarda ise Alman Yahudi yazar Raphael Seligmann "Almanya'nın Kızılderilileri" ifadesini kullanmıştır. (Gilman alıntısı 19). Böylece, tarihin ilk "Yahudi Westerni" olarak tanıtılsa da George Tabori'nin 1990 yılı **Wiesman und Rotgesich (Weisman ve Kızılyüz)** oyunu gerçekte hiç tahmin edilmediği kadar uzun süren bir gelenekte yer almaktadır. Tabori'nin "Yahudi Western"inin farklılığı Yahudi ve Kızılderili kimliklerini birbiri içinde eritmesi değil, Amerikan sinemasının özellikleriyle Avrupa tiyatrosunu mekan anlayışını kaynaştırmasıdır.

Tabori'nin "Yahudi Westren"i Nazi Soykırımı'ndan ³ kurtulan Weisman ile ne olduğu pek anlaşılamayan fakat Kuzey Amerika toplumundan bir tipi temsil eden Kızılyüz'ün (Rotgeicht) karşılaşmasını resmeder. Weisman ve "mongol" kızı Ruth yanlarında, ölen annelerinin küllerinin bulunduğu kupa, ölenin New York'da Riverside ile 99uncu Cadde'nin köşesinde küllerinin savrulması isteğini yerine getirmek üzere tüm ülkeyi baştan sona arabayla geçmektedirler. Otobandan çıkarlar ve "batının ıssız bir bölgesinde" kaybolurlar. "Kızıl elli" "Avcı" tarafından pusuya düşürülürler. Arabaları çalınır ve tek başlarına biçare durumda batının ıssızlığına terk edilirler. "Otostopçuluk

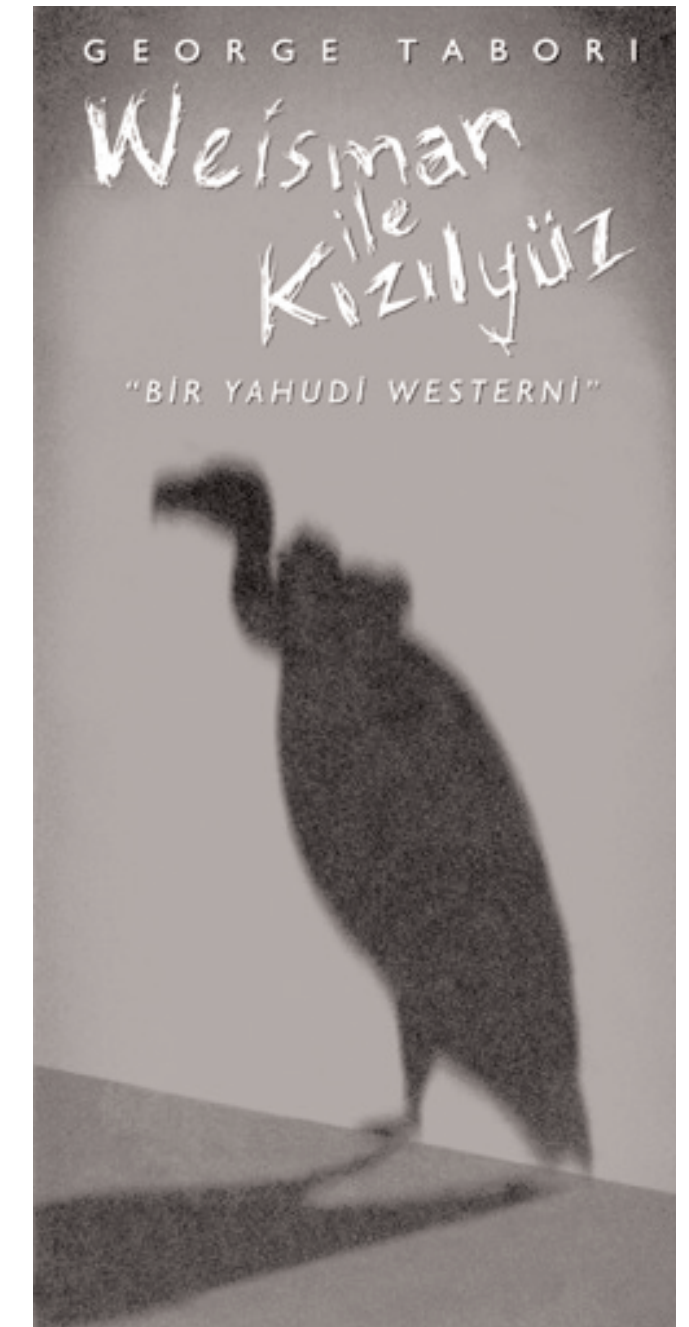
Sanatı" (58) başlıklı sahnede, aniden katıra binmiş bir "kızılderili" kılığında "Çöldeki tabela" gibi karşılına çıkan kurtarıcıyla karşılaştıkları zaman Weisman ve Ruth Yahudi olmanın getirdiği hüneri tarih boyunca kuşaktan kuşağa sürekli gelişen hayatta kalma savaşında denemektedirler.

Weisman ve Kızılyüz "Çatışma Noktası" (81) adlı yedinci perdede gürültülü bir doruk noktasına ulaşır. İkisi de kurban edilmiş toplumlarının birer karikatürleşmiş temsilcisi olan Weisman ve Kızılyüz birbirlerine attıkları yumruklarla yaralanırlar ve ait oldukları toplumları aşağılarlar. "Son Raunt" (85) adlı son sahnede Weisman kalp krizinden ölür. Kızı Ruthie annesinin küllerini babasının başına serper, savaşta ve aşta kazanan Kızılyüz kızı alır. Kızılyüz'ün "yarı gelişmiş" kimliği Junita adında bir "kızılderili kadın" ile "Dehdeh Goldberg" olarak bilinen Kızılyüz üç yaşındayken ortadan kaybolan "Goldberg" adlı adamın evliliğinin ürünü olduğu ortaya çıkınca anlaşılır. Ruthie Weisman ve Dehdeh Goldberg gün doğarken katır sırtında yola çıkarlar.

Weisman ve Kızılyüz bir çok açıdan tipik bir Tabori oyunudur. "Kurban ve kurban eden arasındaki karmaşık ilişkinin tam anlamıyla kışkırtıcı biçimde sorgulanması" (Feinberg 95) bu özelliklerin en başta gelenidir. Jack Zipes "Tabori and the Jewish Question (Tabori ve Yahudi Sorunu)" adlı konuya yeni ufuk açan yazısında Tabori'nin yaratisinin göze çarpan bu özelliği üzerine şöyle demektedir: *İddialı, kışkırtıcı ve tuhaf, Tabori teatral bir biçimde Yahudilerin dünya tarihi boyunca tüm azınlık gruplardan çok daha fazla acı çektiğini ve Yahudi sorununun can yakıcı, yaşadıkları neredeyse saçma ırkçılık gibi karmaşık sorunlardan oluştuğunu ısrarlı bir teatral çabayla göstermeyi takıntı haline getirmiş.* (98)

Zipes'e göre, oyunda sergilenen Yahudi ve Kızılderili mücadelesinde "Tabori günümüzde, özellikle herkes Yahudi olmanın ne demek olduğunu bilirken, Yahudi olmanın anlamını veya kimlik politikasının ne olduğunu sormak istiyor." (Jewish Question 105). Madem ki "Yahudilerin nasıl bir hayat sürdürmesi gerektiğini kim ve ne saptıyor?" sorusu Tabori'nin en açık "Yahudi Sorunu", o halde oyunların da ayrıca Tabori'nin öteki Ötekilerinin hayatlarına neyin yön vermesi gerektiği sorusu da soruluyor. "Kızılderili Sorunu" da tıpkı Yahudi Sorunu gibi Kızılderili kimliğinin en az Yahudi kimliğinin Diaspora'da karşılaştığı

gibi baskın kültür tarafından kesintiye uğratılmasına neden olan can yakan, ırkçı bir mekanizmanın karmaşık yapısı ile ilgilidir. Ve dahası, ne kadar acıdır ki çok az eleştirmen oyuna Amerikan eleştirisi ve varolan kültür politikası boyutunda yaklaşmıştır. Konuya Amerikan Yerli kaynakları ve görüşleri bağlamında yaklaşan araştırmacı sayısı hemen hiç yoktur. ⁴



Öteki ezilen azınlıklarla çizilen benzerlikler hiç kuşkusuz Tabori tiyatrosunun bir başka belirgin temasını ortaya çıkarır: "Modern toplum hastalıkları" (Feinberg 57). Weisman ve Kızılyüz'ün ortaya serdiği sorun ilk defa Herman Melville tarafından 1857 yılında "doğal olmayan Kızılderili nefreti" biçimde ifade edilen Amerika'ya özgü toplumsal bir hastalıktır (172 - 81). Amerikan sosyal dokusu günümüzde hala bu hastalıkla doyurulur (ayrıca bkz. Pearce, 1957; Slotkin, 1973; Ronin, 1975; Drinnon, 1980; LaDuke, 1997) 5. Tabori kendi ifadesiyle "Amerika masumiyetini yitirmiş hastalıklı bir ülkedir ve yeni bir kimlik bulmak zordur" demektedir (alıntı Feinberg 53). Amerika'ya özgü hastalık ve kimlik arayışı Weisman ve Kızılyüz'de mükemmel sergilenmiştir. Oyunda Tabori Amerikan kimlik politikasının esaslarını göstermek için tersine ironi ve geleneksel türlerin parodik abartılması tekniklerini kullanmıştır.

Ella Shoat ve Robert Stram'ın **Unthinking Eurocentrism** (Düşüncesizce Avrupalılaştırma) adlı eserde belirttikleri gibi **Weisman ve Kızılyüz**'ü bir Kızılderili gözüyle değerlendirmek seyirci özneliği gerektirir ve algılanması gereken düşüncenin tarihsel olduğu vurgulanır.

Rushmore Dağı'nın resimleri Euro-Amerikalılarda vatansever atalarının güzel anılarını hatırlatırken, Kızılderililere ise yoksunluk ve haksızlık duygularını uyandırabilir. (353)

Oyunun ilk yorumu Yerli Amerikalı bakış açısından elde edilen anlamları betimlediği için bu sav uzun zamandır eksikliği hissedilen bilimsel bir boşluğu doldurma çabasıdır. Büyük farklılıklar gösteren tarihsel deneyimlerle ilişkili etnik kimliklerden ortaya çıkan sorunlar teatral temsil yoluyla göstermektedir. "Amerikan Yerlisi bakış açısına" göre konuşmak aslında paralel olmayan tarihsel ve coğrafi heterojen dağılımdan kaynaklanan kültürel, ulusal ve etnik sınıflamanın tümünü tek bir paradoks biçiminde ele almayı gerektirir. **Weisman ve Kızılyüz**'e Amerikan Yerlisi gözüyle incelenmesi sırasında edebi bir eserin aydınlatılması için Kuzey Amerika'nın İlk Uluslarının ortak noktaları ve Vine Deloria, Jr.'ın "Kızılderili dünya görüşü" Vine Deloria, Jr. olarak tanımladığı fenomenen yararlanılmıştır. Sözü edilen ortak paydalar özellikle toprak, cömertlik ve konukseverlik değerleri, dengeyi sürdüren değişmez kararlar gibi insan ve yaşamın diğer unsurları arasındaki ilişkinin özüdür.

Ancak böylesi bir yaklaşım Tabori'nin "yazarın yardımcı seyirci" fikrini de beraberinde getirir. Tabori "Metin her türlü yoruma açıktır, hiçbir yorum diğerinden doğru olamaz." (Feinberg alıntısı 89) fikrini geliştirmiştir. Tabori'nin tiyatrosu "seyircinin hem zihinsel hem de duygusal katılımını sağlar" (Feinberg 24). **Flight into Egypt (Mısır'a Uçuş)** adlı ilk oyununun aldığı olumsuz eleştiriler için gönderdiği mektupta Tabori dramaturgi anlayışını savunurken "Amaç 'mutlu' etmek değil, rahatsız etmek, sarsmak, sınırlandırmak, seyirciyi acı dolu anılarla germek ve onları kirli bir dünyaya göndermektir" (Feinberg alıntısı 29) demiştir. Jack Zipes **Weisman ve Kızılyüz** eleştirisinde Tabori hakkında şöyle der: *Tanrıya alaya alma yobazlığı ve görgü kurallarının çıkarılguna kullanılmasını yok eder. Tabori'nin oyunlarında ne dil ne de davranış kurallara uymaz. Oyun boyunca Yahudi Sorunu sürekli yeniden şekillendirilerek seyircinin kendisine sorduğu, biraz önce kendi Yahudilerini yaratıp yaratmadıklarını sorusuna dönüşür. (Jewish Question 105)*

Böylece "Yahudi Westerni" sorunu seyircinin Kızılderilileri kendilerinin hatırlamalarına ve/veya yaratıp yaratmadıkları sorusuna dönüşerek Amerika'nın "Kızılderili Sorunu" haline gelir.

Weisman ve Kızılyüz'ü Amerikan Yerlilerinin yaşamlarını ve topraklarını kazanım mücadelesine oturtma çabasıyla, bu çalışma oyunda "ıssız bölge" yi her şeyin ardında yatan "sessiz oyun kişisi" olarak ele alır. Bu yolla, inceleme, "Amerikan Rüyası" nın ve sosyal-politik yapıda kimlik oluşumuyla bağlantılı "Amerikan yaşam biçimi"nin temelini oluşturan yakalanmışlığın ve sahip olunanlardan mahrumiyetin gizil öyküsünü gün ışığına çıkarır. Asıl üstünde durulan noktayı coğrafi karışıklıklar ve Birleşik Devletlerin kimlik yapısının temeline karşı çıkan kıızılyüz folkloru oluşturacaktır. İki asıl kahraman **Weisman ve Kızılyüz**, Kızılderili ve Göçmen'in oluşturduğu "Batı nasıl yok oldu:" üstüne kurulu koloni tiyatrosundaki başlıca karakterlerin tipleştirilmiş biçimi olarak ele alınmıştır. Batı coğrafyası ve kıızılyüz folklorunun modal yapısı, Kızılderili ve Göçmen kimlik politikasının anlaşılmasında çok önemlidir, çünkü her iki kimlik de ironik bir biçimde "Yahudi Westreni" inde "oyunan Kızılderili" tarafından Amerikalı olma durumuna şık tutar.

Birçok araştırmacı "azınlığın en fazla şehit edildiği savaşı"nda Kızılyüz'ün kendisinin "tötemin en altındaki adam" olduğunu kanıtlamasıyla ke-

sinle "kazanan" olduğu konusunda birleşirlerken, bu çalışma oyunun eksenindeki "Kızılyüz aslında ne kazanmıştır?" sorusuyla bu sonuca karşı çıkar. Ve, daha önemlisi, kazandıkları kaybettiklerini yeterince karşılayabilir mi? Kızılyüz kızı ve katırı alır. Birlikte Santa Fe'ye doğru yola çıkarlar, ancak arasındaki 16 milyon hektarlık arazi ne olacaktır. Bu son, bir eleştirmenin söylediği "gerçek ve sembolik umut" olabilir mi? (Kagel 47) Eğer öyleyse, kimin için? Kızılderili için mi, yoksa Göçmen için mi? Bu sorular bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

Amerika'da Kim Kimdir? Eldeki Altı, Düzenenin 'Öteki' Yarısıyla Aynıdır

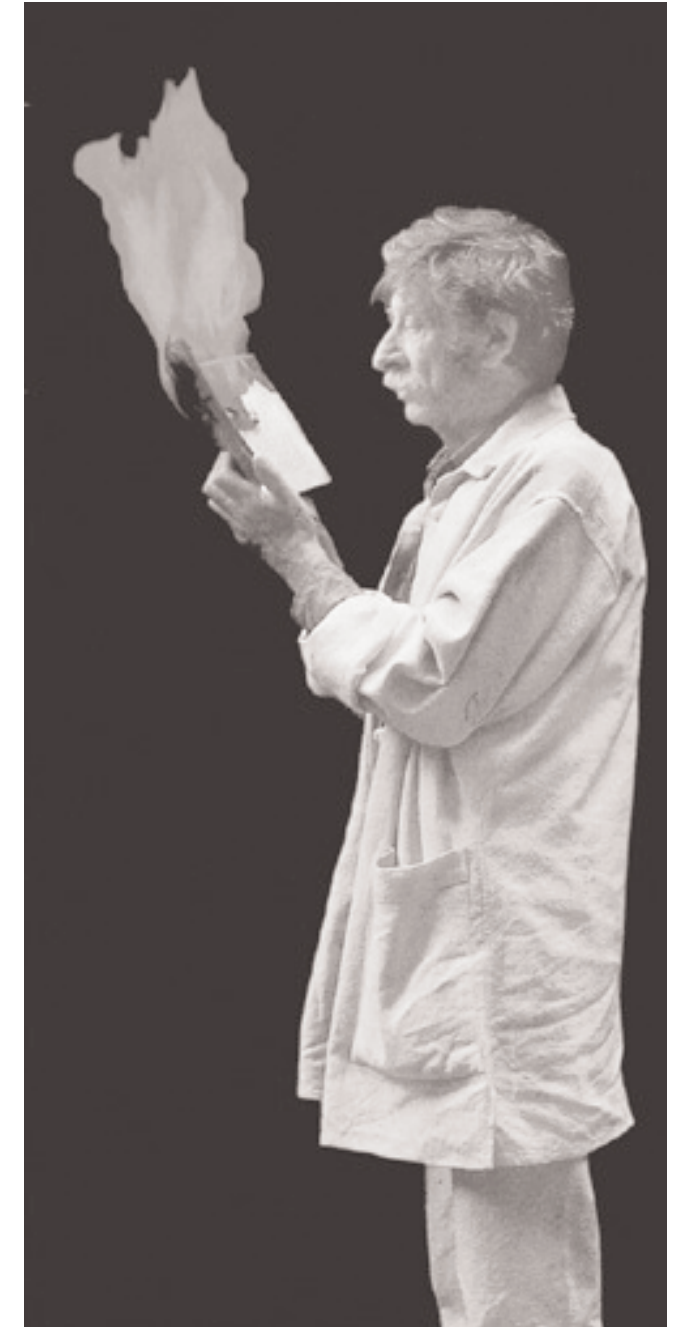
Kazanan Hıristiyan'ın altından aslı bozulmuş pagan çıkar. İsrail Zangwill, Getto'un Çocukları 6

Weisman ve Kızılyüz 1990 yılında Viyana'da Avrupa seyircine sahnelenmiş olsa da Tabori'nin bu oyunu onu ortaya çıkaran edebi ortam ve Amerikan politik yapısı bağlamında ele alınmalıdır. Tabori göçmen film yapımcıların, yazarların ve oyuncuların eğlence sektöründe etkin olmaya başladığı 1950'li yıllarda Hollywood'a geldi. McCarthy döneminin ilk yıllarından 1960'lı yılların büyük sosyal ve politik karışıklıklarının yaşandığı dönem boyunca Birleşik Devletler'de çalıştı. **Weisman ve Kızılyüz**, savaş sonrası Amerika'nın yüzeydeki özgür ve pırılmalı görünümünün altında yatan, histeri, paranoya ve ırkçı gerilimlerin yaşandığı McCarthy atmosferinin getirdiği çok güçlü ve yok edilmez izlerini taşır. Oyunun konusu Tabori'nin Amerika sürgünü yıllarında yazdığı, Ursula Grütz-macher'in Tabori'nin Almanca çevirisini 1981 yılında **Son of a Bitch (Orospu Çocuğu)** 7 adlı kısa hikayeler seçkisinde yayınladığı "**Weisman ve Kızılyüz**" adlı kısa hikayesinden alır.

Tabori'nin Weisman ve Kızılyüz tasarımları, iyi niyetli olmasına karşın, oyunla ilgili 1990 yılında yaptığı bir açıklamayla kuşkulu hale gelir. Tabori ile görüşmeyi yapan kişi, özellikle Wounded Knee'deki 8 Amerikan Kızılderili Hareketinin silahlı eylemi çerçevesinde 1960'lı yılların politik hareketleriyle ilişkisini kastederek Tabori'ye, bu olaylarla oyun arasındaki bağlantıyı sorar. Bu bağlamda Tabori şöyle demiştir: *Altmışlı yıllarda siyahlar ve liberal beyazların ilişkisi kökten bir değişime uğramış olmasına rağmen, yirmi yıl sonra bugün edebiyatın altmışların tedirginliklerini dile getirmek*

zorunda olduğuna inanıyorum. (Solche Begegnungen 16)

Birleşik Devletler'in 60'lı yıllarda yaşadığı karışıklık dönemindeki Amerikan Kızılderili Hareketi ile Afro-Amerikan ve diğer azınlık hareketlerini eşit sayma çabası çeşitli "azınlık" toplumların karşılaştığı çok farklı durumları ve sorunların birbirinden ayrı ele alınmasını olanaksız hale getirmiştir. Örneğin, Tabori'nin yaptığı Kızılderili tarafın "mantıksal" eşitliğinin



den kaynaklanan "kurban edilme" sorununa değinilmesinin oyunun yetersizliğinin sorun yaratan en önemli yönlerinden biri olduğunun işaretidir.

Amerika'da Afro-Amerikalılar çoğunlukla toplumda eşit hak ve fırsat için mücadele etmişlerdir, Amerika Yerlileri'nin mücadelesi ise maddeleri Birleşik Devletler ve temsilcileri tarafından sürekli tek taraflı ihlal edilen Birleşik Devletler hükümeti ile yapılan antlaşmayla (burada yasal kontrat anlamında) kabul edilen Amerika Kızılderililerinin politik özerkliğinin geçerliliğinin tanınmasıdır. Afro-Amerikan azınlık vatandaşlık hakları için mücadele etmişlerdir; oysa Amerikan vatandaşlığı kabilelerin topraklarını ele geçirmek için yapılan çalışmalar sırasında İlk Ulusların vatandaşlarına zorla kabul ettirilmiştir.

60'lı yılların politik yapısıyla ilgili olarak Donald Kaufman "The Indians as Media Hand-Me Down" (Medyanın Paçavrası Kızılderililer) adlı yazısında şöyle demektedir:

Medya Kızılderililere tuzak kurmuş ve onları Zencilerden ayırdı. Siyahlar Amerikan tarihinde yer almaya çabalar-ken, Kızılderililer Amerikan tarihinden kaçmaya çalıştı. Bu durum, Kızılderililerin lidersiz kalmasına açıklık getirir. 60'lı ve 70'li yıllarda Siyah liderler medya gösterilerinde boy gösterirken, beyaz Amerika Kızılderililerin arabalarının tamponlarında TANRI KIZILDI veya CUSTER SİZİN GÜNAHLARINIZ YÜZÜNDEN ÖLDÜ yazılarıyla dol-duğularının farkına bile varmadı. Beyazlar, Siyahların müca-delesiyle alay etmeye kendileri öylesine kaptırılmışlardı ki Kızılderililerin sorunlarını bile görmediler. Custer veya tan-ırının derisinin rengi [...] Amerikan Yerlileri Üçüncü Dünyaya mültecisi gibi yanlış bir kıtaya saptanıp kaldılar. (Batalie'den 32 - 33)

Ayrıca, Crow Creek Locata araştırmacısı Elizabeth Cook **Why I can't read Wallace Stegner (Niçin Wallace Stegner Okuyamıyorum)** adlı makalelerini topladığı kitapta daha çağdaş bir yaklaşımla şöyle demektedir:

[...] [ırkçılık] tartışmaları siyahların, beyazların ve göçmenlerin yaşadıklarına hakkındadır. Bu durum anayasanın temelini ve yerlilerin amaçlarına göre belirlenen eşitlik ve demokrasi kavramlarının anlaşılmasını imkansız hala getirir, Kızılderililerin [...] bu kıtanın binlerce yıl boyunca kişisel ve ulusal sahipleri oldukları ve bu haklarının hala var olduğu kabul edilmelidir. (141)

Amerika Yerli mücadelesinin eksenini toprakların ve halkın koloni köleliğinden kurtularak özgürleştirilmesi istekleri oluşturur. Amerikan Kızılderili Hareketi (AIM) Colorado Bölgesi bölümü kurucu üyesi Ward Churchill, Vine Deloria (Standing Rock Sioux), Winona LaDuke (Anishinabeg), John Trudell gibi bir çok Yerli araştırmacılar/eylemciler "Birleşik Devletler'in kuruluşundan sonra ve önce, yer doğal kaynakların ve toprakların kontrolü Euro-Amerikan yerleşimciler ve yerli halk arasındaki en önemli anlaşmazlık konusu olmuştur." (**Since Predator Came 106**) görüşünde birleşirler. Kuruluşundan üç yıl sonra, AIM meselenin kişilik haklarından Amerikan Yerlilerin ilgilerini biçimleyen daha "ayrıntılı kültürel" bir gündeme doğru kaydığını fark etti. AIM kolonileşmiş topluma yönelmenin Kızılderililere uygulanan sosyal-ekonomik ayrımı durdurma çalışmalarından daha fazla politik güç gerektirdiği sonucuna vardılar. (**Since Predator Came 204**)

Tabori'nin **Weisman ve Kızılyüz**'deki politik yaklaşımı Kızılderililerin "bugünü yaşamaktan mahrum bırakılmış tek azınlık" (Kaufmann 22) olmaları durumunun altını çizmesine rağmen, yazarın eseri hakkında yaptığı açıklamalarda Amerikan Kızılderili hareketiyle diğer azınlıkların hareketleri arasındaki ayrımın farkında olmaması bu tezle zıt düşmektedir. Tabori'nin görüşme yaptığı kişinin sorularına verdiği cevaplar hep Afro-Amerikan yazar ve eylemci LeRoi Jones'un adı çok sık geçer: *Siyahlar bizim yardımımızı istemediler. Bizimle, özellikle New York'da yaşayan aydınlarla ittifak yapmak istemediler Özgür olmak istediler ve bu süreci oldukça radikal ve saldırgan yaşadılar. Bizi "Beyaz bir liberali kazırsan, altından faşist çıkar" gibi sözlerle aşağıladılar. LeRoy Jones bana bunu söylediğinde: "O zaman sen de kazımayı kes." dedim. Şimdi durum değişti, şimdi yeniden dostluk kuruldu. Fakat 60'lı yıllar acı ve üzüntü doluydu. Oyunda biraz bundan var. (Solche Begegnungen 17)*

Burada Tabori, bir Yahudi aydını olarak **Weisman ve Kızılyüz**'de etkisi görülen 60'lı yılların ırkçı Amerika'sında yaşadıklarını tartışmaktadır. Oyun Tabori'nin "siyah olanlar" kavramında karşılık bulan (hazır ambalajında Amerikan "öteki") LeRoi Jones'un fikirleri Denis Banks, Clyde Bellecourt, Mary Jane Wilson ve Eddie Benton Benai gibi hepsi de 1968 yılında Minneapolis'de Amerikan Kızılderili Hareketi'nin oluşmasına aktif olarak katılmış Anishanabe liderlerinin fikirlerine daha yakındır. **Weisman ve Kızılyüz**'de Tabori, Jones'in görüşlerini neredeyse kelimesi kelimesine ifade eder - Kızılyüz'e: "Bir beyazı kazı, altından faşist çıkımsın" (76). Bu görüşler kesinlikle solcu Yahudi aydınlar ile merkez sağındaki Afro-Amerikan toplumunun temsilcilerinin arasındaki çatışmalar ve bu gruplar arasındaki tartışmalarla ilgilidir. Tabori'nin bunları bir "Kızılderili" ye söyletmesi Jones'un iddia ettiği azınlık kültürü karşıtı eğilimin toplumsal karmaşası görüşüne göre ve azınlık kültürü karşıtı hiçbir ulusal hareketin Amerikan Kızılderili toplumlarında varolmadığı için kafa karıştırıcıdır. Yakın zamana kadar Amerikan Kızılderilileri "karşılaştırmalı kurban edilme" hakkındaki konuşmaların dışında tutulmaktaydı. Oyunda, "Kızılyüz" karakteri 60'lı yılların Siyah eylemci olarak karşımıza çıkar. Eğer Tabori'nin amacı Amerikan Kızılderili durumunu tersine ironi yoluyla bu türde konuşmalara yerleştirmekse, o zaman ironik olan yazarın kesinlikle bunun aksi bir etki bırakan çabasıdır: Amerikan ırk bölümlenmesinin hatalı sınırları "siyah" "beyaz" karşıtlığı sorununa indirgenir ve bu da geçmişin politik hatalarını örtmeye yarayan "eldeki altı, düzinenin 'öteki' yarısıyla ayındır" görüşüne karşılık gelir.

"Eldeki altı, düzinenin 'öteki' yarısıyla ayındır" mantığındaki sorunu Tabori 1972 yılında yayınlanan eğlence sektörünün Kızılderili'ye bakışına bir genelleme getiren **The Only Good Indian... The Hollywood Gospel (Yegane İyi Kızılderili... Hollywood Kutsal Öğretisi)** adlı eserin giriş bölümünde açıklar. Yazarlar, açıklama bölümlerinde Kızılderilileri diğer azınlık gruplardan ayıran temel kültürel özellikler verirler. Kızılderili rahiplerin değindiği ilk nokta şudur: *Atalarımızın sadece ve sadece "özgür" bir millet yaratmak için geldikleri yanltmasını sürdürüebilmek adına tarih kitapları, film yapımcılarıyla iş birliği yaparak bilinçli bir hareketle yerli halkın ve kabilelerin özgürlük uğruna yok edildiklerinden asla söz etmezler. Hollywood sürekli olarak (1) soy- lu kızıl adam veya (2) tehlikeli savaşçı mitlerini yaratır. Her ikisi de bu kıtanın gerçek sahibinin Hristiyan beyaz adam olduğunu kabul etmez. (2)*

Çalışmada ikinci olarak Kızılderili rahipler, "kimlik politikası" kapsamında verilen sözleri veya politik dar boğazları aşmak için yapılabilen yanlış yorumları göz önüne alarak "Kızılderili" imgesinin popüler eğlence sektöründeki sorunlu tanıtımının ana hatlarını çizerler: *Sinemanın kullandığı hiçbir ırk veya kültür böylesine kurgusal olmamıştır. Bu nedenle bizler sinemanın Kızılyüz*

derilileri yok etme çabasının neden diğer yanlış tanıtılmış etnik ve ırksal azınlıklar kapsamında incelendiğine anlam veremiyoruz. Hepsinden öte, bu kötü niyetli kişiler aynı zamanda tecavüzcüdür [...] Hollywood, Amerikan Yerlilerinin etnik kimliklerini çökertmek ve Kızılderiliyi bir günah keçisi olarak tutarak gerçekleştirilen kültürel bir soykırım hareketinin işbirlikçisidir. Hollywood, atalarımızın uyguladığı soykırımı haklı göstererek, bizim egomuzu tatmin etmektedirler. (2)

Birleşik Devletler ulusal kimliğinin tarihsel gerçeği Amerikan Yerlisini diğer azınlık grupları içinde en iyi yere koyma sahteciliğinden başka bir şey değildir. En kötüsü bu eşi olmayan azınlık gruba özgü kültürel özelliklerin bozulması yoluyla onları Amerikan tarzı yaşam biçiminin bir parçası ve onaylaması haline getirme taktiğidir. Amerikan Yerlisinin mücadelesinin özünde böylesi bir kazanım yoktur.

Batı Dünyanın Neresinde? Amerikan Edebiyatında ve Tarih Görüşünde Mitsel Tarih Olarak "Batı"

Amerikan yazarları uzun yıllar öncesinden başlayarak ülkelerini tanıtmaya başladılar ve bir çok edebi örnekte görülebileceği gibi bu tanımlama dört ana coğrafi yön terimleri kullanılarak yapılmıştır: Mitsel Kuzey, Güney, Doğu ve Batı. Leslie Fiedler'in **The Return of the Vanishing American (Kaybolan Amerikalının Dönüşü)** adlı eserinden.

Batı olmadan Western (Batıya ait) olmazdı. Western olmadan Weisman ve Kızılyüz olmazdı. Ancak "Batı" tam olarak dünyanın neresindedir? Kolomb'un Doğu Hint Adalarını ararken talihsizce "Amerika" sahillerine çıkışından önce Avrupalı'nın kafasındaki Batı hayaliydi. Leslie Fiedler'in **The Return of the Vanishing American (Kaybolan Amerikalının Dönüşü)** adlı kitabında tanımladığı gibi, *[...] okyanus dalgalarının ötesinde ve altındaki efsanevi yer, ölüm ülkesi veya ölümlerin dirildiği ülke. Ve sadece Amerika adının bulunması gerekti bu kelimenin Batı anlamında kullanılması için. (25)*

Fakat, hem Fiedler'in işaret ettiği hem de Amerikan tarihi bilgimize göre, "Batı Sınırı"nın aşılması "bir sonraki coğrafi engel Appalacian dağları, Mississippi nehri ve Kayalık dağlar ardındaki keşfedilmemiş yerleşim bölgelerinin ötesi insanların ilgisini çekince" (26) gerçekleşti. Sonunda, Amerikan edebiyat-

tında, tarihsel ve sinematik imgelemede Batı "Kıtanın gerçek sahipleri ile bizim bölgemizin birleştiği ufku ötesindeki daima kanlı topraklar, veya onun bir bölümü" oldu (Fiedler 26).

Fiedler'e göre "Batı miti Kızılderili varlığına dayalıdır." (21). O halde, "Western" diye bildiğimiz türün özünde:

[...] yabancıların yaşadığı topraklarla karşılaşmak yoktur. Karşılaşılan yabancı dediğimiz Yeni Dünyamızın Eski Sahipleri, Shem¹⁰ veya Japheth'in soyundan gelmeyen, hatta tıpkı vahşi toprakların kontrol edilmesi için getirilen Zenciler gibi Ham'in soyundan da gelmeyen Kızılderililerdir. Huh'un torunları değildiler, Avrupa'dan gelirken yanımızda getirdiğimiz mitlerin hiç birinde varolmamışlardı ve kendi mitleri vardı. Belki de balta girmemiş ormanlardaki tek hayvan, Amerika'yı keşfedenler onların insan olmadığına inanmışlardı. (Fiedler 21)

"Yanılgı" Weisman ve Kızılyüz'de Coğrafi Yanılgı

Weisman ve Kızılyüz'ün "Yanılgı" adlı ilk sahnesi, Avrupalı göçmenlerin bölgeyi ilk kez işgal edildiği 1492 yılından beri Amerikan kimliğini meydana getiren tarihsel bir gerçeği dramatik tartışmaya açar. Coğrafi Karışıklık. Tabori'nin oyununun kısa öykü biçiminde "Weisman dağlarda hata yapar!" cümlesiyle başlar. Oyunda ise Weisman kızı Ruthie'e "Sanırım çok hata ettik." (56) ve yine aynı sahnede "Çok hata ettik." demektedir. Bu basit açıklamalarla Weisman, yanlış bir yola saptıklarını ve kesinlikle modern bir yerde "kaybolmuş" olduklarını açıklar. Durumları Yeni Dünyanın "Kızılderili" ve "Göçmen" toplumları arasındaki çatışmaya ironik ve belirleyici bir yaklaşım getirir. Burada, Tabori seyirciyi sahnede göreceklelerinin iki insanın yaşayacağı açık seçik tehlike olduğuna inandırır. Ancak oyun alaya alınan, inceden inceye irdelenen tarihsel ironilerle gelişimini sürdürür. Amerikan edebiyatı ve "Amerikan yaşamının mecazi yapısı haline gelen şiddet yoluyla hayat vermek" olgusu üzerine yaptığı eleştiride Richard Slotkin'e göre, Amerikan mitini inceleyen bilimsel araştırma yapanların arasında bile "mit üretme işine yardım etmek için, yerleşmiş veya geleneksel Amerikan yeganeliğini haklı gösterme veya kendi toplumlarına mensup insanları yeniden şekillendirme" (4) eğilimi vardır. Kabul edilebilir bir mit yaratma çabası Amerikan mitini sökmekten öte onun korunmasını beraberinde getirir. Bu türde bir yaklaşımla, Tabori'nin oyununu inceleyen ve eleştirenlerin çoğunluğu belirtileri birinci bölümün başlığı ile veri-

len coğrafi yanılgı benzetmelerini yorumlarken eleştirenler uzaklaşarak **Weisman ve Kızılyüz**'ün bir parodisi olarak yeniden yazmışlardır. Böylece, belki de farkında olmadan kültürel homojenliği dayatan her türlü fikri eleştiren oyunun eylem merkezini oluşturan tarihsel mit çatışmasına kendi bilimsel yaklaşımlarıyla destek vermişlerdir.

Seth Wolitz'in **Weisman ve Kızılyüz**de mekan incelemesi bu konudaki bilimsel görüşler arasında istisnadır. Oyunda mekanın rolünü Wolitz şöyle açıklar:

Mekan [...] artık neo-klasik bütünlük görüşüne göre yapılmıyor. Seyirci hem tür hem dekor ve aksesuarın yarattığı geleneksel beklentiler tarafından çeşitliliği konusunda uyarılmış durumda. Sahneleme mekanını farklı görüşleri sunacak biçimde ayarlanmış. Her oyun kişisi mekana farklı bir yorum getiriyor [...]. Weisman'a göre mekan ötekiliği, Yahudi olmayan, insana ait olmayan, yabancı ve kontrol dışı doğayı belirleyen bir metafor [...]. Kızılyüz'e göre, atalarının kutsal toprağı, Beyazadam tarafından kirletilmiş bir miras. Her iki görüş açısı tarafından yeniden tanımlandığı için, mekan oyun kişilerinin farklı dünya görüşlerini yansıtmaktadır. (Wolitz 154)

Aynı zamanda Wolitz Kuzey Amerika'ya Weisman karakteriyle "ithal edilmiş" ve "yabancı" veya "bu mekana ait olmayan" Yahudi-Hıristiyan görüşünün eros, philia ve agape unsurlarının devşirimini kabul ettirmeye çalışır.

Wolitz'e göre, oyun "yeni bir bütün meydana getirmek için farklılıkları yaratıcı bir gerilimde birleştirilme gerçeğinin altını çizen" görüşün peşindeki "Mesih türü bir umut" ifadesi ve sonuçta oyunun amacı "Tabori'nin sevgi kavramı varoluşun olmazsa olmazıdır¹¹ ve yaşam boyu yenilenmelidir inancını ileri sürmektir." (152) Wolitz'in varsayımları muhtemelen doğru ve analizi, Yahudi-Hıristiyan görüşü içinde kültürlerin bulunduğu¹² Amerika'da yaşayan "en fazla şehit edilmiş azınlığa" kesin bir şifa sunma kurnazlığıdır. Bununla birlikte, Amerikan Yerlisine göre "medeniyetin doğum ve sevginin geri dönmesi yoluyla yenilenmesi" (Wolitz 152) tanrının kelimelerinin Yahudi-Hıristiyan geleneğine göre ithal edilen ve sözüm ona çaresiz olana şiddet uygulayarak bu yeni "Kızılderili" veya "yerli" dünya görüşünü yerleştirmenin bu yeni "Vaat Edilmiş Toprakların" "bekaretini" bozmak anlamına geldiği açıktır. Sevgi kavramının tanımını Yahudi-Hıristiyan geleneğinin Mesih görüşü ile

Kuzey Amerika yerli halkının geleneklerini "birleştiren" yapıcılıktan yoksun bir ilişkidir.

Kızılderili Oyuncular Birliği eski başkanı, Brule Sioux oyuncusu ve yazar Luther Standing Bear (1868-1939) bu konuna şöyle demiştir: *Beyaz Adam [...] Amerika'yı anlamadı. [...] Kafasında hala bu sınırdaki kıtanın tehlikeleri var [...]. Hala atalarının bu kıtanın yakıcı çöllerinde ve ürkütücü dağlarında ölümlerinin hatırlayıp ürperiyor. [...] fakat, başka bir insan sezinleyinceye ve ritmini yakalayınca kadar, ülkenin ruhu hala Kızılderili'nin elinde olacak. İnsanlar yeniden ve yeniden ait olmak için doğarlar. Bedenleri atalarının kemiklerinin tozlarından meydana gelmelidir. (Armstrong alıntısı, xi -xii)*

Bu nedenle oyunun sonunda yenilenme gelmeden önce Weisman'ı mecazi bir ölüm bekler. Çünkü Weisman, Göçmen Amerikalı aydınlanma ideallerinin ürünüdür, Yeni Dünya'daki varlığını ve kendini doğa karşıtı olarak tanımlayan Beyazadam, aynı zamanda ülkenin kahramanı olmayı umar ve geleceği bu topraklarda arar. Böylece sistemli tersine asimilasyon gerçekleşmelidir. Eğer tersine dönerse, Beyazadam/Weisman "yabancı,"vahşi" çevreye uyum sağlar ve yerli dünya görüşüyle kendisini birleştirir, yerli "vahşiyi" Beyazadam/Weisman'ın getirdiği dünya görüşleriyle değiştirmeye çalışmaz. "Mesih" anlayışına dayalı okumanın getirdiği ikili çatı veya "dinsel melezeleşme", mükemmelliği dini inanç sistemlerinin tek taraflı kabul edilen, uzlaşma sağlanmamış birliğinden geldiği için "dinsel tecavüz" biçiminin bir sonucu olarak görülme zorundadır. Bu durum, kabileler bir kıydan ötekine Kızılderililer için ayrılmış bölgelere sürülmüş olsalar bile, yerli halk arasında hakim olan dinsel hareketlerin ve fikirlerin Yahudi-Hıristiyan göndermeler kaynaklı "Mesih ile ilgili" tanımlar olduğunu gerçeğini gizlemeye yarar. 1813 Muskogee Redstick İsyanı ve Sioux Hayalet Dansı (1889-90) Kuzey Amerika Yerli topluluklarının "Mesih ile ilgili" fikirlerinden kaynaklanan hareketlere örnek oluştururlar. Metafor veya alegori bile olsa sözü edilen Kuzey Amerika yerli topluluklarında "Mesih fikrinin" Yahudi-Hıristiyan biçiminin ayrıcalıklı olması göçmen topluluğun çantasında "Yeni Eden" düşüncesiyle yerleştiği bu topraklarda ortaya çıkmış, gelişmiş dinsel biçimlerin, geleneklerin ve dinsel hareketlerin geçerliliğini yok saymak demektir. Bu durum dünyanın bir başka yerinde Hitler'in "Labensraumpolitik"¹³ politikası adını almış olan "be-

lirlenmiş kader" soykırım doktrininin işlevsel saldırısı ve hiçbir zaman yazıya dökülmemiş biçimidir.

Yerli bakış açısına göre Beyazadam, "Kızıl" olmayan ötekidir, "yabancıdır" ve bu toprağa ait olmayan"dır. "Ölmek İçin Güzel Bir Yer" (61) başlıklı üçüncü sahnede coğrafi yanılgının haritasında işaret edilen tarihsel gerçeğin ironisi vardır. Kızılyüz, Custer ve batının diğer tüm Kızılderili katilleriyle birlikte Weisman'a "cennetin yabancıları/yabancılar cennette" (62) olduğunu hatırlatır. Kızılyüz, Weisman'a araziye terk etmesini emreder "Benim çölümde def olun" (61)... "Hah ha... burada hiçbir şey kaybetmediniz" (WuR 22). Yahudi tipi aslında "çöl"ün yabancıdır, ancak bu kendine özgü çölde ironik bir biçimde yabancıdır. Almanca "du hast hier nichts verbolen (burada kaybettiğiniz bir şey yok)" değini kullanarak Tabori çift ironi yaratır. Weisman'ın "kaybolduğu" açıktır, ancak Kızılyüz'e göre Weisman'ın "kaybolmuşluğunu" bu kendine özgü çölde araması anlamlı değildir. "Vahşi" tarafı işe yaramayınca, Kızılyüz çareyi Weisman'ın soylu ve kibar ricalarında arar. "Neden def olup gitmiyorsunuz? Lütfen def olun!" (74) Ancak, Kızılyüz'ün Weisman'ın diline uyum sağlaması bile istediği etkiyi yaratmaz. Kibarlık kıskırtmak kadar anlamsızdır.

Tabori ironik tersine çevirme yöntemiyle ilk cümlesinde Weisman'ın araziye karşı kayıtsız olduğu izlenimini yaratır. "Müthiş bir manzara. Kahve yok, gazete yok; bir tek yol levhası bile yok.... Sen git de Kızılderilileri uçur." (55) Oyunun kısa öykü biçiminde yazılmış şekilde Weisman kendi kendine "Doğa... Kızılderililerin bana bıraktığı." (SoB 68). Görünüşte, Weisman'ın gözünde toprağın değeri yoktur. Karikatürize edilmiş Yahudi kimliğine bağlı olarak "taşınabilir anavatanı" yanındadır. Gezgin Yahudi tipi olduğu için nereye gitse evindedir ve vatanını yanında taşır. Ancak göçmen Amerikalı olarak bu toprakla ilişkisi çok daha karmaşıktır, çünkü "Amerikan çoklu kültür" politikasının soykırımcı, sömürücü ve hükmedici yapısıyla özdeşleşmiştir. Toprağa ilgisizliği ironik bir biçimde gizlemektir. Burada, Avrupa'nın yegane kurban ve günah keçisi "Yahudi" sosyal ve biopolitik en aşağıdaki yerinden kurtulmuştur. Seth Wolitz'in ifade ettiği gibi "**Weisman ve Kızılyüz** kurban Yahudi'nin eşitliğini Amerikan tarihsel mitinde karşılık gelen baskın bir role oturtmaktadır" (151). İrkçi bir biçimde Eski Dünya'da "Öteki" olarak damgalanan ve iteklenen Yahudi, Yeni Dünya örneğinde bu yerinden

alınmış ve baskın bir yere konmuştur. Sürekli dışlanan kimlik Weisman karakteriyle etkileyen kimliğe dönüşmüştür. Arazinin ve toprağın karşıya olduğu iki yarı çaplı bir Manes diyalektiğine yakalanmıştır. Weisman'ın yardımcı kahramanı ve değişen egosu Kızılyüz için toprağın mecazi veya simgesel bir anlamı yoktur. Toprak ezelden beri Yerli kimliği ile ilgilidir. Laguna Pueblo/Sioux eleştirme ve yazarı Paula Gunn Allen bu ilişkiyi "kimlikten çok sempati" olarak tanımlar. Allen'e göre toprak yaşamın kaynağı veya üstünde "olayların yaşandığı" bir mekan değildir, "Öteki" değildir, ancak benliğin ayrılmaz bir parçasıdır. (Nelson alıntısı 1)

Wend Kassens'in "Weisman ve Kızılyüz"ün kısa öyküsü hakkında yazdığı eleştirisinde belirttiği gibi "mekan tıpkı eylem gibi bir fanteziler küresidir" (83), ve bunun sonucunda oyunun mekanı hakkında bir dizi yaratıcı uyum ortaya çıkar. Ben, Martin Kogel'in mekânın "kendini sürekli yenilediği" (48) iddiasına karşı çıkarken, böylece bir çıkarımı destekleyen verilerin metinde olmadığından yola çıktım. Tabori'nin "Yahudi Western"indeki mekân yorumuna yeni bir oyun unsuru katan eleştirimlere katılıyorum. Tabori oyunun mekânını "Rocky Dağlarında bakır renkli bir ova, tamamen bozkır." (55) cümlesiyle tanımlar. Yazarın oyunun mekânı üstüne ilk söylediği "Kayalık Dağlarında seyir yeri"dir (WuR 19). Hans Peter Bayerdörfer'in oyunun Almanca basılan iki dilli ilk basımında "Çorak, kesinlikle bir çöl" (3) tanımlamasını kullanır. Böylece ortaya çıkan Ella Shohat'ın Western türünün karakteri tanımlaması ortaya çıkar: Toprak boş ve bakirdir. Aynı zamanda "Vaat Edilmiş Topraklar", "Yeni Conaan"¹⁴ ve "Tanrı'nın Toprağı" gibi İncil simgeleri kazanmıştır. İkili bölümler kötü çoraklığı güzel bahçenin karşısına koyar, çoraklık bahçenin karşısında geri çekilir [...] kuru, çöl arazisi oyunu büyütülmeye uygun fanteziler için boş bir sahneye dekore eder. (116)

Mekânı "Western" türünün önemli bir unsuru olarak kabul eden ve insan yaşamayan çorak alanları bu türün başarısının merkezine koyan Martin Kogel bu tür için günümüzde en uygun mekânın Arizona Eyaleti olduğunu belirtir ve oyunun "gerçekten [...] hiç kimsenin olmayan topraklar"da (47) geçtiğini sonucuna varır. Bugünkü Arizona Eyaleti aslında Pueblo, Navaho ve Hopi kabilelerinin geçmişte yaşadığı yerdir. Bu kabilelerin insanları için "Bati" hiçbir şekilde "kimsenin olmayan toprak" değildir. Ancak, Kızıl-

yüz karakteriyle canlandırılan Kızılderili kendini "Cherokee şeflerinin" (85)¹⁵ soyundan gelen biri olarak tanıtır. 1830 Kızılderili Göç Anlaşmasıyla Birleşik Devletler hükümeti 17.000 Cherokee Kızılderili'sini kendi bölgelerinden 1500 mil¹⁶ güneye, o günden beri Trail of Tears (Gözyaşlarının Sürüklenmesi) olarak bilinen ölüm yürüyüşüne zorlama hakkını elde etmişti. Bu ırkçı hareket onları en batıya, bugünkü Oklahoma Eyaletine kadar sürükledi. Hatta bir Alman eleştirmen yer değiştirmenin yüzlerce mil daha batıya "Kaliforniya çölüne" (Razumovsky, FAZ) kadar ulaştığını söyler. Eğer durum böyle ise Kızılderili "Cherokee" kendini asıl toprağından yaklaşık 5000 mil¹⁷ uzakta bulur. Jürgen Becker coğrafi konumu "66. karayolunda... her hangi bir Ölüm Vadisi'nde, Yeni Dünyanın güneyinde, Kızılderili ülkesinde" (10) olarak tanımlar. Bu tanım en az diğer tanımlar kadar "Amerikan Kızılderilileri" ve Avrupalı / Avrupa - Amerikalının Batı coğrafyası anlayışları arasındaki uçurumu ortaya koyar. Amerikalı Kızılderili'ye göre "irgendein" veya Ölüm Vadisi kadar eski gibi bir şey olmadığı gibi "eski Kızılderili ülkesi" diye bir şey de yoktur. "Kızılderili ülkesi" terimi sadece "Birleşik Devletler" sınırları dahilinde kalan bölgeyi değil ayrıca bugünkü "Kanada" toprağını da kapsar. Daha doğrusu "Turtle Island" adıyla bilinen bu bölge, Amerika Yerlisinin gözünde dünyanın başladığı, ancak bitmediği yerdir.

Poul Kruntorad ve Jack Zipes'in metinde göze çarpan Albuquerque ve Santa Fe şehirlerden hareketle New Mexico olarak bilinen bölge üstüne birbirine benzer görüşlere sahiptirler. Her iki şehirde bugünkü New Mexico sınırları içinde kalır. Ancak Tabori karakterlerin karşılaştığı yeri ne oyunda ne de kısa öyküde açıklamaz. Hatta orijinal İngilizce basımı "**Weisman and Copperface'de** veya Almanca "**Weisman und Rotgesicht: Ein Judischer Western**"de karşılaşmanın dünyanın neresinde, hangi çölde gerçekleştiği okuyucunun veya seyircinin imgelemine bırakılmıştır. Çölde İncil'e ve "sınır" kavramına dayalı benzetmelerle yaratılan gerilim Western türünün merkezi ve belirleyen unsuru "geniş, ıssız çoraklık" veya sahipsiz topraklar mitine eleştirel bir yaklaşım getirmek için bilinçli bir abartma olarak görülebilir.

O halde, Becker'in öne sürdüğü gibi, Arnold Weisman 66. karayolunda (genellikle "Ana Yol" olarak bilinir) bir yerde Tabori'nin yazdığı oyunda coğrafi belirsizliği getirdiği mekânın oynak ruhunda kaybolmuştur. Weisman belki de kuzeyde Albuquer-

que'den Santa Fe'ye doğru US 83 ("Hiçbir Yere Gitmeyen Yol" olarak bilinir) boyunca Colorado'da bir yere gidiyordu. Eğer "Bati" "çorak" arazisi her yer olabiliyorsa, o halde Colorado da olabilir. Oyunun mekân açıklamasında "Kayalık Dağlarında seyir yeri" ifadesi oyunun mekânının "Colorado Eyaleti" veya "Kayalık Dağları Eyaleti" olmasını mantıklı kılıyor. "Kızıl renk" hatıra getiren Colorado kelimesi de bu durumu desteklemektedir. Kızılyüz'ün Weisman ile karşılaştıkları yerin Santa Fe'den beş günlük yürüme mesafesi (WuR 20) olduğunu söylemesi de bir başka kanıttır. Harita üzerinde yapılan yorumlamalara göre Weisman US 40 boyunca doğu-batı doğrultusunda uzanan 66. karayoluna dönmek isterken Colorado Kayalık Dağları yakınında yüksek bir platodaki seyir yerinde bulmuştur.

Weisman'ın başladığı noktadan yola çıkarak Amerikan Yerlisinin bakış açısına göre coğrafi yanlışlığı inceleyelim. Elimizde olan "yabancı" beyaz (göçmen) adamın dramatik metinde "sessiz karakter" rolünü üstlenen mekân yabancı olma durumudur. Tabori'nin şef Çılgın At'ın ünlü "ölmek için güzel bir gün" savaş çığlığını 3. perdede "Ölmek İçin Güzel Bir Yer" (61) şeklinde değiştirerek kullanması Kızılyüz'e bağlı olarak mekânın önemini vurgular. Seth Wolitz'in işaret ettiği gibi, coğrafi yanlışlar dizisi araziye uygun olmayan çam ağacı kullanımıyla desteklenir (153). Ayrıca Weisman'ın batının tam aksi yönüne doğuya doğru seyahat ediyor olması coğrafi yanlışlığı olgusuna katkı yapan bir başka unsurdur. Weisman'ın "Coğrafyam hiçbir zaman iyi değildi." (61) sözü de bu bağlamda değerlendirilmelidir ve işlevi gerçekte eleştirel yaklaşımdan yoksun geçmişe sahip bir türe eleştirel yaklaşım aşılamaştır. Bu yaklaşımın ironik biçimde yapılması Yahudi tabanlı kendine özgü Western'i tanımlar.

Weisman ve Kızılyüz'de mekân olarak kullanılan çorak arazi, özellikle Colorado Eyaleti sınırlarında düşünülecek olursa Sand Creek Katliamı'nın anılarını tazeleyen tarihsel bir işlev kazanır. Kıdemli Albay Chivington ve onun 700 tam teçhizatlı askerden oluşan Colorado Gönüllüleri birliği silahlı 105 kadın, çocuk ve 28 erkeği öldürmüştür. Sand Creek katliamı bir başka yerde "Cheyennelerin Babi Yar'ı"¹⁸ olarak tanımlanır (Samies adlı eserde Churchill alıntısı, 3). Simon Ortiz'in From Sand Creek (Sand Creek'den) adlı eserinin 1981 yılı basımı ve ardından gelen başarısından sonra olay Birleşik Devletler'de tarihi inkar etme olgusunun simgesi haline dönüştü. Bu konuda Churchill şöyle demektedir:

Sand Creek katliamının önemini anlamak, meydana gelmesine ve Avrupa-Amerikan tarzı bir "Batıyı fethet" simgesi olmasına neden olan durumları kavrayamamak kısır bir döngüye yol açmıştır. Simon Ortiz'in bu katliamı tanımladığı anlamda, Sand Creek hala sürmekte olan bir tam bir Amerikan yöntemidir. (Since Predator Came 380)

Yabancı olan Weisman'ın aksine, Kızılyüz bu ıssız arazinin asıl sahibidir. Onun varlığı "hiç kimsenin toprağı" Batının ıssız arazisi fikrini tanımlar. Özellikle Yahudi-Hristiyan kökenli diğer insanların sembolik ve kutsal düzenlerinde "çorak" olarak belirtilen "ıssız arazi" bu yerlerde yaşayan insanlar tarafından her zaman yeten, sonsuz yiyecek ve kimlik sağlayan olma özelliğinden başka hiçbir şeyle özdeşleştirilmemiştir. Hatta bu ilişki İncil gibi geçmişte olmuş bitmiş anılara da dayanmaz. Sonoran çölü boyunca atalarının izlediği yolu kullanarak seyahat eden O'odham, Comcaac ve Yoeme halkları için çölün verimliliğinin hala geçerli olduğu gerçeği yakın zaman (30 Mart 2000) önce New York Times'in hazırladığı bir raporda göz önüne serilmiştir. Times "Onların kalbi çölde bulduklarıyla çarpıyor." diye yazmıştır. Çölde buldukları Amerikan Yerlilerinin en önemli ölüm nedeni şeker hastalığının yayılmasını önlemesinin yanında "efsanelerin, kutsal törenlerin ve kimliğin anahtarı" olan, "geleşme" ve "ilerleme" atalarını yurtlarından söküp atmadan önce binlerce yıl boyunca yaşamlarını sağlayan çöldeki doğal besinlerdir. (NYT, 30.3.2000, B1) Bu örnekte bir daha görüyoruz ki toprak ve Kızılderili arasındaki sevgiden ve sempatiden öte ilişki bir kimlik ilişkisidir.

Ancak "Colorado" eyaletinin kendine has kültürel önemi Birleşik Devletler temsilciler meclisinin "Kızıl Ulus'un "kutsal bölgeleri" hakkında yayınladığı çok sayıda açıklamayla dejenered edilmiştir. Örneğin, Theodore Roosevelt 1901 yılı yayımlanan **The Strenuous Life (Yorucu Yaşam)** adlı eserinde şöyle demektedir: *Ulusal tarihimiz tabii ki bir yayılma tarihi olarak yazılmaktadır... Barbarlar kaçır veya ele geçirilir Onların geri çekilmesi veya ele geçirilmesinden sonra barışın tesis edilmesi savaşma içgüdüsünü kaybetmemiş kudretli medeni ırkların gücüne bağlıdır. Yayılan medeniyet barbar halkların hükümlerlik sürdüğü kızıl çoraklıklara yavaş da olsa barış getirir. (Drimon alıntısı 232)*

Atlantik'in her iki yanındaki seyircinin de Hitler'in Avrupa'da yaşayan Yahudileri "bit gibi" eze-

rek yok etmek istediğini bildiğine eminiz, ancak Tabori'nin seyircisi büyük olasılıkla Albay Chevington'un gerçekleştirdiği yerli çocuk katliamının "sirke bittir" iddiasına dayalı olduğunu hatırlamayacaktır. Bu iddia aslında yerli çocuk cinayetlerini "sirke bit olur" ifadeyle haklı göstermeye çalışan Kaliforniya Kızılderili Katili H.L. Hall tarafından ortaya atılmıştır. Colorado bölgesi bu bakımdan oldukça önemli bir yere sahiptir. O zaman, Kızılyüz için arazi, geçmişin kutsallığının, katliamların ve depresyonun yaşandığı yerdir. Poul Celan "**Todesfuge**" adlı eserinin etkisiyle arazinin önemini asla unutmayan Tabori, Kızılyüz'e Yahudi soykırım tarihinin en istenmeyen ve en fazla alıntılanan dizelerini atfetmiştir, "Mezar kazıyoruz burada/ İçindeki havaya ihtiyacı olmayacak orada" (Celan 37). Kızılyüz'e göre "Vatanım mezarda; mezar da yatmak için çok dar" (84). Burada Tabori'nin acıları hiç kimse tek başına sahiplenemez fikri en belirgin ve en parlak biçimiyle haykırılmıştır.

Amerikan "çöl" bölgelerinin özelliklerini İncil'deki mekanlardan ayıramayan araştırmacılar bugün hala varlığını sürdüren Amerikan Kızılderili kültürünün yok edilmesi üstünde durdular. 1994 yılında "**The Contemporary Fascinating for Things Jewish (Yahudi Şeylerin Modern Enteranlığı)**" adlı eserinde Jack Zipes **Weisman ve Kızılyüz** için şöyle demektedir:

Tabori'nin şamatayla karışık sunduğu çözüm ciddiyetle ele alınmalıdır. Dile dayalı çatışma her iki tarafın da ne olduğunun ve tartışmanın ne kadar saçma olduğunun anlaşılmasını sağlar. Şamata göçerlerin çoğunluk kültürünü sorgulama ve kimlik değiştirme aracı olur, böylece farklı gruplar arasında anlaşma sağlanır. (36)

Sonunda, çoğunluk kültürüne meydan okuyabilen bir "anılar dayanışmasının" beslenmesi bir birine benzer durumlar yaşayan "azınlık" grupların amacı olmalıdır, ancak Batı'nın çorak coğrafyasının kültürel ve tarihsel olarak yanlış anlaşılması ve bu topraklar ile İlk Ulusların halkları arasında bir ilişki kurulması çatışan kimliklerin birbirleri içinde erimesinden yola çıkan Zipes'in çıkarımını zedeler. Zipes'e göre:

Oyundaki çatışma bir çok benzerlikler kurulabilir. Birleşik Devletler'de Yahudiler veya Siyahlar, siyahlar veya Koreliler, Almanya'da Türkler ve Yahudiler, Orta Doğu'da Araplar ve Yahudiler. (Things Jewish 36)

Açıkça, her bir "öteki" diğer "öteki" ile benzer bir ilişkiyi paylaşır, ancak Zipes'in çıkarımında bir çok defo vardır. Alıntıda ilk sözü edilen Yahudiler ve Siyahlar arasındaki ilişkide, şiddete dayalı ele geçirme ve Amerikan Kızılderili/Göçmen "tartışmasının" temelini oluşturan toprakların gasp edilmesi yoktur. Tıpkı Yahudiler ve Koreliler gibi Yahudiler ve Siyahlar ister köle ister göçmen olsun "öteki" olarak tanıtdıkları yerlerde ırk, kültür, ekonomik ve sosyal alanlarda eşitlik mücadelesi verirler. Alman/Türk meselesinde ise "azınlık grup", "yabancı unsur" biçimindedir veya Almanların düşüncesine göre "misafir işçi"dir. Bu mücadelelerin hiçbiri resmi yönetimle maddeleri bağımsızlığı "dünya gücü" olarak uluslararası platformda tanınmayan yasa dışı bir devlet tarafından belirlenmiş bir anlaşma yapmayı içermez.

Alıntılarda adı geçen uluslardan sadece Orta Doğu'daki Yahudi ve Arap mücadelesi ile Weisman ve Kızılyüz arasında bir benzerlik kurulabilir. Wolitz'in belirttiği gibi metin ayrıca "alegorik bir okuma ile emperyalist güçlerin her an geri alabileceği bir toprak için karşı karşıya gelen İsrail-Filistin ilişkisi olarak da ele alınabilir." (166). Alegorik olarak belki de doğru olan bu yaklaşımdaki problem oyunun mekanının ve arazinin hem edebi hem de tarihsel açıdan Kuzey Amerika'da olmasıdır. Kızılderili/Göçmen çatışmasının geçtiği bölgelerde yerleşmecilerin yaptığı baskılar hala sürmektedir. Amerikan Yerli araştırmacılarının yaptığı araştırmalarla ortaya koydukları gibi kültürel ve fiziksel soykırım günümüzde hala yerli halka uygulanmaktadır.

Amerikan Yerli bakış açısına göre Weisman ve Kızılyüz çatışması ve iki uçlu ironilerin merkezinde bunlar yatmaktadır. Kültürel olarak şifrelenmiş ve bir çok gizli anlam barındıran kendine özgü coğrafya kolayca katliam yapılmış bir yerle özdeşleştirilebilir. Çünkü mekanın kendisi oldukça belirsizdir: hem (hala) kutsaldır hem de (hala) küfredilir. Eğer alegorik veya metaforik olarak Amerikan Kızılderilileri ve Yahudiler arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki bulunmak isteniyorsa, insanlık tarihi ve yanında günümüzde uluslararası ilişkiler incelenmelidir. Hitler savaşı kaybettii ve sonuç olarak Yahudi kayıpları için verilen savaş tazminatlarının yardımıyla İsrail Devleti kuruldu. Bununla birlikte, Birleşik Devletler hükümeti İsrail'e yardım etmenin yanında Avrupa Yahudileri'ne de yardım etmeye çalışıyor bile olsa yerli halktan ele geçirilen arazilere Yahudi göçmenlerin yerleşmesine izin

vererek Kızılderililere karşı sürdürdüğü savaşı kazandı. ¹⁹ Bu benzetmelerle bir rejimin yok olmasına neden olan soykırım ve bir başkasının kuruluş ilkesi, varlığının ön koşulu olan soykırım arasındaki önemli fark ortadan kaldırılır.

Dahası, bütünüyle soyut düzeyde, Yahudi-Amerikan geleneğinin yaratmaya çalıştığı gruplar arası "dayanışma" Yahudi-Hıristiyan bakış açısından kaynaklanan Birleşik Devletler olarak tanımlanan sınırlar dahilinde kendilerine ait özel coğrafyada kendi hallerinde yaşayan ister "kabileler arası Kızılderili" topluluğu veya heterojen bireysel topluluk olsun Amerikan Yerlilerinin dünya görüşüne saygı duymayan ve pek az bilgi sahip olan bu tek taraflı girişim tarafından yok edilir.

"Çatışma Noktası" adlı yedinci sahnede söze dayalı düellodan bile önce Weisman, Kızılyüz'e bir çok eleştirmenin ortak düşüncesi olan "en fazla şey vermiş azınlığın savaşı" ve "Batıyı kazanmak" sırasında verdikleri kayıplar karşısında komik bir tavırla "iyi bir izlenim" yaratmak için her yolu denemiştir. Oyunda, içsel ölümüne katılarak ve katliamdaki payı olduğunu kabul ederek Weisman "borcunu ödemeye/borcunu azaltmaya" veya günahları için af dileme niyetindedir (WuR 22). Öyküde, "Beyazadamın" kurbanın şart koşmadığı "kendi cezasını verme" ve kendi dönemindeki günahlar için "af dileme" yöntemi ön plana çıkar: Burada, Weisman "sonunda şartlarını kendisinin belirlediği bir ödeme yöntemi buldu" (SoB 83). "Beyazadam"ın yerine Yahudi göçmen Weisman'ı kullanarak Tabori'nin rolleri değiştirdiğini kabul edersek, o zaman bu senaryoda diyetin bedelini kurban değil saldırgan belirler.

Darmadağın çıplak çorak arazi "New Eden"de ²⁰, cennette kaybolmuş Weisman, Kızılyüz'e "Başka bir şey kaldı mı? Daha ne istiyorsunuz" diye sorar, Kızılyüz'ün yanıtı "Hepsini" (80) olur. Kızılyüz kedisine sunulan medeniyetle dalga geçer. Weisman'ın alpaka kumaşı elbisesi, cebindeki para (beş dolar) Weisman'ın dünyevi varlığıdır. Bir sonraki sahnede Weisman'ın isteği "Bana gerçekten değerli bir şey verin." (81). Mongol Ruthie oyunda Kızılyüz'ün elde ettiği, kısa öyküde ise Weisman'ın karısından arta kalan bir çanta dolusu küldür.

Kızılderili'ye göre tek gerçek çözüm olan toprağa dönüş bir espridir. Bu aslında yerli inancına

göre "hepsi" anlamındadır. Eğer toprak bu kadar değerliyse, Beyazadam onu neden terk etmek istemez. Sosyal yapı değil de eğer sadece fiziksel çevre kimliği tanımlıyor ve geçerli kılıyorsa, o zaman o bölgenin insanların toprağını almak, Amerikan yerlilerinde olduğu gibi, kimliklerini sıyrıp almak demektir. Alpaka kumaş ve Yahudi ismi tüm bir kıtanın ve yaşam biçiminin çok azını simgeler.

Aynı zamanda, D. H. Lawrence'ın **Studies in Classic American Literature (Klasik Amerikan Edebiyatı İncelemesi)** adlı eserinde öne sürdüğü tezi kabul edecek olursak:

İlk gelenler ve onların çocukları buraya asla özgürlük mücadelesi için gelmediler, kaçmak için geldiler. Onları gelmeye iten buydu. Kaçmak. Her şeyden. Bu nedenle insanlar Amerika'ya geldiler ve hala gelmeye devam ediyorlar. Şimdilerinden ve geçmişlerinden kaçmak için. (3)

Böylece Weisman/Beyazadam'ın toprağı neden terk etmek istemediği ortaya çıkar. Sorunun özünde yaşanacak bir yer değil, yeni ve benzersiz bir Amerika kimliği vardır. Bu bağlamda Lawrence'nin belirttiği gibi:

Gerçekten gitmek yerine Cooper'ın ²¹ sıkça yaptığı gibi Atlantik okyanusunun öte yanına dürbünün tersinden baktığımız zaman Amerika'yu tutkuyla sevmek belki de daha kolaydır. Gerçekten Amerika'da olduğunuzda ise Amerika yaralar, çünkü Beyaz benliğin üstünde güçlü bir yok edici etkisi yaratır. Oranın sırtık, sevimsiz yerli şeytanlar, hatta Eumenides ²² benzeri hayaletleri beyazlıktan arınmaya zorlarlar. Amerika'nın barındırdığı gizil şiddet ve direnç rahatsız eder. (51)

Cooper'ın Last of the Mohicans romanı gibi, **Weisman ve Kızılyüz** "bir yarısını diğer yarısıyla karşılaştıran bölünmüş beyaz adamın" (Lawrance 62) masalıdır. Bu durum Beyazadam/Weisman'a gerçekten de tam uymaktadır. Kızılyüz neredeyse Weisman'ın Amerikan çoklu kültüründe yanlış yer edinmiş kimliğinin traji-komik öyküsünü desteklemek için kullanılan bir aksesuardır. Vine Deloria sinemanın Yerli Amerikalı imgelerini tartıştığı yazısında şöyle demektedir:

Tüm çatışan Kızılderili imgelerinin altında sadece bir gerçek yatar. Beyaz adam, yabancı olduğunu, Kuzey Amerika'nın Kızılderililerin olduğunu bilir ve asla Kızılderili imgesini serbest bırakmaz. Çünkü asla gerçekten sahip olmadığı

otoriteyi zekice bir hile ile kaptıracağını sanır. (Battalie'den, xxi)

Tabori'nin oyunu aynı zamanda Kızılderili folkloru sahneye taşır ve dalga geçer, böylece "New Eden"de benzersiz bir Amerika arayışının mantıksızlığını sergiler. "Kızılderili" kimliğine ait imge ve örnekleri istimlak eden Karl May'den Carlos Castaneda'ya kadar bir çok Avrupa ve Amerika edebi eserinde olduğu gibi Weisman ve Kızılyüz Kızılderili imgelelerini ve Kızılderili hikayelerini "Batı Nasıl Yok Oldu" serisine yeni bir bölüm eklemek için kullanır.

Kızıl, Beyaz ve Yahudi: Amerikan Çoklu Kültüründe Kızılyüz Folkloru

Tabori 1990 yılında Ursula Voss ve Peter von Becker ile **Weisman ve Kızılyüz** üstüne yaptığı görüşmede Weisman ve Kızılyüz karakterlerinin gerçekte kurban edilmiş iki toplumu temsil etmek için yaratıldığını açıkladı. Her ikisi de "dışlanmış" ve kurban edilmiş olan Yahudi ve Kızılderili ne yazık ki karşı karşıya gelmişler. Weisman ve Kızılyüz aynı zamanda "birbirleriyle savaşan iki adamdır... ancak bir birleriyle savaşan herkes olabilirler" (Solche Begegnungen 17). **Weisman ve Kızılyüz**, o zaman, Amerika'da "yabancı" "öteki" varlığı (ve hayali yokluğu) karşısında göçmen erkeğin kendisini tanımlama mücadelesini anlatır. Yaşamak için öldürmek veya "kendini yaratan adam" olarak efsaneleşip yaşamak için ölmek ikilemiyle karşılaşır.

Diğer taraftan **Weisman ve Kızılyüz** "Avrupa'nın fiziksel ve ruhsal 'öteki' anlayışıyla birleştirerek kendi dışlanmışlıklarını Amerika yerlilerine yansıtan" (Shohat 240) "karikatürleştirilmiş" Yahudi-Kızılderili kimliğinin yüz yıllık geleneğinde Yahudi göçmenler tarafından kullanılan kızılıyüz folkloruna tam bir örnektir. Burada "'Kızılderili' kavramı, bir etik kimliğin bir başkası yoluyla yapılanmasının politik benzetmesi biçiminde kullanılır" (Shohat 241). Ancak Wolitz'in ifade ettiği gibi aynı zamanda "kesinlikle Amerikan ırkçılığının bir eleştirisidir" (167).

"Tabori and the Jewish Question (Tabori ve Yahudi Sorunu)" adlı makalesinde kurban edilen toplamları temsil eden uzlaşan ve tartışan bireysel karakterlerin örneklemesini konu eden Jack Zipes, Tabori "hiçbir topluluğa veya nedene parmak basmaktan" çok uzaktır demektir.

[Tabori] kimlik terciğinde özgür iradeyi engelleyen ve belirlenmiş rolleri ve kalıplaşmış tipleri dayatan durumları kavramaya çalışır. Dahası, aslında [Tabori] Yahudi problemiyle ilgilenmez. Genelde ırkçılığın, baskının ve sömürünün artmasına neden olan diğer sosyo-politik sorunlara değinir. [Tabori] oyunda tatsız durumlara yer verir ve oyunuyla ezilmiş grupların durumlarıyla Yahudi sorunuyla arasında bağlantı kurar. (103)

Michael Ronin Blackface, **White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot (Siyahyüz, Beyaz Gürültü: Hollywood Erime Kazanında Yahudi Göçmenler)** adlı kitabında "kültürel isteye yapısal hakimiyet katarak" (12) Avrupalının Amerika'ya dönüşmesini sağlayan Amerikan kimlik yapısının işlevi ırkçılığın maskelenmesini tartışır. Yahudi göçmenlerin durumuna özel bir ilgi duyan Ronin "Yahudi karşıtları Avrupa'da Yahudilere ırkçılık uyguladı [...] Avrupalı göçmenler Birleşik Devletler'e yeni icat edilmiş bir ırkın bayrağı altına girmek için geliyorlardı: Beyazlar." (12) Ronin'in görüşüne göre, siyahyüz folkloru Yahudiler için "Amerikan kimlik belgesi elde etmenin" (Ronin 17) bir yoluydu. Folklor ırk ve etnik grup arasındaki farkı kaldırmaktan uzak, ancak bununla birlikte... vurgulayan çoklu kültürün önemli bir "unsuru" (Ronin 56) oldu. Ronin'in incelemesine göre, hem siyah hem de Kızılderili folkloru Amerikan kimlik yapısında beyazların ayrıcalığına işaret ediyordu.

Siyahyüz ve sınır mitleri insanların derilerinin rengi üzerine kurulmuştur. Ayrıca her iki mit de beyazların Kızılderili ve siyah kültüründen alınmış yeni bir kimlik yaratarak Eski Dünya kimliğini terk etmeleri için önemli bir adımdır. (26)

Kızılyüz folklorunu değişim aracı olarak kullanırken bile, **Weisman ve Kızılyüz** Yahudi-Kızılderili ilişkisinin "karikatürleşmiş" geleneğinin saçmalığını ve us dışı olduğunu gösterir. Yahudi Amerikan kimliğinin kendini sorgulamasını sağlar. Wolitz'in Eddi Cantor'un ²³ Whoopie! incelemesinde çizdiği paralelliklerden hareketle Weisman ve Kızılyüz de aynı şekilde "Kızılderili olmadan perdede iki Yahudi'nin karşılaşmasına asla izin vermeyen, kendi benliğinden nefret eden ve korkan sinemanın Yahudi para babalarının" (Wolitz 164) bir eleştirisi olarak görülebilir. Bu noktada Tabori "baskın kültüre katılarak hükmeden bir statü kazanmayı uman ve Hollywood

yoluyla yerleşimci ideallerinin destekçisi olan Yahudi alt grubunun" (Wolitz 268) durumunu irdeler. Wolitz'e göre:

Efendi-köle ilişkisinin her iki tarafında da bulunabilecek bir yere yerleştirilen Yahudi karakteriyle Tabori, Yahudilerin sürekli kurban eden olmadıklarını, durumlarının değişime açık olduğunu gösterir". (167)

Avrupalı eleştirmenler, Amerikan değişimiyle "kızıl" rengin geniş yelpazeye yayılmış küçük farklılıklarını hesaba katmadıkları için oyunun kültürel yönünü büyük çoğunlukla yakalayamamışlardır. Tabori'nin zekice kullandığı renk mecazlarını açıkça yanlış yorumlayan Wend Kassens'in oyunun ve öykünün başında Weisman'a pusu kuran "Avcı" tipininin "Kızılderili" "alt grubu" olduğunu sanır, hatta Weisman'ın iki defa aynı vahşi "Kızılderili" (83) tarafından kurban edildiğini ileri sürer. Böylesi bir hataya ancak Tabori'nin "katıksız kültür" (SoB 68) açıklamasını bir "kızıl boyun" ("sadece boynu kızıl değil") ve bir "kızıl el"den (kaba bir kızıl el", SoB, 59) daha fazlası biçiminde yorumlamakla düşülebilir. Her iki dili de bilen Amerikalı okuyucu için tersine ironi açıktır: Hükmeden varlığı temsil eden ve suçun işlendiği sahneden hemen kaçan "Avcı" kızıl elli bir kızıl boyun24 hırsızdır, asla "Kızılderili" veya "Kızılyüz" değildir. Kırmızı şapkası ve ceketi Amerikan çoklu kültür yapısı üstüne kurulu, renklere dayalı komik oyunlardan alınmış, kanının rengi kırmızı olan bir Amerikan kırmızı boyundur.

Ancak Amerikan kimlik politikası eleştirisi ve Amerikan "beyaz" etnik kimliğinin imtiyazları oyunun adındaki Weisman ve Kızılyüz isimlerinde sergilenir. Wolitz'e göre, insan ırkının isimleri "adam" ve "Gesicht" metne ve insanlığa renge dayalı bir sıfat kazandırır, "oyunun özünde yatan" beyaz ve kıızıdır (153). Wolitz'in irdelediği gibi "İsme dayalı olma" "seyirciye oyunun amacına doğru kapılar açan çok geniş bir yelpazede metinler arası anırtırma ve zıtlıkları bir araya toplama stratejisi sunar" (157). Bu bağlantılarda göze çarpan Yahudi Weisman'a yüklenen insan kimliğine karşılık Kızılderili'nin sadece bir yüz atfedilmesidir. Kızılyüz Hollywood film setinden bir bina dekoru ve Amerikan icadı bir imajdır.

Tabori oyunda kızılıyüz folkloruna dokundurular kullansa bile, aynı zamanda bu folkloru sıkı bir biçimde eleştirir. "Kızılyüz'ü" canlandıran oyuncunun gerçekte Yahudi olabileceği hem İngilizce

ce metinde (copperface) hen de Almanca metinde (Rogesicht) en başta ima edilir. Eğer karakter "Kızılderili"ye uygun olarak tasarlanmadıysa, büyük olasılıkla Kızılderili/Kızılyüz Derisi Kızıl/Rothaut adını alacaktır. Amerikalı okuyucu, "Coppertone"un ²⁵ cildi bronzlaştıran bir kozmetik ürün olduğunu hatırlamakta zorlanmayacaktır, böylece bu ürün oyunun eyleminde merkezi bir görev üstlenecektir. Albuquerque'ye gelen Kızılyüz gece kalmak için bir oda arar, kasabadaki tüm otellerin Yahudi basketbol oyuncularını için ayrılmış olduğunu öğrenir. ²⁶ Yahudi taksi şoförüyle didişirken, Kızılyüz kendini "Coppertone" kullanarak "Kızılderili" görünümüne bürünür, böylece bölge YMCA'da ²⁷ kasabanın "kızıl köy" olarak bilinen bölgesinde bir "sıçan deliğinde" pis ve sarhoş "derisi kızıl "Kızılderili" ile geceyi geçirir. Bu noktada, Weisman Kızılyüz'ün uzun zamandır Kızılderili rolü oynamaktan kendisinin "kızıl mı, beyaz mı yoksa mavi mi" (WuR 22) olduğuna kesin karar verememiş bir Yahudi oyuncu olabileceğinden şüphelenir. İkili ve üçlü ironiler iki dilli yazılmış metni okurken daha da belirginleşir: "mavi" olmak Almanca'da "sarhoş" olmak demektir. Böylece, "sarhoş Kızılderili" tipi can sıkıcı Yahudi tipiyle birleştirilir. "Blau (mavi)" İngilizce'ye "blue (mavi)" olarak çevrilince Kızılyüz Amerikan kimlik politikası oyunlarıyla artık "kızıl, beyaz veya mavi" renklerinden hangisi olduğunu bilmediğini ima eder. Tabii ki bu durum seyirciye kimlik sorununun Kızıl, Beyaz ve Yahudi arasındaki farkın belirsizleştiği bir parodiden kaynaklandığını düşündürür.

Oyun boyunca Kızılyüz'ün konuşmaları hem Kızılderililere hem de Yahudilere karşı aşağılayıcılık ve kabalık içermektedir. Böylece, Kızılyüz'ün kendinden nefret eden bir Yahudi oyuncu mu yoksa protestocu beyaz yüzlü bir Kızılderili mi olduğu oyunun son anına kadar açıklık kazanmaz. Olay örgüsündeki çözülmesi gereken en önemli Kızılyüz problemi, "kızıl boku" bedeninden çıkartmasıdır. Ürünü kullanan her Amerikalının bildiği gibi ne kırmızı, ne beyaz, ne de Yahudi çağrışımı yapan bir renk oluşturur, işin tuhafı elde edilen renk Orwell ²⁸ tarzı bir ironi içeren portakal rengidir. Böylece Kızılyüz karakteri, Weisman'ın dördüncü sahnede söylediği gibi "Albuquerque Blues", "Derinin altında bütün insanlar eşittir." (65) gibi "herkesin aynı olduğu" çoklu kültür insanını yaratan "belirlenmiş kader" zıvalığını gerçekleştirmek için arazinin çehresinden her çeşit otantik etnik izini silen, bu bir tür "yok etme kremi"

sadece bedeninden değil araziden de çıkarmaya çalışmaktadır. Yahudi Western'i yapısında ise bu önermenin yüzle ilgili bir değeri yansıtması çok zordur ve Tabori'nin niyetinin tam tersi olduğu düşünülür: Kısaca adını koymak gerekirse, herkes özünde aynı değildir. Ancak "çok kültür düşüncesi" bu fikri kabul eden bütün erkek, kadın ve çocukları ırkı, derisinin rengi, dini ve inancını hesaba katmadan yönetecektir. Israel Zangwill "Melting Pot (Erime Kazanı)" adlı yazısında bu durumu "Amerika'nın tanrısı cadı kazanıdır, Avrupa ırkının eridiği ve yeni bir biçim aldığı kocaman bir erime kazanı... Bu tanrıdır Amerika'yı yaratan" (33) diyerek en güzel biçimde açıklamıştır.

Yale Üniversitesi Yayınları arasından kısa süre önce çıkan eserinde Philip Deloria Yeni Dünya kimlik yapısıyla ilişkili olarak "Oynanan Kızılderili"yi incelemiştir "Oynanan Kızılderili" kavramının izlerini Boston Tea Party'yi sahneleyen Mohawk giysileri içindeki beyazların ayaklanmasına ve aynı olgunun devamı 18. yy Tamany, 19. yy "Kızıl Adamlar" ve "Kızıl Adamların Geliştirilmiş Düzeni" topluluklarından, Boy Scouts ve Cam Fire kızları geleneğinin yanı sıra Yeni Çağın "Kafasız Kızılderilileri" ve "erkeklerin hareketi" gibi günümüzde de geçerli geleneklere kadar götüren Deloria, Kızılderili kavramının "uyumsuz Amerikan kimliğinin yaratıcı uyumunun" (5) dürtüsü ve kesinlikle ön koşulu olduğunu düşünür. Tıpkı Lawrence, Slotkin, Ronin ve diğerleri gibi Deloria da Amerikalı olmak adına Kızılderili "öteki" kavramının varlığıyla (ve yokmuş gibi gösterilmesi) ilişkili olarak "Amerikan kimlik ikilemi" konusuna değinir ve Amerikalılara göre Amerikan kimlik sorununu çözülmesi için Kızılderili "öteki" kavramının yerinden edilmesi gerektiği sonucuna varır. "Oynanan Kızılderili" sayesinde Amerikan göçmenleri "otantik" Amerikan kimliğine ulaşma çabaları çerçevesinde kendi haklı ideallerini Amerikanlıkla özdeşleştirirler ve yaratılan Kızılderili "öteki" ile birleştirirler. Ancak diğer taraftan, bu süreç dahilinde "Öteki" olan Kızılderililerin yok edilmesi hükümranlığa ulaşmanın ön koşuldur (Deloria 103).

Eğer Weisman ve Kızılyüz "kızılyüz folkloru bağlamında" kabul edilirse, oyun hem "karikatürleşmiş" Yahudi-Kızılderili ilişkisi geleneğinde hem de Philip Deloria'nın başarılı incelemesine dayanarak yaygın "Oynanan Kızılderili" kavramının geleneği çerçevesinde ele alınabilir.

Hükümranlık arayışı olarak ele alınan Weisman ve Kızılyüz Avrupa seyircisine kendi kimliklerini ve "Eski" "Yeni Dünya" arasındaki soykırma dayalı ikiye yansıtan bir ayna haline dönüşür.

Eğer Tabori'nin bakışını sahneye kelimesi kelimesine taşırsak, sahnede görünen hala kanayan acı dolu anılardır. Ancak bu anılardaki önemli nokta bizzat yaşanmış olmasıdır. Belki de Ellis Adası'nda yaşananlar, tekneden veya uçaktan eldeki "taşınabilir anavatan" ile birlikte atılan ilk adım ve "Amerikan Batı" macerasına atılma, Lawrence'nin incelemesinde belirttiği gibi, beyaz benliği ürküden "kıtanın şeytanlarıyla" karşılaşma Tabori'nin sahnede ayağa kaldırmak istedikleridir. Weisman ve Kızılyüz'de olanların nedeni "yoluna giden yerli" değil "yoldan sapmış beyaz" dır. "Yahudi Westerni"nde silah seçimi olarak kullanılan iki ucu keskin kılıç ironisi hem Kızılderili hem de Yahudi için gerçekte yaşanacak hiçbir yer olmayan bir dünyada yaşanacak bir yer yaratma çabasıdır.

Eğer Weisman ve Kızılyüz, önerdiğim gibi, "kendini yaratan" Amerikalı insanın bölünmüş özgürlüğünün iki tarafı olarak ele alırsa, o zaman oyun kim bu Yahudi olmayan ibne sorusunu sorar. Ve bu soruyu Tabori şöyle yanıtlamıştır: Kuşaklar boyunca sürüp gelen hem Yahudi hem de Amerikan Kızılderili geleneğine göre, Kızılyüz'ün "bir yosmanın oğlu" olduğu şüphesizdir. Bu durumda, "yosma" kelimesinin Kızılderililer arasında genelde kabul gören yorumuna göre, Kızılyüz bir "kaltağın oğludur", diğer bir deyişle, "orospu çocuğudur". Tıpkı Weisman'ın kızı Ruthie gibi Kızılyüz de "evlilik içi tecavüz"²⁹ olarak tanımlanması gereken olgunun ürünüdür. Alkol etkisinde gerçekleşen bu birleşmenin ürünü ne kızıl, ne beyaz ve ne de Yahudi'dir. Bu istikrarsız ateş suyu ve schwarze Milch³⁰ mitinin patlayıcı birleşiminden elde edilen gün doğumunda katır üstünde "Hiçbir Yere Gitmeyen Yol" olarak bildiğimiz patikada Santa Fe'ye ulaşmak için "güneye giden" melez bir adamdır. Seyirci nedenini anlamadı bir şeyin şanssızlık eseri yolunda gitmediği duygusuyla kala kalır.

Dipnotlar

1 Feinberg alıntısı 75

2 Vine Deloria Red Earth, White Lies (Kızıl Topraklar, Beyaz Yalanlar) adlı kitabında Yerli

Amerikalının bakış açısından bu teorilere karşı çıkan tartışmanın bir genelleme getirir. Ayrıca Ward Churchill'e göre: "Amerikan Yerlilerinin 'başka bir yerden gelmedikleri'nin hızla artan kanıtlarını kabul etmek ayrıca başka meselelere de ışık tutar. Bunların ilki, bu topraklar hep bizim ülkemizdir, kelimenin tam anlamıyla ısrarla söylediğimiz zaman buralıyız, gerçekten dünyanın bu yarı küresinin yerlisiyiz. Ve, eğer bizim Köken Hikayelerimizin böylece kesinlikle doğru olduğu kanıtlanırsa, diğer "efsanelerimizin" de aynı şekilde bizim söylediğimiz gibi kabul edilmesi için yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Bu bizim tarihimizdir" (Since predator Came 280)

3 Çevirenin Notu: Orijinal metinde soykırım anlamına gelen "genocide" yerine Nazilerin II. Dünya Savaşı yıllarında Yahudilere uyguladıkları soykırım anlamına gelen Holocaust kullanılmıştır.

4 Tabori'nin bu konuda az bilinen bir çok oyununun durumu bu çalışmanın kapsamı dışındadır ve burada ortaya konan sorunla ilgili değildir, çünkü eldeki malzemenin tamamı Yahudi kimliği üzerine yoğunlaşmıştır. Konuya bu açıdan yaklaşmak isteyen okuyucuya kaynakçada gösterilen eserler önerilir.

5 1997 yılında Wionna Laduke bu bağlamda yeni bir durumu ortaya koyar: "Kuzey ormanlarına özgü bir hefet var, ayrıcalıklı olma suçluluğundan doğan bir nefret, çalışmış hayatları ve çalınmış topraklarda birbirinin suç ortağı üç kuşaktır yaşamının doğduğu bir nefret. Yaşanan her gün ayrıcalıklı olanların malı mülkü elinden alınanlarla karşılaşmak zorunda olmasından daha kötüsü olamaz. Suçu ve karmaşayı rahatlıkla paylaşması gereken ötekilerden çok uzakta ve çok geçmiştir Kızılderililer. Fakat Kızılderili bölgelerindeki kasabalarda hala Kızılderililer vardır. ...malın mülkün elden alınmasının yarattığı fakirliğin üstesinden gelinmek üzere. Böylece bu karmaşa ve suçun fakirliğidir. Amerika'da fakirlik görecelidir, fakat hala utanç vericidir. Suçluluk ve güçsüzlük duygusuyla birleştirilen bu utanç, nefretin tomurcuklandığı, çiçek açtığı ve fıskırdığı bir ortam yaratır. Nefret babadan oğlula, anneden kıza geçer. Yetişen her kuşak bir miti haklı çıkartmak için nefreti biraz daha fazla duyumsar. (Last Standing Woman 127)

6 Zangwill 388

7 Eserin çeşitli basımından yapılan alıntılar şöyle

gösterilmiştir: 1981 basımı SoB (Alıntılar Çeviren: Adnan Çevik); 1989 basımı oyunun ilk defa İngilizce basımı: WaC (Alıntılar Çeviren: Adnan Çevik) Çevirenin Notu: oyunu Türkçe alıntıları: **TOPLU OYUNLARI-1 GEORGE TABORİ: Bir Casusa Ağıt, Weisman ve Kızılyüz** Çeviren Prof. Dr. Özdemir Nutku, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1994.

8 Görüşmeyi yapanın atıfta bulunduğu olay 1973 yılında gerçekleşmiştir.

9 Çevirenin Notu: Custer, George Armstrong (1839 - 1876). 23 yaşında tuğgeneral olan Amerikalı asker. Sitting Bull (Oturana Boğa) ve Crazy Horse (Çılgın At) liderliğindeki Sioux ve Cheyenne savaşçıları tarafından Little Bighorn yakınlarında askerleriyle birlikte öldürüldü.

10 Çevirenin Notu: Eski ahitte Ham ve Japheth'in kardeşi, Huh'un en büyük oğlu.

11 Çevirenin Notu: Orijinal metinde Latince temel unsur veya durum anlamına gelen "sine qua non" kullanılmıştır.

12 Çevirenin Notu: Orijinal metinde 1. metallerin eritildiği kap, 2. Farklı ırka ve kültüre ait göçmenlerin bir bütün halinde yaşadıkları toplum, anlamına gelen "melting pot" kullanılmıştır. Eleştirmenler Amerika'nın çoklu kültür politikasını "melting pot" veya salata çanağı anlamına gelen "salad bowl" terimlerini kullanarak eleştirirler.

13 Bakınız, ReWeisman ve Kızılyüzginald Horsman, **Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo Saxon [Irk ve Belirlenmiş Kader: Amerikan Anglo Sakson Irkının Kökleri]** (Cambridge: Havard UP, 1981); Frank Parella, **Labensraum and Manifest Destiny: A Comparative Study in the Justification of Expansion [Labensraum ve Belirlenmiş Kader: Genişlemenin Haklı Gösterilmesinin Üstüne Karşılaştırmalı Bir Çalışma]** (MA Thesis [Yüksek Lisans Tezi], Georgetown University, 1950); Albert K. Weinberg, **Manifest Destiny A Study of Nationalist Expansion in American History [Belirlenmiş Kader: Amerikan Tarihinde Milliyetçi Gelişime Üstüne Bir Çalışma]** (Baltimore: Johns Hopkşns University Press, 1935); Frederick Merk, **Manifest Destiny and Mission in American History: A Reinterpretation [Amerikan Tarihinde Belirlenmiş Kader**

ve Misyon: Yeniden Yorumlama] (New York: Alfred A. Knopf, 1963); Ward Churchill, **A Little Matter of Genocide: Holocaust and Denial in the Americas 1492 - Present [Küçük Bir Soykırım Sorunu: 1492'den Günümüze Amerika'sında Soykırım ve İnkârı]** (San Francisco: City Angels Publisers, 1997)

14 Çevirenin Notu: "Canaan" eski ahitte Vaat Edilmiş Topraklar anlamında kullanılır. Tarihte Filistin devletinin kurulduğu Ürdün Nehri ve Akdeniz arasında kalan bölge veya bu bölgenin bir bölümü anlamındadır.

15 Kısa öyküde Tabori "Qualahapi" tanımlamasını kullanır.

16 Çevirenin Notu: Yaklaşık 2700 km.

17 Çevirenin Notu: Yaklaşık 9000 km.

18 Çevirenin Notu: Dağılan Sovyetler Birliği'nde Kiev yakınlarında 1941 yılında Alman birliklerinin Yahudileri katlettiği dar bir boğaz. Yevgeny Yevkusenko 1961 yılında yazdığı "Babi Yar" adlı şiirinde bu katliamı anlatır.

19 Ward Churchill bu saptamayı 21 Ocak 2000 tarihinde Chicago Üniversitesi'nde **A Little Matter of Genocide: Holocaust and Denial in the Americas 1492 - Present** adlı kitabı üstüne verdiği konferansta yapmıştır.

20 Çevirenin Notu: "Eden", İncil'e göre Adem ile Havva'nın ilk evi.

21 Çevirenin Notu: James Fenimore Cooper (1789-1851) Sınırlarda yaşamı anlatan **The Last of the Mohicans (Mohikanların Sonuncusu)** (1826) romanıyla tanınan ünlü Amerikalı yazar.

22 Çevirenin Notu: Antik Yunan ve Roma Mitolojisinde öç almak dışında işlenen suçları cezalandıran Alecto, Megaera ve Tisiphone adlarında kanatlı ve yılan saçlı üç tanrıça.

23 Çevirmenin Notu: Eddie Cantor (1892-1964) Broadway'de ve vodvillerde enerjik, çok hızlı temsilleriyle tanınan Amerikalı eğlenceli gösteri oyuncusu.

24 Çevirenin Notu: Orijinal metinde, özellikle Birleşik Devletler güney eyaletlerinde kırsal kesimde

çalışan beyazları aşağılamak için kullanılan "redneck" kelimesi kullanılmıştır. Eleştirmen, Avrupalı eleştirmen Wend Kassens'in bu kelimenin anlamını bilmediği için "Avcı" tipini Kızılderili olarak yorumladığını söylüyor.

25 Çevirenin Notu: "Amerika'ya güneşlenirken neşe getiriyoruz" sloganını kullanan, cilt bakım ürünleri üreten bir firmanın ticari adı.

26 Bir kere daha Tabori Afro-Amerikalılar ve Yahudi Amerikalılar arasındaki gerginliğe işaret ediyor. New York Times kitap eleştirmeni Jim Holt'un Jim Entine'nin **Taboo: Why Black Athletes Dominate Sports and Why are Afraid to Talk About It** adlı kitabının eleştirisinde belirttiği gibi 20'li ve 30'lu yıllarda profesyonel basketbol sahnesinde Yahudi oyuncular etkindi. Araştırmalara göre, New York gibi belli başlı büyük şehirlerde yaşayan Yahudi göçmenlerin çocukları basketbol oyununu gettolarından çıkış bileti olarak görüyordu, ancak "40'lı yıllara gelindiğinde yerlerini kırsal bölgelerden göç eden siyahlar almaya başladı." (NYTBR, 16 Nisan 2000, 11)

27 Çevirenin Notu: "Young Men Christian Association" (Genç Hıristiyan Erkekler Birliği)

28 Çevirmenin Notu: George Orwell (1903-1950) eserlerinde Eric Arthur Blair adını kullanan totaliter düşünceye saldıran ve kendi sosyal adalet düşüncesini fantastik bir kurgulamayla sunan İngiliz romancısı. Eserleri arasında **Hayvan Çiftliği** (1945) ve **1984** (1949) sayılabilir.

29 Ruthie aslında lekesiz değildir. "kaşarlanmamış" olgusunu Tabori üstü kapalı bir biçimde tanımlar: Weisman'ın karısı Bella, Ruthie'nin bozukluğu için Arnold'u suçlar, çünkü "kutsal günlerden birinde sarhoşken beni hamile bıraktın, şehvet dolu bir atılışla elbisemi yırttın... mutfak masasının üstünde hayvani arzunu tatmin ettin. Böylece, tanrı da bizi asla doktor, avukat veya hatta karnaval dansçısı bile olmayacak bir kız çocukla cezalandırdı." (WaC 6) demektedir. Bugünkü hukuk kurallarına göre bu davranış "evlilik içi tecavüz" sınıfına girer. Alegorik biçimde Yahudi-Hıristiyan ve Yerli Amerikan inanç sistemlerinin birleştirilmesinin akla getirdiği "dinsel tecavüz" imgesinin aynısıdır.

30 Çevirenin Notu: Siyah Süt

