

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2023 (Ocak/January)
Sayı/Issue: 31, Cilt/Volume: 17
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2023
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

EDİTÖR - EDITOR

Doç. Menekşe Suzan TEKER

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Ayşegül İZER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK (Marmara Üniversitesi)

Prof. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniversitesi)

Assoc. Prof. Arild BERG (Oslo Metropolitan Üniversitesi)

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Zuhale BAŞBUĞ (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Doç. Bekir KİRİŞCAN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Öğr. Gör. Naciye Hande RASTGELDİ DE ALMEIDA TOME FERREIRA

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Dr. Öğr. Üyesi Nafia ÖZDEMİR HANYALOĞLU

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat

Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

DANIŐMA KURULU - ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Bülent aplı (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŐENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŐALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Őeyh Edebalı Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Őinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIEWERS OF CURRENT ISSUE

- Prof. Dr. Asife ÜNAL (Bartın Üniversitesi)
Prof. Emre İKİZLER (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatime Neşe KAPLAN (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Peyami elikcan (İstinye Üniversitesi)
Prof. Dr. Zühal ÖZEL SAĐLAMTİMUR (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Burcu KAYA ERDEM (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Feyza AĞLARGÖZ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĐLU (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Metin AKYÜZ (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Dr. Nihan GİDER İŐIKMAN (BaŐkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Canan GÖNÜLLÜ (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi aĐla CANER YÜKSEL (BaŐkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi iĐdem ÖNKOL ERTUNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Erhan YILDIRIM (Erciyes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gül KARAGÖZ KIZILCA (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat AYTAŐ (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sarper BÜTEV (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN (BahçeŐehir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut Burcu TASA YURTSEVER (Yıldız Teknik Üniversitesi)

7 - 8 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

9 - 30 **Zen Düşüncesi ve Robert Bresson Sinemasında Tinsel Olanaklılık: "Rastgele Balthazar"**
Zen Thinking and Spiritual Possibility in Robert Bresson's Cinema: "Au Hasard Balthazar"
Rana İĞNECİ SÜZEN

31 - 45 **"Sonum Başlangıcımdır" Oyununda Müzik Tasarımı ile Karakter, Anlam ve Dramaturji İlişkisi**
The Relation Within Music Design and Character, Meaning and Dramaturgy By The Piece
"My End is My Beginning"
Ayşegül DİNÇ

47 - 72 **Yeniden Amaçlandırma Bağlamında II. Dünya Savaşı Döneminde Giysi ve Aksesuar Üretimi Üzerine Bir İnceleme**
An Investigation On The Production Of Clothing And Accessory In The Period Of The World War II In The Context Of Repurposing
Ahsen GÜNBULUT

73 - 85 **Experimental Photography and Invasion**
Mehmet Uluç CEYLANI, Uğur GÜNAY YAVUZ

87 - 111 **Sanatsal Temsillerin Ders Materyali Olarak Kullanımı: "Çalışma İlişkileri" Alanı İçin "Ken Loach Filmleri" Örneği**
Using Artistic Representations As Teaching Material: Case Of 'Ken Loach's Movies' For 'Labour Relations' Field
Fuat MAN

113 - 143 **Trajedileri Konu Alan Haber Fotoğrafı ve Belgesel Fotoğrafta Kompozisyon Analizleri**
Analyses Of Composition In News And Documentary Photography About Tragedies
Hakan TEMUÇİN

145 - 168 **Performatif Belgesel "Heraion Teikhos'un Kadınları"nda Bellek Katmanları**
Layers Of Memory In The Performative Documentary "The Women Of Heraion Teikhos"
Özge Deniz ÖZKER, İbrahim AKINCI

169 - 188 **Antalya Karatay Medresesi Taçkapısı Restitüsyon Önerisi**
Antalya Karatay Madrasa Portal Restitution Proposal
Mustafa BULUT

189 - 193 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**
The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

EDİTÖR YAZISI

Sevgili okurlarımız,

2023 yılının ilk sayısı ile sizlerle birlikte olmaktan gurur ve mutluluk duymaktayız. Dergimizin bu sayısında, yazarlarımıza yazım sürecinde biçimsel olarak daha rahat kullanabilecekleri bir şablon sunulmuştur. Gerek ön değerlendirme sürecinde gerekse hakem değerlendirme süreçlerinde yazar ve hakemlerimizden almış olduğumuz teşekkür ve takdir yazıları bizleri onore etmekte ve verdiğimiz emeklerin en güzel karşılığı olmaktadır. Sayımızla ilgili bilgilere geçmeden önce, dergimizin kapak tasarımında yer alan görselin fotoğraf çekimi için Dr. Öğr. Üyesi Nafia ÖZDEMİR HANYALOĞLU'na ve eser sahibi Öğr. Gör. Naciye Hande RASTGELDİ DE ALMEIDA TOME FERREIRA'ya teşekkürlerimi sunarım.

31. sayımızda, geçen sayımızdan hakem değerlendirme süreçleri devam etmekte olup tamamlanan iki yazımız ile birlikte toplam sekiz makale yer almaktadır. Bu sayımıza ilk olarak sinema alanına ait bir makale ile başlamaktayız. Rana İĞNECİ SÜZEN, Robert Bresson sinemasının tinsel yapısının, Zen felsefesinin bileşenleri ile benzerliğini “Rastgele Balthazar” filmi üzerinden incelemekte, “boşluğun” filmde seyirciye özgür ve kendi olma imkanını nasıl sunduğunu ortaya koymaktadır. Ardından Bursa Devlet Tiyatrosu'nda 2021-2022 sezonunda sahnelenen ‘Sonum Başlangıcımdır’ oyununun müziklerini konu edinen ve oyununun müziklerini ‘Tiyatro Müziği Çözümleme Yöntemi’ kullanarak tahlil ederek, müziklerin oyunla ilişkisini, alımlayıcıya yönelik iletilerini ve eylemden bağımsız varlıklarını tespit etmeyi amaçlayan Ayşegül DİNÇ’in makalesi gelmektedir. Üçüncü olarak yer alan makalede Ahsen GÜNBULUT, II. Dünya Savaşı Dönemi’ndeki sosyal, ekonomik, kültürel ve coğrafik etikler altında giysi ve aksesuar üretimleri üzerinden “yeniden amaçlandırma” kavramının nasıl vücut bulduğunu alan için oldukça özgün ve yaratıcı örneklerle ortaya koymakta yaptığı sınıflandırmalar ile alana önemli katkılar sunmaktadır. Dördüncü makalede ise Mehmet Uluç Ceylani ve Uğur GÜNAY YAVUZ, sanatın her alanında deneysel çalışmalar içerisinde yer edinen “invazyon” tekniğinin fotoğraf için de yeni bir literatür, görsel ifade tekniği olarak deneysel fotoğrafın bünyesinde yer alabileceğini ortaya koymaktadırlar. Beşinci makalemizin yazarı Fuat MAN, “çalışma ilişkileri” ile ilgili derslerde anlatılan konuların, kavramların veya olguların özümsemesini kolaylaştıracağı düşüncesi ile somutlaştırma için başvurulabilecek etkili bir araç örnek olarak yönetmen Ken Loach’un dört filmi seçmekte ve günümüz çalışma ilişkilerini şekillendiren temel dinamik, neoliberalizm ve onun bir sonucu olarak da prekarizasyon kavramlarına gönderme yapılarak filmlerin etkili bir örnek olay materyali olabileceği göstermektedir. Altıncı makalede yazarımız Hakan Temuçin, trajedileri konu alan haber fotoğrafında ve belgesel fotoğraflarında “güzelleştirme” üzerine var olan tartışmaya “Estetik ve İfadesel Kompozisyon Kuralları” çerçevesinde çözüm önerileri sunmaktadır. Bunun yanı sıra analizler sonucunda elde ettiği farklı sonuçları da siz değerli okurlarımız ile paylaşmaktadır. Yedinci makale Özge Deniz ÖZKER ve İbrahim AKINCI tarafından kaleme alınmış olup, yapıcılığı ve yönetmenliği yazarımız Özker tarafından yapılan “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeseli üzerinden, performatif belgeselde belleğin temsili konusunu

incelemektedir. Son makalemizde ise yazar Mustafa BULUT, Anadolu Selçuklu Dönemi yapısı olan Antalya Karatay Medresesi'nin taç kapısına ait özgün veriler paylaşarak, restitüsyon çalışmaları için öneriler getirmektedir.

Siz değerli okurlarımıza bu sayımızda sinema, tekstil, fotoğraf, müzik ve mimari alanlarına ait nitelikli ve alanlarına dair yeni söylemleri ile katkı sağlayacağını umduğumuz yazılarımızı sunmaktayız. Yazarlarımız başta olmak üzere, göstermiş oldukları özveri için hakemlerimize de özellikle teşekkür ederiz.

Bir sonraki sayımızda buluşuncaya dek sevgiyle kalın...

Menekşe Suzan TEKER

Ocak 2023, Antalya

ZEN DÜŞÜNÇESİ VE ROBERT BRESSON SİNEMASINDA TİNSEL OLANAKLILIK: “RASTGELE BALTHAZAR”

RANA İĞNECİ SÜZEN*

ÖZ

Robert Bresson’un sinema tarihi içinde Yasujiro Ozu ile kendine has dilsel üslubunu tinsel bir anlayışla oluşturan en önemli yönetmenlerden olduğu söylenebilir. Ozu’nun Zen felsefesine dayanan bir kültürel birikimin taşıyıcısı olması doğduğu topraklar bakımından oldukça normal kabul edilirken, Robert Bresson’un -çağdaş rasyonel Batılı toplumun zihinsel kodları bağlamında- kendi rasyonel dünyasının birikiminden farklı bir düşüncenin sonucu olabilecek tinsel duyarlılığı ilgi çekicidir. Her ne kadar tarihsel olarak Batı kültürü içerisinde bu tarz bir tinsel duyarlılığa olanak veren kültürel kodlar az da olsa bulunsa da -mistik Hristiyanlık yorumları vs- Batıda bu türden bir düşünme biçimi ve tinsellik, yerini çoktan rasyonel ve dünyasal olan ile maddesel olanın soğukluğu ile değiştirmiştir. Bu nedenle amaçları bağlamında çağdaşlarından farklı bir tinsel üslup ve pratiğe sahip olan Bresson sineması, seyirciye özdeşleşme ve dramatisasyonun dışına çıkan bir başka olanak önermekte, yarattığı boşluk alanları ile Zen pratiklerinde söz konusu olan “anda var olmak” ve sanat eseri ile “yeniden var olmak” olarak tarif edeceğimiz bir genişleme imkânı sunmaktadır. Makale Bresson sinemasının tinsel yapısının kuruluşunun Zen felsefesinin bileşenleri ile ilgi çekici benzerliğini, 1966 yılında filme aldığı “Rastgele Balthazar” filmi üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Çalışmanın yöntemi literatür taraması ve Bresson’un filmografisinin incelenmesi olarak seçilmiştir. Bu bağlamda Zen düşüncesi -onun gündelik ve sanatsal pratiklerini de kapsayan bir biçimde- ve Bresson sineması arasında kurduğumuz ilişki bize sinemasal dil olanaklarının geniş ve sonsuz sahasını yeniden keşfetme olanağı vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Zen, Tinsellik, Boşluk, Klasik Dramatik Biçim, Model.

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, ranaigneci@akdeniz.com, <https://orcid.org/0000-0003-3681-7760>

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

ZEN THINKING AND SPIRITUAL POSSIBILITY IN ROBERT BRESSON'S CINEMA: "AU HASARD BALTHAZAR"

RANA İĞNECİ SÜZEN*

ABSTRACT

Along with Yasujiro Ozu, Robert Bresson can be regarded as one of the most eminent filmmakers in the history of cinema who have created their own distinctive cinematic languages through a spiritual understanding. While Ozu's being the bearer of a cultural background based on Zen philosophy is quite usual considering his native land, it is intriguing that Robert Bresson has a spiritual sensitivity that might be the consequence of a cultural view different from the accumulation of his own cultural world - in the context of the mental codes of contemporary rational Western society. It is true to suggest that there are a few cultural codes historically allowing such a spiritual sensitivity in the context of Western culture, e.g. mystical interpretations of Christianity. However, one can also argue that, in the west, such a mode of thinking and spirituality have already been replaced by rational thought, mundane matters, and the coldness of the material. Accordingly, Bresson's cinema, with a spiritual style and practice different from his contemporaries in terms of its aims, proposes to the audience to go beyond identification and dramatization, and, with the voids of emptiness it produces, it offers an expanding possibility towards a realm of existence that is beyond Western thinking, such as "being in the present moment" and "re-existing" with a work of art as in Zen practices. This article attempts to explain the fascinating similarity of the spiritual structure of Bresson's cinema with the elements of Zen philosophy through his 1966 film "Au Hasard Balthazar". The research method of this study is a literature review and an analysis of Bresson's filmography. In this context, the relationship we have established between Zen thinking- including its everyday and artistic practices - and Bresson's cinema enables us to reexplore the vast and endless field of possibilities in the cinematic language.

Keywords: Zen, Spirituality, Emptiness, Classical Dramatic Structure, Model.

* Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema-TV, ranaigneci@akdeniz.edu.tr, [https:// orcid.org/0000-0003-3681-7760](https://orcid.org/0000-0003-3681-7760)

1. GİRİŞ

Nedir bu yakınlık, en uzun mesafelerin en kısa aralıklara indirgenmesine rağmen bir türlü ortaya çıkmayan? Nedir bu yakınlık, mesafelerin durmaksızın ortadan kaldırılmasıyla bile bizden uzaklaşan?

Heidegger

Bu makale, sinemada kişinin duygularından ve düşüncelerinden oluşan bilinçli zihnini -yani zihninin yalnızca bir kısmını oluşturan parçasını- aşip geçebilen ve onu daha derinlerine götürüp kendi bütünlüğü ile temas kurmasına olanak veren bir biçimin mevcut olup olmadığı sorusundan yola çıkmakta ve böylesi bir biçimin izlerini Bresson sinemasında aramaktadır. Bresson sinemasının, kendi coğrafi ve kültürel tanımlılıklarının dışına çıkabilmiş evrensel bir duyma ve düşünme biçimine olanak sağlayan tinsel doğasını anlamaya çalışırken, onun sinemasının anlatım olanaklarının Zen düşüncesi ve bu düşüncenin pratik karşılıkları ile benzerliği incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda literatür taraması yapılmış ve metinler arası bir tutumla bir sinemasal pratikle Zen felsefesi arasındaki bağlantılar gözlemlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda Bresson'un filmografisi onun sinemasal dilini ortaya koyacak şekilde incelenmiş ve özellikle Zen felsefesine hem pratik hem de düşünsel olarak bir benzerlik taşıyan "Rastgele Balthazar" filmi incelenerek bu karşılıklı bağlantının sebepleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Rastgele Balthazar, Bresson'un kendi sinemasını daha net bir biçimde oluşturduğu ikinci dönemi olarak adlandırabileceğimiz dönemine aittir. Filmin merkezinde yer alan eşek, filmin ana düşüncesinin de taşıyıcısı olarak konumlanır ve Zen felsefesi ile düşünsel bir paralelliği de beraberinde getirir. Tıpkı Zendeki gibi film, hayvan -belki de insan- doğasının en saf halini anlatmakta ve Balthazar üzerinden bizi tinsel olanla temas ettirmeye çalışmaktadır. Bu makalede, tüm yaşama yayılan bir pratikler bütünü olarak Zen felsefesinin, çoğunlukla yaşamı boşluk kavramı üzerinden okuması ile Bresson'un sinemasındaki boşluklar ve bu boşluklarda onun "perdelenmiş" dediği gerçeğin bir potansiyel olarak açığa çıkması, "Rastgele Balthazar" filmi üzerinden düşünülme çalışılmaktadır. Çalışmada Bresson'un sinematografisi onun dünyaya bakışının yansıması olarak değerlendirilmiş, bu doğrultuda sinemasının tinsel açıklığına vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

Jung (2016) Analitik Psikoloji kuramında, kişinin bilinç dışına ulaşması ve buradaki aydınlanmamış alanları bilince çıkarıp kendini daha üst boyutta tamamlamasının, yani kendi deyimi ile "bireyleşmesinin" insanın varlık amacı olduğunu söylemektedir. Jung bu süreci, bilinç dışı ve bilinci birleştirerek bütünleştirmek, daha doğrusu bilinç dışındaki alanları da bilince taşımak suretiyle "psişeyi" genişletmek olarak adlandırır. Jung tarafından ileri sürülen bu psişe genişlemesini modern dünyadaki "tekâmül" etmenin psikolojideki bir karşılığı olarak düşünebiliriz. Arkaik dönemlerde bilinç dışında kalan bu alanlar (bu dönemde manevi bir yaşam hüküm sürdüğü için) meditasyon, zikir, çeşitli ritüeller ve büyü gibi tekniklerle rahatlatılırken günümüzün dünyasının rasyonel insanı için bu türden teknikler yoluyla bir bütünleşme olasılığının söz konusu olmadığı söylenebilir (Jung, 2020a). İşte bu noktada sanatın bilinç

dışındaki alana uzanması, sezgilerimizle bizde bir varlık alanını ortaya çıkarması düşüncesi Jung'un sanata psikoloji açısından yaklaşmasına neden olmuştur. Bu çeşit bir "birliğe" psikanaliz gibi bir yöntemle ulaşılabileceğini düşünen Jung, sanatın da bunun başka bir yöntemi olabileceğini belirtir (Jung, 2020b, s.97). Peki ama sanat gerçekten de bilincin derinlerine inmeye, sadece zihinsel süreçlerle oluşturduğumuz bir gerçeğin daha ötesine geçmeye, başka bir hakikat alanını sezmeye izin verebilir mi? Jung'a benzer bir şekilde Heidegger de (2011) sanatta benzer bir olanak görmüş ve sanat eserinin doğası üzerinden iz sürerek onun varlık ile ilişkisini anlamaya çalışmıştır. Heidegger sanatın "açığa çıkarıcı" doğasına gönderme yaparak onun görünmez olanı görünür hale getirebilecek bir olanak taşıdığını ileri sürmektedir. Ona göre sanat, yıkıcı bir güç olarak tanımladığı teknolojiden farklı olarak varlık ile poetik (şiiirsel) bir türde etkileşime geçer. Bu etkileşim tarzı teknolojinin saldırgan doğasından farklı olarak şeylerin ne olacaklarsa olmalarına izin veren bir tür yumuşaklığa sahiptir. Modern çağda varlık insanın kendini nesnelere efendisi haline getirmek isteyen kibirli buyurganlığı yüzünden kendini insana kapatmıştır. Ama Heidegger karamsar değildir onun için poetik bir açığa çıkarma tarzı olarak sanat hala bir umut taşımaktadır (Meggil, 2021, s. 191). Modern insan Heidegger'e göre sanatın giz açıcılığına kendini kapatmıştır. Ancak büyük sanat yapıtı bizi onun dışında başka hiçbir yolla ulaşamayacağımız hakikatle temas haline sokar. Hatta, sanat hakikati sadece açığa çıkarmaz aynı zamanda onu yaratır da (s. 211). Sanat yapıtı ile ampirik gerçeklik arasında hiçbir bağ yoktur. Heidegger'e göre yapıt mimetik ya da temsili hakikatin taleplerine tabi değildir. Aksine hakikati o yaratır, aynı zamanda hakikat kendini sanat eseri yoluyla açığa çıkarır. Sanat yapıtının kendisi hakikatin oluşudur. "Hakikat eserde işbaşındadır... Ayakkabı ne kadar basit ve öze ilişkin olursa olsun, kendi varlığında çeşme ne kadar süslemesiz ve saf olursa olsun, var -olan bunlarla birlikte o kadar dolaysız ve albenili olarak var- olan olur. Kendini gizleyen varlık böylelikle aydınlanır." (Heidegger, 2011, s. 50).

Heidegger modern paradigmanın bir şekilde her şeyi kendi özü dışında bir yere yerleştirdiğini, şeylerle bizim aramızdaki mesafelerin ışık hızıyla yok edilmesine rağmen, şeylerin yakınlığının hiçbir şekilde ortaya çıkmadığını hatta gitgide uzaklaşmakta olduğunu söyler. Nesneyi bilmek onu bazı tanımlarla tanımlamaya çalışmak, zihinde düşünsel süreçlere indirgemek o şeyin şeyliğine bizi yakınlaştırmaz, aksine uzaklaştırır. Onun özünü sezme için açıklık, mesafe ve belki de boşluk gerekir. Testinin testi olarak şeyliği nerden gelir diye sorar Heidegger. Testinin şeyliği onun bir kap olarak varoluşunda bulunur. Kısacası testi doldurduğumuzda, testinin dolmasını sağlamak için dökülen, boş testinin içine akar. Boşluk kabın kapsayanıdır. Testiye ait olmayan bu boşluk kapsayan olarak testidir. Kabın şeyliği onu oluşturan malzeme değildir, kapsadığı boşluğudur (Heidegger, 2006, s. 154).

Heidegger günümüz modern dünyasında mesafelerin bir tür modernliğe özgü acelelikle ortadan kaldırılmasının sonucu olarak elde edilen şeyin bir yakınlık olmadığını ifade eder. Ona göre yakınlık mesafenin kısalığından ortaya çıkmaz. Aksine ekrandaki görüntü ya da ses üzerinden bize mesafe olarak en yakın olarak görünen şeyin bize hala en uzak şey olabileceğini

söyler. Ne mesafenin kısalığı yakınlık ne de mesafenin uzaklığı uzaklığın kendisini ifade eder. Aksine yakın görünenler bize uzakken uzak görünenler de yakın olabilir (Heidegger, 2006, s. 151, 165). Sanat eserinde buna benzer bir mesafelenme ve yakınlaşma sürecini, sanatın tüketim toplumundaki pratikleri üzerinden sorgulayan Baudrillard da Batı kültüründe her şeyin benzerini yapmaya çalışma saplantısının, aradaki mesafeleri kapatır gibi görünmesine rağmen eser ile imgesi arasında düşünsel açıdan aslında kapatılamayacak bir mesafeye neden olduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2022). Öyleyse, sinemada imgelerle bizim aramızdaki boşluk bize daha derin bir seviyede bu boşluğu doldurma şansı verebilir mi? İşte, tam da burada mesafenin, boşluğun gerçeğin kalbindeki "öze" ulaşmada aslında nasıl bir olanağa dönüştüğünün örneği olarak Fransız yönetmen Robert Bresson'un tinsel sinemasının seyirci ile bu türden bir ilişki biçimine olanak verip vermediğini tartışmak amacındayız. Bunu yaparken Bresson sinemasının Zen düşüncesi ile benzerliklerinden yola çıkacağız.

Batıda Rönesans ile başlayan süreçte gerçeklik kavramı sadece duyularla algılanabilir dünyayı ifade edecek şekilde sınırlandırılmaya başlanmıştır. Rönesans, kökenleri Antikiteye dayanan düşünsel bir dönüşümün ifadesi olarak, fenomenlerin iç yüzünden çok görünüşler ve görünüşlerin en iyi biçimde yansıtılması ve taklidini amaç edinerek Batı sanatındaki mimetik ideali vurgulamaktadır. Bu bağlamda Beşir Ayvazoğlu, Batılı sanat anlayışının mimetik taklit üzerinden şekillendiğini söylemektedir (2019, s. 109). Worringer de (1971) sanatta Aristotelesçi taklitçiliğin, nesnelere özüne inmeyi unutturduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda Worringer, sanatın bu nesnelere özüne inmeyen mimetik yanının gün geçtikçe baskın hale gelmesinin, insanın kendini kozmosta tanımlama arayışlarına karşılık olmaktan uzak olduğunu belirtir. Bu anlamda, onun hem dine hem de psikolojiye ilgisini kaybetmiş olduğunu söyler (1971, s. 94). İnsanın kozmos içinde kendini bulduğu ve onun bir parçası olduğunu hissedip bir denge durumuna geldiği anlar, bir çeşit "varlığın içinde olma hali" olarak açıklanabilir. Bu tarz bir sanat anlayışından git gide uzaklaşan dünya için artık nesnelere ve onu saran gerçeklik, rasyonel ve entelektüel olarak bilinmesi, taklit edilmesi ve maddi olarak ulaşılması gereken bir şeye dönüşmüştür. Düccane Cündioğlu Batı sanat anlayışını, onun gerçeğe dokunmak yerine hırsla gerçeği avuçlama isteği taşıdığını söyleyerek bu anlayışın içindeki bir çeşit kabalık vurgusunu dile getirir (2012, s. 120). Buradaki, gerçeği deneyimlemek yerine onu bir çeşit hırsla avuçlama isteği, yaşamın şeylerde ve nesnelere basit bir sıradanlıkla var olan o narin ve gizemli özünün yok edilmesi, git gide ondan uzaklaşılması olarak anlaşılabilir. Cündioğlu'na göre, bütünü ele geçirmek bizde kendi bütünlüğümüzü kuracağımız yanılışmasını yaratır. Bu nedenle de gerçeği araştırmak, analiz etmek ve onu bazı sayısal verilere dökmek yani kısacası onu usla anlamaya çalışmak Batı sanat anlayışının da belirleyeni olmuştur. Jung da benzer bir biçimde modern insanın sanattaki eseri anlamaya çalışma, yorumlama, anlamlar yükleme eğiliminin onu, gizemden ve özden uzaklaştırdığını ileri sürmüş ve kavrama yetisinin aslında doğrudan deneyime zarar verdiğini söylemiştir (2020b, s. 105). Doğuda ise "hakikat" ile onu anlamaya çalışan arasında daima bir mesafe olmuştur. Bu mesafe nesnelere varoluşlarına saygı duymak,

onların kendilikleri içinde devinmelerini onurlandırmak anlamını taşıdığı gibi aynı zamanda bakan için, imgelem ve hayal gücünü içinde barındıran bir sezgisel anlayış geliştirilmesini de amaçlar. Tasavvuf ya da Taoizm gibi felsefelerin etkisinde kalan Doğu sanatlarında “gerçek” transendence/aşkın olduğu için mimetik bir obje haline gelemmez. Batılı sanat anlayışında olduğu gibi nesnenin karşısına geçip resmini yapmak anlamlı değildir. Çünkü bu şekilde nesnelere taklit eden sanatçı sadece yüzeyde kalacak ve eşyanın özüne ulaşamayacaktır. Bu anlayışın sayısız nesneyi resmetmek ya da taklit etmek yerine, az sayıdaki içinde derinleşmek ve bu parçaların ardındaki derinliği ve aşkın olanı, gizli olanı anlatmak, “mutlak olana” ya da “hakikate” erişmek anlamını taşıdığı söylenebilir (Ayvazoğlu, 2019, s. 108). Bu aşkın, tinsel bakışın mükemmel bir ifadesini Zen düşüncesi ve sanatında bulmak mümkündür. Zen düşüncesine göre bir sanat eserini kutsal kılan şeyin onun ruhunun, maddenin zincirlerinden kurtulmuş bir halde dolanması olduğunu söyler Çay ve Zen kitabında Kakuzo (2014). Bu durum, izleyen ile sanatçının, mimetik gerçeklik gibi bir amacı olmayan sanat eserindeki ortak bir ruhu deneyimlemeleri olarak ifade edilebilir: “O buluşma esnasında sanatsever kendini aşar. Aynı anda hem kendisidir hem değildir. Bir an sonsuzluğu yakalar ama sözcükler, içindeki sesi ifade edemez.” (Kakuzo, 2014, s.130).

Robert Bresson’un stili ve Zen neden birbirine benzer? Aralarında kültürel ve coğrafi farka rağmen nasıl bir ilişki mevcut olabilir? Bu sorunun cevabı Bresson’un filmlerinde taşıdığı tinsel karakterde aranabilir. Heidegger’in deyimi ile mesafeleri alelacele hatta büyük bir hızla kapatmaya çalışırken gittikçe hakikatten uzaklaşan bir dünyada, Bresson’un sinema anlayışı tüm özgünlüğüyle varlığını ortaya koymaktadır. Bresson’un stili Zen’de söz konusu olan bir öyle yakından ilişkili görünmektedir. Bu özsel fikrin üzerine kurulu olduğu şey, insanoğlunun düşünceleri tarafından ayrı düşürüldüğü doğayı ve onun işleyişini, görünümünün ardındaki hakikati tekrar anlamaya çalışması ve hatta daha da ötesi bunu deneyimlemesi gerekliliğidir. Bresson da insanı kimliklerinden hatta karakterinden soyarak özüyle anlatmaya çalışmıştır. Bu öze ulaşma çabası teknik olarak tıpkı Zen’deki sadeleşme işlemine benzer. Bresson anlatısını her türlü fazlalıktan, sözden, müzikten uzaklaştırarak ve onu olabildiğince sadeleştirerek gözlerimizin önüne serer. Zen’de bahsedilen hakikati kavramak için bilgi edinmek ve daha çok bilmek yerine, zihni berraklaştırarak üst boyutta bir idrake ulaşılması düşüncesi gibi Bresson da anlatının her unsurunda eksiltmeye giderek buna benzer bir berraklık ve saflığı tesis eder. Bu anlayış çoğunlukla modern yaşam içinde düşünceler arasında kaybolup giden seyirciden onun unutmuş olduğu bir varoluşa uyanmasını, daha üst bir seviyede onu saran ve kapsayan hakikate erişmesini talep eder.

2. ZEN, BOŞLUK, SADELİK VE HAKİKAT

*Bir tekerleğin göbeğinin etrafında birleşmiş
Otuz parmaklığı düşün,
(Tekerleğin ortasındaki) boşluktur arabayı faydalı kılan.
Kilden yapılmış toprak kabı düşün,
(Kabın) boşluğudur onu faydalı kılan.*

...
*İşte bu şekilde,
Varlık çıkar içindir,
Yokluk ve boşluksa fayda için.
Laozi/ Tao Te Ching*

Taoculuktan köken alan ve Hint, Çin geleneklerinin ortak ürünü olan Zen, 12. yüzyılda Japonya'da gelişimini sürdürerek Japon kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Zen bir uyanma ya da aydınlanma, insan zihninin koşullanmalardan bağımsızlaşarak iç özgürlüğüne ulaşması ve hakikati idrak etmesi ya da deneyimlemesi düşüncesine dayanır (Güngören, 2020, s. 21). Zen düşüncesi belirli yöntemlerle (meditasyon, zazen vs.) yaşamın gerçeğini kavrama doğrultusunda sistemli bir eğitim sürecini temel alır. Bu pratiklerin amacı Zen filozoflarından Suzuki'ye göre, yaşamın içinde yaşadığımızın farkına varmak ve yaşama uyanmaktır. "Zen yavaş yavaş bu uyanıklığı sağlayabilmek için zihnimizi eğitir. İnsanın gözünü günlük yaşamın içindeki büyük gizi görebilecek biçimde açar, yüreğimizi her atışında zamanın sonsuzluğunu ve evrenin uçsuz bucaksızlığını içine alacak kadar büyütür." (Suzuki, 1972, aktaran Güngören, 2020, s. 31).

Zen zihnin özne ile nesne arasında bir ayrılık olduğunu düşünme yanılığını ortadan kaldırmak için akli ve hatta kavramayı da aşarak kendi derinliğimizin farkına varmayı önermektedir. Zen düşüncesinin nesnelere ve olayları oldukları gibi görmek, onları oldukları gibi gözlemlemek, her şeyin istediği gibi devinmesine izin vermek ve bu devinimle uyumlu bir şekilde var olabilmeyi deneyimlemek amacıyla olduğu ifade edilebilir (Suzuki, 2016, s.43). Böylece zihni kendi başına bıraktığımızda sezgi yeteneği ortaya çıkmakta ve başka türden bir kavrayışa ya da daha doğru bir ifadeyle deneyime ulaşılmaktadır. Aslında ifade edildiğinde basit görünen ama pratikte aklın koşullanmaları nedeniyle uygulaması oldukça zor olan, bilinçli düşüncüyü terk edip, zihni kendi doğal işleyişine, kendi saflığına bırakma yöntemi ise Wu-wei olarak adlandırılır. Wu-wei zihni belirli noktalar üzerinde yoğunlaştırmadan bütünü anlamaya yönelterek, her şeyi birbiriyle ilişkili bir biçimde görmek, yargısız kavramaktır. Bu, zihne bir çeşit kendiliğini, akışını, saflığını ve doğal gücünü kazandırmak için akli aradan çıkarma şeklidir. Burada amaç zorlama olmadan, her şeyi bir bütün halinde ve çabasız bir biçimde görmek, duymak yani hakikati düşünceyle ve bulanıklaşmamış algılarla değil daha saf, daha keskin bir duyarlılıkla deneyimlemektir. Zen'deki ünlü "gerçek zihin, zihnin yokluğudur" deyişi ile yüzeysel zihnin -yani zihnimizin sadece bir kısmını oluşturan ve çoğunlukla subjektif duygu ve düşüncelerden oluşan kısmının- aşılıp

geçilmesi ve böylece daha kapsamlı ve saf bir algılama şekli olan büyük bilince ulaşılabileceği anlatılmaktadır (Güngören, 2020, s.46).

Zen'de başlangıç aşaması olarak adlandırılacak sürecin düşünceyi durdurma aşaması olduğu söylenebilir. Çünkü insan kültürel ya da duygusal algıları ve bilinç dışı kodları nedeniyle gerçeği, düşünceleri üzerinden ve kendi düşünce prizmasında çarpıtılmış haliyle yaşar. Bu, insanın düşüncelerinden oluşturduğu zihinsel bir dünyadır, hakikat değildir. Dolayısıyla bu çarpıtma insanın hakikati deneyimlemesinin önünde engeldir. Bu nedenle Zen'de bir oturma ve meditasyon pratiği olan zazen yaparak düşüncelerinden uzaklaşmaya çalışan kişinin kendi doğasını deneyimlemesi en önemli uygulamalardan biridir. Zazen yoluyla İnsan genellikle düalıteden kaynaklı düşünceleri unutmalı ya da en azından onları farkındalıkla gözlemlemeli ki gerçek doğasına ulaşabilsin. Suzuki'ye (2016) göre düşünmek ve nesnelere düşünce yoluyla kavramak ve tanımlamak, arkasında bulanıklık ve gölgeler bırakmanın yanı sıra diğer nesnelere, eylemler ya da insanlar hakkında birçok önyargıyı da oluşturur. İşte ona göre zihnimizin karmaşıklaşmasının sebebi bu bulanık izler ve yargılardır. Gerçekliğin doğrudan deneyimlenmesi amacını taşıyan zazen de bu karmaşıklıktan kurtulmanın en önemli yöntemlerinden biridir (Suzuki, 2016, s. 77). Karmaşık zihinden kurtulabilmenin bir diğer yolu da Zen'in bir başka önemli düşüncesi olan "boşluk düşüncesini" anlayabilmektir. Buna göre kişi maddelerin boşluğunu fark ettiğinde yani görünen her nesnenin, her şeyin, boşluğun bir parçası olduğunu fark ettiğinde artık hiçbir varlığa bağlanmaz ve her şeyin yalnızca geçici bir biçim veya renkten ibaret olduğunu anlar. Böylece varlığın boşluktan gelen ve boşluğa dönecek olan olarak tanımlanabilecek gerçek anlamıyla bağlantıya geçmiş olur. Bu kavrayış meditasyon ya da zazen uygulaması ile geliştirilebilir ama Zen düşüncesinin içinde bu kavrayışı anlamının başka uygulamaları da vardır. Aslında Zen düşüncesi hayatın tümüne ve her alanına bu idrakin yayılması olarak ifade edilebilir. İşte bu sayede, Zen'de kişi kendi kendini gerçekleştirebileceği en yüksek mertebeye ulaşabilir.

Japonya gibi toplumlarda Zen düşüncesi yaşamın diğer alanlarına yansıdığı gibi sanata da doğrudan yansır. Zen etkisinde kalan sanatta da ifade edilmemiş şeyler, boşluk alanları bırakmak, izleyicinin ya da katılımcının fikri tamamlamasına olanak verir. Böylece büyük bir eser, kişi ancak onun gerçek bir parçası olup onu yarattığında, eserdeki boşluğu doldurduğunda anlam kazanır (Kakuzo, 2014, s. 107). Buradaki boşluk alanları, bir özne-nesne düalitesinden çok ikisinin de birbiri içine geçtiği bir birlik halinin ifadesidir. Bu birlik halinin deneyimlenmesinin ilginç örneklerinden biri Japonya'da gündelik yaşamda çok sık karşılaşılan çay seremonileridir. Bu törenlerin temel amacı basit olayların içindeki derinliği görebilme ya da boşluktaki anlamı deneyimleme olarak ifade edilebilir. Aslında basit bir kulübeden veya barakadan ibaret bir yapı olan çay odası (sukiya)'nın orijinal anlamının hayal evi ya da boşluk evi olması onun gerçek işlevini vurgulamaktadır. Aynı zamanda asimetri evi olarak da adlandırılır. Boşluk evidir çünkü içinde basit birkaç objeden başka hiçbir eşya ya da süs bulunmaz. Asimetri evidir çünkü içinde bulunan insanların geri kalanını tamamlayabileceği bir varlığa dönüşecek potansiyeli taşır.

Boşluğun ve sadeliğin içinde yarım kalanı hayal gücü ile tamamlamaya ve güzelliğin görülebildiği takdirde her yerde olduğunu kavramaya yönelik inşa edilmiş bu yapı, Zen felsefesinin gündelik hayattaki zarif bir karşılığına örnek teşkil eder (s. 113). Bu tür uygulamalar ve sanat anlayışlarının amacı, kişinin kendi benliğinin sınırlarını aşıp bütünle bir olma deneyimini yaşaması ve varlıkla yokluğun ötesindeki, yani boşluktaki ya da yokluktaki evrenin gerçeğini kavramasıdır. Bu farkındalık ve sezgi ise ancak "şimdide var olmak" ve "sürekli bir şimdide yaşamak" (eternal present) ile geliştirilebilir (Güngören, 2020, s. 157). Zen'e göre bizi şimdiki deneyimlemekten uzaklaştıran şey, gerçekliğin özünü kavrayamamış olmamızda yatmaktadır. Bu idrak ise nesnelere, doğada, canlılarda örtük olarak var olan "mutlak" ya da "hakikati" bizzat deneyimlemenin sonucunda oluşur (İzutsu, 2017, s. 274).

Tasavvuf ve Taoizm arasında belirli paralellikler kurduğu eserinde Rene Guenon, saflık ve fakirlik kavramlarının her iki düşüncede nasıl önemli bir yer tuttuğunu ifade eder (2016, s. 60). Laotzu'ya göre nesnelere gerçek varoluş nedeni görülemez ve tanımlanamaz bir niteliktedir. Ancak derin bir tefekkür halinde ve mükemmel saflık durumuna ulaşmış ruh, ona ulaşabilme potansiyelini taşır. Burada bilgenin aşkınlığını oluşturan şey onun saflık durumuna erişmesi yani "beninden", "kimliğinden" sıyrılmayı başarabilmesinde saklıdır. "Ben" olandan ayrışma ve bir çeşit yok olma, fakirleşme hali, dış görünümlere dayalı farklılıkların aşıldığı, bütün karşıtların kaybolup bir denge içinde çözüldüğü bir varlık alanını işaret eder. Burada bir yokluk ve boşluk durumu vardır. Laotzu, yokluğun üst derecelerine ulaşan insanın aslında iç derinliğe ulaşmış olduğunu söylemektedir (Aktaran Guenon, 2016, s. 60). Ne kadar yok ve boş olursa hakikatle o denli dolu olmaya olanak veren bir boşluktur bu: "Fakirlik", "saflık" ve "çocukluk" hepsi de tek ve aynı şeydir. Bütün bu sözcüklerin ifade ettiği sadelik, yoksunluk ve zühd, gerçekte kişinin bütünlüğü olan bir 'yokluk'a çıkar sonuçta... İşte böylece merkez noktaya ulaşan varlık insan olma halinin bütünlüğünü gerçekleştirmiş olur. Bu Taoizmin gerçek insanıdır" (Guenon, 2016, s. 63).

Oysaki genel olarak Doğudaki, özel olarak da Zen'deki "yokluk ve boşluk" kavramı, Batıda yerini "doluluk ve töze" bırakmıştır. Aristoteles tözü tüm değişimlerin içinde kalıcı olan olarak tanımlar ve tözde kalıcılığın için olduğunu söyler (1996). Töz kendinde ısrar eden olarak ayrışmaya ve ayrıştırmaya dayanmaktadır. Batılı düşünce bir tözü diğerinden ayırarak, ötekini de kendi özdeşliği içinde diğerinin karşısına koyarak tanımlar. Töz açıklığa değil kapalılığa işaret eder. Bu anlamda Zen'deki boşluk (sunyata) kavramı tözün zıttıdır denilebilir. Töz kendisiyle, kendine özgü olanla doluyken, sunyata ise bir mülksüzleştirme, boşaltma işlemidir. Kendi içinde ısrar eden, katılaştıran ve kendini kapatan varlığı boşaltır. Sınırsızlaştıran ve mülksüzleştiren bu boşaltma işlemi, maddenin kendini diğerlerinden ayıran tekliğini, onun özüne yönelme amacı ile ortadan kaldırır (Han, 2021, s. 38). Zen resminde "boşluk" bakanın ve bakılanın aynı olduğu bir özdeşlik halidir. Hiçbir şey yalıtılmış ve teklik halinde değildir. Her şey akar, her şey birbirine karışır ve genişler. Aslında boşluk nesnelere karşılıklı olarak birbirlerine karışmalarına olanak veren bir açıklık olarak tanımlanabilir (s.41). İşte Zen resimlerinin izleyicisi de boşluğun aslında

devinimsizlik anlamı taşımadığını, görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya sezgi yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı oluşturduğunu algılar. Byung-Chul Han, Zen ressam Yü-chien'in manzara tasvirlerini boşluğun bakış açıları olarak yorumlamaktadır:

Bu tasvirler hiçbir şeyi tanımlamayan, kısa ve sadece ima eden fırça darbelerinden oluşurlar. Canlandırılan şekiller kendilerine özgü bir yokluk etkisi izlenimi bırakırlar. Görünüşe göre her şey, henüz yeni olmuşken ya da var olur olmaz, tekrar yokluğa dönme eğilimindedirler. Şekiller beyaz zeminin sonsuz genişliğine geri çekiliyor gibi görünür. Bir tür ürkeklik vurguyu kendine özgü bir şekilde askıda tutar gibidir. Şeyler/nesnelere varlık ile yokluk arasında, olmak ile olamamak arasında serbest bir şekilde süzülürler. Kesin bir şey ifade etmezler. Hiçbir şey kendini dayatmaz; kendini sınırlandırmaz, kendini kapatmaz. Bütün figürler birbirine geçer, birbirleriyle birleşir ve sanki boşluk dostluk aracısıymış gibi birbirini oluşturur ve yansıtırlar... Yeryüzü ve gökyüzü birbirine sokulur. Bu manzarayı özel kılan şey, boşluğun sadece nesnelere belirli şekli ortadan kaldırması değil, aynı zamanda büyüleyici mevcudiyetlerinde ışıdamalarına izin vermesidir. Baskıcı bir varoluş ise herhangi bir çekicilikten yoksundur (2021, s. 39).

Zen etkisini güçlü bir biçimde taşıyan Çin şiirinde de boşluk kavramı, dilbilgisel sözcüklerin şiirden çıkarılmasıyla oluşturulmuştur. Bu çıkarılanlara boş sözcükler denir. Bu boşlukların şiirin ortasında konumlandırılmasıyla şiirin kendine özgü bir forma ulaşması sağlanır. Anlatım şeklinin doğrusal ve zamansal ilerleyişi içinde kopukluk ve bir çeşit karşılıklık ilişkisi yaratan bu yöntem sayesinde şiir nesnel dünya ile seçilen konular arasında bir ilişki yaratmaktan uzak tutulur (Cheng, 2006, s. 51). Bu türden bir sanatın tam olarak bir felsefe olduğu söylenebilir, insanı bütünsel olarak tamamlamayı amaçlayan bir felsefe. Bu şiirsel anlayışın yine Batı sanatlarının töz ve mimetik duyarlılık merkezli anlayışından oldukça farklı olduğu görülmektedir.

Japon şiiri Haiku'larda da eserin boşlukla ilişkisinden doğan sade ve yüzeysel bir görünüş mevcuttur. Haiku şiir geleneğinde tıpkı resimde olduğu gibi söylenmeden bırakılmış olana ulaşmak amaçlanır. Bu öze ulaşma çabası, sadelikten ve söylenmeden bırakılmış olandan yani boşluktan geçer. Boşluk gözle görülmeyenin içindeki doluluğu duymanın bir yöntemi olarak sezgiye yer açar. Yani sezgi görünmeyeni ve boşluğu duyan, anlayan, gören bir güç olarak devreye girer. "Sezgi" ile bakan için artık resimde ya da şiirde bir boşluk yoktur, orada artık evrenin gizeminin anlaşıldığı bir birlikten, teklikten bahsedilebilir (Taburoğlu, 2013, s. 160). Oysaki Batıda ise temellerini rönesans resmi ile atan, bir boşluk korkusundan bahsedebilmek mümkündür. Özellikle rönesans resimlerinin sunduğu bu doluluk, resim yüzeyinde boş yer bırakmaktan kaçınma olarak kendini ifade edebilir. Bu boşluk korkusu sonucu tüm resim yüzeyi figür, desen ya da renkler aracılığıyla doldurulmuştur (s. 166). Antik tragedyalardan köken alan ve dramının kuruluşu itibarıyla klasik tiyatroyun da bir devamı gibi görülebilecek klasik sinemada da buna benzer bir doluluktan bahsetmek mümkündür. Bu yapı akışta kesiklik ya da boşluk içermez ve seyircinin illüzyondan ayrılmaması için sıkıca dokunmuştur. Bu sıkı dokulu anlatı yapısı ve öykü, çeşitli tekniklerle izleyiciyi kendi kapalı evreni içine hapseder. Bunun

sonucunda klasik anlatı, kendi uzam ve zamanı içinde oluşturduğu kapalı alanda, izleyicinin karakterlerle duygusal olarak bir bağ kurarak özdeşleşmesine neden olur. Burada duygular, hisler ve arzuları harekete geçiren nedensellikte sıkı bir biçimde örülü, boşluksuz, saydam - kendini gizleyen, göstermeyen- bir yapı söz konusudur.

3. BRESSON SİNEMASI ve RASTGELE BALTHAZAR

“Görünmez olan rüzgârı, esip geçerken biçimlendirdiği suyun diline tercüme etmek”

Robert Bresson

Klasik sinemanın karakterler, olay örgüsü, diyaloglar, aksiyon ve müzik gibi onu oluşturan temel katmanları, izleyicinin içinde kendini kaybedebildiği illüzyonel bir dünya oluşturur. Bu kurgusal dünyada mevcut olan şey illüzyonla sınırlı değildir. Seyircinin hareketi ve görüşü de kontrol edilmektedir. İzleyicinin ne gördüğüne ve onu nasıl gördüğüne karar veren filmin anlatısıdır. İzleyici için hazırlanan evrende duyguların önce uyarılması sonra da tatmin edilmesi gerekmektedir (Ed ve Tan, 1994, s.14). Nesnelere, olaylarla, karakterler arasındaki çatışmalarla, duygularla, makyaj, oyunculuk, ışık, kostüm ve dekorlarla alabildiğince dolu olan bu dünyada her şey hızla gelişmek zorundadır. Yavaşlık ve boşluğa yer yoktur. Sinemada modern anlatılar bu yapıyı çeşitli nedenlerle kırmaya, bozmaya çalışmışlardır.

Ulus Baker de sinema için, tıpkı Vertov’un farketmiş olduğu şekliyle, onun kitleleri bilinçlendirecek bir aygıt değil insanın doğal koşullarında “göremeyeceği” şeyleri gösteren bir göz olduğunu ifade ederek bu tanımlamayı bir anlamda Deleuze’ün zaman imge olarak açıkladığına benzer bir biçimde, transandantal imge kavramı ile açıklar. Baker’e göre Transandantal imge, Vertov’un iki imge arasındaki boş alana vurgu yapması gibi, gösterilmeyen olanı, bir anlamda gösterilmeyenin olanaklarını tanımlar ki Deleuze’ün zaman imge olarak nitelendirdiği alan burasıdır ve hareket imgeden zaman imgeye bu alan sayesinde geçer (2019, s. 97, 98). Deleuze modern sinemada imgenin dış dünyadan çekip alındığını, ancak ona hayat veren çok daha büyüğünün ve fazlasının dışarıda bir bütün olarak var olduğu bir çerçeve dışının olduğunu söylemektedir. Sanki gerçeklik tüm potansiyeli ile ekranın dışındaki bir yerlere gizlenmiş gibidir. Zaman imge kavramı, modernist sinemanın dünyayı daha derin anlamda aktarabilmenin bir olasılığı olarak var olur; “Bu yüzden sinematografik imgenin, temelde, bir yanda başka imgelerde aktüelleştirilebilir bir dış dünyaya, öbür yanda da ilişkili imgeler kümesinde ifade bulan değişen bir bütüne gönderen bir çerçeve-dışı vardı.” (Deleuze, 2021, s.220). Bresson sinemasında da imgeler, nesnelere kendilerine doğrudan gönderme yapmaya çalışmazlar. Barındırdığı boşluklar sayesinde bu imgeler, ilişkide buldukları gerçekliklerden çok daha fazlasına temas eder. Bu nedenle Bresson ekran dışı alanı sıklıkla kullanmaktadır. Deleuze’e göre Bresson’un filmlerindeki bu bağlantısız ve parçalı imge yapısı anlatısal amacı ve görsel imgenin görünür olma işlevini aşar (s. 218). İşte bu aşma -ki bu aslında imgenin ekranın

dışındaki bir başka şeyle kurduğu ilişkinin sonucunda oluşan mesafe olarak adlandırılabilir- içinde yeni ve aşkın anlamları üretebilecek bir çeşit potansiyel biçimine dönüşerek Bresson'un sinemasına özgün yapısını verir.

Kimi yönetmen biçimsel denemeler yapmak için kimi ise ideolojik bir bakışla bu kodların dışında film çekmeye çalışmıştır. Robert Bresson ise bunların her ikisinde de yer almaz. Kendine özgü bir karaktere sahip bir film yönetmeni olarak Bresson'un -her ne kadar Batı kültürüne ait olsa da- sinema teknikleri ve düşünceleri Paul Schrader'in deyimıyla kendi kültürüne oldukça yabancılaşmıştır (2017). Ancak kendi kültürüne yabancılaştığı ölçüde de evrensel bir sinema diline ulaşmıştır. Schrader, Bresson, Ozu ve Dreyer'i "aşkın üslup" adını verdiği bir biçimin içinde inceler ve bu yönetmenlerin farklı kültürlerden gelmelerine rağmen aynı şekilde film yaptıklarını söyler¹. Ona göre aşkın üslup, normal duyuşsal deneyimlerin ötesinde olanın aşılması olarak tanımlanabilir. Bu ortak dili ünlü eserinde üç yönetmen üzerinden açıklamaya çalışmıştır (2017). Schrader'e göre bu üç yönetmeni birleştiren şey, onların siyaset, ahlak anlayışları ya da kültürel yapılarında değil, tinsel olanı filmle anlatma şekillerinde aranmalıdır (s. 5). Bu bağlamda Schrader Doğuda Ozu'yu, Batıda da Bresson'u aşkın üslubun tanımlayıcı yönetmenleri olarak kesin bir dille belirler. Aşkın sanatçı için gerçekliğin geleneksel yorumları, aşkın olanı seyretmek ya da onu görünmez kılmak için tasarlanmış mantıksal yapılardır. Bresson sinemada bu yapılara perdeler adını vermiştir (s. 12). Perdeleri; oyunculuk, müzik, dramatik yapı, diyalog, kurgu vs. gibi klasik sinemasal anlatının öğeleri ve mükemmel bir illüzyon yaratarak seyirciyi bunun içine çekebilme gücüne sahip yapılar olarak ifade edebiliriz. Tam da Bresson'un çok yerinde belirttiği şekliyle bu perdeler seyircinin tinsel olana, aşkınlığa gözlerini kör eden hatta aşkın olanı gizlemeye yarayan yapılardır. Bresson aslında biçimsel yapı üzerinde ne türden bilinçli bir stil geliştirmiş olduğunu şu sözlerle belirtmektedir "Bir filmin konusu sadece bir bahanedir. Biçim içeriğe oranla seyirciyi çok daha fazla temas eder ve seyirciyi eğitir." (Aktaran Schrader, 2017, s. 66). Ve yine aynı nedenlerden dolayı Bresson görsel ve dramatik kaynakları, süsleyici olan her şeyin dışarda bırakılması, eksilmesi düşüncesini taşır daima. Tıpkı Shunryu Suzuki'nin Zen düşüncesinde şeylerin kendileri gibi olabilmeleri için eksilmeleri gerektiğini söylediği "Safılıktan kastettiğimiz tek şey, nesnelere oldukları gibi olmasıdır. Kendine bir şey eklendiğinde, o şey saflığını yitirir. Bir şey ikici olduğunda saf değildir" (2016, s. 74) sözünde olduğu gibi.

Bresson sineması birçok nedenle çağdaşlarından farklı bir estetik pozisyon alır. Onun sineması gündelik gerçekliğin sineması da değildir. Çağdaşları gündelik yaşama doğrudan referans vererek sanat eseri oluştururlar. Örneğin Yeni Gerçekçilik böyledir. Oysa Bresson hayatın bir kesitini aktarmak ve insan gerçekliğinin somut bir temsilini göstermek amacıyla da film yapmaz.

¹ Bresson, minimalist sinema ile anılmasına rağmen kavramın (İran sinemasından Bağımsız Amerikan sinemasına dek) geniş bir yelpazeyi kapsamı (Kovacs, 2010, s.149) ve günümüzde oldukça genel ve moda bir eğilime dönüşmesi nedeniyle bu çalışma, Bresson'un bir anlamda otantik diyebileceğimiz sinemasını minimalizm içinde ele alarak çözümlenmekten çok, Sontag'ın spritüel ve Schrader'in da transcendence sinema kavramlarından yola çıkarak felsefi bir bakışla anlamaya çalışmaktadır.

Onun amacı daha çok görünen gerçekliğin arkasındaki perdeyi aralayıp oradan sızan daha derin bir tinselliğe olanak verebilmektir. Bresson tıpkı Zen düşüncesinde olduğu gibi, kişilerin ve olayların özüne, ruhuna doğru bir derinlikle film yapmaya çalışmıştır. Amedee Ayfree, Bresson filmlerinde karakterlerin ruhunu veren şeyin, aynı zamanda tüm bu detayları stilistik bir şekilde düzenleyen şey olduğunu söylemektedir (1970). Bu estetik yaklaşım kübist ya da nonfigüratif resimde bulunan yaklaşıma benzer. Bu tip resimlerde yüzey belirli bir düzende yerleştirilmiş renkli yamaların oluşturduğu zengin hassas gerçekliklerden oluşturulur. Bresson'un filmlerinde giderek artan bir şekilde buradaki gibi mükemmel bir soyutlama dengesi vardır. Özü açığa çıkarma amacıyla yapılan basitleştirme, hikâye örgüsü, dekor ve dramının aşırı sadeleştirilmesi Bresson'un biçimini oluşturan en önemli estetik unsurlarındandır. Bu seçimin sonucu olarak bir boşluk, soğukluk ve ruhani bir atmosfer oluşmuştur (Ayfree, 1970). Bunun sonucunda Bresson'un filmlerinde kaçınılmaz olarak bulduğumuz şey insan ruhu olmaktadır. Ancak buna mukabil olarak karakterlerle herhangi bir özdeşleşme söz konusu olmaz. Karakterler gerçekçi bir açıdan çok detaylı tanımlanmamış olsalar bile bu detaylı karakterizasyonu aşan bir şekilde daha derin bir anlamın taşıyıcısıdır. Film anlatısı içinde "oynama" edimini gerçekleştirilmeyen bu karakterler, kendileri ve evrenle ilgili hatta tüm varoluşla ilgili sonsuz bir bakış açısı sunarlar. Zamanın belirgin bir şekilde süreksiz olması, yokluğun ve boş alanların gücünün ön plana çıkarılması buna mukabil olarak oyunculuğun, dolayısıyla oyunculuğtaki aşırılığın, teatralliğin, performansın ve geleneksel dramtizasyonun reddedilmesi ile anlatının sadeleştirilmesi onun sinemasının başlıca özelliklerdir (Ayfree, s.22). Tüm bu özellikleriyle Bresson, -farklı kültürel kodlara sahip olsa da- Zen düşüncesi ile öze dair bir birliktelik sunar. Filmlerinin sahip olduğu tinsel boşluk ve mesafe Batılı seyirciye bir tür rahatsızlık hissi verir. Ancak Bresson bu konuda da taviz vermeksizin film yapmayı sürdüren ilginç bir karaktere sahiptir. Sinemasındaki bu derinlik ve tinsel açıklık, muhtemeldir ki kendi bakışının ve yaşam şeklinin samimi bir yansımasıdır.

Bresson sinemanın geleneksel kullanımını tamamen reddeder; herhangi bir hikâye anlatmak istemez, bu nedenle seyircinin merak duygusuna seslenmez. Olaylar, kişiler, hareket gibi sinemayı kalabalıklaştıran unsurları katmaz sinemasına. Sadeleştirir, mesafelendirir. Seyirciyi kendisi ile baş başa bırakır. Susan Sontag seyircinin kendi kendisi ile kalmasına olanak veren bu biçimi bir nevi "tefekkür" olarak adlandırmıştır. Biçimin öne çıkması sonucu seyircinin duygulanımları ötelenir ve biçimin farkında olmak seyirciyi anlatının içeriğindeki unsurlarla özdeşleştirmez, onu daha çok belirli bir mesafede tutar. Dolayısıyla bu tefekkür şekli seyirci üzerinde bir haz duygusunu öter (Sontag, 1966).

Bresson filmlerinde biçim doğrusal olsa bile anti-dramatik yapısını korur. Sahneler kısadır ve bir denge duygusu içinde art arda eklenmiştir. Bunun yanı sıra rol yapılmasına karşıdır Bresson. Çünkü herhangi bir karakteri anlatmak istemez, aslında insanı ve insanın içinde gizli kalan dokunulmamış tinsel özü anlatmak ister. Rol yapmak ise bu öze ulaşmayı engeller. Bu nedenle oyunculuk tercihi diğer sinemacılardan oldukça farklıdır. Hatta oyuncu kelimesi yerine "modeli"

tercih etmektedir “Ne başkasını oynamanız gerekiyor ne de kendinizi. Hiç kimseyi oynamamanız gerekiyor” (Bresson, 2022, s.39). Oyunculuğu bir psikolojiden çok sadece fizyolojiye indirgemek için sadeleştirir ve oyuncularını ifadesizleştirir (Schrader, 2017, s.72). Oyuncu bir nevi hiç kimse olmayı başarmalıdır. Çabalamak süslemek, Bresson’un deyimini ile hakikati perdeler ya da örter ve ancak sadeleştğinde, çabalama olmadığında tinsel olan açığa çıkar. Aşkın olanın boşlukları doldurması sadece bir boşluk olduğunda mümkündür. İmgelem de bu boşluklardan geçebildiğinde aşkın olan kendini açığa çıkarır. İşte bunun için sadelik, mesafe ve boşluk gerekir. Bresson “İnsanların olay örgüsü olarak adlandırdıkları şeyi yok etmek için sürekli çalışıyorum” derken bunu kastetmekteydi. “Dramatik hikayeler dışarı atılmalıdır, bana öyle geliyor ki onların sinemayla hiçbir şekilde alakaları yoktur” (Bresson, 2022, s.20).

Kurgu ve kamera hareketi de benzer bir anlayışa hizmet eder. Güzel görüntüleri dışlar, kullandığı sabit kamera ve sabit kompozisyonları onun sade ve manipülasyondan kaçınan dilinin bir sonucudur. Çünkü sinemada kamera hareketleri, açılar ve çerçeveler seyirciyi anlatıdaki karakterlere karşı farkına bile varmaksızın manipüle eden güçlü araçlardır. İşte Bresson’un ısrarla kaçtığı yer tam da burasıdır. Seyirci bu tarz bir yönlendirmenin içine girdiğinde onu hakikatte buluşturmak imkânsız olacağı için Bresson -tıpkı Ozu’nun tatami çekimi gibi- kamerayı bir açıyla sınırlar ve onun bütün yönlendirici gücünü elinden alır (Schrader, 2017, s.73). Her şey duygusal katılımı engellemek, zihni geri plana atmak ve aşkın olanla bizi buluşturmak üzere sözleşmiş gibidir.

Rastgele Balthazar Bresson’un 1966 yılında çektiği ve kendi stilini en iyi yansıttığı filmlerden biridir. Film “Balthazar” adındaki eşeğin merkezinde olduğu bazı olayları anlatır. Balthazar, Jaques ve Marie’nin küçükken sahiplendikleri ve vaftiz ettikleri bir eşektir. Marie’nin büyüme sürecinde Balthazar da büyür ve hem Balthazar’ın hem de Marie’nin kesişen hikayeleri filmin merkezinde yer alır. Balthazar rastgele, sıradan bir eşektir. Bir sürü eşekten yalnızca biridir ve filmdeki diğer insanlar da birçok insandan rastgele seçilmiş olan insanlardır. Bir eşeğin ve bir grup insanın sıradan yaşamından esinlenir Rastgele Balthazar filmi. Ancak anlatmak istediği bu sıradanlık ve gündelik yaşam mıdır? Bresson bize herhangi bir “hikâye” anlatmak istememiştir, bize iyi ya da kötü karakterler veya arzu dolu bu karakterlerin psikolojisini de anlatmak istememiştir. Bresson bazı çelişkiler sonucunda insanlar arasında doğan birtakım çatışmaları ve onların çözümlenmesini de anlatmaz. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi çok açık şekilde, bir şeyler anlatmaktan öte, bize varoluşsal bir durumu ve bu varoluşun ardındakini sezdirmek istemiştir. Bu varoluşun ardındaki şeyin, doğrunun ya da iyinin ve güzelin ötesindeki bir gizem olduğu söylenebilir. Zen ustasının öğrencisine söylediği gibi, nehrin sesini dinlediğinde öğrencinin alacağı şeydir. Bu, nehrin sesi, rüzgârın dokunuşu ya da ağacın dalına konmuş bir kuştur. Bu gizem Balthazar’ın kendisidir. Bresson’un filmi bize kendi varlığımızla ilişki kurmamıza olanak verir. Kendiniz olduğunuzda, nesnelere olduğu gibi görür ve çevrenizle bir olursunuz. Zen ustası Suzuki, zazen çalışmasına kurbağanın iyi bir örnek teşkil ettiğini söyler: “Kurbağa kurbağa olduğunda Zen de Zen olur. Bir kurbağayı doğru olarak anladığınızda

aydınlanmaya ulaşırsınız; Buda olursunuz. Bu zazen'dir!" (Suzuki, 2016, s.104). Belki de bu filmde Bresson bizlere bir eşiği doğru olarak anlamamız gerektiğini anlatmaktadır sadece. Rastgele, sıradan, herhangi bir eşiği anlayabilmek için kendi filmsel biçimi ile bize bir olanak sunar. Kendi otantikliği içinde bir filmsel açıklık bize kendimiz olma şansı verir. Mesafeler arttıkça Balthazar'a yaklaşırız. Boşluklar arttıkça, dramatizasyondan, oyunculuktan, estetik görüntülerden uzaklaştıkça kendi olan bir filmsel evrende, biz de kendi olma deneyimine katılırız.

Bu filmde de diğer filmlerinde olduğu gibi, ona has belli başlı bazı duyarlılıklar söz konusudur. Öncelikle anlatı yapısının var olagelen sinema kalıplarının dışındaki biçimi dikkat çekicidir. Öykü her ne kadar doğrusal bir hat üzerinde gidiyor olsa da Bresson, neden sonuç ilişkisine dayalı klasik anlatı yapısını radikal bir biçimde dışlamaktadır. Adeta olan olayların herhangi bir önemi yokmuşçasına, karakterlerin psikolojileri ile ilgilenmeksizin bazı olaylar bize gösterilir. Yaşamdaki devinim, rastgele akar gider. Bu anlatı tekniği, neden sonuç ilişkisi üzerine biçimlenen rasyonel zihinlerimiz için sıra dışı bir deneyim sunar. Biz klasik anlatı teknikleriyle hemhal olmuş seyirciler için her ne kadar önemli olsa da karakterlerin aslında kim oldukları, ne yaptıkları, nereden gelip nereye gittikleri, kişilik özelliklerinin derinliği, istekleri, arzuları ile ilgilenmez Bresson. Aslında onun derdi ne bir öykü anlatmak ne bir fikri savunmak ne de bir karakterdeki psikolojik değişimlerini sergilemektir. Bresson'un amacı bizi tüm bunları sarıp sarmalayan başka bir gerçeklikle buluşturmadır. Bu nedenle onun filmlerinde diyalog, dram ve merak gibi klasik anlatıya ait unsurlar bulunmaz. Hatta birçok filminin daha başında, en sonunda olacak olanı göstererek seyircinin kendini tuhaf bir merak duygusuna kaptırmasının önüne geçer. Örneğin Une Femme Douce (1969) da kadın karakterin intiharıyla başlar film. Bu sayede sonunda olacak olan daha ilk başında seyirciye gösterilmiştir. Dolayısıyla Bresson, seyircinin merak edeceği, heyecan duyacağı her şeyi başında engellemek ister. Onun evreninde klasik algıları bir yana bırakmamız gerekir.

Rastgele Balthazar filminde de klasik neden sonuç ilişkisini takip eden bir anlatı yerine, eşek Balthazar'ın içinde bulunduğu birbirine sıkıca bağlı olmayan birtakım olayların anlatıldığını görürüz. Film bir eşiğin mi, bir genç kızın mı, gururlu bir babanın mı yoksa bir ayyaşın hikayesinden mi oluşmaktadır? Aslında bunlardan daha çok film, insanın ve hatta hayvan doğasında açığa çıkan tinselliğin hikayesidir. Dolayısıyla Rastgele Balthazar bir eşiğin doğasının olduğu kadar insanın da doğasının hikayesidir. Bu bağlamda insanın evrenle bir bütünlük ve denge içinde varoluşu ile ilgilenen Zen düşüncesi ile ilginç bir benzerlik sunar. Kültürel olarak modernleşmiş ve bir anlamda kutsalın ya da metafiziğin buharlaşıp uçtuğu bir dünyada, Zen kültüründen oldukça uzak bir coğrafyada, görünümünün ardındaki ya da insan ve hayvanın özündekini, tinsel olanı ararken kendinden taviz vermeyen bir yönetmen ile Zen düşüncesini, Zen şiirini ya da Zen resmini bir araya getiren şey tam da bu yönetmenin kendi otantik stilinde aranmalıdır. Dolayısıyla Rastgele Balthazar filminde belirli bir öykü bulunmakla birlikte, öykünün nedensel bir akıştan eksik bırakıldığını, kısacası eksiltilmiş ve sadeleştirilmiş olduğunu

yani olayların seyircinin zihinsel tasavvurlarına karşılık oluşturabilecek kısımlarının bilinçli olarak eksik bırakıldığını görürüz. Böylece bizim, içinde kendimizi duyumsayabileceğimiz bir boşluk dengeli bir şekilde inşa edilmiştir.

Tıpkı Zen çay töreninde çay odasına giren kişinin boşlukları imgeleminde tamamlamasına benzer bir biçimde Rasgele Balthazar 'da da bazen bir sesin kaynağını ve bazen de kapalı bir kapının ardında ne olup bittiğini seyirci kendisi hayal etmek durumunda kalır. Bresson'un istediği budur. Seyirciye her şeyi göstermez ki bu sayede onun sezgilerine yer açılsın. Bu tıpkı Zen resmindeki boşlukların izleyen tarafından doldurulmasındaki gibidir. Alan Watts Zen ustasının Zen resminde göreceli bir boşluk bıraktığını söyler (1998). Buradaki boşluk resmin boyanmamış kısmının değil, boyanmış kısmının bir parçası olarak görülür. Boyamadan boyamak ya da telsiz ud çalmak olarak adlandırılan bu tekniğin özü zen ustasının/sanatçının, şeklin boşlukta nasıl dengeleneceğini ya da bundan da önemlisi neyi, nerede ve ne kadar söylemesi gerektiğini bilmesinde yatmaktadır. Bunun sebebi entelektüel yorumlamalarla ya da herhangi bir doldurma işlemiyle boşlukta açığa çıkacak olan tinselliğin önüne geçilmek istenmemesidir (Watts, s.227). Tıpkı Bresson'un seyircide düşünsel ve psikolojik süreçlere neden olan her türlü fazlalığı çıkarması gibi. Bu anlar seyirci için muhteşem anlardır. Bu sayede görüntünün kendisini görmesi engellenen seyircinin, karakterlerle duygusal bir empati ve özdeşleşme kurabilmesinin önüne geçilmiştir. Seyirci özdeşleşme yerine daha derin bir tefekkür ve var olma haline doğru bir seyir deneyimine davet edilir. Zen'de bir şeyi tümüyle yapmak yaratılışın gerçek eylemini tekrar etmek anlamını taşır. Öyleyse bir film izleme pratiğinde o eylemi tümüyle yapmak ne anlama gelir? Bu izleyicinin o anda varlığının farkında olması, zihinsel süreçlerindeki düşüncelerine farkındalıkla yaklaşması demektir. Yani klasik sinema seyircisinin yaşadığı duygular sonucunda filmin hikayesindeki kahramanlarla özdeşleşmesi ya da hikâyenin akışına kendini kaptırması gibi bir süreçten farklı olarak o anda varlığın kendinin deneyimlenmesi durumudur. Yani tamamen o anda, o evrende, o izleme eyleminin yapıldığı yerde hem kendinin hem de deneyiminin, düşünsel süreçler tarafından işlenmeden yaşanmasıdır. Suzuki'ye göre bu yaratılışımızın gerçek eylemini yeniden tekrar etmek demektir. Zen'in amacı yaratılışımızın gerçek doğasına ulaşmaktır (2016, s.85).

Zen şiirinde de bu tarz büyük boşluk alanı ve az sözün söylenmesi aslında bir zihin gürültüsünün ve düşünmenin aradan çıkarılmaya çalışılmasının sonucudur. Zen şiiri de tıpkı Bresson'un filmlerinin izleyici deneyiminde olduğu gibi, şiiri dinleyen için onun hakkında düşünmesi yerine bir zihin sessizliği içinde şiiri hissetmesi üzerine kuruludur (Watts, 1998, s.232). "Seyircilerin benim filmlerimi düşünmelerini değil hissetmelerini isterim" diyen Bresson'un tekniğinin Zen düşüncesiyle ve bu düşüncenin sanatsal pratiklerindeki özü ile benzerliği ilgi çekicidir (Bresson, 2022). Zen şiiri Haikular da dinleyicisinin zihninde göle atılmış bir çakıl taşı gibidir. Dinleyicinin zihninin zenginliğinde çağrışımlar uyandırır ve şair şiirini okurken dinleyici üzerinde hayranlıkla donakalmış bir etki yaratmaktan çok, onun da buna katılmasını sağlar (Watts, 1998, s.233). Nesnelere sadece olduğu gibi olmalarına izin vermektir bu. Alan Watts, Batıda bilim ve doğa

düzenli ve ölçülebilir olarak analiz edilerek, simetriler ve şekiller ile anlaşılabilir hale getirildiği için sanki doğanın içinde bir kendiliğindenlik ve spontanlık söz konusu değilmiş gibi bir düşünme eğilimi olduğunu söylemektedir (1998, s.229). Fakat Zendeki nesnelere öylesine oluşlarının, kendiliğindenliğinin Batılı kavramsal şekiller ile hiçbir ilişki bulunmaz. Bresson'un filmlerinde de imgeler ve nesnelere bir kendiliğindenlik, spontanlık içinde kendi zaman ve uzamlarında zarif bir şekilde var olmaya bırakılmış gibidirler. İzleyicinin ilgisi Bresson'un boşlukta tekrar var ettiği bu nesnelere doğru çekilir. Ve artık izleyici bu nesnelere başka gözle görmeye yönlendirilir. Burada Bresson bir çeşit Zen ustası gibidir. İzleyicisi ile bu türden bir deneyimi paylaşmak için nesnelere yeniden var olmalarına izin verir. Tıpkı Zen şiiri Haikuların nesnelere kendi "öylesinliklerinde" görüp yorum yapmadan var olmalarına izin vermesi gibi. Rastgele Balthazar'da radyoya usulca uzanan bir el ve sonrasında karede radyonun görüntüsü ile baş başa kalan seyirci, ellere yapılan kesme, ellerin nesnelere üzerindeki yavaş dokunuşu, yolda giden Balthazar'ın ayakları, onun ayaklarının altındaki taşlar, Arnold'un içki bardağını kavrayan eli, tüccarın odasındaki nesnelere, Arnold'ın yatağı, odadaki horoz... Her şey kendiliği ve öylesinliği içinde ama birbirleriyle ilişkili olarak var oluyor gibidir. Aynı zamanda Marie'nin yüzüne ya da Gerard'ın yüzüne yani karakterlerin hiçbirine büyük bir vurgu yapılmaz. Daha çok yüzler diğer nesnelere dengeli bir biçimde çerçeveye dağıtılmış durumdadır. Hiçbir şeye özel bir ilgi ve yönlendirme yapılmamış, aksine her şeyin var olmasına yönelik bir bakış ve özellikle manipülatif bir anlayıştan uzaklaşan bir tutum söz konusudur. Bir horoz ya da bir çiftçinin anlatıyla büyük bir bağı olmayacağını düşündüğümüz unsurların da gösterilmeye hakkı var Bresson'un evreninde. "Temsil etmekle sınırlı kalmak istemiyorsak parçalara ayırmak gereklidir. Varlıkları ve nesnelere ayrılabilir parçalar halinde görmek. Bu bölümleri birbirinden koparmak, birbirinden bağımsız hale getirmek, öyle ki, yeni bir bağımlılık ilişkisi içine girebilsin" (Bresson, 2022, s.51). Nesnelere yeniden fark etmek üzerine odaklanır. "Ekleyerek değil çıkartarak yaratılır... Balıkları tutmak için havuzu boşaltmak" (s.53). "Daha fazla ışık kullandığım için değil, yeni bir açıdan baktığım için daha görünür hale gelen nesnelere" (s.32) demektedir Bresson. Rastgele Balthazar'da nesnelere bize başka açıdan gösterirler kendilerini. Bresson bizim için "nesnelere" düşüncelerimizle onların üzerlerinden geçip gitmek için değil, onları yeni bir deneyimle deneyimleyebilmemiz için başka bir bağlamda var eder, onların yeniden "olmalarına" izin verir sinemasında. Alan Watts Zen düşüncesinde, var olan kodların, sözcüklerin hatta işaretlerin tinsel olanın anlamını kısıtlayan ve bizim ondan gitgide uzaklaşmamızı sağlayan sistemler olarak algılandıklarını belirtmektedir. Zendeki birçok uygulama "anlamı" kısıtlayan bu düşünce biçiminin aşılması üzerine kuruludur (1998, s.166). Örneğin, Zen pratiklerinden olan ve özünde paradokslar barındıran, Zen ustalarının öğrencilerine sordukları bir çeşit bilmece olarak adlandırılabilir olan koanlar bu kısıtlı düşünce biçiminin aşılmasını hedefler. Bresson sinemasında da bu tarz bir kısıtlamadan bilinçli bir şekilde uzak kaldığını görürüz. Diyaloglar, sözler, oyunculuk, dramatizasyon, çekim açıları bir sistemin belirli işaretleri olarak bizim görüşümüzü kapatmakta ve bizi sınırlandırmaktadır. Bu sınırlardan saflaşarak kaçmaya çalışır

Bresson. Bu tarz paradoksal sahneleri Rastgele Balthazar'da sıklıkla kullanmaktadır. Aynı anda hem doğru hem de yanlış bir ifade olabilecek koanları çözmek için mantıklı zihnin ötesine geçip bilinç düzeyinde bir sıçrama geliştirebilmenin gerekli olması gibi (Bossert ve Meutes, 1997, s. 70).

Filmin merkezinde yer alan ve hatta filmin en önemli oyuncusu olarak düşünebileceğimiz eşek Balthazar, Zen düşüncesindeki hayvan doğasına vurgu yapar. Balthazar ne yapması gerekiyorsa onu yapmaktadır. Acıktığında yemek yemekte, kuyruğu yandığında korkmakta ve kaçmakta, çalıştığında yorulmaktadır. Zen düşüncesinde -diğer bir takım mistik düşüncelerde olduğu gibi- insanın sahip olduğu benlik onun dar kabuğu, gerçekte bir olmasını engelleyen şey olarak yorumlanmaktadır. Bu sınırlayıcı benlik düşüncesinin sebebi doğa-kültür dikotomisinde aranabilir. Yani gitgide kendine düşünceler yoluyla bir kimlik edinen insan artık gerçek doğasını unutmuş, kendini oluşturduğu kimlikten ibaret sanmaya başlamıştır. Düşünceler ve bazı yargılar nedeniyle dünyayı ikilikler üzerinden algılamaya dolayısıyla gerçekliği çarpıtmaya başlamış ve bu nedenle yaşamın asıl özünü, birliği yakalamaktan uzak kalmıştır (Güngören, 2020, s. 148). Zen'e göre, bu düşüncenin içselleştirilmesi ve gerçekliğin idrakine götüren zazen ve meditasyon pratikleri, hayvanların doğal olarak uyguladıkları bir varoluş biçimidir. Örneğin, meditasyon yapmasını iyi bildiği için Zen sanatçılarının çok sevdiği figür olan kurbağa gibi (s.154). Ya da ağaçlar, hayvanlar gibi bilinci olmayan canlılar doğanın ve varoluşun özünün taşıyıcılarıdır. Onları görmek ve anlamak, onların taşıdıkları tinselliğin anlaşılmasıdır Zen'e göre. Dolayısıyla, kendi özünü ve kendi doğasını yaşayan Balthazar da varlıkla ilgili gizemin taşıyıcısıdır. Tıpkı diğer tüm canlılar gibi bilgedir, bir Zen ustasıdır. "Zen ustasıysa sadece bir insan olmaya çalışır. Hiçbir amaç, hiçbir dayanak, hiçbir güvence aramadan, tüm bunalımı ve acısıyla, neşesiyle, mutluluğuyla yaşam serüvenini üstlenip şimdi de yaşar" (Güngören, 2020, s.205). Balthazar, filmin açılışında bilgeliğin tuzu ile çocuklar tarafından vaftiz edilir. Bresson, Balthazar ile hayvan doğasının bilgeliğini vurgularken aynı zamanda insanın kendi arzuları, yargıları, inançları, zaafı tarafından kendi özünden ve doğal olarak bilgelikten nasıl uzaklaştığını resmeder. Filmin merkezinde yer alan eşek Balthazar kendi doğasını yaşarken seyirci Bresson'un filmsel stili ile açığa çıkan "varlık ya da hakikat" ile buluşur. Balthazar yapması gerekeni yapar. Bilgelikten uzaklaşmış İnsanoğlunun eziyetleri karşısında bile, varlığını tüm zarafetiyle yaşar.

Sesler, imgeler, eller, kapının ardındaki görmediklerimiz ve hayal ettiklerimiz ile anlatı arasında kurulan o güçlü bağ... Soyutlamalar yoluyla anlatır Bresson. Bilgelik tuzu ile kutsanan Balthazar bir Zen ustası gibidir, yaşam yolunda Tao'yla birlikte hareket eden, yapması gerekeni yapan bir bilge. Filmdeki insanlar ise hepsi insanoğlunun bir yüzünü anlatır sanki, Gerard hırs, arzu ve nefis, Marie saf sevgi, Marie'nin babası gurur, Arnold bağımlılığı temsil eder. Tüm bu durumlar aslında özlerinde onlara ait olmayan yapay ve soğuk birer elbise gibi oyunculara giydirilmiştir. Kendi doğasını oyun oynamadan canlandırabilecek bir tek Balthazar vardır filmde. Diğer karakterler olabildiğince role bürünmeden oynamalıdır. Bresson onlara bu nedenle oyuncu değil model der. O modellerin diyaloglarını ezberleyip otomatik bir şekilde soğuk ve mesafeli

olarak yansıtılmalarını ister. Bunu Marie, Gerard, Arnold ve diğerlerinin mekanik ve soğuk oyunculuğunda görürüz. Bresson bu tarz bir oyunculukla insanın içinde gizli kalan doğasına ulaşmayı hedefler. Bu sayede seyirci ile karakterler arasında bir uzaklık doğar ve özdeşleşme ortadan kalkar. Biz özdeşleşmediğimiz zaman ne olur? İşte o anda açılan mesafede biz bir varlık olarak "var olmaya" başlarız. Filmin duyumsattıkları ile kendi özümüze dokunma şansı buluruz. Kaligrafi ustasının hat yaparken yaptığı ile bir olması gibi ya da Zen resmine bakanla resmin birbirleri içine akıp karışmaları gibi, bu film izleme deneyiminde de seyirci artık filmle -onunla özdeşleşmeksizin- bir olur.

Bresson için imgeler -rasyonel neden sonuç ilişkilerine pek de cevap vermeyen imgeler- belirli bir denge içinde kısa kısa çekimlerle birleştirilirken, sesler kendini daha önemli kılar gibidir. Bir şelalenin sesi, Balthazar'ın yolda giderken duyulan ayak sesleri, Marie'nin babasının yürüdüğünde duyulan otların hışırtısı, radyodan gelen müzik sesleri, suyun şişeye dolma sesi, kapı gıcirtısından hayvan seslerine dek ortam seslerinin ön plana çıktığını, müziğinse baskın bir dramatik etkiyi dışlamaya çalışan bir tavırla belli başlı yerlerde kullanıldığını görürüz. Bresson "Müzik eşlik etmek, desteklemek ya da güçlendirmek için kullanılmamalı. Hiç müzik kullanılmamalı. Sesler müziğe dönüşmeli" diyerek sinemada müziğe bakışını ifade etmektedir. (2022, s.23). Ancak müziği ne denli aza indirgemekteyse, ortam seslerini de o denli kullanmaktadır; "Gözlerimiz gereğinden fazla düşünen, gereğinden fazla zeki. Göz genelde yüzeysel kulak derin ve yaratıcı" demektedir (Aktaran Ener, 1991, s.72). Nesnelere işitmek ve onları yeni bir bakış açısıyla dinlerken duyumsamak. Balthazar'ın anırmalarında Balthazar'ın doğasını, bilgeliğini, Marie'nin sesinde onun yüzünü ve hüznünü görebilmek. Yepyeni bir görme ve yepyeni bir duyma şekliyle seyircinin tinsel olanı sezebilmesine olanak sağlamak. Seyirciyi alışkın olduğu düşünce ile anlamının ve kavramaya çalışmanın sınırları dışına çıkarıp, onu sezgileri aracılığıyla kendi özümüyle karşı karşıya getirmek. Tıpkı Zen'i öğrenmek isteyen öğrencinin hikayesindeki benzer bir biçimde Bresson sineması da klasik sinema seyircisine kendi ifadesiyle; "görünmez olan rüzgârın dilini, biçimlendirdiği suyun diline tercüme etmeye" çalışarak başka bir deneyim sunmaktadır. Onları uzaktan akan derenin sesini duymaya davet etmekte, sezgilerine ve hislerine kulak vermeye çağırılmaktadır. Ünlü Zen hikayesinde olduğu gibi; "öğrencisi ustasına sormuş Zen'e nerden girebilirim diye. Bir yol gösterebilir misin? Ustanın yanıtı şöyle olmuş; 'Şu uzaktan akan derenin sesini duyuyor musun? Oradan Zen'e girebilirsin'."

4. SONUÇ

Antikiteden itibaren, mimetik bir maddeselliği -tözü ve doluluğu- merkez alan Batılı sanat anlayışı gerçeğin tıpkısını üretebileceği bir anlayışla gerçeğe ulaşmayı arzulamıştır. Zen gibi Doğulu sanatsal pratikler ise gerçeği, onun birer kopyasına ulaşarak elde edilecek bir şey değil aksine rasyonel düşünce süreçlerini aradan çıkararak sezgisel bir yolla onun özüne ulaşılacak bir şey ve onu düşünce yoluyla anlamaya çalışmaktan çok deneyimlemeye dayalı bir çaba olarak yorumlamakta idi. Dolayısıyla hakikate yani gerçeğe ancak tinsel olan bir anlayış sayesinde

sezgisel olarak ulaşmak gerekmekte idi. Oysaki Batıda bunun tam tersi sayılabilecek bir sanatsal tavır olan tözsel ve mimetik anlayış, klasik dramatik sinemasal anlatıların biçimsel özelliklerine de baskın ve yaygın bir şekilde yön vermiştir. Bu yaygın biçim, diğer sanatlarda olduğu gibi sinemasal pratikler içinde de olmasına rağmen -az da olsa modernin sorgulanması, yeni dil arayışları gibi- başka türden sanatsal arayışlara da olanak verebiliyordu. Ancak Bresson'un sinemasını bu arayışlar içinde değerlendirmekten çok, içinde bulunduğu kültürden oldukça farklı bir bakış ve hissedişin sonucu olarak görmek gerekir. Bresson'un her şeyden önce dramatisasyon, oyunculuk, klasik çerçeveleme ve lineer anlatı kuruluşu gibi sinemanın klasik yorumuna karşı çıkan bir anlayışla film yapmış olduğu görülmektedir. Bu biçimi kendi çağdaşlarının dilsel arayışlarından farklı kılan tarafı, Bresson'un tinsel bakışının sonucu olarak klasik rasyonel düşünce süreçlerinin bilinçli bir biçimde dışına çıkmaya çalışması ve sezgisel bir duyuş geliştirmesi olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla Bresson bir şey anlatmak yerine var olan hakikatin deneyimlenmesine ilişkin bir seyir sunar. Bu deneyim Zen düşüncesi ve Zen pratikleri ile kesişir çünkü her ikisi de boşluklara, sessizliğe, düşünsel ve akılsal algının sınırlarının dışına çıkılmasına doğru ortak bazı parçalar içermektedirler. Zen düşüncesinin kökeninde yer alan boşluk kavramı ve bunun Zen şiiri ve resimlerinde olduğu gibi, diğer sanatsal ve yaşamsal pratiklerde hayatın merkezinde olması gibi Bresson'un sinemasal dili de bir çeşit boşluk üzerine kurulmuştur. Onun stili, klasik sinemadaki herhangi bir boşluk bırakmamak için tıka basa doldurulmuş olan yapının bir nevi boşaltılması, azaltılması, eksiltilmesidir. Hikâye, dramatisasyon, oyunculuk gibi tüm fazlalıkların atıldığı sadeleşen bir sinema anlayışı. Sadeleştikçe boşlukları olan ve bu boşluklarda seyircisine -anlatıyla özdeşleşmeksizin- yeniden var olabilme olanağı sunan bir sinema anlayışıdır bu. Ne duyguları yöneterek ve kışkırtarak onları yükseltip alçaltmak ne de bu şekilde bir duygusal boşaltım imkânı sunmak ister Bresson. Seyirciye filmin kapalı evreninde düşüncelerinden ve arzularından oluşan koşullandırmalar yoluyla var olmasını önermez, bundan çok daha farklı olarak ona kendi evrenini de kapsayan büyük bir açıklıkta özgür ve kendi olarak bir "olma" şekli sunar. Bresson sinemasının tinsel açıklığı onun filmlerinde ortak olarak bulunan bu özden kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Aristoteles (1996). *Metafizik*. (A. Arslan, Çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Ayfree, A. (1970). *The films of robert bresson, The universe of robert bresson*, p.6-25, Newyork: Praeger.

Ayvazoğlu, B. (2019). *Aşk estetiği; islam sanatlarının estetiği üzerine bir deneme*, İstanbul: Kapı,5.Bsm.

Baker, U. (2019). *Beyin ekran*, İstanbul: İletişim,2.Bsm.

Baudrillard, J. (2022). *Sanat komplosu* (E. Gen- I.Ergüden, Çev.), İstanbul: İletişim,8. Bsm.

- Bossert, J. ve Meutes, A. (1997). *Gündelik yaşamda zen* (Seda Toksoy, Çev.), İstanbul: Okyanus.
- Bresson, R. (2022). *Sinematograf üzerine notlar* (N. Güngörmüş, Çev.), İstanbul: Küre,3.Bsm.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve doluluk; çin resim sanatının anlatım biçimi* (K. Özsezgin, Çev.), Ankara: İmge.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve felsefe*, İstanbul: Kapı.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-imge*, (B. Yalım- E. Koyuncu, Çev.), İstanbul: Norgunk.
- Ed, S. ve Tan, H. (1994). Film-induced affect as a witness emotion, *Poetics*, 23(1994)7-32.
- Ener, C. (1991). *Sinematograf üzerine notlar üzerine notlar*,70-74, Nisan Kitap Bresson Özel, İstanbul: Pusula.
- Guenon, R. (2016). *İslam maneviyatı ve taoculuğa toplu Bakış* (M. Kanık, Çev.), İstanbul: İnsan, 3. Bsm.
- Güngören, İ. (2020). *Zen budizm; bir yaşama sanatı*, İstanbul: Yol, 8.Bsm.
- Han, B. (2021). *Zen budizm felsefesi* (M. Özdemir, Çev.), İstanbul: İnsan.
- Heidegger, M. (2006). *Şey*, Çev, E.Yıldız, A. Kaftan, Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi, s.9, 151-165.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.), Ankara; Deki, 2.Bsm.
- İzutsu, T. (2017). *Taoculuk'daki anahtar kavramlar* (A. Yüksel Özemre, Çev.), İstanbul: Kaknüs.4. Bsm.
- Jung, C. G. (2020a). *İnsan ve sembolleri* (H. M. İlgün, Çev.), İstanbul: Kabalcı.3. Bsm.
- Jung, C.G. (2020b). *Ruh; insan, sanat, edebiyat* (İ.H. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Pinhan.3. Bsm.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik psikoloji üzerine iki deneme* (İ. H. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Pinhan.
- Kakuzo, O. (2014). *Çay ve zen* (B. B. Acar, Çev.), İstanbul: Maya.
- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi seyretmek* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Deki.
- Laozi (2017). *Tao Te Ching* (S. Özbey, Çev.), İstanbul: İş Bankası Yayınları.2. Bsm.
- Meggil, A. (2021). *Aşırılığın peygamberleri; nietzsche, heidegger, foucault, derrida* (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis.
- Schrader, P. (2017). *Sinemada aşkın üslup* (K. Çelik, Çev.) İstanbul: İnsan.

Sontag, S. ((1966) 2017). Spiritual style films robert bresson, against interpretation and other essays, Erişim tarihi: (9.10.2022) <https://scrapsfromtheloft.com/movies/spiritual-style-films-robert-bresson-susan-sontag/>

Suzuki, S. (2016). *Zen zihni başlangıç zihnidir* (C. Şen, Çev.), İstanbul: Klan.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Boşluk, aşırılık ve keyfilik*, Ankara: Doğu Batı.

Watts, A. (1998) *Zen yolu, zen budizm'in ilkeleri* (S. Uğur, Çev.), İstanbul: Şule.

Worringer, W. (1971). *Soyutlama ve einföhlung; üslup psikolojisi üzerine bir araştırma* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

“SONUM BAŞLANGICIMDIR” OYUNUNDA MÜZİK TASARIMI İLE KARAKTER, ANLAM ve DRAMATURJİ İLİŞKİSİ

AYŞEGÜL DİNÇ *

ÖZ

Bu çalışma, Bursa Devlet Tiyatrosu tarafından 2021-2022 sezonunda sahnelenen ‘Sonum Başlangıcımıdır’ oyununun müziklerini konu edinmektedir. Amaç, ‘Sonum Başlangıcımıdır’ oyununun müziklerini ‘Tiyatro Müziği Çözümleme Yöntemi’ kullanarak tahlil etmek ve müziklerin oyunla ilişkisini, alımlayıcıya yönelik iletilerini ve eylemden bağımsız varlıklarını tespit etmektir. Çözümleme sonucunda oyundaki müziklerin, adeta birer durak noktaları olduğu ve yekpare bütünü kesitlendirerek, sürekli akış halinde olan konular arasında köprü işlevi gördüğü tespit edilmiştir. Bir nevi eklem yerleri olan müzikler, oyunun temel karakteri olan Yosun’un parçalanmış kişiliğine, toplumdaki izole olmuşluğuna ve hayatına dair birçok konuda fikir verir. Ayrıca prolog ve epilog müziğinde efsanevi ve ilkel olana atıfta bulunulur. Orkestra piyano, keman, viyolonsel, flüt ve vurmahlılardan oluşur. Enstrümanlar kimi şarkılarda ‘ölüm’, ‘parçalanmışlık’, ‘gönüllü tecrit’ gibi temaları ve metaforları betimler. Ayrıca arpejli müzik cümleleri, pes perdelerde doğaçlamaya yakın üsluptaki viyolonsel, viyolonsel ile keman arasındaki ilişki, kullanılan kadanslar, prologda ‘yılan’ bahsiyle birlikte duyulan flüt, oyundaki karakterle ve anlam katmanlarıyla doğrudan ilişkilidir. Çalışmanın, kullanılan yöntem ve tiyatro müziklerine yaklaşım açısından müzikli oyunların incelenmesinde yol gösterici nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sonum Başlangıcımıdır, Tiyatro Müziği, Parçalanmışlık, Müzikli Oyun.

* Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, aysegul3005@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4262-196X>

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE RELATION WITHIN MUSIC DESIGN and CHARACTER, MEANING and DRAMATURGY by THE PIECE “MY END IS MY BEGINNING”

AYŞEGÜL DİNÇ *

ABSTRACT

This study is about the music of the play "My End is My Beginning" staged by Bursa State Theater in the 2021-2022 season. The aim is to analyze the music of the play 'My End is My Beginning', with original music added later, by using the 'Theatre Music Analysis Method' and to determine the relationship of the music with the play, its messages to the receiver and existence independent of the action. It is possible to evaluate the affinity of theater music with actions by approaching them through their existence, independent of the action and the perception of the audience. The music added to the piece 'My End is My Beginning' is almost like a milestone in the piece and plays a role as link between the subjects that are in constant flow by cross-sectioning the monolithic whole. The music, which has some kind of joints, gives an idea about the fragmented personality of the main character of the play, Yosun, her isolation from the society and many issues of her life. It also refers to the mythical and primitive with the music used in prologue and epilogue. The orchestra consists of piano, violin, cello, flute and percussion. Instruments depict themes such as 'death', 'fragmentation' in some songs. In addition, musical sentences with arpeggio, cello with melodies close to improvisation in low frets, the affinity between cello and violin, the cadences used, the flute heard with the mention of "snake" in the prologue are directly related to the character and layers of meaning in the play. It is thought that the study is guiding in terms of examining theater music.

Keywords: My End is My Beginning, Theater Music, Fragmentation, Musical Play.

* Dr., Erzincan Binali Yıldırım University, Faculty of Education, Department of Fine Art Education, aysegul3005@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4262-196X>

1.GİRİŞ

Metni Nurduran Duman'a, müzikleri ise Irmak Şahin'e ait olan "Sonum Başlangıcumdır", 2021-2022 sezonunda Halil Akarsu yönetmenliğinde Bursa Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelendi. Orijinal müziklerin kullanılması, müziklerin niteliği, müziklerin dramatik yapıyı etkileyecek şekilde yerleştirilmiş olması oyunu müzikolojik açıdan incelenebilir kıldı. Oyunun muhtevası, anlam katmanları, karakteri, yapısı ve mekân tasarımı müzikleriyle simbiyotik bir bağa sahipti. Müziğin, diğer öğelerle karşılıklı etkileşimi bu çalışmanın yapılmasının temel nedenidir. Bu etkileşimin ışığında çalışmanın amacı, "Sonum Başlangıcumdır" oyununun müzik tasarımı ile karakter, anlam ve dramaturji arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak, ayrıca müziği oyundan bağımsız olarak değerlendirmektir.

Bir tiyatro eseri birçok farklı paradigma ışığında, yalnızca karaktere, mekâna, kurguya ya da diğer oyun bileşenlerine yönelik incelenebilir, her bir araştırmacı kendi perspektifi ile birçok metafor ve tema açığa çıkarabilir. Müziği inceleme nesnesi yapan araştırmacı için ise oyundaki tüm bileşenler, müzikleri daha iyi anlamak ve açıklamak için yorumlanır. Oyundaki metaforları ve temaları anlamlandırmak müziklerdeki yansımalarının izini sürmek adına önemlidir. Dolayısıyla bu çalışmada karaktere, eyleme, zamana ve mekâna dair tüm tahliller tamamen müziklerin ihtivasını anlamaya ve yordamaya yöneliktir.

Oyununun tek karakteri, oyunda üç kişilikle temsil edilen Yosun'dur. Kendini evinde izole eden, bölünmüş kişiliğinin yarattığı kimlikleriyle girdiği diyaloglar dışında yalnızca "kedisini"yle iletişim halinde olan Yosun'un, oyun boyunca tekrar eden hezeyanlarını ve çoğunluğu geçmişe dair düşüncelerini duyarız. Oyun üç kısımdan oluşur, birbirinin neredeyse aynısı olan prolog ve epilog ve bu iki parça arasındaki ana kısım. Parçalar arasında perde kapanmaz, sahne değişmez. 'Yılan' metaforu üzerine kurulmuş bir tiraddan oluşan prolog ve epilog, oyun içerisindeki iki özerk kısımdır. Bu özerk kısımlarda yılanın kadim kültür ve öğretilerdeki kutsallığını dinleriz. Proloğun ve epiloğun oyundaki içerik, biçim ve söylemden tamamen farklı olması bir kontrast oluşturur. Ana kısımda ise Yosun'un hayatı merkezdedir.

Oyun daha başından itibaren birbiriyle ilintili tema ve metaforlarla örülmüştür. Oyuna hâkim olan belirgin metafor ve temalar şöyledir:

- Oyunun ana kısmında: parçalanmışlık, zaman paradoksu, toplumsal olana karşın bireyin iç çatışması, gönüllü tecrit, örtülü anarşizm;
- Prologda ve epilogda ise 'yılan' ve ilkel olanın kutsanması.

"Parçalanmışlık" oyunun en baskın temasıdır. Prologdan hemen sonra Yosun, tek bir bilinci temsil eden diğer üç Yosun ile kanon halinde ilk repliğini söyler. Seyirciye, iç içe geçmiş üç kişiliğini gösterir. Yönetmen Akarsu, metinde tek bir karakter olan Yosun'u, üçe böler, parçalar. Sahnede üç farklı oyuncu, üç Yosun vardır. Parçalanmışlığa, Yosun'un eylemsizliği eşlik eder. Bu birliktelik, öznenin parçalanmasında eylemsizliğin itkisi üzerinde düşünmeye

yol açar ve akıllara Georg Wilhelm Hegel'in (1770-1831) 'ben'in parçalanması meselesini getirir. Yosun'un parçalanmışlığı ve kendinden türeyen diğerleri, 'olma' hali için gerekli olan devinimden yoksunluğun bir tezahürüdür. Eğer Hegelyan perspektifteki gibi varlık ve hiçlik, devingen ve dolayısıyla gelişen bir şey olarak "oluş" üzerinden tanımlanırsa, Yosun gönüllü tecridinin içerisinde, aksiyon dışında, devinimden ve gelişimden, dolayısıyla "oluş"tan uzaktır ve hiçliktedir. Öznenin "ben" olarak varlık bulması tamamen devinimle ilgilidir. Özne, donmuş, statik, değişmez değil devinen ve hareket halinde olandır. Devinen özne ne zaman kendini bulsa, eksik olarak bulur ve yeniden bütünlük kurmak için arayışa geçer. Bu arayış "öznenin kendinden çıkıp yeniden kendine dönüş devinimidir". Bu devinimde özne ne zaman ki uğranılan "ben"lerden birisinde (ya da birilerinde) saplanıp kalırsa, o zaman devinim, dolayısıyla gelişim duraklar ve özne parçalanır. Devinim, öznenin zamanı yakalayabilmesini ve zamanla akabilmesini sağlar (İzmir, 2013, s. 41). Dolayısıyla Yosun, eksikliğini gidermek için kendinden çıkmış fakat uğradığı "ben"lerinde takılıp kalmış, bu yüzden eylemsizleşmiş ve parçalanmıştır.

Oyundaki diğer tema olan "zaman paradoksu" birkaç tabakada varlık bulur. İlki Yosun'un geçmişe ve geleceğe uçuşan zihni nedeniyle zamanı yakalayamamasında görülür. Bu durum Uluğ Nutku'nun (2008) bilincin geçmişe ve geleceğe çift yönlü hareketinin insanı gerçek zamanın dışına çıkarması tezini hatırlatır. İkincisi ise oyundaki zamanın belirsizliğinde ve esas olarak da özellikle oyunun isminde görülür: 'Sonum Başlangıçımdır'. Sonun başlangıçla iç içe geçmesi, zaman birimleri içerisinde bir belirsizliği ifade eder. Zaman iki olay arasındaki mesafe ile ölçülüyor ise sonun başlangıç olması iki olay arasındaki hareketin müphem olmasını imler. Ayrıca, Akarsu metinden farklı olarak, aynı tiradı prolog ve epilog olarak kullanarak da sonla başlangıcı bir kılar. Tiradın bir yılan methiyesi olması, hem başlangıçta hem sonda kullanılması, "kuyruğunu yutan yılan" metaforunu hatırlatır; son ve başlangıcın birliğini tekrar vurgular. Kuyruğunu yutan yılan hem bir dönüşümü hem de kısır döngüyü ve devinimsizliği simgeler. Devinimsizlik hali burada da karşımıza çıkar.

Ayrıca "zaman paradoksu" oyundaki diğer bir tema olan "toplumsal olana karşın bireyin iç çatışması" ile bağlantılıdır. Norbert Elias, başlangıç ve sonu, zaman aralıklarının içerisine yerleştirilmiş nirengi noktaları olarak görür. Elias'a göre zaman, uygar medeniyetin icadıdır ve gelişmiş toplumlarda, topluluğa aidiyetin gerekliliği olarak sosyal alışkanlıklar tarafından belirlenir. Dolayısıyla zaman, kişisel davranışları topluma göre şekillendirir. Elias, zaman kavramını sosyal dış zorlama ile kişinin kendine uyguladığı iç zorlama üzerinden tanımlarken de aslında uygarlaşmaya dem vurur (Elias, 2000, s. 45-110). Oyunun ilkel ve kadim olana vurgu yapan prolog kısmı ile başlayıp, modern bir kadının hezeyanlarını anlattığı ana parçaya bağlanması bir kontrast ve anakroni yaratır. Prolog ve epilog kadim kültürleri anlatırken zaman üstüne atıf yapar, oysa ana kısımda Yosun, modern toplumun zaman algısına uyumsuzluğu nedeniyle kendini toplumdan dışlar.

Oyundaki diğer bir tema olan tecrit meselesinin işlenişi, mekânsal açıdan Ingmar Bergman'ın "Persona" (1966) filmi ile benzerlik gösterir. Persona'da doktorun yönlendirmesiyle deniz kenarındaki eve kapanan tiyatro oyuncusu Elisabeth Vogler gibi Yosun da kendi iradesiyle evine kapanır ve kendini mekânla özdeşleştirir; mekânı kabuğu yapar ve oradan çıkmayarak kendinden olmayan her şeyi dışlar. İki eserde de parçalanma izolasyonu, izolasyon da parçalanmayı peşi sıra getirir. Yosun'un gönüllü tecridi, 'toplumsal baskıya karşı bireyin iç çatışması' temasıyla birleşir. Bu birleşme Jean-Paul Sartre'ın (1905-1980) toplumsal roller ve yalnızlık meselesine dair düşüncelerini akla getirir. Sartre'a göre insan ötekilerin varlığına zorunludur (Akgündüz, 2013, s. 21). Toplum, insan için ötekidir. İnsan, davranışlarını sosyal olarak kabul görmüş değerlere uydurursa sosyalleşebilir. Fakat bu türden bir sosyalleşme insanı değersizleştirir. Çünkü kabul görmek için 'maskeler' ve 'roller' edinir. Maskeleri ve rolleri reddeden insan özgürleşir fakat bir taraftan da yalnızlaşır ve kendini dünyadan soyutlar. Yine de bu yolla sağlanmış yalnızlık, varoluşun yasadır (Tansel, 2006, s.3). Bütün bu sebeplerle Yosun bir mahkûm hayatı yaşamaz; o, gönüllü tecridinin içerisinde özgürdür ve değişik roller için uyarlanmış maskeler yerine, birbiriyle çelişmeyen üç kişiliğe sahiptir.

Oyunda, Yosun dışında iki karakterden daha söz edilir: Yosun'un sürekli seslendiği kedisi Godot ve Godot'nun eve getirdiği yılan. Godot, Yosun'un varlığına tek kanıttır. Yosun, kedisi Godot'yu sürekli bekler haldedir. Bu durum Samuel Beckett'ın "Godot'yu Beklerken" (1953) oyunundaki eylemsizlik eleştirisine metinlerarası bir atıftır. Yosun'un tecridine neden olan toplumsal baskı, Godot için geçersizdir. O, ağaçlarda düzen kurmuş kargaları yerlerinden edebilir. Düzen ve toplumsal yapı onun için anlamsızdır. Bu haliyle Godot bir anarşisttir. İktidar ilişkileri, hiyerarşi ve güç dengeleri ona etki edemez. Nitekim oyunun sonunda Godot'nun, 'yılan'ı eve getirmesiyle birlikte sisteme ayak uydurmak istemeyen Yosun ölür. Yosun üzerinden görürüz ki toplum baskısını iliklerine kadar yaşayan insan, önce iktidar ilişkilerini sorgulamasına engel olan veya iktidar ilişkilerini meşrulaştıran, en başta aşk olmak üzere diğer içgüdülerinden uzaklaşır. Daha sonra kendini toplumdan, hatta 'sizin gökyüzünüz' dediği tüm mekânsal alandan izole eder. Sonunda topluma ait son alanı olan bedeni de anarşist ilkel benliği tarafından öldürülür. Aslında bu ölümün bedensel olduğuna dair net bir iz gösterilmez. Ölüm anında dahi nihai son gelmiş mi, belli değildir. Tüm bu akış, kurgu, temalar ve metaforlar müziğe doğrudan etki eder. Bu etki doğrusal ve sırayla değildir. Oyunun herhangi bir yerindeki müzik, bambaşka bir yerdeki unsur ile bağlantılı olabilir. Ayrıca müzik, oyundan bağımsız olarak kendi iç dinamikleriyle de varlık bulur. Hem oyuna içkin hem de oyundan bağımsızdır.

2. YÖNTEM

Tiyatro müziği, tiyatronun diğer unsurlarıyla etkileşim halinde olması sebebiyle salt müzik yapma ve şarkı söyleme eyleminden ayrılır. Müziksiz bir oyuna sonradan müzik eklemek, eseri dramaturjik olarak etkiler. Müzikler ilk olarak oyunun yapısına etki eder öyle ki oyunun

bütünlüklü yapısı müzikler aracılığı ile epizodik hale gelebilir ya da aksine parçalı yapıya sahip bir oyunda, müzikler bütünlüğü kurabilir. Müziklerin oyunun içerisinde konumlandığı yer çözümleme açısından önemlidir. Ayrıca, oyundaki tüm metaforlar, temalar ve anlam katmanları müzik aracılığı ile açıklanabilir. Müziğin oyundaki karakterlerle de doğrudan bağlantısı vardır. Oyundaki karakterler müzikle temsil edilebilir. Müziğin dramatik etkisi, karakterlerin ruh hallerini ve karmaşalarını ortaya koyabilir. Yazarın, yönetmenin veya bestecinin karakterlere dair düşünceleri müzikle açığa çıkabilir. Tüm bu unsurlar ışığında, bu çalışmada, Dinç'in 'Tiyatro Müziği Çözümleme Yöntemi' kullanılmıştır. Yöntem aracılığı ile müziklerin oyunla ilişkisini, seyirciye ilettiklerini ve oyundan bağımsız varlığını analiz etmek mümkündür. Müzikler oyundan bağımsız olarak iki ontolojik alanda mevcuttur: ilki notalar ve şarkı sözleri olarak bilgi nesnesinde, ikincisi tüm sahne unsurlarından sıyrılmış şekilde icra anında. Böylece türlerinden, çalgılama özelliklerine; iç anlatılarından, prozodilerine kadar birçok özellik tiyatro müziklerinin çözümlenmesine dâhil olur. Kısaca yöntem tiyatro müziklerini, oyunla ilişki içerisinde, alımlayıcı ile ilişki içerisinde ve oyundan bağımsız olarak konu edinir (Dinç, 2021).

Bir oyunda müzik de dâhil her öge birbiriyle bağlantılı şekilde, zamansal akış içerisinde hareket eder. Tiyatronun ve müziğin performe edildiği an içerisinde varlık bulup, performans bittiği anda yok olması, veri toplama açısından bir engel yaratmaktadır. Performans esnasında kişisel notlar tutulabilir. Fakat analizi sağlam hale getiren veri toplama araçları, temsil ve müzik kaydı ile nota transkripsiyonlarıdır. Bu çalışmada da kayıtlardan ve nota transkripsiyonlarından yararlanılmıştır. Çalışmanın, kullanılan yöntem ve oyun müziklerine yaklaşım açısından, özellikle tiyatro müziklerine yönelik çalışmalar için fikir vereceği düşünülmektedir.

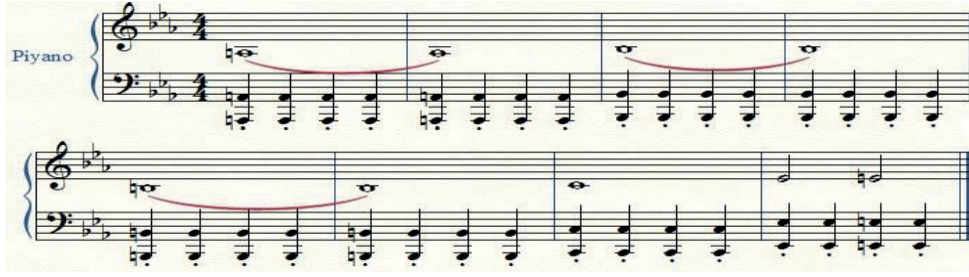
3.BULGULAR

"Sonum Başlangıcımıdır" oyununa, müzikler sonradan eklenmiştir. Yekpare bütün müziklerle bölünmüş ve müzikler aracılığıyla oluşan kesitler konuların değişkenliğini ve fragmanlı yapıyı ortaya çıkarmıştır. Müzikle verilen her durak, küçük parçaların birbirine geçerek oluşturduğu kompartımanlı yapı için eklem yerleri olarak tasavvur edilebilir. Oyunda altı tane sözlü şarkı ve iki tane sözsüz müzik kullanılırken, aynı tirattan oluşan prolog ve epilog küçük bir farkla aynı müziğe sahiptir.

3.1 Prolog ve Epilog Müziği

Oyundaki ilk müzik prolog ile duyulur. Nitekim prologla aynı metinden oluşan epilogda da bir kısmına şan eklenerek, aynı müzik kullanılır. Prologun ve epilogun birbirinin hemen hemen aynı olması, "Sonum Başlangıcımıdır" ismini temsil ettiği gibi aynı zamanda kuyruğunu yutan yılan figürünü şematik olarak da oyuna ekler. Ayrıca baştaki ve sondaki müzik birer araç görevindedir, Yosun'un kendini anlattığı ana kısmı adeta parantez içerisine alır.

Müzik, monoloğa eşlik ederek başlar. Önce yalnızca piyano duyulur. Oyundaki diğer parçaların piyano partisinde arpejli bir yapı kullanmasına rağmen prolog ve epilogda oktav sesler unison şekilde vurgulu, stacatto çalınır (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Prolog ve epilogda kullanılan müzikten kesit.

Arpej bölünmüşlüğü simgeler. Prolog dışında arperjli yapının kullanılması Yosun'un parçalanmışlığını gösterir. Ana kısımdaki bölünmüşlüğe karşın, prologdaki ve epilogdaki unison sol el parti, bütünlüklü imajı betimler ve Yosun'un ilkel tarafına vurgu yapar. Böylece Yosun'un bölünmüş kişiliğinin aksine, ilkel benliğinin bütünlüklü olduğu anlaşılır.

Prolog ve epilog müziği arasında nüanslar vardır. Prologda flütün presto hızda kromatik bir gam yaptığı duyulur. Flütün, Hindistan'daki yılan oynatıcılığı geleneğinde kullanılan üflemeli çalgı 'pungi'yi sembolize ettiği söylenebilir. Oyunun başlangıcında flüt kullanılması, yılanın uyandığını ve ayağa kalktığını imler. Uyanan 'yılan' oyunun sonuna kadar gizli kalır, hakkında konuşulmaz, unutulur. Fakat oyunun sonunda, Yosun'un kabuğu olarak gördüğü evde, ana rahminde yani iç dünyasında yeniden çıkar ve onu öldürür. Dolayısıyla flütün bu kromatik partisini epilogda duymayız.

Prologdan hemen sonra Yosun, "Bacağıma konan karasineğin uçup gitmesine üzülmüştüm bir keresinde, nasıl bir yalnız hissetmekse. Konma anındaki sevincimi de hatırlıyorum. Bir canlı, itki değil, hareket edebilen bir canlı, kendi isteğiyle, gelip bacağıma konmuştu! O anki sevinç, heyecan!.. Bir anlık... Sonra uçup gitti. Sinek de sevinç de. Yalnızlık, yine gelip üstüme çörelendi..." (04:50. dakika) sözleriyle kendi yaşamını anlatmaya başlar. Böylece oyunun asıl bölümü açılmış olur ve dolayısıyla prolog, oyundan bağımsız bir parça haline dönüşür.

Prolog müziğine eşlik eden koreografide Yosun'un dans eden üç kişiliği (Şekil 2) görülür. Bu kısım Bergman'ın "Persona" filmi anıttırır. Nitekim Bergman, "Persona" için şöyle söyler: "İki kadın karşılaşır, ellerini karşılaştırır ve sonra birbirlerine geçerler" (Turan, 2020). Yosun ise diğer Yosunlarla karşılaşır ve zaman zaman tüm Yosunlar iç içe geçer.



Şekil 2. Yosun'un birbirleriyle dans eden kişilikleri

3.2 Yarım Çember

Prologdan sonra duyulan ilk şarkı 'Yarım Çember'dir. Şarkıya kadar olan kısım değerlendirildiğinde dağılmış düşüncelerden oluşan kısa kompartımanlar göze çarpar (Tablo 1).

Tablo 1: 'Yarım Çember' şarkısından önceki ve sonraki sahneler.

Prolog	Şarkıdan Önceki Sahneler	Şarkı	Şarkıdan Sonraki Sahne
Yılan teması	Yurtdışı seyahatindeki ayrılıktan, evine kapanmasına kadarki süreye dair kısa kısa bahsedilen olaylar.	Yosun'un iç dünyası, kırılğanlıkları.	Yosun'un kedisine dair hisleri, düşünceleri.

Şarkıdan önceki kısımda seyirci Yosun'un dağılmış zihni ile karşılaşır. Yosun, piyes yazma meselesinden, Ulysses'e; sevgilisinden haber geliyor mu beklentisiyle telefonuna sürekli bakma obsesyonundan, arkadaşlık ilişkilerine kadar birçok konuyu adeta bir zihin sıçraması halinde anlatır. Elbette bunların hepsi, örneğin yaşam alanlarına fütursuzca dalan Antik Yunan kahramanlarına dair eleştirisi ya da telefonuyla olan münasebeti seyircinin kafasında bir Yosun imajı çizer. Bu imaj fikir vermekle birlikte, Yosun'un hislerine dair bilgiyi barındırmaz. Oysa şarkıda Yosun'un birbirine sıçrayan hezeyanlarının içsel nedenleri görülür. Yosun şarkıda "İlişkiler dokudum pamuk ipliğinden, (...) Tuzdan duvarlar ördüm denize bir adım iki göz evimde" (15:20. dakika) diyerek kırılğanlığını vurgular. Şarkı sayesinde Yosun'un anlattığı olaylara tekrar girilmeksizin, dönüştüğü hâl anlaşılır. Oyunun tamamında Yosun'un esasen ne hissettiği ağızdan duyulmaz. Seyirci daha çok eylemlerinden yola çıkarak ona dair fikir sahibi olur. Oysa "Yarım Çember" şarkısı, Yosun'un iç dünyasının sesidir.

Şarkı, kendisinden önce anlatılan somut eylemleri soyut düzleme çekerek önceki sahneyle bağ oluşturur fakat içerik açısından önceki sahneye dair bir tamamlama söz konusu değildir. Ayrıca sonraki sahnede Yosun'un kedisine dair bir konuya geçmesi, şarkının iki olay örgüsü, iki duygu durumu arasındaki nefes alma yeri ve üç nokta '...' işareti olduğunu gösterir. Böylece

yoğun diyaloglar arasından seyirci çıkarılır ve dinlendirilir. Şarkıda piyano, keman ve çello kullanılır. En dikkat çekici nokta eserin tam kadansla bitmemesidir. Yarımlık hissi müzik malzemesi ile de verilmiştir (Bkz. Şekil 3.).



Şekil 3. "Yarım Çember" şarkısının bitiş kadansı.

3.3 Sıkılmadan Sıkılmak

"Yarım Çember" şarkısı ile 'Sıkılmadan Sıkılmak' şarkısı arasında yaklaşık yedi dakikalık zaman vardır. Bu arada Yosun, oyunun başındaki tutumuyla aynı şekilde konudan konuya geçerek hayatını, yaşadıklarını anlatır. Düşünce uçuşmaları arasında, kedilere dair fikirleri, piyes yazma arzusu, Modigliani'nin "Genç Adam" tablosuna dair izlenimleri, Rachmaninov'un Prelüdlerinden yola çıkarak sevgilisinin duygu durumuna dair çıkarımları, Anna Ahmatova'nın şiirlerine dair düşünceleri ve en nihayetinde şair olabilme isteği dile getirilir. En son noktada 'ben de yazabilirim aşk şiirleri, daha doğrusu onların aşkına güzel bir şiir... Ben de yazarım... Ne var ki... İşte yazıyorum... Yazdım" (22:00. dakika) repliği söylenir söylenmez şarkı başlar. Yönetmen bu noktaya şarkı yerleştirerek, şiiri ve şarkıyı aynı şey kılar. Artık şarkı da şiir mayasındandır. Şarkının öncesi ve şarkı düşünülduğünde sinestezik bir durum ortaya çıkar. Bir resimden ve sonrasında Rachmaninov'un prelüdlerinden bahsetmesi, devamında şiir ve şarkı eşitlemesi ayrıca şarkıdan sonra da Modigliani'nin resmi üzerinden bir ahlak paradoksunu anlatarak tekrar resme yönelmesi, tüm bu sanatları kısa bir zaman aralığında seyircide bir kılar. Dolayısıyla ses renge, renk şiire, şiir şarkıya dönüşür (Şekil 4).



Şekil 4. Yosun'un dansı.

Şu an iç organlarım titriyor. Bakın ellerime nasıl titriyorlar. İnşallah ölmem pek yakında böyle özlemeklerden... Bir ormanda, 'Ayışığı Sonatı' çalsın ben ölürken. Yatağımda ölmek istemem. Özlem zor. Özlem olmasa aşklar yürür müydü acaba? Aşklar olur muydu daha doğrusu? Aşk oluşur mu özlem olamadan? Ya umut? Umut olmadan aşk duyulur mu? (40:01).



Şekil 6. Oyunda Ayışığı Sonatı'nın geçtiği kısımda kullanılan transpoze.

Monologda Yosun'un kendi ölüm seremonisi için uygun gördüğü "Ay Işığı Sonatı"nın adı geçtiği anda müziğin içerisine Sonat'ın ikonikleşmiş arpejli yapısının işlenmesi hem metinlerarası bir atıftır hem de Yosun'un oyunun sonundaki ölümü bu sahne ile imâ edilir.

3.4 Anneye dair

45:00. dakikada duyulan "Anne Şarkısı"dan önce Yosun'u yalnızlığa iten toplumsal nedenleri görürüz. Yosun onu yabancılaştıran sisteme karşı direnememiş ve kendini izole etmiştir. Şarkıdan önce şöyle söyler:

Sokağın sokaklığa çalıştığı günlerde miyiz, değil miyiz? Dünya ilerliyor, küresel küresel ne güzel. Her şey tek tip. Tek tipleşmiş her şeye hazır edilmiş tepkiler de... Seçmen için seçilmiş hazır giyim seçenekler. Seçmesi kolay, giyiver, o da güzel. Dol arabalara, dol taşıma araçlarına, dol işyerlerine, dol evlere, doldur hayatını televizyon gibi dizilere tek tip uyukla güzel güzel. Hem bak, altyazısıyla dolaşiyor artık eylemler, olaylar, durumlar. Burada ağlayacaksınız, burada güleceksiniz, burada kahkaha, burada küçümseme, burada hıçkırık, burada azıcık sinirlen ama kendini çok hırpalama, burada çok bilmişsin, burada daha bilmiş. Burada en iyi bilen sensin. Yeter ki uyu. Zaten uyurgezersin. Saçmalasan da affedilir, konuşabilirsin. Konuş, konuş, konuş, konuş, hadi konuşsana... Sonra böbürlen. Senden iyisi yok. Hem oyuncu ol hem izle, kolay mı? Artık işine hangisi gelirse, yutuver reklamları. Hap değil mi zaten artık hayat? Tam ağzına göre. Ne güzel, yut önüne konanı, yat uyu... (43:50.- 45:02. dakikalar)

Yosun sözlerini bitirir bitirmez, şarkı girer. Ritim ve ezgi açısından sadeliği, minör tondaki melodisi ile bir ninniye andıran şarkı anneye yazılmıştır. Şarkıda ev bir ana rahmi gibi imlenir ve anneye duyulan özlem anlatılır. Ara nağmede oyun boyunca ölümü anıştıran viyolonsel kullanılması annenin kaybedilmesini vurgular. Nitekim "birçok ayrılık, kopuk dökük goncaşam artık" sözleri bu kısmı destekler. Şarkı sonrasında, "anne gel silkele tozumu, üç gün üç gece uyut beni" sözleriyle birlikte melodinin çıkıcı bir hale dönüşmesi hem daha tiz perdelerin kullanılıp hem de gürlüğün piyanodan forteye çıkması bu kısmı bir haykırışa ve yardım çağlığına dönüştürür.

Şarkıdan hemen sonra “ama sizin dışarınız kedimin gönül ferahlığını gölgeleyemez. Ona işlemez politikanız, güç manyaklığınız, iktidarsızlıktan gözü dönmüş iktidarınız. O çıkacak tabii bahçeye, ben bilmiyor gibi yapsam da bazen kaçamaklar yapacak kaçacak arka sokağa. Oynayacak tabii dışarıda.” (48:00.-48:27. dakikalar) sözleriyle kedisinin sisteme karşı duruşunu anlatır. Şarkıdan önceki sistem eleştirisi ile kedinin anarşist ruhu birbirini tamamlar (Tablo 2).

Tablo 2. Anne dair şarkıdan önceki ve sonraki sahneler

Şarkıdan Önce	ŞARKI	Şarkıdan Sonra
<ul style="list-style-type: none"> -Küreselleşme eleştirisi -Toplumsal ve bireysel yabancılaşma -Karakteri ve bilinci ele geçirilmiş insanlar -Yosun'un bunlar karşısında çaresizliği ve toplumdaki soyutlanması 		<ul style="list-style-type: none"> -Yosun'un kedisinin toplumsal baskıya boyun eğmemesi -Kedinin baskı karşısında eve kapanmayı değil, özgürlüğünü seçmiş olması -Yosun'un kedinin özelliklerini gururla anlatması

Şarkı iki kompartıman arasına girerek, konuyu ikiye bölen bir virgül işlevi görür. Ayrıca Yosun'un kedisi gibi anarşist ve özgür olmak yerine anne rahmine döner gibi evine kapanmayı seçtiğini ve eylemsiz kalmanın azabını yaşadığını gösterir. Şarkı Yosun'un yabancılaşmaya verdiği bir tepkidir. Swain'in yabancılaşma tanımı olan “denetim dışındaki sistem algısı ve kendimize düşman olarak tecrübe ettiğimiz kendi faaliyetlerimiz” (2013, s.5) cümlesi göz önüne alındığında, Yosun'un denetleyemediklerinden kaçtığı ve bir ninniye anıştıran şarkı ile denetimin yalnızca annesinde olduğu geçmiş zamanlara dönme arzusunda olduğu görülür.

3.5 Evdeki Kedi

Kedi karakteri oyunda oldukça baskındır, anarşizm ve özgürlük özlemi kedi üzerinden anlatılır. Sartre'ın “kendinde varlık” meselesi “Evdeki Kedi” şarkısı ile oyuna müzikle de girer. Yosun, kendisi olmayan hiçbir şeye dönüşmek istemediği için kendini izole eder. Kedi ise hali hazırda zaten tamamen “kendi olmak” halindedir. Nitekim Yosun, “Evdeki Kedi” şarkısından hemen önce şu repliği söyler: “Hayvanların masumluğunda eriyip kaybolur tüm sövgüler, tüm küfürleşmiş sözcükler. Onlar sadece oluyorlar çünkü. Varlık alanlarında ne iseler o” (50:27. dakika). Sonrasında başlayan şarkı, ritmik kalıbı, sade melodisi, kullanılan vurgular ve renk enstrümanı olarak üflemeli çalgı seçimi ile kabare stilindedir ve şarkıya eşlik eden danslar da stile uygundur (Şekil 7).



Şekil 7. ‘Evdeki Kedi’ şarkısının teması.

Kabare stili, politik açıdan eleştirel bir tavrı eğlenceyle birleştirerek seyirciye sunar. Dikmen Gürün, kabare tiyatrosunu sisteme, mizah ve küstahlıkla karşı çıkan bir tiyatro türü olarak tanımlar (2021, s. 5). "Evdeki Kedi" şarkısında kabare stilinin kullanılması, öncesindeki toplum eleştirisi bağlamına bu açıdan uygun görülmüş olabilir. Ayrıca, kabare stilinin ilk görüldüğü ve kabare stili ile özdeşleşmiş mekân olan "La Chat Noir"ın "siyah kedi" anlamına gelmesi de stil ve içerik açısından şarkıya bir atıf olarak düşünülebilir.

4. SONUÇ

Bir tiyatro eserine yerleştirilmiş müzikler, yapının şeklini belirler, bütünü kompartımanlara ayırabilir, var olan parçalanmışlığı bütünlüklü kılabilir, deneysel bir yaklaşım için alan açabilir. Oyundaki karakterleri müzikle temsil etmek mümkün olduğu gibi, yazarın, yönetmenin veya bestecinin karakterlere dair düşünceleri müzikle açığa çıkabilir. Ayrıca, oyun içerisindeki tüm semboller ve anlam katmanları müzik aracılığı ile iletilebilir. Dolayısıyla müzikli bir oyun müzikolojik açıdan bir inceleme nesnesi olabilir. Bu açıdan "Sonum Başlangıcımdır" oyunu "Tiyatro Müziği Çözümleme Yöntemi" aracılığı ile incelenmiştir.

Oyunda, tamamlanmak için parçalanan, toplumdaki kaçmış bir kadının, anarşist ruhu tarafından öldürülmesine giden süreç metaforlarla anlatılmıştır. Müzikler, oyunda gösterilemeyen detayları, ruh hallerini, olayları göstermiştir. Oyunun özerk kısımları arasındaki kontrast, müzik ile güçlendirilmiş ve bu kısımlardaki atmosfer işitsel olarak desteklenmiştir. Bunun dışında oyunda şarkı kullanılmasının bir sebebi de şarkıların kompakt şekilde, az zamanda çok şeyi anlatma gücü ve müziğin dramatik etkisidir.

Oyunun bütünlüklü ve kesif monologlardan oluşan yapısı, müzikler aracılığıyla kompartımanlı hale dönüştürülmüş ve seyirciye, konudan konuya geçiş için bir düşünme molası verilmiştir. Bu anlamıyla müzikler birer noktalama işareti görevindedir. Prologda ve epilogda aynı müziğin kullanılması ve bu iki bölümün oyunun tamamından söylem ve içerik açısından farklı olması bu kısımları birer parantez işaretine dönüştürmüştür. Parantezin önemli şeyleri vurgulama işlevi ile Yosun'un hikâyesinin önemine vurgu yapılır. Oyundaki diğer şarkıların da noktalama işareti olarak kullanıldığı görülür. "Yarım Çember" şarkısı üç nokta görevindedir. Şarkının öncesinde anlatılan konular yarım kalır, yeni bir konuya geçilir. 'Anne Şarkısı' ise bir virgül gibi konuya es verir. Şarkıdan sonra konu devam eder.

Orkestra başta piyano olmak üzere viyolonsel, keman, flüt ve vürmalı enstrümanlardan oluşur. Piyano tüm şarkılara eşlik eder ve kullanım alanı dolayısıyla hayatın, devam eden sürecin temsiliyetini üstlenir. Viyolonsel ise derinliği ve ölümü temsil eder. Örneğin "Sıkılmadan Sıklıkmak" şarkısında viyolonsel ile keman partilerinin birbirini takip etmesi, kemanın Yosun'u simgelemesi dolayısıyla Yosun'un ölümle ilişkisine işaret eder. Ayrıca yine aynı şarkıda iki enstrümanın doğaçlama bir üslupla hareket etmesi, bir yere varamama hissine sebep olur. Burada Yosun'un düşüncelerinin ve eylemlerinin nihayetsizliği vurgulanır. Oyunda Yosun'un

parçalanmışlığı özellikle piyano partisinde görülür. Proloğun ve epiloğun piyano partisinde daha çok unison sesler ve akorlar kullanılırken, diğer şarkılarda arpejli yapı duyulur. Prolog ve epilog Yosun'un kimliğinden bağımsız bir söylemedir. Oysa oyunun içerisindeki şarkılar bizzat Yosun'la ilgili konulardan oluşur. Dolayısıyla oyunun içerisinde kullanılan arpejli yapı, Yosun'un parçalanmışlığının tezahürüdür. "Yarım Çember" şarkısının son kadansı ise Yosun'un yarım kalmışlığına bir vurgudur. Ayrıca prologda flütün kullanılması "yılanın uyanışına" bir göndermedir.

Oyunda 'Yarım Çember' ve 'Anne Şarkısı', Yosun'un iç dünyasına dair seyirciye fikir verir. 'Sıklımadan Sıklıkmak' ise gerek bulunduğu nokta gerek şiirle ilişkili şekilde oyuna girmesi açısından sinestezi yaratarak resim, şiir, edebiyat ve müziği seyircinin zihninde bir kılar. 'Anne Şarkısı', Yosun'un anne rahmine dönmek arzusuyla söylediği bir ninnidir. Ezginin yüksek perdelere çıkması ve giderek gürleşmesi, şarkıyı Yosun'un annesine, aslında kendi varoluşuna yönelik bir yardım çığılığına, bir haykırışa dönüştürür. 'Evdeki Kedi' şarkısı ise kabare türünde tasarlanmıştır. Böylece oyuna gizlenmiş politik eleştiri kabarenin eleştiren doğası ile birleştirir.

Son tahlilde oyunda müzik yalnızca bir eğlence unsuru ya da atmosfer destekleyicisi değildir. Müzikler, yerleştirildikleri kritik noktalar sayesinde oyunun yapısına, akışına etki etmiştir. Ayrıca şarkılar, oyunun muhtevasını içererek kurguya ve konuya katkı sağlamış, görünmeyene, anlatılmayana işaret etmiştir. Metaforlarla ve temalarla zenginleştirilmiş anlam katmanları müzik katmanlarına içkindir ve karakter temsiliyeti müziklerle sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akgündüz, G. Ö. (2013). Sartre'da benliğin oluşum serüveni: mekânın çağırısı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(8), 19-30.
- Dinç, A. (2021). Haldun Taner'in epik tiyatrosunda müzik (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duman, N. (2018). *Sinekten önce*. Ankara: Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü.
- Elias, N. (2000). *Zaman üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gürün, D. (2012). Kabare tiyatrosu ve Haldun Taner. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (8), 5-18.
- Nutku, U. (2008). Bilincin üç "şimdi" si. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 1-5.
- İzmir, M. (2013). *Öznenin diyalektiği Hegel, Sartre, Lacan*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Swain, D. (2013), *Marx'ın teorisine bir giriş, yabancılaşma*, (Hande T. Urbarlı,Çev.). İstanbul: Akım Tanıtım Yayıncılık.

Tansel, A. (2006) *Jean Paul Sartre'in felsefesinde "özgürlük, sorumluluk ve yabancılaşma" kavramları* (Yayımlanmamış yüksekisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Turan, M. (2020). Persona: birleşen yüzler. *Altyazı Dergisi*. (Erişim adresi: <https://124.im/S6f>)

YENİDEN AMAÇLANDIRMA BAĞLAMINDA II.DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE GİYSİ VE AKSESUAR ÜRETİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME*

AHSEN GÜNBLUT**

ÖZ

Bu araştırmanın temel tartışmasını II. Dünya savaşının getirdiği yokluğun, moda endüstrisi çerçevesinde tasarım ve üretim biçimleri üzerindeki geniş çaplı etkisi oluşturmaktadır. II. Dünya Savaşı dönemi giysi tasarımı ve üretimi ile ilgili bilgilerle sınırlandırılan araştırmada kavramsal çerçeve için konu ile ilgili literatür taraması yapılarak çalışmada tanımlar ve açıklamalar yapılmıştır. Ayrıca konu ile ilgili bilgiler, başta Amerika ve İngiltere’de olmak üzere “II. Dünya Savaşı Müzeleri”nde yer alan farklı malzemelerin yeniden amaçlandırılmasıyla oluşan giysi örnekleri üzerinden sunulmuştur. Araştırmanın sonucunda yeniden amaçlandırma yönteminin uygulandığı dönemlerin daha çok ülkelerin sosyo-ekonomik sıkıntılarının olduğu süreçlerde ortaya çıktığı görülmektedir. II. Dünya savaş dönemi giysi ve aksesuar üretimlerine bakıldığında yeniden amaçlandırmanın iki yöntem üzerinden ilerlediği gözlemlenmiştir. Yeniden amaçlandırmada ilk yöntem olarak savaş döneminde kullanıcılar ellerinde var olan farklı malzemeleri yaratıcı biçimlerde giysi ve aksesuara dönüştürmüşlerdir. Diğer yöntemde ise üreticiler ve tasarımcılar, savaş ortamında ortaya çıkan sorunlara çözüm olarak var olan nesnelere bir nevi bağlamından kopararak formlarını ve kullanım işlevlerini savaşa yönelik yeniden amaçlandırmışlardır.

Günümüzde de sürdürülebilirlik bağlamında giysi üretimi üzerinde etkisini devam ettiren yeniden amaçlandırma yöntemi, atıl duruma gelen giysilerin değer kazandırılarak yeniden kullanıma girmesini sağlamakta böylece büyük ölçüde depolama alanı ihtiyacını azaltmaktadır. Yeniden amaçlandırmanın bir yaşam biçimi haline gelebilmesi için tasarımcıların ve kullanıcıların giysilerin yaşam sürelerini uzatılabilmesi, sürenin sonunda yeni bir amaç için dönüştürülebilmesi konusunda bilinçlendirilmelidir. Bu nedenle yeniden amaçlandırma yöntemi üzerine yapılacak çalışmaların, bilimsel ve akademik alanda araştırmacı, tasarımcı ve tasarım öğrencileri için ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, Giysi, Tasarım, Yeniden Amaçlandırma, Sürdürülebilirlik.

* Bu makale 27-28 Haziran 2019 tarihleri arasında düzenlenen “II.SADA Uluslararası Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu”nda bildiri olarak sunulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, ahsen_uyosal@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-5689>.

*** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

AN INVESTIGATION ON THE PRODUCTION OF CLOTHING AND ACCESSORY IN THE PERIOD OF THE WORLD WAR II IN THE CONTEXT OF REPURPOSING*

Ahsen GÜNBULUT**

ABSTRACT

The large scale impact of the absence of Second World War on design and production in the fashion industry is the main discussion of this research. For the conceptual framework, the literature on the subject has been searched and definitions and explanations have been included in the study. In this context, the research was limited to information about the design and production of clothing during the Second World War period. In addition, information on the subject, especially in America and England, is presented through the clothing samples formed by re-purposing different materials in the World War II Museums. As a result of the research, it is seen that the periods in which the re-purpose method is applied mostly occur in the processes where the countries have socio-economic problems. When looking at World War II era clothing and accessories production, it was observed that repurposing proceeds through two methods. Since repurposing is closely linked to the tools people have, as the first method during the war, users turned the different materials they had into creative forms of clothing and accessories. In the other way, manufacturers and designers have re-purposed their forms and usage functions towards war by removing existing objects from their context as a solution to the problems that arise in the environment of war.

The repurposing method, which continues its impact on clothing production in the context of sustainability today, enables the clothes that have become idle to be reused by gaining value, thus reducing the need for storage space to a large extent. In order for repurposed to become a way of life, designers and users should be made aware of the possibility of extending the life span of clothes and transforming them for a new purpose at the end of the period. For this reason, it is thought that studies on the repurpose method will be a source of inspiration for researchers, designers and design students in the scientific and academic field.

Keywords: Second World War, Cloth, Design, Repurpose, Sustainability.

* This article was presented as a paper at the "II.SADA International Interdisciplinary Art Symposium" held between 27-28 June 2019.

** Dr., Akdeniz University Fine Arts Faculty Textile and Fashion Design Department, ahsen_uysal@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5355-5689>.

1. GİRİŞ

Günümüzde de çok yaygın olan bu uygulama olan *yeniden amaçlandırma* kavramı, İngilizce’de “repurpose” olarak karşımıza çıkmaktadır. Ürün için ikinci bir yaşam şansı yaratılan bu yöntemde kullanıcılar ürünü elden çıkardıktan sonra tasarım aşamasında öngörülmemiş amaçlara dönüştürmektedir (Aguirre, 2010, s.7). Yeniden amaçlandırma yöntemi, dünyayı ve sınırlı kaynaklarını korumaya yönelik bir seçenek olabilirken giysi tasarımında malzemenin kısıtlı olmasından dolayı kullanıcı için gerekli bir yöntem haline de gelebilmektedir. Yeniden amaçlandırma yönteminin uygulandığı dönemlerin daha çok ülkelerin sosyo-ekonomik sıkıntılarının olduğu süreçlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin; çalışmanın da odak noktası olan İkinci Dünya Savaşı döneminde kemer sıkma politikaları nedeniyle giysilerin yaşam döngüsü uzatan yeniden amaçlandırma gibi yöntemler ön plana çıkmaktadır.

Dünya çapında 55 milyon ölümlerle sonuçlandığı tahmin edilen II. Dünya Savaşı, 1 Eylül 1939’da Almanya’nın Polonya’yı işgal etmesiyle başlamıştır (United States Holocaust Memorial Museum, 2022). 6 yıl süren bu süreçte hükümetler halka yönelik gıdadan giyime kadar çeşitli kısıtlamalara gitmiş ve giyim endüstrisinde oldukça yoğun biçimde uygulanan kısıtlamalar ve kurallar dönemin giysi tasarımlarını etkilemiştir. II. Dünya Savaşı süresince kadınların toplumun her alanında yer almasıyla kadın giyimi erkeksi bir görünüme dönüşmüş ve kadınları gündelik giyim tercihleri rahat ve pratik giysiler üzerinde olmuştur (Worsley, 2018, s. 7). Ayrıca kumaşlara getirilen kısıtlamalar, giysilerde bakım-onarım anlayışını geliştirmiş ve Britanya Hükümeti’nin “make do and mend” (idare et ve onar) bildirisini 1943 tarihinde ilan ettikten sonra gündelik malzemeler tasarımcılar için değerli hale gelmiştir (Fogg, 2014, s. 283).

İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı siyasal ve ekonomik şartların kadın giyimi üzerindeki etkilerine ilişkin bilgilere (Albayrak, 2016; Bayburtlu, 2020; Baygıner, 2013; Erdönmez, 2010; Fogg, 2014; Gerçek, 2006; Gönenç Külahlı, 2018; Worsley, 2018) detaylı olarak yer vermiştir. Bu yayınların haricinde II. Dünya Savaşı döneminde kadın giyim anlayışlarının moda dergileri ve afişleri üzerine göstergebilimsel çözümlerinin yer aldığı (Tanyel ve Alp, 2020; Kavoğlu, 2018) çalışmalarda yer almaktadır. Yeniden amaçlandırma yöntemine yönelik ulaşılabilecek kaynaklar kısıtlı olmakla birlikte (Adrosko, 1992; Jones and Park, 1993; Powell, 2012; Ağlargöz, 2022) çalışmalarında konuyla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

II. Dünya savaşının getirdiği yokluğun, moda endüstrisi çerçevesinde tasarım ve üretim biçimleri üzerindeki geniş çaplı etkisi bu araştırmanın temel tartışmasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma, II. Dünya Savaşı döneminde yeniden amaçlandırma yöntemi ile oluşturulan giysi ve aksesuar tasarımı ile ilgili bilgilerle sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada ayrıca aşağıda yer alan sorulara cevap aranmıştır;

- II. Dünya Savaşı dönemi siyasi ve ekonomik durumun giysi tasarımına etkileri nelerdir?
- Savaş döneminde ortaya çıkan kısıtlı malzeme sorunu;
 - a. Giysi üretim süreçlerini nasıl etkilemiştir?
 - b. Moda tasarımcılarının yaratım süreçlerine etkisi nelerdir?
- Savaş döneminde giysi üretim süreçlerine yönelik uygulanan devlet politikaları nelerdir?

Araştırmada kavramsal çerçeve için konu ile ilgili literatür taraması yapılarak çalışmada tanımlara ve açıklamalara yer verilmiştir. Araştırmanın sonuç bölümünde ise; devlet politikalarıyla beraber yeniden amaçlandırma yönteminin sürdürülebilirlik bağlamında savaş dönemi giysi üretiminde ne kadar etkili olduğu sorgulanarak, giysinin kullanım işlevi açısından önemi ortaya konulmaktadır.

2. YENİDEN AMAÇLANDIRMANIN TANIMI VE YÖNTEMLERİ

2.1. Yeniden Amaçlandırmanın Tanımı

Günümüzde de çok yaygın olan bu uygulama olan yeniden amaçlandırma kavramı, İngilizce'de "repurpose" olarak karşımıza çıkmaktadır. Ürün için ikinci bir yaşam şansı yaratılan bu yöntemde kullanıcılar ürünü elden çıkardıktan sonra tasarım aşamasında öngörülmemiş amaçlara dönüştürmektedir (Aguirre, 2010, s. 7). Sürdürülebilirlik bağlamında ele alınan bütün yöntemler gibi yeniden amaçlandırma yöntemi de çevre kirliliğinin önlenmesine yardımcı olurken harcanan enerjiyi en aza indirerek hammaddenin elde edilmesinden işleme, imalat, bertaraf etme sürecine kadar bütün üretim döngüsü içerisinde yer alan işlemlerin maliyetlerini azaltarak ekonomik fayda sağlamaktadır.

2.2. Yeniden Amaçlandırma Yöntemleri

Günümüzde değişen ürün algısıyla birlikte ürünlerin sürdürülebilir olabilmeleri için sadece dayanıklı olarak tasarlanması değil gerekli çözümlerin uzun süreli olması ve ürünlerin yaşam döngülerinin kullanım süresinden sonra da devam ettirmesi gerektirmektedir. Bu anlayışla beraber giysi tasarımlarının yeniden amaçlandırılması süreci ile ilgili yöntemin belirlenmesi "sürdürülebilir moda" alanında yapılan çalışmalar için önemini korumaktadır. Ancak yeniden amaçlandırma sürecini yönlendiren olgular arasındaki sınırın belirsiz olması nedeniyle birbiri içerisinde değerlendirilebilen süreçlerin varlığı yeniden amaçlandırma ile ilgili yöntemin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Ancak yeniden amaçlandırma kavramının en önemli özelliği ürünün, yaşam döngüsünün sona ermesinden sonra yeni bir işlev üzerinden yaşamını sürdürmesidir. Böylece nesnenin bu yeni işlevini yönlendirenin kişinin tasarımcı ya da kullanıcı olarak belirlenmesi yöntemi ikiye ayırmamızı sağlamaktadır: **Yeniden**

2.2.1. Yeniden Amaçlandırma Eylemi

Gelişen teknoloji ile meydana gelen makineleşmeyle beraber ortaya çıkan üretim ve tüketim, profesyonel ile amatör gibi ayrımlar günümüzde insanları üretim dışına itmiş ve süreç içerisinde bu olgular insanlarda “hareket alanı” kaygısının oluşmasına neden olmuştur. DIY (do it yourself / kendin yap) kavramının odak noktasını “Yeteneğin varsa seçeneğin de var” düşüncesi meydana getirmiş ve kullanıcıları sahip oldukları ürünleri kişiselleştirmeye yönlendirmiştir (Von Busch, 2015, s. 20). Bir nevi “yeniden amaçlandırma eylemi” olarak karşımıza çıkan DIY kavramı, kullanıcıların ellerinde var olan malzemeleri bir şeyleri yeniden üretmek, tasarlamak ve değiştirmek için yer aldığı yaratıcı bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır. Başkaları tarafından tekrardan yorumlanarak üretebilen, kodlanabilir ve paylaşılabılır bir özelliğe sahip olan DIY etkinlikleri sayesinde ürünlerin yaşam döngülerinin devamının sağlanması kullanıcı tarafından benimsenen ve istenilen bir özellik olduğundan kullanıcıyı ürünü elden çıkarmama konusunda teşvik etmektedir.

Günümüzde çevrimiçi topluluklar tarafından DIY kavramı üzerine oluşturulan internet siteleri sayesinde insanlar kalıp ve dikiş yöntemleri konusunda bilgi sahibi olurken kullanıcılar üretim sürecindeki deneyimlerini paylaşarak yeniden amaçlandırma konusundaki fikirlerini yaratıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Ürünle ilgili kullanıcı deneyiminden yola çıkarak pantolon, ceket gibi giysilerini diğer işlevlere sahip giysilere ya da başka işlevlere sahip ürünlere dönüştürebilmektedir. Ürünün değişen formunun ve işlevinin kullanılma süresi kullanıcının isteğine bağlı iken giysinin hangi işlevlere sahip olacağını ve hangi yöntemle nasıl dönüşeceğini karar veren kişi yine kullanıcıdır.

2.2.2. Yeniden Amaçlandırma İçin Tasarım

Yeniden amaçlandırma için tasarım yönteminde yeniden amaçlandırma eyleminin tersine ürünün neye dönüşeceğini karan kişi tasarımcıdır. Tasarlanan ürünler, yaşam döngüsü sona erdiğinde farklı bir amaç için kullanılabilir bir ürüne dönüşebilmesini sağlayan kasıtlı olarak yüklenen özelliklere sahiptir. Ürünlerin uzun ömürlü olmasını sağlayan bir strateji ile tasarımcı tasarım yaparken sadece sonuçta varılacak olan olasılıkları için aşamaları belirlemede süreci kontrol etmemekte veya yönlendirmemektedir (Aguirre, 2010, s. 11). Yeniden amaçlandırma için tasarım yönteminde nesne, yaşam döngüsü içerisinde ve yaşam döngüsü sonrasında iki amaca sahip olduğu için farklı işlevlere sahip giysi örnekleri moda tasarımı alanında fonksiyonel ve modüler giysi tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeniden amaçlandırma için tasarım, **giysi formunu dönüştürme** ya da **giysiyi oluşturan birimleri yeniden amaçlandırma** olmak üzere iki yöntemle yapılmaktadır (Günbulut, 2018, s. 95).

Giysi formu üzerinden yeniden amaçlandırmada yapılmadan yeni giysi algısı yaratılması için değişik bağlama, açma, kapama yöntemleri geliştirilmekte, kalıp üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamaktadır. Bu tarz ürünlerle kullanıcı giysileri tasarımcının öngördüğü şekilde farklı işlevlere sahip ürünlere veya başka bir giysi grubuna dönüştürerek kullanabilmektedir. Giysi formunun diğer bir pratik işlevi olan ürüne dönüşmesine “Transformable Vest” (dönüştürülebilir yelek) isimli tasarım örnek olarak verilebilmektedir. Philip Lim tarafından tasarlanan denim ve ipek kumaştan hazırlanan yelekler, kullanıcının isteği doğrultusunda belirlenen zamanda ve tasarımcının öngördüğü şekilde sırt çantasına dönüşerek kullanabilmektedir (Günbulut, 2018, s. 97) (Şekil 1).



Şekil 1. Philip Lim, “Transformable Vest”,2012.

Kaynak: <http://www.theguiltyhyena.com/blog/2012/04/philip-lim-transformable-vest>.

Giysiyi oluşturan parçalar üzerinden yeniden amaçlandırma modüler giysi olarak karşımıza çıkmaktadır. Modüler giysiyi oluşturan parçalar değişebilmekte ve her kullanımda değişen işleve sahip parçalar sayesinde giysi farklı görünümlere dönüşebilmektedir. Örneğin tasarımcının kendi ismini taşıyan Flavia La Rocca isimli marka tasarımlarını modüler giyime yönelik yapmaktadır. Koleksiyonlarında parçalar gizli fermuarlar sayesinde değişebilen modüllerden oluşmaktadır. 2014 yılında sunduğu koleksiyonunda yer alan 14 farklı giysi eşleşmesi 5 modülün değişmesiyle yapılabilmektedir. Elbise ucunda kullanılan volanlar yeni bir eşleşmede mini etek olarak işlevini değiştirmektedir. Böylece her bir modül yeni bir eşleşmede yeniden amaçlandırılmakta ve koleksiyon kolay işlemlerle kişiselleştirilmektedir (Günbulut, 2018, s. 100)(Şekil 2). Flavia, tasarım amacını şu sözlerle açıklamaktadır: “Modülerlik, bir giysiyi atmak yerine gelecekteki koleksiyonların yeni bir modülüyle karıştırarak yenileme ve böylece ürünün ömrünü uzatma olasılığıdır. Bu fikirle, hâlihazırda sahip olduğumuz giyim eşyalarına nasıl bakılacağı konusunda farkındalığı artırmak istiyorum.” (Lanificio F.lli Cerruti, 2022).



Şekil 2. Flavia La Rocca, İlkbahar/Yaz Koleksiyonu, 2014.

Kaynak: <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features>

3. II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE GİYSİLERİ YENİDEN AMAÇLANDIRMA YÖNTEMLERİ

II. Dünya savaşı dönemi giysi ve aksesuar üretimlerine bakıldığında yeniden amaçlandırmanın iki yöntem üzerinden ilerlediği gözlemlenmiştir. Yeniden amaçlandırma, kullanıcının sahip olduğu malzemelerle yakından bağlantılı olduğundan ilk yöntem olarak savaş döneminde kullanıcılar ellerinde var olan farklı malzemeleri yaratıcı dönüşümlerle giysi ve aksesuar olarak yeniden amaçlandırmışlardır. Diğer yöntemde ise üreticiler ve tasarımcılar, savaş ortamında ortaya çıkan sorunlara çözüm olarak var olan nesnelere bir nevi bağlamından kopararak formlarını ve kullanım işlevlerini savaşa yönelik yeniden amaçlandırmışlardır.

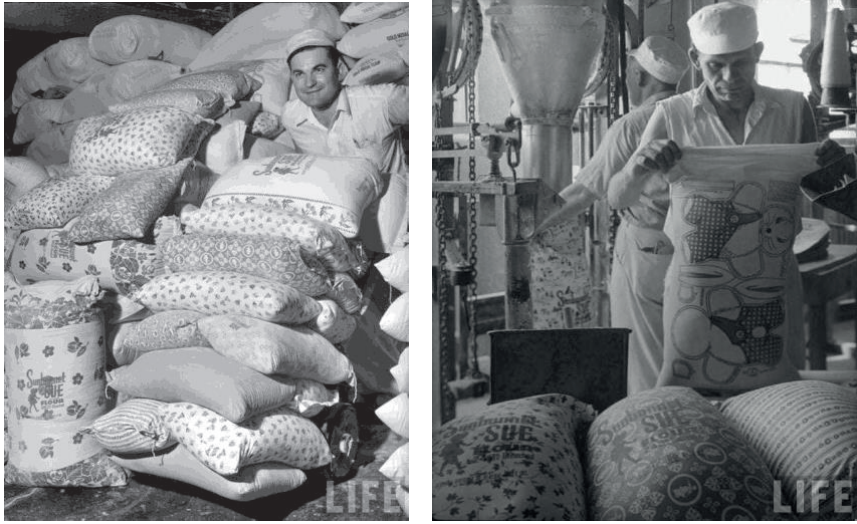
3.1. Farklı Malzemelerin Giysi Olarak Yeniden Amaçlandırılması

II. Dünya Savaşı'nda Fransa, İngiltere, Japonya ve Amerika'da giyim alanındaki kemer sıkma politikaları yeniden amaçlandırma gibi yaratıcı yöntemleri ortaya çıkarırken ipek ve kauçuk gibi az sayıdaki kaynaklar askeri ihtiyaçlar için kullanılmıştır. Olanakların kısıtlı olmasının yanı sıra zorlu dönemlerde ahlaki ve etik kaygularla "değerlendirilebilecek maddi nesnelere boşa gitmemeli" düşüncesi yeniden amaçlandırma pratiklerini ön plana çıkarmıştır. Örneğin, 1960'lı yıllarda Amerika'da kırsalda yaşamını süren halk için giysi ve ev tekstili değerli malzemeler olarak görülmüş, tekstillerin sürekli olarak tekrar kullanılması ve dönüştürülmesi gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Giysi ve ev tekstillerinin yanı sıra İkinci Dünya Savaşı döneminde farklı amaçlarla kullanılan yem çuvalları, kaçış haritaları,

paraşüt kumaşı vb. gibi malzemeler giysi üretiminde değerli hale gelmiştir (Günbulut, 2018, s. 89).

3.1.1. Yem ve Un Çuvalları

Pamuk, yem ve un taşımada kullanılan çuvallar, kaliteli, uzun ömürlü ve farklı dönüşümler içeren bir döngü sürecine sahip olması nedeniyle yeniden amaçlandırma yönteminin en önemli kaynağı olmuştur (Adrosko, 1992, s. 130). İç çamaşırı, gömlek, etek, önlük vb. ihtiyaçlar bu çuvallardan karşılanmıştır (Jones and Park, 1993, s. 91). Başlarda çuvallar üzerindeki mürekkeple basılan logoları çıkarmak kullanıcılar tarafından zorlu hale gelse de ürünlerinin farklı amaçlarla kullanımından haberdar olan çuval üreticileri bu baskıları kaldırmış ve sökülme işlemlerinin kolaylaşması adına çuvalların kenarlarını zincir dikişi ile tutturmuştur (Powell, 2012, s. 3) (Şekil 3).



Şekil 3. Giysi Olarak Yeniden Amaçlandırılan Un ve Yem Torbaları.

Kaynak: <https://www.littlethings.com/flour-sack-dresses>

1930'lu yıllarda çuvallar, yeniden amaçlandırma yöntemini uygulama açısından işlemleri kolaylaştırma adına desenli olarak üretilmeye başlanmıştır. Firmalar açısından önemli hale gelen desen tasarımcıları, kullanıcılara herhangi bir giyim mağazasında yer alan desenler kadar geniş yelpazede seçenekler sunmuşlardır (Powell, 2012, s. 5). Üreticiler, her yaşta ve ilgi alanından insanlar için çekici bir şeyler yapmaya çalıştıkları için, kumaşlardaki stiller çeşitlilik göstermektedir (Şekil 4).



Şekil 4. Çeşitli Desenlerde Un ve Yem Torbaları.

Kaynak: <https://www.littlethings.com/flour-sack-dresses>

Yokluk döneminde 3,5 milyon kadın ve çocuğun un torbalarından yapılmış giysi ve eşyaları kullandığı tahmin edilmektedir (Şekil 5). Savaştan sonra da torbalar sadece ev içi tasarrufunun göstergesi olmasının dışında da kırsalda yaşayan kadınların moda anlayışını değiştirmiştir. Düzenlenen ulusal dikiş yarışmaları, kadınların becerilerini gösterebilmeleri ve üreticilerin tasarımlarını sergilemelerinin bir yolu olmuştur. Buna bir örnek; Dorothy Overall tarafından 1959 yılında Kansas da Ulusal Pamuk Konseyi ve Tekstil Torba Üreticileri Birliği tarafından desteklenen Pamuk Torbası Dikiş Yarışmasında Orta-Güney bölümünde 2. olan kahverengi bir zeminde beyaz çiçeklerin yer aldığı genel bir tasarıma sahip olan pamuklu torba kumaşından yapılmış elbisedir (National Museum of American History, 2022) (Şekil 6).



Şekil 5. (solda) Çocuklar İçin Un Torbalarından Yapılmış Giysiler.

Kaynak: <http://oldphotoarchive.com/stories/great-depression-flour-feed-sack-dresses>



Şekil 6.(sağda) Dorothy Overall, Pamuk Torbası Dikiş Yarışmasında İkinci Olan Elbise, 1959.

Kaynak: https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1105750

3.1.2. Kaçış Haritaları

Giysi yapımında kullanılan farklı malzemelere diğer bir örnek de "kaçış haritaları"dır (Şekil 7-8). Aralık 1939'da İngiliz Savunma Bakanlığı tarafından MI9 adında yeni bir askeri istihbarat bölümü oluşturulmuştur. MI9'un hedefleri; İngiliz savaş esirlerinin kaçmalarını kolaylaştırmak, böylece hizmet personelinin geri almak, koruma görevlerinde ilave düşman insan gücü kullanmak ve düşman işgal altındaki topraklarda yakalanmadan kaçınmayı başaranların Birleşik Krallık'a dönüşünü kolaylaştırmaktır. Bu hedeflere ulaşmak için MI9, müttefik askerlerinin düşmandan kaçma veya kurtulmalarına yardımcı olmak için birkaç ekipman yaratmıştır. Bu ekipmanlardan biri de, havacılara verilen Avrupa'nın geniş alanlarını kapsayan, küçük ölçekli ipek haritalardır. MI9'daki birçok kaçış ekipmanının yaratılmasından sorumlu olan Clayton Hutton, haritayı "firar edenlerin en önemli aksesuarı" olarak nitelendirmiştir. Haritaların üretiminde kolay katlanabilmesi, bir botun ya da giysinin içinde saklanabilmesi, aşınmaya ve suya karşı dayanıklı olması nedeniyle kağıt yerine ipek tercih edilmiştir (Rutherford, 2015). 44 farklı haritanın 300.000 kopyası oluşturulmuş ve bu haritalar hapisane kamplarındaki esirlere masa oyununun yapımcısı Waddington tarafından yapılan "Monopoly" oyunun içerisindeki gizli bölmelere yerleştirilen gerçek paralarla ulaştırılmıştır (Vaughan Kett, 2018). Gizli haritaların yardımıyla kaç mahkûmun kaçtığı kesin olarak bilmek mümkün olmamakla birlikte, uzmanlar savaş sırasında mahkûm edilen yaklaşık 35.000 İngiliz Milletler Topluluğu ve Amerika Birleşik Devletleri kuvvetine bağlı askerlerin savaşın bitiminden önce yurtlarına geri döndüğünü tahmin etmektedir (Heussner, 2009). Bu kaçış haritaları askerlerle eve dönmüş ve evdeki aile üyeleri tarafından çeşitli giysi yapımında kullanılmıştır.



Şekil 7.(solda) Melbourne'da İpek RAAF Haritalarının Basımı.

Kaynak: <https://www.awm.gov.au/articles/blog/second-world-war-escape-and-evasion-maps>

Şekil 8.(sağda) Fransa Haritasının M19 Bölgeleri.

Kaynak: <https://www.awm.gov.au/articles/blog/second-world-war-escape-and-evasion-maps>

Buna ilk örnek olarak İngiltere'de "Worthing Museum" da sergilenen "44 Serisi" de yer alan Fransa haritası kullanılarak el dikişi ile yapılmış şal yaka elbise verilebilir (Şekil 9).



Şekil 9. "44 Serisi" de Yer Alan Fransa Haritasından El Dikişi İle Yapılmış Şal Yaka Elbise, Worthing Museum, İngiltere.

Kaynak: https://blogs.brighton.ac.uk/objectsunwrapped/essays/formatted-final_avk_escape-and-evasion-dresses-made-from-maps-in-the-second-world-war-1xzjqtz/

Bir diğer örnek de Amerika'da "Ulusal Hava ve Uzay Müzesinde" sergilenen Kuzey Avrupa haritasından yapılmış bir bluzdur. Bluzun sol göğüs kısmında bir adet cep, ön tarafında dört adet ve manşet kısmında da birer adet düğme bulunmaktadır (Şekil 10).



Şekil 10. Kuzey Avrupa Haritasından Yapılmış Bir Bluz, National Air and Space Museum, ABD.

Kaynak: https://airandspace.si.edu/collection-objects/blouse-escape-map?objec=nasm_A20100238000

Bir diğer örnek olan bu iç çamaşırı takımı da İngiltere'de "Kraliyet Savaş Müzesi"nde sergilenmektedir. Amiral Lord Louis Mountbatten'ın büyük kızı ve aynı zamanda Kraliçe Elizabeth 'in de kuzeni olan Patricia Mountbatten için bir terzi tarafından yapılmıştır. Bu takım için Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde yer alan bir erkek arkadaşı tarafından kendisine verilen ipek bir harita kullanılmıştır (Şekil 11).



Şekil 11. Patricia Mountbatten İçin Yapılan İç Çamaşırı Takımı, Kraliyet Savaş Müzesi, İngiltere.

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30115>

Yine "Kraliyet Savaş Müzesi"nde sergilenen sabahlıkta Güneydoğu Asya kaçış haritası kullanılmıştır. Sabahlığın manşetlerinde, ceplerinde, kemer ve yakalar üzerinde mavi şerit detayı bulunmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12. Güneydoğu Asya Kaçış Haritasından Yapılan Sabahlık, Kraliyet Savaş Müzesi, İngiltere.

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30084318>

3.1.3. Paraşüt Kumaşı

Savaş döneminde giysi yapımında farklı malzemelerin kullanımına bir diğer örnekte paraşüt kumaşıdır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, dünyanın arzının çoğu Çin ve Japonya'dan geldiğinden ipeğe erişim çok sınırlıydı. Askeri kullanım, paraşüt ve savaş için gerekli diğer malzemeleri yapmak için mevcut ipek ve naylon malzemelerine ihtiyaç vardı. Bu durum, sayıları giderek artan savaş gelinlerinin gelinlikleri için malzeme bulmasını zorlaştırdı. Pek çok gelin arkadaşlarından ve ailelerinden elbise ödünç almayı tercih etse de savaş gelinleri arasında kullanılmış paraşütleri yeni gelinliklere dönüştürme seçeneği popüler olmuştur (Heichelbech, 2022).

Paraşütler genellikle beyaz ya da krem rengi ipek ya da naylondan yapılıyordu. Okyanusa indikten sonra ya da başka nedenlerden dolayı hasar görmeleri durumunda paraşütlerin yeniden kullanıma uygun olmadığı düşünülüyordu. Askeri kullanımları sona erdiğinde de paraşütler ya takas ediliyor ya da evdeki insanlara hediye ediliyordu. Yeterli kumaşa sahip olma durumunda yetenekli terziler, paraşütteki hasarlı bölgeleri kullanmadan günün ortalama gelinliklerinden daha uzun ve kabarık gelinleri ortaya çıkarmıştır. Bir paraşütün yeniden kullanılması, müstakbel gelinin "yeni" bir ipek gelinliğe sahip olmasına izin verirken, aynı zamanda savaştan eve dönen askerleri de onurlandırmıştır (Heichelbech, 2022).

Bu duruma verilen ilk örnek İkinci Dünya Savaşı sırasında Jean Neville için yapılan gelinliktir. Bayan Neville tiyatro sanatçısı iken savaş başladıktan sonra "Ulusal Gösteri Hizmet Birliği" üyesi olmuştur. İki uzun kumaşın çapraz şekilde gövdenin üstünden geçerek arkaya doğru bağlanmasıyla oluşan gelinlik beyaz paraşüt ipeğinden yapılmıştır. Ayağa kadar uzanan gelinlik kısa kollu olarak tasarlanmıştır. Gelinliğin arkasında 31 adet kumaş kaplı düğme yer almaktadır (Imperial War Museums, 2022a)(Şekil 13).



Şekil 13. Jean Neville için Paraşüt İpeğinden Yapılan Gelinlik, Kraliyet Savaş Müzesi, İngiltere.

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30090171>

Paraşüt ipeğinden yapılan bir diğer gelinlik de Gena Turgel için yapılan gelinliktir. Turgel, 15 Nisan 1945'te Belsen Toplama Kampından kurtarıldığı dönemde FSB'ye bağlı İstihbarat Birliği'nde görev yapan Çavuş Norman Turgel ile tanışmış ve 7 Ekim 1945'te Lubeck'te evlenmişlerdir. Krem renkli gelinlik uzun kabarık kollu, göğüs altında büzgülü, önü büzgülü parçalarla süslenmiş bir tasarıma sahiptir. Gelinlik arkasında 23 adet ve kollarda 7'şer adet kumaş kaplı düğme bulunmaktadır (Imperial War Museums, 2022b) (Şekil 14).



Şekil 14. Gena Turgel İçin Paraşüt İpeğinden Yapılan Gelinlik, Kraliyet Savaş Müzesi, İngiltere.

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30081821>

Bir diğer örnek Myrtille Delassus'a ait gelinliktir. Delassus'un Çavuş Joseph Bilodeau ile 15 Ekim 1945'te Merville'deki kilisede evlenirken giydiği gelinliği, aynı zamanda çalıştığı Madame Coque'un elbise dükkânındaki kadınlar tarafından ipek bir paraşütten yapılmıştır. Gelinlik, çift dantelli korsajı ve orta uzunlukta kuyruğu olan klasik bir silüete sahiptir (Silkdmask, 2016) (Şekil 15).



Şekil 15. Myrtille Delassus ve NH. Çavuş. Joseph Bilodeau, Berlin'in düğünü, 1945.

Kaynak: <http://www.silkdmask.org/2016/07/the-parachute-wedding-dress-and-world.html>

II. Dünya Savaşı sırasında Binbaşı Claude Hensinger'ı kurtaran naylon paraşütten yapılan gelinlik de bir diğer örnektir. Ağustos 1944'te, bir B-29 pilotu olan Hensinger ve ekibinin uçağının motorları Japonya'nın Yowata kentine yapılan bir bombalama saldırısından dönerken alev almıştır. Hensinger, hafif yaralarla kurtarılmayı beklerken paraşütü yastık ve battaniye olarak kullanmıştır. Daha sonra Hensinger, 1947'de kız arkadaşı Ruth'a bu paraşütle evlenme teklif etmiştir. Rüzgar Gibi Geçti filmine benzer bir elbise yaratmak isteyen Ruth, korse ve duvağı yapması için yerel bir terzi olan Hilda Buck ile anlaşmış eteğini ise kendisi dikmiştir. Gelinliğin arkasında bir kuyruk olması ve önünün kısa görünmesi için paraşütün ipleri büzülmiştir. Çift, 19 Temmuz 1947'de evlenmiş ve gelinlik Smithsonian Ulusal Amerikan Tarihi Müzesi'ne bağışlanmadan önce kızları ve gelini tarafından da giyilmiştir (Smithsonian Museum, 2011) (Şekil 16).



Şekil 16. Ruth ve Claude Hensinger, 1947.

Kaynak: <https://www.si.edu/newsdesk/snapshot/parachute-wedding-dress>

New Jersey'deki Ortak Fort Dix Ordu Hava Kuvvetleri Üssü'nde görev yapan Janet Gleason ve ABD Deniz Piyadeleri'ne katılan Çavuş Reo Arland Casper 31 Ekim 1945 tarihinde evlenmiştir. Janet'in komutanı, bir gelinlik almaya parası olmadığını bildiği için ona bir Japon ipek paraşütü vermiştir. Robadan göğüs kısmı büzgülü, karpuz kollara ve uzun bir kuyruğa sahip olan gelinlik halen Hutchings Museum'da sergilenmektedir (Ashcraft, 2021) (Şekil 17).



Şekil 17. Janet ve Reo Arland Casper, 1945.

Kaynak: <https://blog.fold3.com/the-wwii-parachute-wedding-dress>

Paraşütten yapılan bu gelinlik Lilly Lax ve Ludwig Friedman'ın Bergen Belsen'de bulunan "Yerinden Edilmiş İnsanlar Kampı"ndaki düğünü için dikilmiştir. Ludwig beyaz bir elbise için kumaş bulmaya söz vermiştir ve bu amaçla iki kilo kahve ve birkaç paket sigara karşılığında Alman askerinden paraşüt kumaşını almıştır. "Yerinden Edilmiş İnsanlar Kampı"ndaki diğer gelinler de daha sonra bu gelinliği giymiştir. Lilly ve Ludwig, 1948'de Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Gelinlik günümüzde United States Holocaust Memorial Museum'da sergilenmektedir (United States Holocaust Memorial Museum, 2022) (Şekil 18).



Şekil 18. Lilly Lax ve Ludwig Friedman.

Kaynak: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/artifact/wedding-dress>

Savaş sonrası yapısı bozulan paraşütler değerli bir kumaş olarak sadece gelinliklerde kullanılmamış günlük yaşam için gerekli duyulan şeyleri yapmak için bir malzeme haline gelmiştir. New Orleans National WWII Museum'da yer alan ABD Donanması paraşüt malzemesinden yapılmış dokuma çantalar ve etek buna örnek olarak verilebilmektedir (Şekil 19).



Şekil 19. ABD Donanması paraşüt malzemesinden yapılmış dokuma çantalar ve etek.

Kaynak: <https://www.businessinsider.com/surprising-ways-people-reused-us-military-parachutes-during-wwii-2020-4#people-in-war-torn-europe-and-asia-during-wwii-turned-parachutes-into-baby-carriers-body-bags-and-bras-1>

3.2. Hazır Giyim ve Aksesuarların Savaşa Yönelik Yeniden Amaçlandırılması

Savaş dönemi yeniden amaçlandırma için tasarım yöntemi ise daha çok aksesuarlar üzerinden gerçekleşmiştir. Savaş ortamı, erkekler ve kadınlar için hem işte hem de evde giyim şekillerini değiştirmiş, kıyafetlerin ve aksesuarların şık olduğu kadar pratik olması da önemli hale gelmiştir. Bunu öngören tasarımcılar ve üreticiler savaşın getirdiği ihtiyaçlara yönelik aksesuarlara yeni işlevler yüklemişlerdir. Gündelik hayatta klasik formlarında ve işlevlerinde kullanılan aksesuar, tehlike anlarında savaş ortamına yönelik farklı işlevlerde kullanılmak üzere yeniden amaçlandırılarak çok işlevli hale getirilmişlerdir. Örneğin; Eylül 1939'da II. Dünya Savaşının ortaya çıkmasıyla İngiltere'de muhtemel gaz savaş tehdidine karşı halka 40 milyona yakın gaz maskesi dağıtılmış ve gaz maskelerini her zaman yanlarında taşımaları önerilmiştir (Clouting ve Mason, 2018). Giysi ve aksesuar üreticileri, savaşın yarattığı tehditlerden ticari bir potansiyel görmede hızlı davranarak siyah renkte deriden yapılmış omuzda taşınabilen, tabanına kauçuk ve metal filtreli gaz maskesi

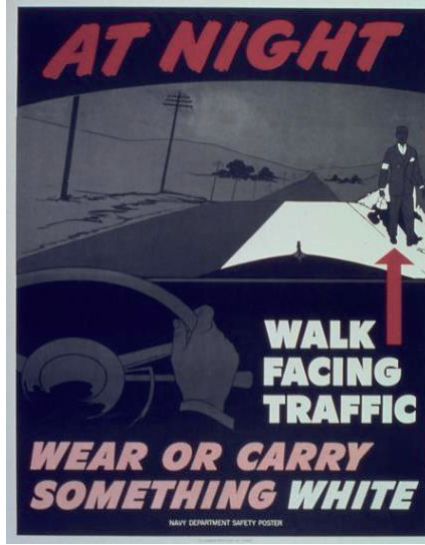
yerleştirilmiş çanta tasarımını ortaya çıkarmışlardır (Şekil 20). Bu tasarım sayesinde çantanın genel kullanımı yanı sıra gerekli durumlarda maskeye kolayca ulaşımı sağlanmıştır.



Şekil 20. Gaz Maskesini Taşımaya Yarayan Çanta Tasarımı.

Kaynak: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30016115>

Savaş ortamına göre şekillenen tasarımlara diğer bir örnek de düğmelerdir. Alman bombardımanlarının hedefini zorlaştırmak için İngiltere de uygulanan karartmalarda sokak aydınlatmalarının, ışıklı tabelaların ve tüm araçların ışıkları söndürülmüştür. Ancak bu uygulama çarpışmaya bağlı kazaların sayısında artışa neden olmuştur. Bu soruna çözüm olarak hükümet, insanları diğer yayalar ve sürücüler için daha görünür kılmak adına beyaz renkte giyinmeye çağırmıştır (Şekil 21).



Şekil 21. "Geceleri Beyaz Giyin" Kampanyasına Yönelik Afiş.

Kaynak: <https://www.vintprint.com/products/nar342>

Çanta tasarımında olduğu gibi savaşın yarattığı sorunu ticari potansiyel olarak gören üreticiler, karanlıkta yanan düğmelerden iğneli çiçeklerine kadar kullanıcıların daha görünür olmasını sağlayacak aksesuarlar üretmişlerdir (Şekil 22-23).



Şekil 22. Karanlıkta Parlaklık Sağlayan Düğmeler.

Kaynak: https://media.iwm.org.uk/ciim5/811/562/large_EPH_000235_D.jpg?_ga=2.214663703.1649320840.1560789316-253047952.156078931



Şekil 23. Karanlıkta Parlaklık Sağlayan İğneli Sahte Yaka Çiçekler.

Kaynak: <https://www.bbc.com/news/magazine-31719704>

İkinci Dünya Savaşı sırasında kaçış haritalarından sonra MI9 tarafından geliştirilen önemli ekipmanlardan biri de kaçış pusulalarıdır. Bu pusulalar çok çeşitli olarak üretilmiş ve üniformaların düğmelerinde saklanmıştır. Kraliyet Hava Kuvvetlerinin üniformalarında bulunan düğmelerin arkasındaki vidanın sökülmesiyle küçük pusula çarkı ortaya çıkmaktadır (Şekil 24). Diğer bir örnekte de kol düğmesinin cam yüzeyinin üzerinde yer alan düz beyaz boya silindiğinde kaçış pusulası ortaya çıkmaktadır (Şekil 25). Böylece düğmeler tehlike anlarında işlevini değiştirerek yeniden amaçlandırılmaktadır.



Şekil 24-25. İçinde Kaçış Pusulası Saklanmış Kraliyet Hava Kuvvetleri Üniformalarında Kullanılan Düğmeler.

Kaynak: <https://www.awm.gov.au/articles/blog/second-world-war-escape-and-evasion-compasses>

4. SONUÇ

Günümüzde de çok yaygın olan *yeniden amaçlandırma* kavramı, İngilizce’de “repurpose” olarak karşımıza çıkmaktadır. Ürün için ikinci bir yaşam şansı yaratılan bu yöntemde kullanıcılar ürünü elden çıkardıktan sonra tasarım aşamasında öngörülmemiş amaçlara dönüştürmektedir. Yeniden amaçlandırma eylemi ve yeniden amaçlandırma için tasarım olarak iki yöntemle sahip olan yeniden amaçlandırma kavramında bir nevi “yeniden amaçlandırma eylemi” olarak karşımıza çıkan DIY kavramı, kullanıcıların ellerinde var olan malzemeleri bir şeyleri yeniden üretmek, tasarlamak ve değiştirmek için yer aldığı yaratıcı bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır. Başkaları tarafından tekrardan yorumlanarak üretilebilir, kodlanabilir ve paylaşılabilir bir özelliğe sahip olan DIY etkinlikleri sayesinde

ürünlerin yaşam döngülerinin devamının sağlanması kullanıcı tarafından benimsenen ve istenilen bir özellik olduğundan kullanıcıyı ürünü elden çıkarmama konusunda teşvik etmektedir. Yeniden amaçlandırma için tasarım yönteminde yeniden amaçlandırma eyleminin tersine ürünün neye dönüşeceğini karar veren kişi tasarımcıdır. Yeniden amaçlandırma için tasarım yönteminde nesne, yaşam döngüsü içerisinde ve yaşam döngüsü sonrasında iki amaca sahip olduğu için farklı işlevlere sahip giysi örnekleri moda tasarımı alanında fonksiyonel ve modüler giysi tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeniden amaçlandırma yönteminin uygulandığı dönemlerin daha çok ülkelerin sosyo-ekonomik sıkıntılarının olduğu süreçlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Bütün bu örnekler baktığımızda yeniden amaçlandırma yönteminin her daim varlığını sürdürdüğünü görmekteyiz. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın zorlu şartlarında giysi ve ev tekstili değerli malzemeler olarak görülmüş, tekstillerin sürekli olarak tekrar kullanılması ve dönüştürülmesi gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Malzeme bulma açısından yaşanan sıkıntılar halkın giysi üretimi sürecinde yaratıcı yöntemleri bulmaları açısından ilham kaynağı olurken savaş döneminde kullanıcılar ellerinde var olan yem çuvaları, kaçış haritaları, paraşüt kumaşı vb. gibi farklı malzemeleri yaratıcı dönüşümlerle giysi ve aksesuar olarak yeniden amaçlandırmışlardır. Özellikle paraşüt kumaşı, kaçış haritaları gibi askeri malzemeler, giysi üretiminde kullanım işlevi için daha çok tercih edilse de savaş döneminin izlerini taşıması anlamında da sembolik işlevini açısından önem kazanmaktadır. Yeniden amaçlandırma için tasarım da ise üreticiler ve tasarımcılar savaş ortamında ortaya çıkan sorunlara çözüm olarak var olan nesnelere bir nevi bağlamından kopararak formlarını ve kullanım işlevlerini savaşa yönelik yeniden amaçlandırmışlardır. Savaşın getirdiği ihtiyaçlara cevap verme konusunda gayet başarılı olan bu tasarımlar, insanların gündelik yaşamdaki zorlukları aşma konusunda büyük ölçüde yardımcı olmuştur.

Günümüzde de sürdürülebilirlik bağlamında giysi üretimi üzerinde etkisini devam ettiren yeniden amaçlandırma yöntemi, atıl duruma gelen giysilerin değer kazandırılarak yeniden kullanıma girmesini sağlamakta böylece büyük ölçüde depolama alanı ihtiyacını azaltmaktadır. Ayrıca pamuk, keten, yün gibi ham maddelerin üretimini en aza indirerek doğal kaynakların korunmasını sağlamaktadır. Çevre sorunlarının giderek artması sebebiyle yeniden amaçlandırma yönteminin hem tasarımcılar hem de kullanıcılar tarafından benimsenmesi bu anlamda önemlidir. Yeniden amaçlandırmanın bir yaşam biçimi haline gelebilmesi için tasarımcıların ve kullanıcıların giysilerin yaşam sürelerini uzatılabilmesi, sürenin sonunda yeni bir amaç için dönüştürülebilmesi konusunda bilinçlendirilmelidir. Bu nedenle yeniden amaçlandırma yöntemi üzerine yapılacak çalışmaların, bilimsel ve akademik alanda araştırmacı, tasarımcı ve tasarım öğrencileri için ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Adrosko, R. (1992). The Fashion's In The Bag: Recyclingfeed, Flour, And Sugar Sacks During The Middle Decades Of The 20th Century. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 129-138.

Aguirre, D. (2010). *Design For Repurposing A Sustainable Design Strategy For Product Life And Beyond*, Master of Applied Art in Design, Emily Carr University of Art + Design, Vancouver, British Columbia.

Ağlargo z, F. (2022). S rd r lebilir T ketimde Yeniden Amaçlandırmanın G rsellerle Anlamlandırılması. *Alanya Akademik Bakış Dergisi(2)*. 2457-2479.Doi: 10.29023/alanyaakademik.1082081

Albayrak, E. A.. (2016). İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-1945) Kadın Giyimine Etkileri.*The Journal of Academic Social Sciences*, 539-555. DOI : 10.16992/ASOS.6582.

Ashcraft, J. (2021). "The WWII Parachute Wedding Dress". Erişim adresi: <https://blog.fold3.com/the-wwii-parachute-wedding-dress/> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Bayburtlu,  . (2020). The Effect Of First And Second World wars In Fashion: Women's Clothing Examples.*Zeitschrift Für Die Welt Der Türken (2)*. 189-212.

Baygıner, A. N. (2013). *20. Yüzyıl Savaşlarının Sosyal Yaşantıya ve Kıyafetlere Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Clouting, L. and Mason, A. (2018). "How Clothes Rationing Affected Fashion In The Second World War". <https://www.iwm.org.uk/history/how-clothes-rationing-affected-fashion-in-the-second-world-war> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Erdönmez, C. (2010). *1900-1950 Yılları Arasında Değişen Kadın Ayakkabı Modasına Yönelik Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Fogg, M. (2014). *Modanın tüm  yk s * (E, G zg ,  ev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Heichelbech, R. (2022). "The Parachute Wedding Dresses of the 1940s Were Really Something Else". Erişim adresi: <https://dustyoldthing.com/wwii-parachute-wedding-dresses/> (Erişim Tarihi: 30.11.2022)

Heussner, K. M. (2009). "Get Out of Jail Free: Monopoly's Hidden Maps" Erişim adresi: [https://abcnews.go.com/Technology/monopolys-hidden-maps-wwii-pows-escape / story ? id = 8605905](https://abcnews.go.com/Technology/monopolys-hidden-maps-wwii-pows-escape/story?id=8605905) (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Gerçek, M. (2006). *Fransız Devriminden İtibaren, Sanayi Devrimi, I. Ve II. Dünya Savaşları ve Sovyet Devrimi'nin Avrupa Kadın Giyimi Üzerine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gönenç Külahlı, Y. (2018). *İkinci Dünya Savaşı (1939- 1945) ve Sonrasının Tekstil ve Moda Tasarımına Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Günbulut, A. (2018). *Giysi Tasarımı İşlevselliği Üzerinden Hamile Giysi Tasarımında Yeniden Amaçlandırma ve Uygulama Örnekleri*, Sanatta Yeterlik Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Imperial War Museums (2022a). "Dress, Wedding, Parachute Silk: Woman's, Civilian". Erişim adresi: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30090171>(Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Imperial War Museums (2022b). "Dress, Wedding, Parachute Silk, Belsen". Erişim adresi: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30081821> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Jones, L. and Park, S. (1993). From Feed Bags to Fashion. *Textile History*, 24(1), 91-103.

Kavoğlu, S.(2018). II. Dünya Savaşı'nda Kadınlara Yönelik Hazırlanan Afişlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi: "Women's Land Army" Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi* (29). 111-124. DOI: 10.17829/midr.201733787.

Lanificio F.lli Cerruti. (2022). "Kickstarter: sustainable fashion according to Flavia La Rocca and Lanificio F.lli Cerruti dal 1881". Erişim adresi: <https://www.lanificiocerruti.com/together-with-flavia-la-rocca-for-circular-fashion/#> (Erişim Tarihi: 30.11.2022)

National Museum of American History. (2019). "Feedsack Dress". Erişim adresi: https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1105750 (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Powell, M. (2012). "From Feed Sack to Clothes Rack: The Use of Commodity Textile Bags in American Households from 1890 – 1960". *Textile Society of America Symposium Proceedings*. 732.

Rutherford, D. (2015). "Second World War Escape and Evasion maps" Erişim adresi: <https://www.awm.gov.au/articles/blog/second-world-war-escape-and-evasion-maps> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Silkdamask (2016). "The Parachute Wedding Dress and World War II Era Brides". Erişim adresi: <http://www.silkdamask.org/2016/07/the-parachute-wedding-dress-and-world.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Smithsonian Museum (2011). "Parachute Wedding Dress". Erişim adresi: <https://www.si.edu/newsdesk/snapshot/parachute-wedding-dress> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Tanyer ,S.ve Alp, K. Ö. (2020). II. Dünya Savaşı Dönemi Vogue Dergi Kapaklarındaki Kadın İmgesi ve Giyim Anlayışı Üzerine Göstergibilimsel Bir Çözümleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*(32).1539-1557. Doi Number: 10.12981/mahder.784256.

Turner, N. (2011). Deprivation Fashion. *Duck Journal for Research in Textiles and Textile Design*,(2), 1-21.

United States Holocaust Memorial Museum (2022)." Wedding Dress". Erişim adresi: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/artifact/wedding-dress> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

United States Holocaust Memorial Museum. (2019). "Avrupa'da II. Dünya Savaşı (Özetlenmiş Makale)" "Holocaust Encyclopedia. Erişim adresi: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/world-war-ii-in-europe-abridged-article> (Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Vaughan Kett, A. (2018). " Escape and Evasion: Dresses Made From Maps In The Second World War". Erişim adresi: https://blogs.brighton.ac.uk/objectsunwrapped/essays/formatted-final_avk_escape-and-evasion-dresses-made-from-maps-in-the-second-world-war-1xzjqtz/(Erişim Tarihi: 06.09.2022)

Von Busch, O. (2015). *Tasarlanacak ne kaldı? sosyal tasarım üzerine acil sorular*(1.Baskı).İstanbul: Puna Yayın.

Worsley, H. (2018). *Modayı değiştiren 100 fikir* (B. Başoğlu Ömer, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY AND INVASION

MEHMET ULUÇ CEYLANI*, UĞUR GÜNAY YAVUZ**

ÖZ

Sürecin her döneminde var olan sanat, modern ve geleneksel sanat pratiğinden uzak farklı malzeme, teknik, kavram ve temalar gibi farklı içeriklere sahiptir. Deneysel çalışmalar bu içerikleri etkileyen ana faktörlerdir. Deneysel çalışmalar, her ne kadar bilimsel içerikler ile anılsa da bilimden ayrı olarak sanatın her alanında kendini göstermektedir. Fotoğraf da içinde bulunduğu şartlar altında deneysel olanaklara mümkün olan en üst seviyede adaptasyon sağlamıştır. Sınırsız olanaklarından dolayı deneysel fotoğrafı herhangi bir şekilde sınırlandırmak pek mümkün değildir. Günümüze kadar olan süreç içerisinde gelişen farklı tekniklerle anlamlandırmak daha doğru olacaktır. Bu tekniklerden biri olarak literatüre eklenen ve kısaca “bir şeyin içerisine dahil olmak ve o şeyin özelliklerini değiştirmek-bozmak” olarak tanımlanan “İnvazyon” tekniği bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu teknik, sanatın birçok alanında olduğu gibi fotoğrafın da deneysel çalışmalarında ön plana çıkmaktadır. Fotoğrafın yüzey üzerine kayıt edilişi esnasında invazif olarak müdahalelerin nasıl bir görsel dil oluşturduğunun ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu çalışma ile fotoğrafik invazyon alanındaki literatür eksikliğinin giderilmesi hedeflenmektedir. Araştırma ile nitel araştırma yöntemi kullanılmış, alan yazın taraması ile elde edilen verilere ek olarak kimyasal, sayısal ve biyolojik olarak invazif çalışmalar betimsel analiz yöntemi ile yorumlanmıştır. Tüm bu veriler doğrultusunda, sanat alanına dahil olan invazyon tekniğinin fotoğraf için de yeni bir literatür, görsel ifade tekniği olarak deneysel fotoğrafın bünyesinde yer alabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnvazyon, İnvazyon Sanatı, Fotoğraf, Deneysel Fotoğraf, Fotoğrafik İnvazyon.

* Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf, uluceylani@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1379-3452>

** Doçent, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf, ugurgunay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3111-8277>

*** Araştırmacılardan birinci yazar %60, ikinci yazar ise %40 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY AND INVASION

MEHMET ULUÇ CEYLANI*, UĞUR GÜNAY YAVUZ**

ABSTRACT

Art that exists in every period of the process has different contents such as materials, techniques, concepts, themes that are far from modern and traditional art practice. Experimental works are the main factors affecting these contents. Although experimental works are mentioned with scientific content, they demonstrate themselves in every field of art, separate from science. Photography also adapted to the experimental possibilities at the highest level possible under the conditions. It is hardly possible to limit experimental photography due to its limitless possibilities. The "Invasion" technique, which is added to the literature as one of these techniques and is briefly defined as "being included in something and changing or spoiling the properties of that thing", is the subject of this study. This technique comes to the fore in experimental works of photography, as in many other fields of art. It is aimed to reveal how invasive interventions create a visual language during the recording of the photograph on the surface. With this study, it is aimed to eliminate the lack of literature in the field of photographic invasion. Qualitative research method was used in the research, in addition to the data obtained from the literature review, chemical, numerical and biologically invasive studies were interpreted with the descriptive analysis method. In line with all these data, it has been concluded that the invasion technique, which is included in the field of art, can also be included in the experimental photography as a new literature, visual expression technique for photography.

Keywords: Invasion, Invasion Art, Photography, Experimental Photography, Photographic Invasion.

* Lecturer, Akdeniz University, Fine Arts Faculty, Photography, uluceylani@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1379-3452>

** Associate Professor, Akdeniz University, Fine Arts Faculty, Photography, ugurunay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3111-8277>

1. INTRODUCTION

The invention of photography, which was announced to humanity at the French Academy of Sciences on August 19th, 1839, was achieved as a result of the studies and trials of many people in order to ensure it has the ability to reflect, fix and reprint the image on the surface, which took many years. Science and art have always been mutually interacting and contributing to each other, and Einstein's "Dostoyevsky gave me more than Gauss," words (Cited by Yaykın, 2010, p. 86) express this relationship effectively. Born from science and nourished by art, photography revealed the invisible. It enabled the recording and documentation of a wide variety of natural phenomena, from X-ray photographs to the distant faint light of the universe, for later analysis. On the other hand, it aestheticized the same technology and blended the image with art.

The industrial revolution is known as a period when technology, experimental studies and development peaked. The emergence of photography coincided with the heart of this period. This timing, along with technological developments, has led to the continuous change and development of the production of the image. Photography, which progresses from the chemistry of the dark room to the design process of the camera obscura and then to the algorithms of computer programs, presented pioneer and experimental expression styles to the world of art thanks to the unexpected or accidental results achieved as a result of scientific and artistic studies, both technological and conceptual, as well as occasional experimental studies. Photography itself, together with its structure suitable for experimental technical possibilities, reflects the egos of photographers, their free thought structures, attitudes, unlimited creation processes, etc. the very diverse forms of representation revealed as a result of almost unlimited resources.

One of these forms of representation and at the same time the subject of this study is the "Invasion" technique. Invasion, which has gradually started to take place in every field of art, is briefly defined as "changing or spoiling the properties of something". Based on this definition, in the study, in which qualitative research method was used, invasive studies selected from the samples determined in addition to the data obtained through the literature review were interpreted with the descriptive analysis method. With this study, it is aimed to reveal the applicability of the invasion technique to photography and to reveal the visual language and expression created by this invasive application. In the research, the works of various artists produced chemically, digitally and biologically, and the invasive structures observed in these works were taken as samples.

Experimental photography works presented together with all these developments formed the exact equivalent of the artist's freedom. Photography, which went beyond just a documenting tool or capturing the moment function in the process, personalized art and as a visual art style,

added the photographer's touches both during and after the shooting, enabling transfer of art to another dimension.

2. EXPERIMENTAL PHOTOGRAPH

Photography was invented as a result of different disciplines revealing various information-data in different periods and then experiencing all these information-data. In other words, some experimental studies were required to reach these results.

Experiment is defined as presenting a scientific fact (TDK). Another definition is the replacement of formations with existing conditions (Roubier, 1958, p. 251). Experiments and their absolute results are the most important findings for the development of humanity.

All constructions made based on/with experimentation are labelled "experimental". Experimental studies are a valid method for all branches of art as well as science. Subsequently, in current understanding of art, it can be described as changing, reproducing or creating a new idea, expression, thought, criticism, which was not applied, untested, and unspecified before, by blending it with different methods or concepts. It is an artistic expression style in the context of the artists' freedom of expressing themselves, of artistic expression.

One of the numerous experiments was resulted in recording of the image on the surface, which opened new and unlimited horizons for art and was described as a revolution in terms of science. This action, called photography, guided a radical change in the field of culture and art, as well as science, reality, and documentary approach, and continued on its way with solid foundations.

Photography requires different forms of expression beyond both the daily life and the appearance of the natural. At the time of its invention, experimental photography was perceived as a tool of scientific expression based only on optical and chemical rules. Experimental photography that started with the aim of researching beyond what has been achieved or different results emerges as experiments that can be achieved with different developments and results. In the subsequent process, it entered into a rapid development as an innovative language and creative art discovery. At this point, one of the first names that come to mind regarding experimental photography in Türkiye, Ahmet Öner Gezgin, who is an academic as well as an artist, defined experimental photography as "In short, I can say that it is nothing but an 'explosion' of subjectivity and individuality, which includes all kinds of innovations and experiments in the field of photography." (Gezgin, 1997, p. 4).

Photography, which emerged in the period known as the industrial revolution between the 18th and 19th centuries, benefited from all kinds of data and resources of this revolution in the most efficient way possible. The beginning of the period when photography developed experimentally is also dated to this period. The approach known today as the photogram

technique, was used in 1834 by William Henry Fox Talbot who used to trace botanical specimens precisely. Talbot placed a pressed leaf or plant on a sensitized piece of paper, covered it with a glass sheet, and placed it in the sun. The paper darkened wherever the light impinged, but the areas where the plant blocked the light remained white. Talbot labelled this experimental work, that is, his new discovery, “photogenic drawing art”. His procedure and works took place in the literature as the first example of experimental photography (Daniel, 2004). And after this date, studies, applications based on studies, experiments and searches of photographers on achieving clearer images, shorter exposure times or different aesthetic concerns continue to this day.

It is accepted that experimental photography pushes the limits of photography with an approach beyond an understanding that is a reflection of the classical photographic attitude. Ahmet Öner Gezgin argues that due to this structure, it is always one step ahead of the documentary photography and that it is a pioneer in the expression and development of photography (Gezgin, 1997, p. 4). Thus, the meaning of the term “avant-garde”, which is generally used for all art with experimental studies, is “Pioneer” (Kornrumpf, 2008).

Gezgin mentions that documentary photography aims at the realization of interdisciplinary communication that pushes the boundaries of photography and artistic language based on thought, which finds the “superficial visuality” or “denotational” photographic indicators insufficient in its approach to art and that there is a continuous relationship between theory and practice (www.ahmetonergezgin.com.tr).

3. INVASION

It is a word derived from the Latin “invasió” meaning “attack-seize” which was adopted in French and English as “invasion” (micmap.org). Its predominant use in English means that an army, a plant, an unpleasant thing or an agent occupies and affects a place. It also corresponds to occupation as a noun (Cambridge Dictionary). It is also adopted in Turkish as invazyon. In the process until now, it has been used in the literature as a medical term, “the spread of the agent to tissues and formations” (Sağlık Sözlüğü). Invasion as quoted by Aslıhan Atabek on a similar subject: “As a medical term, invasion means an intervention that disrupts body integrity. Accordingly, all surgical operations are seen as invasive procedures. Unlike surgery or operation, invasion is an intervention that disrupts the integrity of the body” (Atabek, 2016, p. 75). In short, it could be defined as being involved in something and changing or spoiling the properties of that thing. The entity or concept that performs the action to change-disrupt is described as “invasive”.

Invasion, which is used in many areas today, also started to show itself in artistic expression forms. In addition to its direct meaning of occupation, it manifests itself in almost every field of art in order to create visuals and to reveal new forms of expression and representation by changing-distorting the way of expression conceptually or technically, (Lunday, 2015). In a

sense, invasion expressed for art can be perceived as an aggressive aesthetic expression of change or degradation. As Merve Yıldırım also states in her works, invasion used in the field of arts can be described as:

Compositions that can be integrated with many random and new meanings created by the image of any animate or inanimate object or a work of art or the image of an artwork achieved by interventional and invasive, conscious deformation of its structure and form (Yıldırım, 2020, p. 190).

Today, it is included in representation in many fields, from music to painting, from photography to sculpture, both technically and in terms of content. It is possible to give the example of French Street artist Invader¹ who usually works in masks and mostly undercover at night. The artist models his work on the rough pixelation of 8-bit video games of the 1970s-1980s. Based on his work, he describes himself as a “public domain hacker who spreads the mosaic virus” (www.harbourcity.com). With the 8-bit pixelized images he placed in Harbor City, the most important shopping center of Hong Kong, he infiltrates the dazzling visuals of the city and exhibits an expansionist order (Image 1).



Image1. Invader, Harbour City-Hong Kong, 2018.

Source: <https://www.harbourcity.com.hk/en/article/welcome-the-art-invasion/> Date of access : 24.01.2021

Although the meaning of the word invasion is perceived as a kind of vandalism or anti-social structure with its invasive feature, it actually focuses on the aesthetics of the act of disrupting artistically. It is possible to see examples of its effective use in today's art in festivals such as Invasion Street Art Festival -Arte Urbano- organized in Spain together with the works of

¹ Invader: It is the pseudonym of the artist, which is synonymous with “invasive” in English, and defined as “entity or concept that performs the action to change or disrupt”, which we define as invazif “invasive” in Turkish.

Cordier and Strindberg when the past is examined. Similarly, this situation, which is encountered in every field of art, is also valid for photography.

4. PHOTOGRAPHIC INVASION

One way of photographic invasion demonstrates itself in the form of visual elements added to a photograph taken by the artists themselves or someone else. At this point, photography becomes a new design element, and Aslihan Atabek comments that it is possible to see this new work as “re-ensouling and editing soulless or meaningless photographs” (Atabek, 2016, p.76). And it is possible to give an example of this approach to the works of many other photographers, such as Lucas Levitan. The most common type of work done in this way is by adding vector (illustration) content to photos that are bitmap-based visuals with pixels.

Based on the fact that basically everything starts with light for photography, studies and other experimental applications were carried out on the surface and layers. Considering the period when photography was invented, they are the images created as a result of experimental studies with various surfaces such as zinc plate, paper, gelatin layers and glass, and chemical layers that allow them to be recorded on. In other words, photography has shown different developments as a result of the changes in its surface, benefiting from artistic and scientific developments. Photography's ability to adapt to all kinds of changes, differentiations and developments in a short time is an indication that it will gain a forward momentum in terms of development/change for the future. With the advanced technology, sensors gave direction to photographic studies as new surfaces accompanied by new layers in pixels. Today, the control method of unlimited light has started to show itself in many different areas. Another example of these different approaches is the biological-based “bacteriograph” method of creating images with live bacteria. New forms of expression or representation, which are applied to the surface and its layers, created by influencing the photographic structure, in a way by capturing/changing that layered structure, are considered to be photographic invasion.

4.1. Chemical Photographic Invasion

In the period during the emergence of photography and subsequently, numerous experiments were carried out on the chemical layers on the surface reacts to light and their changes. August Strindberg can be presented as the pioneer of these experimental studies that are still continuing in our time. The most striking of his works are the images he called “celestograph” he made in 1894 (Image 2). These images were created without a lens and any camera. The sensitized layers formed on the plates were obtained by directly exposing them to the light of the stars in the night sky. In this process, moisture and various particles in the air penetrated the layers on the surface, that is, they affected the image that would appear invasively as chemical defects. The image created by this chemical invasion is considered as a direct

impression of the universe through light, which is integrated with Strindberg's religious and mystical belief (Granath, 2005).

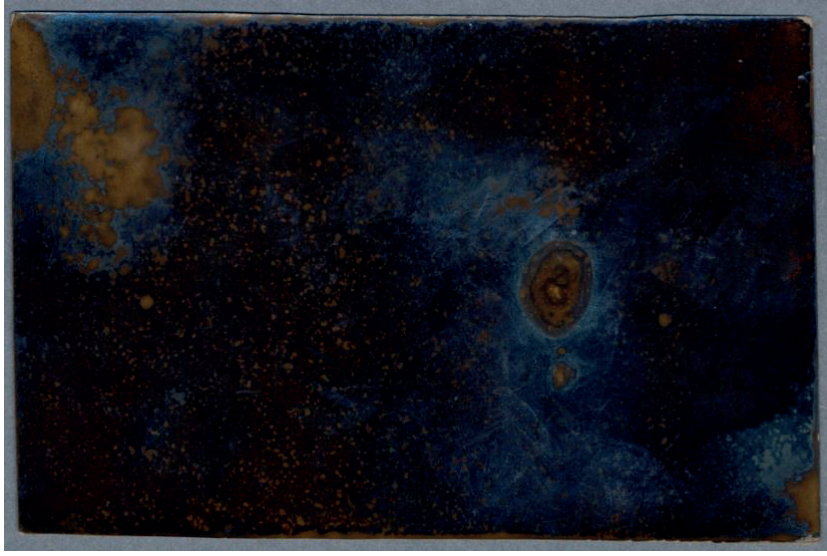


Image 2: August Strindberg, Celestographs, 1894.

Source: <https://davidcompany.com/art-science-and-speculation-august-strindbergs-photographics/> Date of access: 25.01.2021

Later, this method was developed by Pierre Cordier in 1956 and was called the “chemigrams” method. Chemigrams was created with the words “chemistry-grammar” and it means writing with chemistry (Böcekler, 2020, p. 579). It is a photography method without camera, which is the visual result of chemical reactions on the photographic emulsion, that is which is based on light, photographic chemistry and the surface (Higgins, 2005, p. 8). Cordier states that his chemigram “combines the physics of the painting (varnish, oil, wax) and the chemistry of the photograph (photosensitive emulsion, developer, and stabilizer) under full light, without the use of a camera or magnifier” (Cordier, 2007). Essentially, the process includes images created by the invasion of different factors such as wax, varnish or oil on/into the chemical sensitizer on the surface without using a camera, as in the case of Strindberg. As a result, these are visual representation methods that are formed as a result of the deterioration by external factors of the structure of the chemicals forming the image (Image 3).

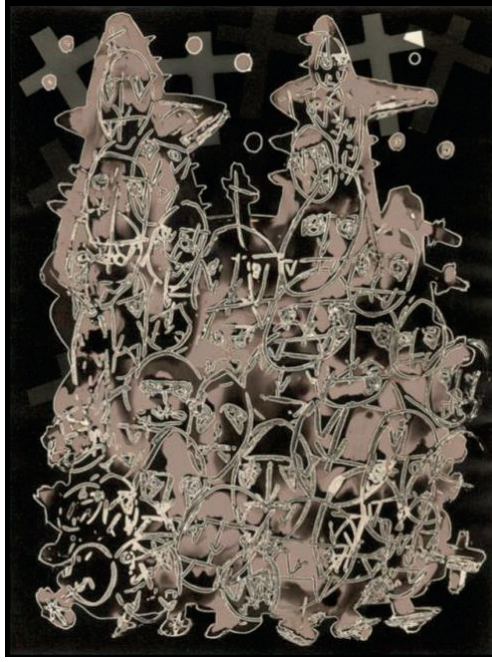


Image 3: Cordier, La Revolution Hongroise, 1956.

Source: <http://www.pierreCORDIER.com/20.html> Date of access: 26.01.2021

Invasion, which ensured recording on the surface in the analog-chemical period that is accepted as the beginning of photography, offers new experimental approaches to today's art of photography changing in parallel with technology.

4.2. Digital Photographic Invasion

In the twentieth century, photography changed its chemical and analog-based structure consisting of light-sensitive materials such as amorphous selenium, zinc oxide and silver halides in the Twentieth century and evolved into digital-based pixels consisting of "1"s and "0"s. Similarly, it was transferred from atom-based structures such as paper, metal sheet, gelatin, which are recorded as surfaces, to data-based sensors and similar media via digital pixels. The definition of photography and the "recording of the image (light) on the surface", on which it is based, has not changed since the first day it was invented and cannot be changed. Essentially, every development that changes and is described as a revolution takes place on the surface and media where the photograph is recorded.

Experimental invasive methods applied in the chemical and analog period of photography were created from images represented by impressing the chemical structure applied on the surface with different chemical structures. In the images represented digitally, data and pixels were carried out in the same way with invasive methods. Thus, invasion created new photographic representations by affecting each pixel and causing differentiation on the visual whole. Consequently, while experimental invasion was not changed in theory, its technique was changed in practice.

Glitch Art can be presented as the basis of these experimental works created with pixels. Glitch Art, which is described as the art of glitches, can be expressed with various methods such as datamoshing, databending, and circuitbending as new media forms in the process (Menkman, 2011). It is created through similar methods called pixel sorting, pixel drifter and pixel bending. It is the process of invasively spreading of images into databases, changing the data (pixels) of a file² in a certain format using software³ designed to edit files of different formats,. Dmitry Krotevich's PixelDrifter (PxD) can be presented as the pioneer of software developed based on the logic of Glitch Art, which tries to explain to the audience that the imperfect is also of aesthetic importance. PxD and similar software are active as one group of pixels capturing, changing or impressing another pixel group. In other words, Krotevich describes pixel invasion, glitch or degradation as a discipline that is incorporated into the creation of a photograph (Image 4).

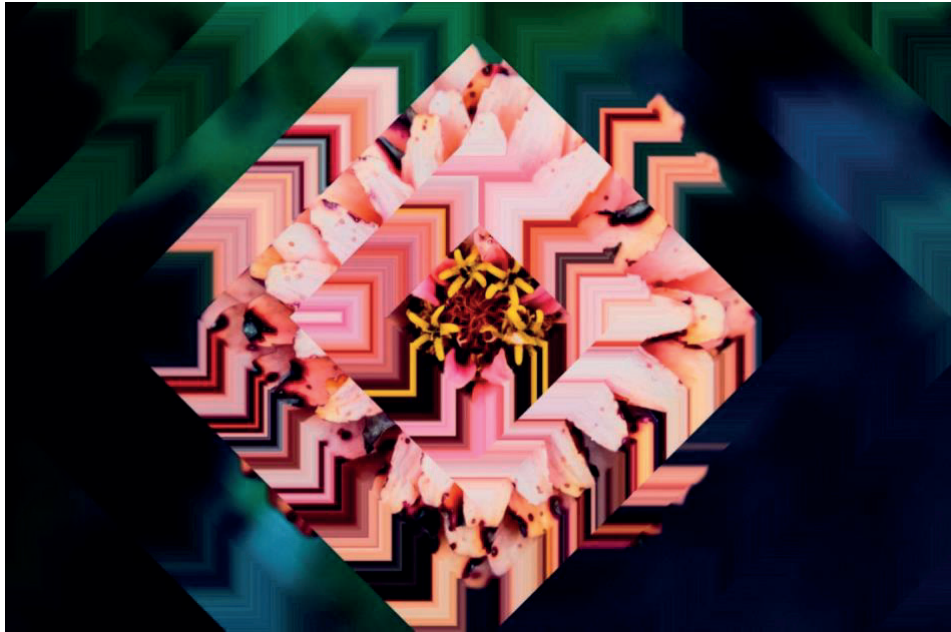


Image 4: Sabato Visconti, Databending, 2016 ve Pixel sorting, 2014.

Source: <https://www.sabatobox.com/> Date of access, 01.02.2021

4.3. Biological Photographic Invasion

Experimental studies and their unexpected results constantly develop and change the structure of art. Another example of these works without borders is "Bio Art", which includes bacteria, viruses and similar micro-organisms in art. The relationship between biology and art is defined as art made with living materials (Azamet, Karahan, 2019, p. 1457). Bio art can be described as a direction in contemporary art that manipulates art by including life in the process. Different approaches can be used while determining this direction. Generally, while

² Image formats such as jpeg, bmp, gif, mov.

³ After Effects, Photoshop, Gimp and similar programs.

it emerges as directing biological factors to certain shapes and behaviors, that is, changing organisms within their own species or presenting new features, as another approach, it emerges as an unusual use of biological factors, that is, their use against another biological factor/object. Theoretically, if biological factors in bio art works are taken into account in terms of their potential for proliferation, as a result biological invasion is inevitable.

Artists have often used wood, marble, metal, paint and even pixels in art to represent life. Subsequently, they included bacteria, cell lines, micro-organisms, that is, life itself, into this representation, and as a result, they made art more impressive, destructive and even dangerous than ever before. As in many fields of art, experiments in the biological field are conducted in photography. South Korean artist Seung-Hwan Oh can be cited as one of the photographically effective examples of this experimental biological invasion (Image 5).

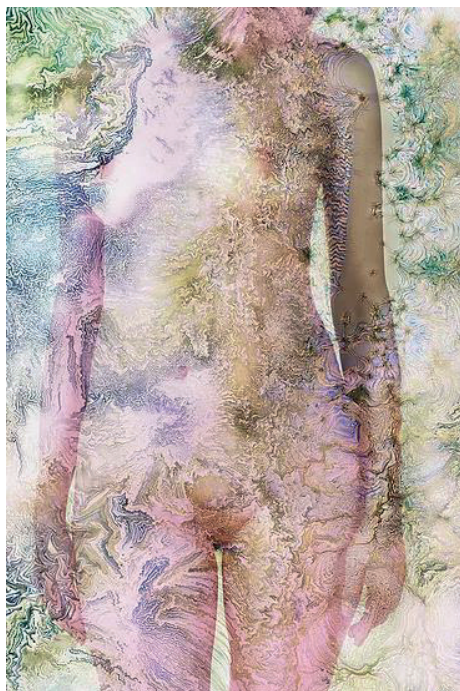


Image 5: Seung-Hwan OH, Impermanence, 2017.

Source: <https://www.seunghwan-oh.com/thereinventionoflove> Date of access: 10.02.2021.

In his work called Impermanence, the artist achieves extraordinary portraits by allowing bacteria to spread on the negative film, that is, to eat and invade the sensitizer on the film and then expose the film as such (Burget, 2014).

In his work, Seung-Hwan Oh focuses on microbial growth on film as a way to explore the limits of photography, where the visible is lost and what we usually accept as an image is eaten and attacked by a microbe. In his works, which is inspired from the first emergence and spread of life, he states that he tries to show the discontinuity of matter with the material limits of photography (www.seunghwan-oh.com). Thus, life itself such as micro-organisms, bacteria, molds and fungi has been included instead of traditional materials and tools of art. Thanks to

the invasive spread of life forms that exist in nature but cannot be seen, art has visibly become scientific, ironic, and sometimes dystopian. What is aimed as a result of this biological invasion study is the new image that emerges through invasive disappearance.

5. RESULT

Art had to constantly improve itself and gain new forms in the dynamic process of its development. Photography, which is a branch of visual arts, has also been at the forefront in this process. From the first day of its invention to the 21st century, photography has used and continues to use all traditional or contemporary methods and tools by adapting them to its own internal dynamics.

Immediately after its invention, photography found itself in the focus of many discussions and was not accepted as an art form. When photography tried to be included in the world of art, it was considered by many as a visual that was accessible to and could be produced by everyone, thus could not be accepted as a work of art. In addition, the mission attributed to photography in the same period was to reveal its object as it is, to document history, to be used as evidence, and it was only accepted as an aid to science and art. In addition to this general opinion, the use of photography in this way does not require any skill. Essentially, the process that started with the photograph, which was manipulated by Henry Peach Robinson (*Fading Away*, 1857) shortly after its invention, has made it clear in our day that photography is not just about “exposure”. While demonstrating this attitude, he also developed artistically all the potential he had to produce or create the image.

Similarly, artists have made interventions on photographic material with avant-garde experimental works made within the possibilities presented in each period. Such interventions revealed the understanding of invasion. New formats are constantly being applied with these new experimental-invasive studies developing in the field of photography and by providing full adaptation to the process against technology. However, what is presented with photographic invasion is to create consciously unpredictable visuals. In a way, it is against one of the most basic rules of the classical documentary photography understanding by disabling the camera that reveals the images or placing something that does not exist in the dark room or through image processing programs such as Photoshop. It is to liberate photography from fixed patterns, keep it out of fashion, free it from standardization or from being a commercial image, or even from the sanction of cameras, to explore all photographic possibilities.

At the same time, as stated in the study, photographic invasion, which is revealed in every period of photography, appears as the pioneering movement of all kinds of approaches in the image. As a result, experimental invasion, which is based on studies, removes the boundaries of representation with these studies that have reached the present day with method and conceptualism.

REFERENCES

- Atabek, A. (2016). Yeni Medyada İllüstrasyon ve Fotoğrafik İnvazyon: Lucas Levitan. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Cilt: 6, Sayı 2.
- Azamet, A., ve Karahan, Ç. İ. (2019). 21. Yüzyılda Biyosanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 63.
- Böcekler, B. (2020). Kamerasız Fotoğrafın Kısa Tarihçesi ve Kamerasız Fotoğraf Teknikleriyle Üretim Yapan Çağdaş Fotoğrafçılar. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(26), 576-594.
- Burget, G. (2014). *Live bacteria for years to create unique portraits*. PetaPixel.
- Cambridge Dictionary.
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/invasion> Date of access: 20.01.2021.
- Cordier, P. (2007). *The Chemigram*, Antwerpen: Belgique Published.
- Daniel, M. (2004). *William Henry Fox Talbot (1800–1877) and the Invention of Photography*. Metropolitan Museum of Art, Photography Department. Metmuseum Publishing.
- Gezgin, A.Ö. (1997). İFSAK, *Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, Mayıs 1997; Sayı: 100, İstanbul.
- Granath, O. (2005). *August strindberg: painter, photographer, writer*. London: Tate Publishing.
- Higgins, M. (2015). Chemical Potential: The Darkroom Upside Down Exploring the Chemigram.
<https://www.ahmetonergezgin.com.tr/deneysel-fotografi-2-ogrenci-calismalari-sergisi-uzerine/> Date of acces: 1.10.2022
- Kornrumpf, H. J. (2008). *Langenscheidt Fransızca -Türkçe Sözlük*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Lunday, E. (2015). *Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, And The 1913 Armory Show That Scandalized America*. Lyons Press.
- Menkman, R. (2011). Glitch studies manifesto. Video vortex reader II: Moving images beyond YouTube, 336-347.
- Micmap. <http://micmap.org/dicfro/search/gaffiot/invasio> Date of acces: 20.01.2021.
- Roubier, J. (1958). *Fotoğraf ve sinema sanatı*, İstanbul: Hamle Matbaası.
- Sağlık Sözlüğü. <https://saglik.sozlugu.org/invasion/> Date of access: 20.01.2021
- Yaykın M. (2010). *Sanat, teknoloji, bilim ve fotoğraf*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yıldırım, M. (2020). İnvazyon ve Sanal Gerçeklik. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (Odüsobiad)*, 10 (1).

SANATSAL TEMSİLLERİN DERS MATERYALI OLARAK KULLANIMI: “ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ” ALANI İÇİN “KEN LOACH FİMLERİ” ÖRNEĞİ

FUAT MAN *

ÖZ

Derslerde anlatılan konuların, kavramların veya olguların somut bir bağlamda gösterilmesi, bu anlatılanların katılımcılar tarafından özümsemesini kolaylaştırır. Bu somutlaştırma için başvurulabilecek etkili bir araç örnek olaylardır. Bu makalede çalışma ilişkileri alanı ile ilgili dersler için filmlerin etkili bir örnek olay materyali olabileceği gösterilmektedir. Makale, içerik analizi metodunu kullanarak, birçok filminde sıradan işçi sınıfı karakterlerine odaklanan yönetmen Ken Loach’un dört filminin ne denli önemli tematik içerimler barındırabileceğini ve dolayısıyla bu materyalin pedagojik amaçlarla kullanılabileceğini göstermektedir. Makalede günümüz çalışma ilişkilerini şekillendiren temel dinamik, *neoliberalizm* ve onun bir sonucu olarak da *prekarizasyon* kavramlarına gönderme yapılarak ortaya konmakta ve bunun yansımaları da yönetmenin *Bread and Roses*, *The Navigators*, *It’s a Free World* ve *Sorry We Missed You* adlı filmlerinde gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ken Loach, Sinema, Çalışma İlişkileri, Prekarizasyon, Neoliberalizm.

* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, İşletme Fakültesi, İnsan Kaynakları Yönetimi Bölümü, fuatman@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-7135-8320>.

** Çalışmada herhangi bir destek veya çatışma beyanı yoktur. Teşekkür beyanı ise son bölümdedir.

USING ARTISTIC REPRESENTATIONS AS TEACHING MATERIAL: CASE OF 'KEN LOACH'S MOVIES' FOR 'LABOUR RELATIONS' FIELD

FUAT MAN*

ABSTRACT

Demonstrating the topics, concepts or phenomena described in the lectures in a concrete context facilitates the assimilation of these narratives by the participants. An effective tool for this embodiment is case studies. This article demonstrates that movies can be an effective case study material for courses in the field of labour relations. Using the content analysis method, the article shows how director Ken Loach's four films, which focus on ordinary working-class characters in many of his films, can contain important thematic implications, and thus this material can be used for pedagogical purposes. In the article, the basic dynamic that shapes today's labour relations is revealed by referring to the concepts of neoliberalism and as a result of it, precarization, and the reflections of this situation are shown in the director's films *Bread and Roses*, *The Navigators*, *It's a Free World* and *Sorry We Missed You*.

Keywords: Ken Loach, Cinema, Labour Relations, Precarisation, Neoliberalism.

1. GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısı, kabaca postmodernizm başlığı altında toplanabilecek çeşitli akımların (postyapısalcılık, yapısöküm vs.) desteği ile pozitivist bilimin yoğun bir biçimde eleştiriye tabi tutulduğu bir dönem olmuştur. Bu eleştiriler genelde nesnel gerçekliği sorunsallaştırırken göreliliğe vurgu yapmakta ve sayısız yoruma kapı aralamaktaydılar. Elbette dönemin katı pozitivist yaklaşımlarına yönelik eleştirileri besleyen çeşitli kanalların başında söz konusu yüzyılda kitlesel yıkımlarla, tahribatlarıyla daha önceki hiçbir savaşa benzemeyen iki dünya savaşının yaşanmış olması gelmektedir. Bu kitlesel yıkımı besleyen güç temelde bilimsel bilgidir. Bilimsel bilginin kitlesel imhada kullanılması Aydınlanmacıların bilimsel bilginin olumlu anlamda ilerleme sağlayacağına yönelik iyimser tahminlerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Bu yazının amacı ne Aydınlanmacıların niyetlerini ele almak ne de bu sorgulamaların haklılığını kritik etmektir. Burada vurgulanmaya çalışılan nokta kabaca postmodernizm olarak adlandırılabilir bu yeni yaklaşımların sayısız yorumlara kapı açarak gerçekliğin inşa boyutunu öne çıkartmaları hususudur. Bilindiği gibi postmodernist bakış, kabaca yazarın ölümünü ilan eder. Yani bir metin veya kaynak, yazarından çıkınca artık onun sayılmaz (Said, 2020). Başka bir deyişle, kişi veya yorumcu bir metin veya göstergeyle karşılaşınca o metnin yazarının veya göstergenin ne demek istediğinden bağımsız olarak kendisi o metni veya göstergeyi anlamlandırır. Böylece deyim yerindeyse okuyucu sayısı kadar “gerçeklikler” söz konusu olmaya başlar. Elbette bu yaklaşımın ontolojik olarak “gerçekliğe” dair bir çerçeve sunmaması bir anda üzerinde durulacak bir zeminin yokluğu anlamına gelmektedir. Ancak bu yazının amacı bu perspektifin geçerliliğini tartışmak da değildir.

Peki bu metnin amacı nedir? Bu metin, kategorik olarak modern ve postmodern perspektiflerin içine hapsolarak dünyayı veya toplumu okumanın kısıtlarının olduğunu öne sürmektedir. Yani özellikle sosyal bilimlerin inceleme alanı olan sosyal dünya, pür mekanik bir bakış açısıyla ne kavranabilir ne de sunulabilir. Bunu söylemek kaçınılmaz olarak postmodernistlerin “zeminsiz” alanına girmek anlamına gelmez. Elbette bilimsel bilgi üretmenin kaideleri bu bilgiyi üretmek için son derece önemlidir ancak bazı durumlarda yeterli olmayabilir. Bu noktada sanatsal temsiller sosyal bilimcinin önüne çok geniş bir anlamlandırma-yorumlama imkânı sunmaktadır. Elbette sanat kavramının başlı başına tartışmalı ve tanımlanması zor bir kavram olduğu söylenebilir ancak bu metin, onu tanımlamaya kalkışmadan ortalama bir okuyucunun zihninde uyanan temsillerin neler olduğuna işaret ederek bu temsillerin bir alanına odaklanacaktır. Burada neden sanat kavramını tanımlamaktan kaçınıldığı hususu ise bu alandaki literatüre yüzeysel olarak bakıldığında anlaşılacaktır (Carey, 2020; Danto, 2021; Seahrendt ve Kittl, 2019; Tolstoy, 2021). Sanatın ne olduğu meselesi başlı başına bir inceleme alanıdır. Kısacası bu çalışma, ne bir tür ‘zeminsiz’ yaklaşıma ne de pür ‘mekanik’ bir yaklaşıma hapsolmeden ancak her iki

yaklaşımın olanaklarından da faydalanarak çalışma ilişkileri ile ilgili bazı olguların sinema aracılığıyla daha etkili bir şekilde aktarılabilceğini iddia etmektedir.

Bu çalışmada sinemanın imkânları üzerinde durulacak ve sinemanın içinde yaşadığımız dünyayı anlama ve yorumlamada ne denli önemli bir kaynak olduğu anlatılmaya çalışılacaktır. Bunu yaparken elbette sinema alanını kategorik olarak “doğruyu” veya “gerçeği” gösteren bir kaynak olarak değil, dünyayı anlamaya çalışan kişiye çok değerli detaylar sunan örnekleriyle gerçekliği kavramada önemli bir veri kaynağı olabileceği gösterilmeye çalışılacaktır. Öyle ki en titiz nitel çalışmanın bile gösteremeyeceği ayrıntıları sinema aracılığıyla görmek mümkün olabilmektedir. Özellikle gerçekçi sinemanın, bilimsel araştırma pratiğinin de amacı olan bazı olguları ortaya çıkartma veya gösterme amacına paralel olarak ne denli işlevsel bir araç olduğu, aşağıda (*Hayatı Dikey Kesen Bir Temsil Alanı Olarak Sinema*) ele alınmaktadır.

Sosyal dünyayı anlama çabalarında sinemanın imkanlarını kullanma girişimi, “neredeysse” sınırsız denebilecek geniş bir sinema alanının daraltılmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla bu sınırlamanın neden tek bir yönetmenin sınırlı sayıdaki eserleriyle yapıldığı da yine aşağıda ilgili bölümde (*Ken Loach ve Sosyal Gerçeklik*) cevaplandırılmaktadır. Bu çalışma nitel bir araştırma perspektifine dayanmakta ve içerik analizi ile veriye yaklaşmaktadır. İçerik analizi, bir iletişim materyalinin (örneğin bir kitabın, metnin veya filmin) anlamını açığa çıkartmak için bu materyalin anahtar kavramlarının ve temalarının açık ve zımnı sınıflandırılması veya dökümü yapılarak analiz edilmesidir (Krippendorff, 2019, s. 1). İleride görüleceği üzere bu çalışmanın odağındaki çalışma ilişkilerinin temelde “neoliberal” bir bağlamda icra edildiği öne sürülmekte ve dolayısıyla da bu perspektifin çalışana, çalışmaya ve çalışma ilişkilerine yönelik “belirli” bir yaklaşımı bulunmaktadır. Nitekim seçilen filmler de bu yaklaşımı göstermekte ve bu yüzden de bu temsillerin pedagojik bir amaçla kullanılabileceği öne sürülmektedir (filmlerin nasıl incelendiği hususu, ilgili bölümde –*Veri-* anlatılmaktadır).

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR

Sinema sosyolojisi ile ilgili Türkçe yayınlar yok seviyesinde değilse de (Diken, Gilloch, ve Hammond, 2020; Dikenve Laustsen, 2019; edt. Gizem Parlayandemir, 2022; Kolektif, 2020; Kurttaş, 2020) literatürün sınırlılığından bahsetmek yanlış olmayacaktır. Özellikle Ken Loach filmleri söz konusu olduğunda YÖK tez veri tabanında Loach’un çalışmalarını (buradaki çalışmada ele alınan bazı filmleri de dâhil olmak üzere) politik sinema bağlamında ele alan detaylı iki çalışma (Gümüş, 2019; Orhangazi, 2012) bulunmaktadır. Yine Neşe Kaplan’ının Loach üzerine yaptığı çalışmalar da yönetmenin çalışmalarını başka temalar odağında (örneğin, özgürleşme, kültür eleştirisi, kimlik ve temsil) analiz etmektedir (F. N. Kaplan, 2017; N. Kaplan, 2013; N. Kaplan ve Kaplan, 2011). Bu çalışmaların her birisi belirli bağlamlara odaklanarak alanın literatürüne önemli katkılarda bulunmaktadırlar.

Sosyal bilimcilerin son zamanlarda sinemanın olanaklarına odaklandıklarını görüyoruz. Literatürde hem sinemanın bir öğretme materyali olarak kullanılabilmesine hem de Ken Loach'un filmlerine odaklanan çalışmalar bulunmaktadır. Örneğin Fisher ve arkadaşları (2015) işletme etiği derslerinde filmlerin kullanımına; Pepi Downey ve arkadaşları (2010) sosyal hizmet eğitiminde filmlerin bir araç olarak kullanımına odaklanırlarken bazı araştırmacılar ise doğrudan kendi alanları ile ilgili Ken Loach filmlerinin kullanışlı bir kaynak olabileceğini gösteren çalışmalar yapmışlardır (örneğin bkz. Goodall ve Cook, 2021; Hill, 2011; Weiss-Gal, 2009). Ewa Mazierska'nın (2013; 2015) araştırmaları ise filmleri çalışma kavramı bağlamında inceleyen çok önemli koleksiyonlar niteliğindedir. Türkçe literatürde ise Duygu Çayırıcıoğlu (2014), sosyoloji öğretiminde filmlerin bir araç olarak kullanılabilmesini detaylı bir biçimde incelemektedir.

Okuduğunuz çalışma da sinemanın pedagojik bir araç olarak kullanılabilmesine yönelik bir çerçeve sunmaya çalışmaktadır. Buradaki amaç, çalışma ilişkileri alanına ve Ken Loach'un bu alanla ilgili birden fazla filmine odaklanarak yukarıdaki yazına bir katkıda bulunmaktır. Yine hatırlatılması gereken bir husus da her ne kadar farklı disiplinlerin kesişiminde yer almaktaysa da bu çalışmanın, temelde çalışma ilişkileri alanının perspektifinden yazılmakta olduğudur. Dolayısıyla kavramsal çerçeve de -bir siyaset bilimi kavramı olarak kabul edilebilecek olan "hayali cemaat" kavramı dışında- bu alandaki kavramları (*neoliberalizm* ve *prekarizasyon*) merkeze alarak oluşturulmuştur.

2.1. Hayatı Dikey Kesen Bir Temsil Alanı Olarak Sinema

Hayatı dikey kesmenin anlamı nedir? Sinemayı elbette kategorik olarak homojen bir alan şeklinde ele almıyoruz ama çeşitli istisna türleri bir yana bırakırsak genelde bir filmin bir hikâyesi olur. Bu hikâyede toplumsal kurumları, bu kurumlar içinde aktörleri, bu aktörlerin birbirleriyle ve bu kurumlarla olan ilişkilerini görürüz. Dolayısıyla bir filmde herhangi bir sosyal bilimcinin kendi alanı ile ilgili ayrıntılarla karşılaşmaması mümkün değildir. Hele ki sosyal bilimci filmi kariyer kimliği ile izliyorsa dikkatini çekeceği hususlar çok daha fazla olacaktır. Yani sosyal alanda ne varsa ve dolayısıyla sosyal bilimcinin incelediği ne varsa bir tür üst üste yığılı bir biçimde sinemada karşımıza çıkar. Örneğin kadın-erkek ilişkileri, toplumsal cinsiyet, kültür, iktidar, güç mücadeleleri, var olma stratejileri, yoksulluk, dışlanmışlık, ayrımcılık vb. (listeyi çok uzatmak mümkündür). Böylece sinema şu ya da bu şekilde tüm bu alanlardan adeta dikey bir biçimde geçen bir eksen gibi düşünülebilir.

Buradan da psikanalizin kullandığı serbest çağrışım kavramına gelecek olursak; bilindiği üzere bir bilinç dışı okuma girişimi olarak bu teknik, bazı durumlarda "anlamsız" şekillerin kişilere gösterilmesi ve kişilerin bu şekilleri neye benzettiğinin çözümlenmesine dayanır. Buradaki varsayım, nesnel olarak o anlamsız şeklin genel bir anlamının olmadığı ve onu anlamlandıran şeyin kişisel deneyimler veya bilinç dışı olduğuna dairdir. Dolayısıyla aynı

şekle bakan iki kişi iki farklı şey görürler. Burada postmodern yaklaşımın sayısız yoruma götüren göreceliğine yaklaşmış oluyoruz. Gerçekten de bir filmin asıl dikkat çekmek istediği husus x olgusuyken, y olgusuna ilgi duyan bir izleyici için film y'yi aydınlatan bir temsile dönüşebilir. Bu durumda yukarıda da ifade edildiği üzere gerçekten de metin artık yazarın değildir veya film artık yönetmenin değildir. Peki, anlatılmak istenen olgu ile ilgi duyulan olgu aynı olursa ne olur? Bu durumda filmin sunduğu imkânların çerçevesi son derece genişler. Tam da bu noktada bu yazının odaklanmak istediği örneğe gelelim. Ken Loach politik konumu hiç de muğlak olmayan bir yönetmendir. Loach'un genelde eleştirel diyebileceğimiz bir tarzı bulunmaktadır ve bu eleştirelliği cüretkârlığın sınırlarını zorlamaktadır. Ken Loach öteden beri kapitalizm eleştirisi olarak okunabilecek, özelde ise neoliberal dönemin çalışanlar üzerindeki etkilerine odaklanan filmler yapmış ve yapmaktadır. Bu incelemede bu gibi çakışmalara konu olan sanatsal temsillerin çok işlevsel bir ders materyali olarak da kullanılabilmesi öne sürülmektedir. Burada onun 2000'li yıllarda yapmış olduğu dört film ele alınacaktır. Metinde önce Ken Loach ile ilgili kısa bir tanıtım çerçevesi ortaya konacak, daha sonra burada inceleyeceğimiz filmlerin (*Bread and Roses -BAR-*, *The Navigators -TN-*, *It's a Free World -IFW-*, ve *Sorry We Missed You -SWMY*) analizi sunulacaktır.

2.2. Sinema ve 'Hayali Cemaat'

Hayali cemaat kavramı Benedict Anderson'un (2017), milliyetçiliği incelediği çalışmasından alınan bir kavramdır. Kavram, Anderson'un kullanımından sonra oldukça yaygın bir biçimde ve elbette ki bizim de burada yapacağımız üzere, başka bağlamlarda da kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Anderson, bu çalışmasında millet denen şeyin temelde sosyal bir inşa olduğunu ve insanların kendilerini onun bir parçası olduklarını düşünmeleri ile oluştuğunu ifade etmektedir. "Ulus, hayal edilmiş bir siyasi topluluktur, ... hayal edilmiş bir cemaattir. *Hayal edilmiştir*, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de birbirinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (vurgu, asıl metinden)" (2017, s. 20). Anderson dillerin hayali cemaatler türetme yeteneğine işaret etmekte ancak bu yeteneği ortaya çıkartan şeyin ise yaygın dili olduğunu ifade etmektedir (2017, s. 151).

Özetle hayali *cemaat kavramı*, ontolojik veya nesnel bir varlığa değil, sosyal olarak inşa edilmiş bir şeye göndermede bulunmaktadır ve elbette onu oluşturan çimento, o topluluğa dâhil olan mensupların kendi zihinlerindeki "o topluluğun bir parçası olma" düşüncesinden ibarettir. Böylece örneğin bir dönem gazete okuyabilenler veya sadece okur-yazar olanlar veyahut belli bir x gazetesini okuyanlar birbirlerini hiç tanımasalar da hayali bir topluluğun üyesi olurlar. Bu örneğin bir başka versiyonu, örneğin klasik edebiyata ilgi duyanlar, Dostoyevski okuyucuları, Neşet Ertaş dinleyicileri, Nuri Bilge Ceylan (veya bu çalışmanın odağındaki Ken Loach) izleyicileri vb. şeklinde de kurulabilir.

Anderson, özellikle kitap ve gazete gibi yazılı materyalin etkisine vurgu yapmaktadır (Anderson, 2017; Buchanan, 2010; Munro, 2021). Çünkü basılı metinler ortak bir dil oluşturmakta ve bu da topluluğu bir tür baştan sona kesen hayali bir bağ oluşturmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği üzere bu kavramı bu çalışmada başka bir bağlamda kullanmaktayız. Milliyetçiliğin oluşumundan ziyade bir grup insanı hayali bir bağla birbirine bağlayabilen bir araç olarak sinemaya değinecek ve sinemanın bu potansiyelinden dolayı da sınıf/derslik içi bir araç olarak kullanılabileceğini öne süreceğiz.

2.3. Neden Sinema?

Katılımcılar veya öğrencilerle ortak bir anlam veya dil evreninde buluşmak için başvurulabilecek bir araç olduğu için sinema bu çalışma bağlamında önem arz etmektedir. Elbette bu amaçla, ortaklık sağlayan başka sanatsal temsiller de kullanılabilir ancak sinemanın aynı zamanda yukarıda cemaat oluşturma kudretine sahip olan "dil"i daha kolay oluşturabileceğini söylemek mümkün. Çünkü diğer sanatsal temsillere kıyasla tüketimi hayli kolay olan bir temsiller alanından söz etmekteyiz.

Ayrıca sinema kültürel bir kamusal kanonun ortak dili olarak karşımıza çıkabilecek bir temsil biçimidir. Bu kültürel kamunun çerçevesi ne ölçüde genişse ortak dil alanlarının da geçerliliğinin o ölçüde geçerli olabileceğini söylemek mümkündür. Bilindiği gibi özellikle "dijital platformlar"ın genişlemesiyle birlikte sinema-dizi filmlerinin oluşturduğu temsiller, ulusal sınırları aşarak küresel bir kültürel kanon inşasına katkıda bulunmaktadır. Yani örneğin x filmi veya dizisini dünyanın pek çok ülkesindeki 'tüketiciler' tüketmekte ve bu tüketim de tüm bu tüketicileri bir hayali cemaatin mensuplarına dönüştürmektedir. Bu mensubiyet üyeler arası iletişimde gönderme yapılacak sembolleri çoğaltmakta ve kullanılacak dili/iletişimi kolaylaştırmaktadır.

Başlığa tekrar dönülecek olunursa, bu bağlamda elbette başka sanatsal/aktüel temsiller de kullanılabilir ancak her çalışmada araştırmacının da tercihlerine dair önemli izler bulunur. Burada da çalışma, sinema ile ve bir yönetmenin birkaç filmiyle sınırlandırılmıştır.

2.4. Ken Loach ve Sosyal Gerçekçilik

Ken Loach, İngiliz sinemasının en önemli sosyal gerçekçi yönetmenlerinden birisidir. Dolayısıyla bu bölümde öncelikle ana hatlarıyla sosyal gerçekçiliğin ne olduğuna bakmakta fayda bulunmaktadır. Cambridge sözlüğü gerçekçiliği şu şekilde tanımlamaktadır (2021): "sanat ve edebiyatta, şeyleri, kişileri gerçek hayatta oldukları haliyle gösteren bir tür." Gerçekçilik her ne kadar genelde 19. yüzyıl romanı ile ilişkilendirilip onunla sınırlı bir çerçevede ele alınmaktaysa da bu tür bir yaklaşımın eksik veya hatalı olduğunu söylemek mümkündür (Yalın, 2017, s. 26). Tanımdaki anlamı sadece edebiyattaki bir türle değil de diğer sanatsal türleri ve bu arada sinemayı da içine alacak şekilde genişlettiğimizde (Forrest, 2013,

s. 8) söz konusu eksiklik giderilmiş olacaktır. Gerçekçi akım, gündelik hayattaki insanları ve durumları tüm çıplaklığıyla veya oldukları haliyle göstermeye çalışır. Daha önceki sanatsal akımların kaçındıkları idealize edilmeyen kişi ve olaylara odaklanır. Sosyal gerçekçilik ise temelde gerçekçiliğe dayansa da gerçekçiliğin her sınıftan insana yönelen odağının tersine, odağını daha çok yoksul kesimlere ve işçi sınıfına yönlendiren bir sanatsal akımdır.

Öyleyse sosyal gerçekçi filmlerin de karakterleri ve yerleri gerçek hayatta oldukları haliyle göstermeye çalıştıklarını söylemek mümkündür. Sosyal gerçekçi filmler, siyasi ve sosyal meselelerin ciddi temsilleri ve açıklamaları şeklinde ele alınabilir. Sosyal gerçekçiliğin ele aldığı yaygın konular şunlardır: sosyal adaletsizlikler, etnik ve ırksal ayrımcılıklar, ekonomik zorluklar ve işçi sınıfı manzaraları (Media Studies, 2021). Bu çerçevede sosyal gerçekçilik, bizi bize tüm diğer türlerden daha iyi bir biçimde gösterir (Armstrong, 2021). İşte Ken Loach, bu türün İngiltere'deki en güçlü temsilcilerinden birisidir. 1960'larda başladığı yönetmenlik kariyerinde alt sınıfların çalışma ve yaşam koşullarına odaklanan çok sayıda film yapmıştır. Aynı perspektifte filmler yapan birçok İngiliz yönetmenin tersine, Amerika'ya gitmemiş ve kendi ülkesinde filmler yapmaya devam etmiştir. 1990'da Cannes Film Festivali'nde ödül alması adının daha geniş bir kesimde duyulmasına ve takip edilmesine katkıda bulunmuştur (Rose, 2019; Ursell, 2021).

Yönetmenin filmografisi oldukça zengindir. İnternet film veri tabanı IMDb'de Ken Loach sayfasında Loach'un yönetmen olarak 50'den fazla çalışması listelenmektedir (IMBd, 2021). Dolayısıyla yönetmenin tüm çalışmalarına odaklanmak, bu çalışmanın sınırlarını oldukça açacaktır. Burada çalışmanın amacına ulaşabilmesi için Ken Loach'un 2000 yılından sonra çekmiş olduğu dört filme (*Bread and Roses*, *The Navigators*, *It's a Free World* ve *Sorry We Missed You*) odaklanılacaktır (örneklem seçimi için bkz. *Veri* bölümü). Bu filmler 'amaçlı' bir biçimde seçilmiştir (bkz. aşağıda 3.3 nolu başlık). Çünkü ders materyali olarak kullanıldığında bu dört film, çalışma ilişkileri alanında ele alınan temalarla ilgili oldukça zengin bir veri içermektedir.

2.5. Örnek Olay

Ortaöğretim veya yükseköğretim dersliklerinde öğrencilerin sıklıkla dile getirdikleri şikayetlerden birisi hem ders kitaplarında yazılanların hem de genelde bu kitaplara dayalı ders anlatımlarının soyut, muğlak, teorik olduğu veya anlatılanların gerçeklikle bağının kurulmasının zor olduğuna yöneliktir. Bu şikâyeti gidermenin veya sorunu çözmenin bir yolu örnek olaylara başvurmaktan geçer. Örnek olayların bir öğretim aracı olarak kullanımı oldukça eskilere gider. Örnek olay analizleri, özellikle hukuk öğretiminde en sık başvurulan yöntemlerden birisidir. Bu yöntemin kullanılması ile öğrencilerin aktif bir biçimde belirli sorunların çözümüne katılması veya belirli durumlarda karar vermeleri sağlanmaya çalışılır. Ancak örnek olaylar sadece sorun çözme veya karar verme noktalarında başvurulan araçlar değildir aynı zamanda muğlak veya karmaşık konuların basitleştirilmesinde veya

anlaşılmasında da başvurulan araçlardır. Özellikle bu makalede konu edilen filmlerin örnek olay materyali olarak kullanımı, bu son vurguya daha uygundur (Center for Teaching & Learning, 2022; Lynn Jr., 1999).

Yukarıda da işaret edildiği üzere bu metodun kullanımı hukuk öğretiminde 19. yüzyıla; işletme fakültelerindeki kullanımı ise 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geriye gitmektedir. Kullanılacak örnek olaylar gerçek olaylara dayandırılabilceği gibi kurgu şeklinde de tasarlanabilir. Dolayısıyla aslında kullanım amacına göre esnek seçenekler sunan bir yöntemden bahsetmekteyiz. Bir örnek olayın yaşanmış bir olaya dayanıyor olması, dinleyicilerin dikkatini daha fazla çekebilir ancak öğretim amacına uygun bir olayın tasarlanması da her zaman mümkündür (Man, 2019). Burada belki de dikkat çekilmesi gereken nokta kurgunun gerçeğe benzetilmesi gerektiğidir. Nitekim buradaki konu bağlamında da filmlerin genelde kurgu olduğunu ancak gerçekçi bir filmin bir örnek olay olarak belirli konuların anlaşılmasında büyük rol oynayabileceğini söyleyebiliriz (IBS CDC, 2022).

2.6 Neoliberalizm

Buradaki amacımız doğrultusunda bir analogi yapacak olursak, ele alacağımız kavramları bir tür hiyerarşi veya yapı şeklinde sıralamamız mümkündür. Temele neoliberalizmi koyacağız. Neoliberal etiketi her ne kadar tartışmalı bir niteleme olsa da sosyal bilim yazınında yaklaşık son elli yıllık bir piyasaya dönüşü ima etmek üzere kullanılmaktadır (bir tartışma için bkz. Somay, 2022). Tartışma yeri burası olmadığı için bu metinde de bu kavram, temelde sosyal devlet reflekslerinin zayıflaması ve piyasanın bir referans olmaya başlaması bağlamında kullanılmaktadır. Liberal perspektifin iktisadi yaklaşımının klasik ana akım sosyal bilimlere şekillendirdiği bilinmektedir. Bu yaklaşım elbette 19 ve 20. yüzyıllarda çalışma ilişkileri ile ilgili analizleri de önemli ölçüde etkilemiş veya bu tartışmaları belirlemiştir. Kabaca sözleşme serbestisi ve serbest çalışma/çalıştırma iradesi olarak ifade edilebilecek olan 'isteğe bağlı çalışma' [*employment at will*] doktrini (Budd, 2018) çok uzun süre çalışanlar açısından güvencesiz çalışma olarak işlev görmüştür. Burada kabaca serbestiyet güçlü bir ahlaki gerekçe olarak savunulmakta ve işverenin dilediğini işe alıp istemediğini de hiçbir gerekçe göstermeden işten çıkartabilmesi, onun mülkiyet hakkının bir uzantısı olarak yorumlanmıştır. Bilindiği gibi hem kurumsal iktisadın katkıları (örneğin bkz. Commons, 1919) hem de diğer radikal/eleştirel entelektüel, siyasal ve sosyal gelişmeler 20. yüzyılda çalışma haklarını (çalışma hakkı için bkz. Karagözler, 2021) belirli güvencelerle donatan bir sosyal/refah devletinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak yüzyılın son çeyreğinde liberal perspektifin piyasa vurgusu yeniden tüm alanlara geri gelmeye başladı. Bunun en dramatik sonuçlarının bir kısmı çalışma hayatında meydana geldi. Çalışan kesimler için sağlanan hukuki güvenceler tedricen aşınmaya başlandı ve bu aşınma her geçen gün çalışanlar için çalışma hayatını daha da güvensizleştirdi. Dolayısıyla da en temele neoliberalizmin konulmasının sebebi budur.

2.7. Prekarizasyon

Bu kavram her ne kadar Standing'den (2014) önce kullanılmış olsa da denebilir ki sosyal bilimler, özellikle de çalışma ilişkileri alanında bu kavramın yaygın bir biçimde dolaşıma girmesi Standing'in (2014, 2017) çalışmaları ile gerçekleşmiştir. Burada kavramın kökenini veya haritasını çıkartma niyetinde değiliz. Ana hatlarıyla bu kavramın ne anlama geldiğini ve ne tür tezahürleri ima ettiğini ortaya koymaya çalışacağız. Böylece Ken Loach filmlerine bakarken orada neler görmemiz gerektiğini ifade etmeye çalışacağız.

Satnding, prekaryanın ne olduğunu ortaya koyarken genelde onu, yukarıda ifade edilen Altın Çağ'daki¹ proletaryanın/işçi sınıfının sahip olduğu bir takım güvencelere sahip olmayan yeni, tehlikeli ve henüz 'kendi için sınıf' konumuna gelemeyen bir sınıf olarak ortaya koymaktadır (2014, s. 26, 2017, s. 41). Bu sınıfı oluşturan insanlar, 'güvencesiz bir şekilde yaşarken kamu kaynaklarına ve barınma olanaklarına belli belirsiz erişebiliyorlar. Sürekli olarak geçici olma hissini deneyimliyorlar' (Standing, 2017, s. 26). Standing (2014, s. 26), bu sınıfın mahrum olduğu hakları ise yedi başlıkta sıralamaktadır: (1) emek piyasası güvenliği, (2) istihdam güvenliği, (3) iş güvenliği, (4) çalışma güvenliği, (5) vasıfların yeniden üretiminin güvenliği, (6) gelir güvenliği, (7) temsil güvenliği. Tüm bunlar da bize Pierre Bourdieu'nun, (2015, s. 517-522) tüm bu risklerin bu kadar belirgin olmadığı bir dönemin artık geride kaldığına yönelik göndermesini hatırlatmaktadır: "bir dünyanın sonu."

Telek, prekaryayı, kavramın Fransızca'daki 'uçurumun kenarında bulunma, her an çökebilecek durumda olma hali ya da kırılğan bulunma' anlamlarından hareketle şöyle tanımlıyor (Telek, 2020, s. 23): 'Böylece, prekarya, uçurumun hemen kenarında olanların, güvencesiz ve belirsiz bir varoluş ve yaşam tarzına sahip insanların oluşturduğu bir sosyal sınıftır denebilir.' Kavramın çalışan perspektifine göre tanımlandığı dikkatlerden kaçmayacaktır. Nitekim Arne L. Kalleberg'de (2009, s. 3) kavramın bu yönüne vurgu yapıyor: "prekarite ile tanımlanan çalışma ile' işçilerin perspektifinden belirsiz, tahmin edilemez ve riskli olan bir istihdam biçimini kastediyorum."

Prekarizasyon, genel olarak iş güvencesizliğini, ancak sınırlı düzeyde olmak üzere yasal hakları, düşük ücretleri ve yüksek sağlık risklerini içeren tüm çalışma türlerini içerecek şekilde kullanılmaktadır. Bundan dolayı da bu kavramı içeriğini ima edecek şekilde çok çeşitli başka kavramların da kullanıldığını görüyoruz: prekarite, enformelleşme, sözleşmeye dayalı olma, esnekleşme, standart olmayan çalışma, düzensiz çalışma, alt işverenlik, atipiklik, geçici çalışma (Reza, 2021, s. 8).

¹ İktisat tarihinde *Altın Çağ*, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki refah dönemine atfen kullanılan bir kavramdır. Bu dönem kabaca savaşın bitişi ile 1970'lerin başı arasındaki dönemi ifade etmek için kullanılır. Bu dönemin kabaca sosyal devletin, sendikal hareketin, fordist üretim tarzının vs. altın çağı olduğu söylenebilir. Buradaki metinde kavram, söz konusu dönemin norm halindeki çalışma ilişkilerine gönderme yapmaktadır. Bu norm kabaca belirsiz süreli uzun vadeli sözleşmeleri, emeğin haklarını güvencede tutan sosyal devlet pratiklerini ve koruyucu hukuk kurallarını içermekteydi.

Literatürde prekaritenin dört boyutuna gönderme yapılmaktadır (Reza, 2021, s. 9):

- *Zaman boyutu*: iş sürekliliğinin düşük olması veya bulunmaması
- *Örgütsel boyut*: çalışanın iş koşulları, ücretler ve işin hızı üzerinde bir kontrolünün bulunmaması.
- *Sosyal boyut*: ayrımcılığa, haksız fesihe, kabul edilemez iş uygulamalarına karşı güvencelerin bulunmaması ve sosyal sigortaların daraltılmış olması.
- *İktisadi boyut*: yetersiz ve düzensiz ödemeler.

3. YÖNTEM VE TEMALAR

Bu çalışma, yukarıda da ifade edildiği üzere filmlerin ders materyali olarak kullanılabilceğini iddia etmektedir. Temelde eleştirel filmler yapan Ken Loach'un eserleri, çalışma sosyolojisi, endüstri ilişkileri, insan kaynakları yönetimi, işletme yönetimi, sosyal politika, sosyal hizmetler, kamu yönetimi vb. dersler/alanlar için çok sayıda örnek olay (*case*) barındırmaktadır. Loach'un bazı filmleri tek başına tüm bu alanlara girecek konular işlemekteyse de bazı filmlerinde bazı konular daha merkezi bir yer işgal etmektedir. Örneğin *I, Daniel Blake* filmi yukarıdaki tüm alanlar için malzeme barındırmaktadır ama film temelde İngiliz sosyal hizmet sisteminin bir eleştirisidir. Dolayısıyla Loach'un her bir filmi belki de başlı başına bir inceleme konusu olabilir (Goodall ve Cook, 2021; Weiss-Gal, 2009). Bu çalışma ise daha çok çalışma ilişkilerinin odakta olduğu filmleri seçmiştir. Elbette Loach'un tüm filmlerini incelemek bir makalenin sınırlarını aşacağından onun çalışma ilişkilerinin odakta olduğu 2000 sonrası filmlerine odaklanıldı. 2000 yılı kendi başına bir anlam ifade etmiyor ancak yine de buna göre seçilen filmlerin ilki (*BAR*) ile sonuncusu (*SWMY*) karşılaştırıldığında filmlerin tam da bu çalışmanın hedeflediği derslerdeki içeriğe uygun örnek olaylar sunmaları, yani çalışma hayatının gittikçe esnekleşiyor veya akışkanlaşıyor (Bauman, 1999, 2017, 2018) olmasını göstermesi seçilen materyalin önemini göstermektedir. İlk filmde işçi örgütlenmelerinin bir çözüm olabileceğini gösteren Loach, son örnekte tamamen kendi kaderiyle baş başa kalmış olan emekçilerin durumunu sergilemektedir. Kısacası buradaki örneklem seçimi, incelemeyi bir makale sınırları içinde tamamlayabilmek motivasyonu ile belirlenmiştir.

Söz konusu filmler, aşağıda belirlenen temalar bağlamında eleştirel bir analize tabi tutulmuştur. Filmlerden bu temalar bağlamında çok daha fazla sayıda diyalog öne çıkartmak mümkündür ancak burada bir makale sınırını aşmamak için sınırlı sayıda diyaloga yer verilmiştir.

Sanatsal bir temsili çok çeşitli referanslara dayanarak çok farklı bir biçimde analiz etmek mümkündür. Hangi referanslara dayandırıp nasıl bir analiz yapacağımızı ise amaçlarımız belirler. Buradaki temalar ve alt temalar da çalışma ilişkileri ile ilgili dersler bağlamında belirlenmiştir.

bulutu'nu oluşturan kavramlar bağlamında ele alınmaktadır. Yukarıda da ifade edildiği üzere bu kavramlar, temelde iki anahtar kavramın (neoliberalizm ve prekarizasyon) alt temaları olarak düşünülmelidir. İnceleyeceğimiz filmler, *Bread and Roses* (BAR) (2000), *The Navigator* (TN) (2001), *It's a Free World* (IFW) (2007) ve *Sorry We Missed You* (SWMY) (2019). Filmlerin çok kısa bir özetini sunduktan sonra yukarıda ele alınan temalar bağlamında filmlerde geçen diyaloglar veya sahneler ortaya konulacaktır. Böylece prekarizasyonu ifade etmek üzere başvurduğumuz kavramların karşılıklarının filmlerde nasıl sunulduğunu görmüş ve bunun aynı zamanda pedagojik olarak da kullanılabilirliğini ifade etmiş olacağız.

4.1. Veriyi Oluşturan Filmler Neyi Anlatıyor?

Ken Loach'un filmlerini kronolojik olarak izlediğimizde piyasalaşma eğiliminin kesintisiz ilerleyişini, yer edinişini ve aldığı yeni biçimleri görmek mümkündür. Bu anlamda filmleri bir tür 'tarihsel' temsil olarak da ele almak mümkündür. Bu çalışmanın listelediği filmlere kronolojik olarak bakıldığında Loach'un hala örgütlü emeğin bir şeyler başarabileceğine olan inancın yitirilmediği günler olarak ele alınabilecek olan bir hikâyeyi canlandırдыığını görüyoruz. *BAR*'da Loach, genelde göçmenlerden oluşan bir temizlik işçileri topluluğunun örgütlenme ve hak arama mücadelelerine odaklanmaktadır. Sendikalaşma burada hala kurtarıcı bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim burada ele alınan diğer tüm filmlerde çalışanların "yalnız başlarına" kalmış olduklarını görüyoruz. *TN*'de bir özelleştirme hikâyesini izliyoruz. Demiryollarının özelleştirilmesi ve sonrasında bunun işçilerin 'düzenli' çalışmalarını nasıl kesintiye uğrattığını görüyoruz. Özellikle 'tipik' bir çalışma ile sosyalleşmiş işçiler açısından bu tür çalışmanın nasıl da bir tür 'ahlaki ekonomi'³ halini almış olduğunu ve özelleştirme ile ilgili alınan ilk haberlerin pek de ciddiye alınmadığını görüyoruz. *IFW*'de yine bir tür tersine 'sanayisizleşme' olarak adlandırılabilir bir süreç izliyoruz. Filmin merkezinde yine göç ve ucuz işgücü temaları yer alıyor. Ancak buradaki ucuz işgücü, sermayenin akışkanlığını kullanıp başka diyarlara gitmesiyle değil de Doğu Avrupa'dan tedarik edilerek Londra'da kayıt dışı bir şekilde çalıştırılmak suretiyle karşımıza çıkmaktadır. *SWMY*'da ise esnekleşmenin 'hiper' türünü görüyoruz. Bu filmde yakın zamanlarda Türkiye'deki kurye şirketlerinin de uygulamaya başladığı 'esnaf kurye' modelinin (detay için bkz. Kıdak, 2021), köken ülkede özel alanı ve çalışma hayatını nasıl da tahrip ettiğini görüyoruz. Bütün bu filmleri bir araya getirdiğimizde, yaşanan dönüşümün, çalışmanın bir zamanlar sunmuş olduğu neredeyse tüm güvenceleri aşındırдыığını veya ortadan kaldırdığını görüyoruz.

³ *Ahlaki ekonomi* kavramı, İngiliz sosyal tarihçi E. P. Thompson'ın kullanımı ile literatürde yaygınlaşan bir kavramdır. Thompson söz konusu makalesinde 18. yüzyılda İngiltere'deki hububat ayaklanmalarına odaklanır. Bu kavram ayaklanmacılar arasındaki ortak konsensüse, yeni oluşmakta olan kapitalist mantık karşısında geleneksel değerlere dayalı, uzun bir geçmişe sahip ortak kabullere atfen kullanılır. Bu metinde ise yerleştirilmek istenen yeni özelleştirme düzenine karşı işçilerin eski düzen üzerindeki konsensüslerine atfen kullanılmıştır (Buğra, 2001; Thompson, 2006).

5. BULGULAR VE TARTIŞMA

Netleştirmek amacıyla şunu ifade etmekte fayda görülmektedir. Yukarıda iki temel kavram olarak *neoliberalizm* ve *prekarizasyon* kavramlarına vurgu yapılmaktadır. Aşağıdaki kavramlar ise bu iki şemsiye kavramdan neşet eden veya bu temel kavramların bir sonucu olarak okunabilecek kavramlardır.

5.1. Göç

Günümüzde prekaryayı oluşturan önemli bir grup, göçmenlerden oluşmaktadır. Özellikle Suriye iç savaşından sonra uluslararası göç meselesi Türkiye'nin hem akademik hem de gündelik gündemini önemli ölçüde belirleyen bir kavrama dönüşmüş durumdadır. Burada incelenen filmlerin kronolojik listesindeki ilk filmde (*BAR*) asıl odağı göç ve göçmenler oluşturmaktadır. Özellikle Meksika'dan yasa dışı yollarla ABD'ye giriş yapan göçmenlerin her birisinin bu zorlu yolu tercih etmek için ne denli güçlü gerekçeleri olduğunu görmek mümkün olmaktadır. Denklemeye yasa dışılık girdiğinden dolayı da bu yolu tercih edenlerin süreci boyunca birçok aktörün istismarına açık hale geldiğini görmekteyiz.

BAR'dan bir diyalog:

Burada çalışmak için bana resmen yalvarırlar,...ne kadar şanslı olduğunu biliyor musun? Bunun farkında mısın? ...Evraklarını ben sağlayacağım. Gerçek belgelerden söz ediyorum. Bunun için de komisyon alırım.

Ne tür bir komisyon?

İlk aylığın. Bunu iki aya da bölebiliriz.

IFW'de de göç yine merkezi bir tema olarak ele alınmaktadır. Burada Doğu Avrupa'dan İngiltere'ye getirilen işgücü ülkeye belgeleri ile giriş yapar ancak bu organizasyonu yapan 'aracı' daha sonra pasaportlara el koyar ve çeşitli iş yerlerine bu insanları ucuz emek olarak pazarlar. Burada İranlı bir göçmen karakter üzerinde, göçmenler arasındaki katmanlı yapıyı görme imkânımız da olur. Zira bu kişi kendisini daha çok ayrımcılığa uğramamak için İspanyol birisi olarak tanıtır. Bu ucuz işgücünden faydalanan işverenlerin, bu istismarı bir avantaj olarak kullandıklarını ve hak sahibi özneleri bir tür ayak bağı olarak gördüklerini izliyoruz. Bir işverenin şu ifadesi bu durumu örneklendirmektedir (*IFW*): "Evrakları var diye kendisini fabrikanın sahibi sanıyor."

5.2. Örgütlenme veya Biyografik Çözümler

Örgütlenme veya toplu eylem ve hak arayışları proletaryanın bir özelliği ise bireysel çözümler arama ya da kişinin kendi başına bırakılmış olması da prekaryanın bir özelliği olarak ifade edilebilir. Bazı yazarların (Beck & Beck-Gernsheim, 2002) da başka bir bağlamda ifade etmiş

oldukları üzere günümüzde kişiler, yapılaşmış sorunlara biyografik çözümler üretmek durumunda bırakılmaktadır. Halbuki Loach hem buradaki filmlerinde hem de başka filmlerinde (ör. *The Angels' Share* ve *Looking for Eric*) ortak eylemi sıklıkla öne çıkartır ve kişiler ancak başkalarıyla harekete geçtiklerinde bir şeyler başarırılar. Loach, *BAR*'da sendikal mücadeleyi, tek başına çözülemeyecek sorunları çözmeye önemli bir yöntem olarak sunuyor. İşçilerin tek başlarına hareket etmeleri, haklarının aşınmasını engelleyemeyecektir ve onları prekaryanın müdavimleri haline getirecektir. Filmde bir örgütlenme toplantısı esnasındaki diyalogları buna işaret etmektedir:

Bekle. Bu bir maaş makbuzu. Evet. Saati kaç paraymış? -8,5 dolar. -8,5 dolar Tarih ne? 22 Aralık 1982. Yani 17 yıl önce. 17 yıl önce o temizlikçi 8.5 alıyormuş. Artı sigorta artı hastalık parası artı tatil. Tamam mı? Ama bugün Los Angeles'ta 1999'da bir sendikamız yok. Saat ücreti 5.75 artı, hiç. Tamam mı? Son 20 yıldır kentin en yoksul kesiminin sırtından milyarlar kazanıyorlar. Milyarlar. Tamam mı? Bu parayı geri alacağız. Milyon değil, milyarlar, milyarlarca dolar.

Bir başka diyalog, örgütlenmeden bir kazanım sağlanamayacağını gösteriyor:

Biz ekmek istiyoruz. Ama gül de istiyoruz. Evet! Bütün güzellikleri güzel olan her şeyi istiyoruz! Oradaki pankart o pankart 1912'den kalma. Lawrence Massachusetts'de çoğu kadın 10.000 göçmen, düşük ücretlere karşı savaşmak zorunda kalmıştı. Uzun ve şiddet dolu bir çekişmeydi. Ama ne oldu biliyor musunuz? Kazandılar. Kazandılar. Tamam mı? Kimse size boş yere gül vermez! Tamam mı? Hiç kimse? Ne zaman mı gül verirler? Yalvarmaktan vazgeçtiğiniz, organize olduğunuz zaman.

Ancak neredeyse aynı tarihsel kesitten bu kez İngiltere'den bir hikâye nakleden *TN*'de gelmekte olan yeni dalganın tüm eski kurumları, düzeni silip süpürdüğünü bizlere göstermektedir. Piyasalaşma, sendikalara ve bu 'eski yapıyı' savunanlara yer bırakmayacak denli kararlıdır: "Değişimin önüne çıkan herkes kovulur." *TN*'den alınan aşağıdaki diyalog, eski çalışma düzeninden çıkmaya yönelik bir değişim başlatan bir firma yetkilisi ile bir alt kademe yöneticisi arasında geçmektedir.

Bütün sorun çıkarıcılarla görüştük mü?

Sorun çıkarıcılar mı?

Sendikacılar. Anlarsın.

Sendika temsilcileri var tabi ama genelde anlaşmalara uyarlar.

Normalde onlarla sorunum olmaz.

Araya girebilir miyim, Bill? Anlaşma falan yok. Tüm anlaşmalar iptal edildi.

Ama eskiden beri var olan yerel ve ulusal anlaşmalar var. Uzun yıllardır var.

Az önce anlaşma yok dedim. Temiz sayfa açıldı. Tamam mı? Bunu anlıyor musun?

Ama bu anlaşmaların uzun bir geçmişi var.

Bill, zaman harcıyoruz. Değişimin önüne çıkan herkes kovulur. Tamam mı? Kovulurlar. Kendi rızalarıyla giderler ya da gönderilirler.

Onlara seçenek sunacağız.

Seçenek mi? Ne seçeneği?

Uzun bir geçmişi olan anlaşmalar var. Terfi ve işten çıkarma tazminatı için anlaşmalar, şartlar var.

Tamam. Güzel. Ne dediğini anlıyorum. Zaten imzaladım. Üstüne istifa mektubunu yazarsan, öğleden sonra kabul ederim.

Ben...

Tamam. Bunu yapmak istemiyorsun.

Elbette istemiyorum.

Tamam. Bunu yap.

Hem *IFW* hem de *SWMY*'de artık örgütlenmenin lafi olmaz ve kişiler tek başlarındırlar. Özellikle 2019 yapımı *SWMY*'de kendi işinin patronu olmak isteyen başkarakterin, hikâye boyunca ne denli korunmasız ve kırılğan olduğunu görürüz. *SWMY*'nin daha ilk sahnesindeki iş görüşmesi tek başına çözümünü bulmaya çalışan prekaryayı oldukça yalın bir biçimde yansıtmaktadır.

Aslına bakarsan çok çalışkanımdır. Maalesef birlikte çalıştığım insanlar benim gibi değildi. Tembel serserilerdi. Tek başıma çalışıp kendi patronum olmayı tercih ederim.

.....

Önce bazı şeyleri açıklığa kavuşturalım, olur mu? Burada işe alınmazsın. Ekibe katılırsın. Buna "katılım" deriz. Bize çalışmazsın. Bizimle çalışırsın. Bizim için araba sürmezsin. Hizmet sunarsın. İş

sözleşmesi yok. Performans hedefleri yok. Teslimat standartları var.
Maaş yok, ücret var. Anlaşıldı mı?

...

Evet. Kulağa güzel geliyor.

Evet. Güzel. Kart basma yok. Müsait olman gerekiyor. Bizimle çalışırsan, sürücü acente sahibi olursunuz. Kendi kaderinin efendisi olursun, Ricky.

Bir kargo şirketinde dağıtım işi yapmak üzere görüşen Ricky, söz konusu işe bir işçi olarak değil de kendi işinin patronu bir hizmet sunucusu olarak girmeye çalışmaktadır. Diyalog, oldukça pembe bir tablo vadetmektedir ancak daha sonra özgürlük tablosu içine gizlenmiş çok sayıdaki yükümlülüğün Ricky'yi dramatik bir dibe doğru çektiğini görürüz. Bu dipte ise artık geleneksel proletaryanın örgütlenme seçeneklerinden de mahrum bir biçimde tek başınadır.

Bu tek başına kalmışlık, kişiyi hayatta kalmak için ayakta kalmak zorunda kalmanın gerektiği Darvinci bir evrene sokar. Bunun anlamı, başkalarını harcayarak hayatta tutunmaktır. Dolayısıyla bu durum "karakterlerin aşınması"na (Sennett, 2021) veya kişiler üzerinde dramatik iç çelişiklere yol açar. *IFW*'de başkarakter, yasa dışı çalıştırmak üzere getirmiş olduğu göçmenlere kalacak yer ayarlamak için, başka göçmenlerin kaldıkları bir kampı, resmi yetkililere ihbar eder.

Merhaba. Göçmen bürosu mu? Merhaba. Ben...şey...ben yerel bir kilisenin bir grup kaygılı insanların temsil ediyorum. Aslında, bu konuda biraz gerginim...ama bir süredir olagelen bir şeyi rapor etmek istiyordum. Şu anda bir kamp alanındayım...ve burası yasa dışı göçmenlerle dolu. Hepsinin sahte belgeleri olduğunu biliyorum, tamam mı? Bunu yapmak epey bir cesaret ister ve bu bayağı bir zamandır sürüyor. Eğer 24 saat içerisinde bu konuda bir şeyler yapılmazsa, kabalaşmak istemem ama basına haber vereceğim. Tamam. Yer Morris Cam Fabrikası'nın orada. Oranın arka tarafında. Caledonian Sokağı üzerinde. Pekala, yakında görüşürüz. Tamam, teşekkürler. Hoşça kal.

Bu da neydi böyle? Sen ne halt ettiğini sanıyorsun, Anj?

Sence ne yapıyorum? İşçilerimizi yerleştirmek için yer açıyorum. ... Onlar çıkacak. Biz de oraya bizimkileri sokacağız.

Orada yaşayan aileler var. Bunu yaptığına inanamıyorum.

İyi ama, yaptım işte, o yüzden inan.

Anji, bu yaptığından elbette mutlu değildir. Nitekim bu sahnenin devamında, kampta kalanlar arasında daha önce yardım ettiği bir ailenin olduğunu da fark eder ve gidip hemen onları uyarmaya çalışır. Dolayısıyla filmdeki tüm karakterler aslında ayakta kalmaya çalışan ve bunun için de büyük bir mücadele sürdüren karakterlerdir. Anji de hayatta kalmak için ahlaki olarak onaylamadığı eylemler gerçekleştirmek durumundadır.

5.3. İşlerin Parçalanması, Alt İşverenlik, Çalışmanın Düzensizleşmesi, Prekarizasyon

Esneklik çağının⁴ bir özelliği örgütlerin bazı hizmetleri başka hizmet sunucularından almalarıdır. Bu gibi durumlarda örgüt daha esnekleşmiş olmakta çünkü belirli bir hizmetin ve bunun için kullanılan personelin sorumluluğu sınırlandırılmış olmaktadır.

BAR'dan bir diyalog:

Neler oluyor Griffin? /Size bir şey soracağım. 5.75'lik saat ücretiyle yaşayabilir misiniz? Binanızdaki temizlikçiler bu paraya çalışıyor da. /O temizlikçileri işe ben almıyorum, o temizlikçilerin parasını ben ödemiyorum! /Masal anlatmayalım Bay Griffin. /Sana tavsiyem bu konuyu bağlı oldukları şirkete götürmen olur! Angel Temizlik Şirketine! ... /Bakin, bence masal anlatmayın Bay Griffin. Bina yöneticisi sizsiniz. Bu işi siz üstlenin.

TN'de ise demiryolu şirketinin bir elemanyken özelleştirme sonrası temizlik hizmetlerinin başka bir şirketten alınması haberini alan bir işçi bunu anlamakta zorluk çeker:

Ne yaptıklarını biliyor musunuz? Az önce bana işimin bittiğini söylediler. Ne yapacaklarmış biliyor musunuz? Dışarıdan bir müteahhide vereceklermiş. Yapacakları bu işte. Ve ne dediklerini biliyor musunuz? Kendi işim için teklif verebilirmişim. Ve işimi alırsam, altı ay çalışabilirmişim. Sonra yine teklif vermem gerekiyormuş. İnanabiliyor musunuz? Evet. Kendi paspasımın parasını bile benim vermem gerekiyormuş!

İşler parçalanırken, birçok sorumluluk da örgütten çalışana devredilmektedir. Artık işçi işi ile ilgili malzemelerden ve yan giderlerden kendisi sorumludur. TN'deki özelleştirme sonrası, demiryolu işçilerinin karşılaştıkları 'alışılmadık durum' budur:

⁴ *Esneklik çağı*, Zygmunt Bauman'ın "akışkan modernlik", Richard Sennett'in "yeni kapitalizm" kavramlarıyla ima ettikleri; örgütlerin "esnek örgüt" ilkelerine göre örgütlendikleri, dolayısıyla piyasa değişimlerine uyum sağlayabilmelerine imkân veren bir arka fon anlamında kullanılmaktadır (Bauman, 2018; Sennett, 2015). Esnek çağ örgütleri, başka hizmet sağlayıcılardan hizmet olarak (örn. outsourcing, alt işverenlik, taşeronluk), personel sayılarını diledikleri şekilde ayarlayabilmekte, çalıştırdıkları işçilere karşı sorumlulukların bir kısmını devredebilmektedirler.

Farklı türde işlere gitmen gerekecek. /Sakıncası yok ama kendi işimi yapmayı tercih ederim. /Asıl işin öncelikli olacak. Formuna öyle yazıyorum. /Onun dışında ne var? /Anlamadım, nasıl? /Ücret dışında ne var? İzin parası, yol parası. İş aletleri için masraf parası. /Ücretini ve iş saatlerini belirleyen bir sözleşmen olacak. Yani işi bulduğumuz zaman. /Evet. /Ama o kadar. İzin yok. / Öyle mi? /Ve aletlerini kendin almalısın. /Ya hastalık parası? /Hayır. Yine, çalışmıyorsan para alamazsın. O kadar basit. İzne ayrılmak istemekle aynı şey. İşte bulunmuyorsun. O yüzden para alamıyorsun.

Ayrıca işçiler, mesleklerini icra etmek için gereken eğitim programlarının maliyetlerine de katlanmak durumundadırlar: "Bu KRG, bu da gözetleme kartı. / Tamam, kaydetmem gerekiyor. Bunların sadece birkaç ayı kalmış. Süreleri dolunca seni kurslara sokabiliriz. Her biri için 200 paund. Her bir kurs. /Onu ben mi ödeyeceğim? / Evet."

5.4. Ömürlük İşlerin Sonu

Altın Çağ'ın 'tipik çalışma' biçimi uzun vadelere dayalı ve belirsiz süreliydi (Man, 2018). Ancak esneklik çağında bir ömür boyu geçirilen iş ilişkisi 'eski zamanlara ait' bir uygulama haline dönüşmüştür. TN'de işçilere özelleştirme sürecinde bazı bilgilendirmeler yapılır. Bu toplantıların birisindeki bir konuşma şu şekildedir:

Adım Will Hemmings. Müdürünüz oluyorum. Size en büyük değişimi de takdim etmek istiyorum. Diğer bütün değişimleri destekleyen bir değişim. Ve sanırım iyi yönde bir değişim. O da kültür değişimi. Ne yazık ki, ömürlük iş günleri mazide kaldı. Ama işler hala duruyor. Hepimiz için. Gelecekteki beklentileri karşılayabilirsek inisiyatifimizin izin verdiği kadar ilerleyebiliriz. Bu takımın birlikte başarabileceği şeylerin bir sınırı yok. Sizi vizyonumla baş başa bırakıyorum. 'Biz ve onlar'ın sonu. İlerleme için ortaklığın başlangıcı. 21'inci yüzyıla girmenin ve geleceğin temelini atmanın zamanı geldi.

Benzer bir vurgu IFW'de karşımıza çıkmaktadır. Angie, 'eski' çalışma düzeninde çalışmış olan babasıyla konuşurken şu cümleyi kurar: 'Sen otuz yıl boyunca aynı işte çalıştın, ben ise otuz farklı işte çalıştım.' SWMY'ye geldiğimizde ise şirketlerin sorumluluğunu kişisel olarak üstlenmiş 'kendi işinin patronu' olan kişilerle tanışıyoruz.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu incelemede sinema filmlerinin, ders materyali olarak kullanılabilmesi gösterilmeye çalışılmıştır. Derslerde anlatılan kavramsal çerçevelerin somut karşılığını gösterebilmek pedagojik açıdan oldukça önemlidir. Zira somut karşılığı verilemeyen birçok durumda

dinleyicilerden (öğrencilerden) sıklıkla konunun "soyut kaldığı" veya "havada kaldığı" vb. geri bildirimler alınabilmektedir. Bunun önüne geçmek için geliştirilen oldukça etkili bir araç örnek olay materyalidir ancak Türkiye'de bu alanın hala emekleme aşamasında olduğunu söylemek mümkündür. Sanatsal temsiller, kolaylıkla erişilebilecek olan zengin bir alanı oluşturmaktadır. Sanatsal temsillerin bazı türleri, derslerde kolaylıkla kullanılabilir ve bu anlamda işlevsel olabilir konumdadır. Çalışma ilişkileri alanı için romanlardan çokça malzeme tedarik etmek mümkündür. Bu amaçla kullanılabilir bir diğer rezerv alanı sinemadır.

Bu çalışmada sosyal gerçekçiliğin günümüzdeki önemli temsilcilerinden Ken Loach'un 2000 yılından sonra çekilmiş dört filminin 'çalışma ilişkileri' alanı ile bağlantılı derslerde (örneğin çalışma sosyolojisi, endüstri sosyolojisi, endüstri ilişkileri, işçi-işveren ilişkileri, insan kaynakları yönetimi, işletme yönetimi vb.) zengin malzemeler sunduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken, özellikle neoliberalizm kavramından yola çıkılarak günümüz çalışma dünyasını en iyi yansıtmaya aday kavramlardan birisi olan 'prekarizasyon' temasının ve bununla bağlantılı alt temaların anlaşılmasında bu filmlerde çokça malzeme bulunduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Yukarıda da gösterildiği üzere Ken Loach'un filmleri, başta çalışma sosyolojisi olmak üzere çalışma ilişkileri, insan kaynakları yönetimi, endüstri ilişkileri, sosyal politika ve sosyal güvenlik alanlarını ilgilendiren çok geniş bir başlıklar yelpazesine gönderme yapılabilir ve derslerde malzeme olarak kullanılabilir bir repertuar barındırmaktadır. Özellikle lisans derslerinde çok basitçe veya kısaca anlatılması kolay olmayan bazı konuların (örneğin neoliberalizm arka planı, esneklik habitusu vs.) Loach'un filmlerindeki bazı sahnelerle daha anlaşılabilir bir çerçeveye büründürülebileceğini söylemek mümkündür. Sonuç bölümü olmasına rağmen yine de burada bir örnek vermek gerekirse, yukarıda da işaret edildiği üzere Angie'nin babasıyla bir diyalogunda geçen 'sen otuz yıl boyunca aynı işte çalıştın, ben ise otuz farklı işte çalıştım' cümlesi ve 'bağlamı', 21. yüzyıl çalışma dünyasını neredeyse bütün yönleriyle konuşma ve tartışma imkânı vermektedir. Yukarıda bu tür açılımlar sağlayan çok sayıda sahneden bahsedildi. Dolayısıyla çalışma ilişkileri alanı ile ilgili yapılacak aktarımlarda öğrencileri bu aktarım faaliyetine dâhil etmek, ilgili sinema temsilleri aracılığıyla çok daha olası hale gelmektedir.

Bu incelemenin sınırları genişletildiğinde, Ken Loach'un tüm kariyeri boyunca yaptığı işlerden ve bu işlerdeki başka temalardan da yine başka çalışmalar türetmek mümkün olacaktır. Örneğin belki yine prekarizasyonun uzantıları olarak ele alınabilecek yoksulluk, yalnızlaşma, dayanışmanın olmaması, aile kurumunun aşınması, özel alanın dönüşümü vb. konularda da bu temsillerden faydalanmak mümkün olacaktır. Bu tür bir yaklaşımın başka yönetmenler ve başka konular bağlamında da yine kullanışlı materyaller türetmeye uygun olduğu da aşikârdır.

TEŞEKKÜR

Yaptıkları geribildirimlerle bu çalışmanın son şeklini almasındaki rollerinden dolayı *Akdeniz Sanat Dergisi*'nin değerli hakemlerine, editoryal yönetimine ve son okumayı yaparak bazı imla ve kelime hatalarını düzeltmemi sağlayan Arş. Gör. Canan Yılmaz'a çok teşekkür ediyorum.

KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2017). *Hayali cemaatler: milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. Çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis.
- Armstrong, R. (2021). Social Realism. Retrieved December 22, 2021, from <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1037898/index.html>
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, tüketicilik ve yeni yoksullar*. Çev. Ümit Öktem, İstanbul: Sarmal.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite*. Çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul: Can.
- Bauman, Z. (2018). *Bireyselleşmiş toplum*. Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı.
- Beck, U. ve Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization: institutionalized individualism and its social and political consequences*. London: Sage.
- Bourdieu, P. (2015). Bir Dünyanın Sonu. In *Dünyanın Sefaleti* (pp. 517–522). Çev. Levent Ünsaldı, Aslı Sümer, Hatice Esra Mescioğlu, Özlem İlyas, Laçın Tutalar, Baran Öztürk, Zeynep Baykal, Özlem Akkaya; Ankara: Heretik.
- Buchanan, I. (2010). *Immagined Community*. In A Dictionary of Critical Theory. Oxford University Press.
- Budd, J. W. (2018). *İnsani bir çalışma ilişkisi: verimlilik, hakkaniyet ve söz hakkını dengelemek*. Çev. Fuat MAN, İstanbul: Küre.
- Buğra, A. (2001). Bir Krize ve Bir Ahlâki Ekonominin Çöküşüne Dair. *Birikim Dergisi*, 145(Mayıs 2001).
- Cambridge Dictionary. (2021). Realism. Retrieved December 22, 2012, from <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce-türkçe/realism>
- Carey, J. (2020). *Sanat Neye Yarar?* Çev. Orhan Düz, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Çayırıcıoğlu, D. (2014). *Sosyolojide sinema filmlerinin eğitsel araç olarak kullanılması*. Ankara Üniversitesi.
- Center for Teaching & Learning. (2022). Using Case Studies to Teach. Retrieved October 16, 2022, from <https://www.bu.edu/ctl/teaching-resources/using-case-studies-to-teach/>
- Commons, J. R. (1919). *Industrial goodwill*. New York: McGrawHill.

- Danto, A. C. (2021). *Sanat nedir*. Çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel.
- Diken, B., Gilloch, G., ve Hammond, C. (2020). *Nuri Bilge Ceylan sineması: Türkiyeli bir sinemacının küresel hayal gücü*. Çev. Ahmet Nüvit Bingöl, İstanbul: Metis.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2019). *Filmlerle sosyolojisi*. Çev. Sona ertekin, İstanbul: Metis.
- edt. Gizem Parlayandemir. (2022). *Türk sinemasından örneklerle sinema sosyolojisi*. Eğitim Yayınevi.
- Fisher, J., Grant, B. ve Palmer, D. (2015). Bad Teacher? Using Films as Texts When Teaching Business Ethics: Exploring the Issues. *International Journal of Business and Management*, 10(8).
- Forrest, D. (2013). *Social realism: art, nationhood and politics*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Goodall, Z. ve Cook, K. (2021). Paid, domestic, and emotional work in the precariat: Ken Loach's Sorry We Missed You. *Feminist Media Studies*.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1879194>
- Gümüş, M. (2019). *Politik sinemada işçi sınıfı temalarının işlenişi: Ken Loach sineması*. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Hill, J. (2011). Routes Irish: "Irishness", "Authenticity" and the Working Class in the Films of Ken Loach. *Irish Studies Review*, 19(1).
- IBS CDC. (2022). Movie Based Case Studies. Retrieved October 16, 2022, from <http://www.ibscdc.org/movie-based-case-studies.asp>
- IMBD. (2021). Ken Loach. Retrieved December 23, 2021, from <https://www.imdb.com/name/nm0516360/>
- Kalleberg, A. L. (2009). Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations in Transition. *American Sociological Review*, 74(February), 1-22.
- Kaplan, F. N. (2017). Kültürel Hegemonyanın Kıskaçında Yeni İnsan: Bir Kültür Eleştirisi Olarak Ken Loach Sineması. *Journal of Current Researches on Social Sciences*, 7(1).
- Kaplan, N. (2013). *Global kültür ve kimlik; britanya örneği bbc news ve ken loach sinemasında temsil*. Kocaeli: Umuttepe.
- Kaplan, N. ve Kaplan, A. B. (2011). "Mücadele Ve Direnişin" Cesur Ajanı Ken Loach'un Sinemasında İnsanın "Özgürleşme" Sorunu: Psikanalitik Yöntemle "Ülke Ve Özgürlük" Filmi Analizi. *Marmara İletişim Dergisi*, 2011(18).
- Karagözler, M. (2021). *Bir temel hak olarak çalışma hakkı*. İstanbul: OnİkiLevha.
- Kıdak, E. (2021). *Kargo taşımacılığında kendi hesabına çalışma aldatmacası esnaf kurye*

modeli. İstanbul.

Kolektif. (2020). *Sinema ve sosyoloji*. İstanbul: Alfa.

Krippendorff, K. (2019). *Content analysis: an introduction to its methodology*. London: Sage.

Kurtdaş, M. Ç. (2020). *Sinema sosyolojisine giriş*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Loach, K. (2000). *Bread and Roses*. Retrieved from https://www.imdb.com/title/tt0212826/?ref_=nv_sr_srsrg_0

Loach, K. (2001). *The Navigators*. Retrieved from https://www.imdb.com/title/tt0279977/?ref_=fn_al_tt_1

Loach, K. (2007). *It's a Free World*. Retrieved from https://www.imdb.com/title/tt0807054/?ref_=fn_al_tt_1

Loach, K. (2019). *Sorry We Missed You*. Retrieved from https://www.imdb.com/title/tt8359816/?ref_=fn_al_tt_1

Lynn Jr., L. E. (1999). *Teaching and Learning with Cases: A Guidebook*. New York: Chatham House Publishers of Seven Bridges Press,.

Man, F. (2018). Zygmunt Bauman'ın Gözlüğü ile Çalışma İlişkilerine Bakmak. *Journal of Economy Culture and Society*, 57, 217-244.

Man, F. (2019). *İnsan kaynakları yönetiminde eğitim ve geliştirme*. Sakarya: Sakarya Kitabevi.

Mazierska, E. (2015). *From Self-fulfilment to Survival of the Fittest: Work in European Cinema from the 1960s to the Present*. Berghahn Books.

Mazierska, E. (Edt. . (2013). *Work in cinema: labor and the human condition*. Palgrave Macmillan.

Media Studies. (2021). Social Realist (British New Wave) Film Theory. Retrieved from <http://media-studies.mrshollyenglish.com/critical-perspectives/collective-identity/1-identity/british-national-identity/british-film-industry/social-realism>

Munro, A. (2021). Benedict Anderson: Irish political scientist. Retrieved November 17, 2021, from Britannica website: <https://www.britannica.com/biography/Benedict-Anderson#ref1178701>

Orhangazi, O. N. (2012). *Politik sinema kavramı üzerine bir inceleme: Demiryolculardan postacılar Ken Loach sineması*. Hacettepe Üniversitesi.

Pepi Downey, E., Jackson, R. L., Puig, M. E. ve Furman, R. (2010). Perceptions of efficacy in the use of contemporary film in social work education: An exploratory study. *Social Work Education*. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/02615470309143>

- Reza, S. (2021). *The construction precariat: dependence, domination and labour in dhaka*. Oxon: Routledge.
- Rose, S. (2019). *Beyond Ken Loach: where have the social-realists in cinema gone?* Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/28/beyond-ken-loach-where-have-the-social-realists-in-cinema-gone-sorry-we-missed-you>
- Said, E. W. (2020). *Kış ruhu*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- Seahrendt, C. ve Kittl, S. T. (2019). *Bunu ben de yaparım: modern sanat kullanma klavuzu*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2015). *Yeni kapitalizmin kültürü*. Çev. Aylin Onocak, İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2021). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. Çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı.
- Somay, B. (2022). *Tufan göründü: neoliberalizmin iflası üzerine altı deneme*. İstanbul: Metis.
- Standing, G. (2014). *Prekarya*. Çev. Ergin Bulut, İstanbul: İletişim.
- Standing, G. (2017). *Prekarya bildirgesi: hakların kısılmasından yurttaşlığa*. Çev. Sercan Çınar - Senem Demiralp, İstanbul: İletişim.
- Telek, A. (2020). *Artık hepimiz prekaryayız*. İstanbul: NotaBene.
- Thompson, E. P. (2006). *Avam ve görenek*. Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2021). *Sanat nedir?* Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ursell, J. (2021). Ken Loach, Social Realism, and The Intertwining of Politics and Life. Retrieved December 23, 2021, from <https://www.intofilm.org/news-and-views/articles/ken-loach-feature>
- Weiss-Gal, I. (2009). Teaching Critical Perspectives: Analyses of Professional Practice in the Film Ladybird, Ladybird. *Social Work Education*. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/02615470802702157>
- Yalın, A. (2017). *A Generic Analysis of Turkish Social Realist Cinema: 1960-1965* (METU). Retrieved from <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12621384/index.pdf>

TRAJEDİLERİ KONU ALAN HABER FOTOĞRAFI VE BELGESEL FOTOĞRAFTA KOMPOZİSYON ANALİZLERİ*

HAKAN TEMUÇİN**

ÖZ

Fotoğraf literatüründe trajedileri konu alan haber fotoğrafları ve belgesel fotoğrafların güzelleştirilmesi sorunu üzerine bir tartışma var olagelmıştır. Bu makale kapsamında süregelen bu tartışma özetlenmiş ve söz konusu sorunla fotoğrafçıların nasıl başa çıkabileceklerine ilişkin bir yöntem öne sürülmüştür. Bu yöntemi açıklamak için önce fotoğraf disiplininde kullanılan kompozisyon kurallarının en anlamlı şekilde nasıl sınıflandırılabileceği sorusuna cevap verilmektedir. Bu soruya verilen yanıt kapsamında fotoğrafta kullanılan kompozisyon kuralları iki kategoride gruplandırılmaktadır. Daha sonra trajedileri konu alan haber fotoğrafları ve belgesel fotoğraflar oluşturulurken onların güzelleştirilmesi sorununa bu kategorilerden hangisinden yararlanılarak bir çözüm getirilebileceği sorusuna cevap verilmektedir. Çalışmada sunulan kompozisyon kuralları sınıflandırması ve trajediyi konu alan fotoğraflarda bir kategori altında ifade edilebilecek çözümlerinin kullanılması önerisi var olan fotoğraf literatüründe bulunmaması nedeniyle bu çalışma fotoğraf disiplinine özgün bir katkıda bulunmaktadır. Sunulan tartışma kapsamında karşılaştırmalı fotoğraf okuma yöntemi kullanılarak trajedileri konu alan fotoğraflar oluşturulurken İfadesel Kompozisyon Kuralları olarak sınıflandırılabilecek kuralların kullanılmasının trajedi fotoğraflarının güzelleştirilmesi sorununun çözümüne etkili bir katkısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Makale çerçevesinde ayrıca, fotoğrafın doğası gereği konusunu güzelleştireceği yönündeki iddianın doğru olmadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Ulaşılan bir başka sonuç ise, haber fotoğrafçıların ve belgesel fotoğrafçıların konularına yaklaşırken nesnel bir yaklaşım yerine iyi ahlak temelli bir yaklaşımı benimsemelerinin anlamlı olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Kompozisyon, Haber Fotoğrafı, Belgesel Fotoğraf, İyi Ahlak, Trajedi Fotoğrafları.

* Bu makale Prof. Ergün Turan'ın danışmanlığını yaptığı doktora tezinden üretilmiştir.

** Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anabilim Dalı, temucin.hakan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5930-9887>.

* Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

ANALYSES OF COMPOSITION IN NEWS AND DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY ABOUT TRAGEDIES*

HAKAN TEMUÇİN**

ABSTRACT

There has been a debate in the photographic literature on the problem of beautifying news and documentary photographs on tragedies. Within the scope of this article, this ongoing debate has been summarized and method has been a proposed on how photographers can deal with this problem. In order to explain this method, first, the question of how the composition rules used in photography can be classified categorically in the most meaningful way is answered. Within the scope of the answer given to this question, the composition rules used in photography are grouped in two categories. Then, the question of which of these categories can bring a solution to the problem of beautification while creating news and documentary photographs on tragedies is answered. Since the classification of composition rules presented in the study and the proposal to use resolutions that can be expressed under a category in photographs on tragedy are not found in the existing photography literature, the study makes an original contribution to the discipline of photography. Within the scope of the presented discussion, by using the method of comparative photographic reading it has been concluded that the use of rules that can be classified as Expressive Composition Rules while creating photographs on tragedies makes an effective contribution to the solution of the problem of beautification of tragedy photographs. Within the framework of the article, it is also concluded that the claim that photography will beautify its subject due to its nature is not true. Another conclusion reached is that it is meaningful for news and documentary photographers to adopt an approach based on good morals instead of an objective approach when approaching their subjects.

Keywords: Composition, News Photography, Documentary Photography, Good Morals. Tragedy Photographs.

* This article is created from the doctoral thesis Prof. Ergün Turan supervised.

** Doctoral Student, Marmara University, Fine Arts Institute, temucinbakan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5930-9887>.

1. GİRİŞ

Fotoğraf literatüründe trajedileri konu alan haber fotoğrafları ve belgesel fotoğrafların onları güzelleştirecek bir yaklaşımla oluşturulması sorunu üzerine yoğunlaşan bir tartışma var olagelmıştır. Bu tartışma çerçevesinde trajedi fotoğraflarının güzelleştirilmesinin seyircilere ulaşan mesaj üzerindeki ve fotoğrafa konu olan insanların acılarına gösterilmesi gereken saygı kapsamındaki olumsuz etkileri ele alınmaktadır. Konu üzerine süregelen tartışmalar, her ne kadar trajedilerin güzelleştirilmesi sorununu tanımlasa ve sonuçlarını değerlendirse de, sorunun nasıl çözümlenebileceği üzerine öneriler geliştirilmesini sağlayamamışlardır.

Bu çalışmanın amacı trajedi fotoğrafların güzelleştirilmesi sorununa bir çözüm önerisi getirmektir. Bu amaç çerçevesinde cevap verilmeye çalışılan birinci soru, kompozisyon kurallarının en anlamlı şekilde nasıl sınıflandırılabiliridir. Bu sınıflandırmanın yapılmasının ardından cevap verilmeye çalışılan ikinci soru, trajedileri konu alan haber fotoğrafı ve belgesel fotoğraflarda söz konusu sınıflandırma kapsamında ortaya konan kompozisyon kurallarından hangilerinin kullanılmasının trajedi fotoğrafların güzelleştirilmesi sorununa bir çözüm getirebileceğidir.

Çalışma kapsamında ortaya konulan kompozisyon kuralları sınıflandırmasını benzerlerinden ayıran temel özellik kuralların Estetik Kurallar ve İfadesel Kurallar olmak üzere yapısal olarak farklılık gösteren iki kategoride gruplandırılmasıdır. Estetik Kuralları fotoğrafları güzel olarak algılatma kapasiteleriyle, İfadesel Kuralları ise en belirgin olarak fotoğrafların konularını ön plana çıkartma kapasiteleriyle tanımlamak mümkündür. Çalışmanın ulaştığı sonuç, trajedi fotoğrafları oluşturulurken İfadesel Kompozisyon Kuralları olarak sınıflandırılabilen kuralların kullanılmasının, fotoğrafların konularını ön plana çıkartırken onların güzelleştirilmesine en az katkıda bulunduğudır. Kompozisyon kurallarının, Estetik ve İfadesel gibi yapısal olarak farklılık gösteren bir şekilde sınıflandırılması veya trajedi fotoğraflarında bir grup altında tanımlanabilen kompozisyon kurallarının kullanılmasını öneren herhangi bir teoriye yerli ve yabancı kaynaklarda rastlanılmamıştır. Çalışmanın önemi; ortaya koyduğu önermelerin, trajedileri konu alan haber fotoğrafları ve belgesel fotoğrafların konularını güzelleştirdiğine ilişkin süregelen tartışmalara özgün bir katkıda bulunmasıdır.

Çalışmanın literatür taramasında trajediyi konu alan fotoğrafların güzelleştirilmesi üzerine var olan tartışmanın bir özeti sunulmuştur. Tartışma bölümünde ise önce kompozisyon kurallarının önerilen sınıflandırması sunulmakta, ardından Estetik ve İfadesel Kompozisyon Kuralları kategorilerine açıklık getirilmektedir. Haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafın tanımı yapıldıktan sonra, insanların sorunlarını ya da acılarını ifade etmeyi amaçlayan fotoğrafların güzelleştirilmesinin söz konusu fotoğrafların seyirciyi sağduyuya çağırma potansiyeli üzerindeki olumsuz etkileri tartışılmıştır. Bu kapsamda trajediyi konu alan haber fotoğrafları ve belgesel fotoğrafların iyi ahlakla olan ilişkisi ele alınmaktadır. Son bölümde ise, karşılaştırmalı fotoğraf okumaları yöntemi kullanılarak, trajediyi konu alan fotoğraflarda

Estetik ve İfadesel Kompozisyon Kurallarının kullanımının birbirlerinden farklılık gösteren sonuçları örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Kullanılan araştırma yöntemleri arasında literatür taraması, görsel taraması ve karşılaştırmalı fotoğraf okumaları¹ yer almaktadır. Var olan araştırma yöntemleri arasından literatür taramasının seçilmesinin amacı, alanda daha önce yapılmış çalışmaların belirlenebilmesi, trajedileri konu alan haber fotoğrafı ve belgesel fotoğraflara ilişkin literatürde ortaya konmuş düşüncelerin özetlenebilmesi ve çalışmada trajedi fotoğraflarının değerlendirilme çerçevesini belirleyen iyi ahlakın ne olduğuna açıklık getirilebilmesidir. Var olan araştırma yöntemleri arasından görsel taramasının seçilmesinin amacı, karşılaştırmalı fotoğraf okumaları için uygun örneklerin bulunabilmesidir. Var olan araştırma yöntemleri arasından karşılaştırmalı fotoğraf okumasının seçilmesinin amacı ise haber fotoğrafı ve belgesel fotoğraflar oluşturulurken kullanılması önerilen kompozisyon yaklaşımlarına açıklık getirilebilmesidir.

3. LİTARATÜR TARAMASI

3.1. Trajedi Fotoğraflarının Güzelleştirilmesi

Fotoğraf alanında trajedileri konu alan haber fotoğraflarının ve belgesel fotoğrafların onları güzelleştirecek bir yaklaşımla oluşturulması problemine ilişkin süregelen tartışmanın merkezinde iki fotoğrafçı ön plana çıkmaktadır. Bunlardan birincisi haber fotoğrafçısı James Nachtwey, diğeri ise belgesel fotoğrafçı Sebastião Salgado'dur.

James Nachtwey bir savaş fotoğrafçısı olmaya, 70'lerin başında Vietnam savaşı sırasında çekilen fotoğrafları gördükten sonra karar vermiştir (Frei, 2001, 0:15:17). Savaşın ne kadar adaletsiz ve acımasız olduğunu gösteren fotoğraflar Nachtwey'i oldukça etkilemiştir (Frei, 2001, 0:15:51). Onu motive eden düşünce, fotoğraf aracılığıyla savaflara son verme düşüncesi olmuştur (Frei, 2001, 1:27:22-1:27:40). Amacının, fotoğrafları aracılığıyla savaflara son vermek olduğu düşünüldüğünde Nachtwey'in savaşı konu alan kimi fotoğraflarının güzel olarak algılanmalarının bir çelişkiye işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Susie Linfield'e (2010/2013) göre, "kimi zamanlar Nachtwey'in biçimsel etkisi . . . [içeriği] bastırmaktadır" (s. 223). Onun fotoğrafları "korkunç bir içerik ile üslup sahibi biçimin tuhaf ve çarpıcı bileşimleridir. . . . Fotoğraflarını nitelendiren güzellik huzursuz edicidir" (Linfield, 2010/2013, s. 223). Benzer bir yaklaşım çerçevesinde Peder Jansson (aktaran Linfield, 2010/2013) Nachtwey'i fırsatçı "olarak tanımlamasının ardından . . . insanların beden ve

¹ Fotoğraf okuması fotoğrafların kişisel duymusal ve/veya düşünsel deneyimlerinin sözlü olarak ifadesidir ("What Is Meant By "Reading" Photographs", 1957, s. 48).

manen yaralı ve ölmekte olduğu bir savaş alanında nasıl olur da birilerinin kadraj veya biçime kafa yordüğünü anlamakta güçlük çekiyorum” (s. 222-223) yorumunda bulunmuştur.

Sebastião Salgado (aktaran Wald, 1991) ise, fotoğraflarının amacına dair şunları dile getirir: “Umarım bu resimler, dünyanın bazı bölgelerinde neler olduğuyla ilgili soruyu sormak için bir tartışma temeli olarak kullanılabilir. Daha fazla yardıma, daha fazla anlayışa ihtiyaç var” (para. 42). “Başkalarına bir şeyler iletebilecek bir bilgi akışı oluşturmak” için fotoğraf çektiğini dile getiren Salgado (1992/2012, s. 122) güzel fotoğraf çekme amacı olmadığını ifade eder. Buna rağmen Salgado’nun trajedileri belgeleyen fotoğrafları seyirciler tarafından güzel olarak nitelendirilebilmektedir ki, amacın trajedilerin üzücü doğasının hissettirilmesi olduğu düşünüldüğünde bunun bir çelişkiye işaret ettiğini ifade etmek mümkündür (Sischy, 1991, s. 92).

Abigail Solomon-Godeau’ya (2005) göre “Salgado, felaketi, estetize edilmiş fotoğrafik imgeler biçiminde temsil eder. . . . Bu tür bir üretim, estetikçiliğin...etik probleminin farkındalığını kabul etmeme ya da aslında pek fazla farkındalık göstermeme eğilimindedir” (para. 4).

Ingrid Sischy (1991) ise, Salgado’nun kuraklık nedeniyle kıtlık kurbanı olan insanları konu aldığı Sahel albümündeki fotoğraflar üzerine şöyle yazar:

Salgado, fotoğraflarının kompozisyon yönleriyle fazlasıyla meşgul—acı çeken konularının çarpık biçimlerindeki 'zarafet' ve 'güzelliği' bulmakla. Ve trajedinin süslenmesi, ortaya koydukları deneyimle ilgili olarak nihayetinde pasifliğimizi güçlendiren görüntülerle sonuçlanır. Estetikleştirmek, ona tanık olanların hissini uyuşturmanın en hızlı yoludur. Güzellik bir hayranlık çağrısıdır, eyleme geçmek değil . . . Bir fotoğrafçının her fotoğraf çekildiğinde yaptığı seçimler vardır, Salgado'nun buradaki stratejileri tutarlı bir şekilde estetikleşmeye katkıda bulunmakta, röportaja değil (s. 92-93).

Sischy gibi Arthur Coleman Danto da Salgado’nun fotoğraflarını güzel olarak tanımlar ve eleştirir. Danto *The Abuse of Beauty* (2002) adlı makalesinde kendini şu şekilde ifade eder: “Salgado’nun acı çeken insanlık fotoğrafları güzel—ve bu nedenle, onun eleştirmenleri, [fotoğraflarına] sahte diyecekler—çünkü bu düzenin acısı . . . güzel görülmemelidir. Salgado, fotoğraf ustalığıyla gerçek renkleriyle gösterilmesi gerekeni güzelleştirilmektedir” (s. 51). “Ama bu düzenin ıstırabını güzel yollarla göstermeye hakkımız var mı?” (Danto, 2003, s. 113). Salgado’nun kimi fotoğraflarıyla “izleyicinin dengesi bozulur. Ahlaki bir pozisyona, ahlaki tepkiye sahip olmanız gerektiğini hissediyorsunuz, ancak görüntüler o kadar büyüleyici ki bir şekilde bunu sizden alıyor” (Danto’dan aktaran, Wald, 1991, para. 48).

Benzer bir yaklaşım çerçevesinde Weston J. Naef’in (aktaran Wald, 1991) kendine sorduğu soru ise, Salgado’nun “doğru zamanda doğru yerde olarak felaket görüntülerini, ölüm yüzlerini, felaket yüzlerini, mazlumların yüzlerini sömürerek geçimini sağlamaya çalışan kapitalist girişimcinin içgüdülerini takip edip etmediğidir” (para. 46).

Julian Stallabrass (1997) ise, Salgado'nun İşçiler (Workers) serisindeki fotoğraflarını işaret ederek, "neden güzel sanatlar dünyasında kitle iletişim araçlarından daha iyi tanınıyorlar?" (para. 5) sorusunu gündeme getirmiştir. Bu soruya verilecek en anlamlı cevap, Salgado'nun güzel fotoğraf çekme arzusunun kimi fotoğraflarına kuvvetli ya da açık bir biçimde yansıdığı olabilir.

Öte yandan bu düşünceleri ifade edenlerin aksine, trajedi fotoğraflarının güzelleştirilmesini bir problem olarak görmeyenler de vardır. Örneğin David Levi Strauss *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics* (2003) adlı kitabında "neden güzellik bir eylem çağrısı olmasın" (s. 9) sorusunu okuyucuya yöneltir. Strauss (2003) bu yaklaşımını "temsil etmek estetize etmektir" (s. 9) düşüncesiyle destekler. Benzer bir düşünce çizgisini daha önce Susan Sontag da sunmuştur. Sontag (1977/1999) göre, fotoğraflar her şeyi "bir estetik beğeni parçasına" dönüştürerek "kederi . . . nötralize" (s. 129-130) ederler.

4. BULGULAR

Bu çalışmada kompozisyon kurallarının Estetik ve İfadesel olarak iki kola ayrılması önerilmektedir. Ortaya konan temel bulgu, trajedileri konu alan fotoğrafların tasarım aşamasında Estetik Kompozisyon Kurallarından ziyade İfadesel Kompozisyon Kurallarından yararlanılmasının, fotoğrafların seyircilerini sağduyuya çağırma kapasitelerini olumlu olarak etkilediğidir. Tasarım aşamasında Estetik Kompozisyon Kurallarını kısıtlamak fotoğraflarda güzellik algısını sınırlarken, İfadesel Kompozisyon Kurallarının kullanımı fotoğrafların içeriğini vurgulamaya yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda trajedi fotoğrafları tasarlanırken İfadesel Kompozisyon Kurallarından yararlanmanın onları beğeni nesnelere olmaktan ziyade sağduyuya çağırıcı araçlar haline getirebildiği sonucuna ulaşılmaktadır.

5. TARTIŞMA

Kompozisyon kuralları ifadesindeki kural sözcüğü, sanki kompozisyon kurallarının kullanılması bir zorunlulukmuş gibi bir algı yaratabilmektedir. Kimi sonuçlar elde etmek için geleneksel fotoğrafta kullanılan kompozisyon çözümlerini kural olarak algılamak mümkünken, farklı sonuçlar için bu kurallara alternatif yaklaşımlar kullanmak da mümkündür. Bu nedenden dolayı kompozisyon kuralları ifadesi yerine, kompozisyon çözümlenmesi ifadesini kullanmanın daha anlamlı olduğunu söylemek mümkündür.

5.1. Fotoğrafta Kompozisyon Çözümlerinin Önerilen Sınıflandırılması

Kompozisyon, resim ve grafik gibi görsel sanat dallarında, öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulurken, fotoğrafta (müdahale içeren fotoğrafçılık konu dışında bırakıldığında) bir arada bulunan öğelerin düzenlenmesiyle oluşturulur. Geleneksel² fotoğraf söz konusu olduğunda, düzenleme süreci öncelikle ilgi çeken sahnelerin kompozisyon çözümlerleriyle

² Bu çalışma geleneksel fotoğraf üzerinedir. Dolayısıyla rastlantısallığı içeren deneysel ya da sembol ve metaforları içeren kavramsal çalışmaları kapsamamaktadır.

uyumlu olup olmadıklarının değerlendirmesini içerebilir. Şayet sahne kompozisyon çözümlenmeleriyle uyumlu değilse, düzenleme süreci bakış açısı değiştirerek ya da canlı konuların yer değiştirmesini bekleyerek, sahneyi kompozisyon çözümlenmelerine uyumlu hale getirmeyi kapsayabilir. Sahne kompozisyon çözümlenmeleriyle uyumlu bir şekilde düzenlenemiyorsa fotoğraf çekmemek, kullanılan film karesi sayısı sınırı, dijital ekipmanların fotoğraf depolama kapasiteleri ya da fotoğraf ayıklama sürecinde harcanan zaman göz önünde bulundurulduğunda anlamlı olabilir. Bir sahneden geleneksel fotoğraf sınırlarında iyi bir fotoğraf çıkıp çıkmayacağını değerlendirebilmek, kompozisyon çözümlenmelerinin içselleştirilmesiyle daha kolay bir hal almaktadır. Geleneksel fotoğrafta kompozisyon çözümlenmelerini dikkate almaya alternatif olan, tamamen sezgisel bir yöntemle fotoğraf çekmektir. Bu yöntemi kullanmayı bir bakıma insanın kulağını ters kolla tutmasına benzetmek mümkündür. Bunun sebebi, kompozisyon çözümlenmelerinin zaten sezginin yönlendirmesindeki tasarım eğilimleri arasından, ifadeyi kuvvetlendiren ya da güzel algısına katkıda bulunan yaklaşımlarının kurallaştırılmalarıyla ortaya çıkmış olmalarıdır. Örneğin, ifadenin kuvvetlendirilmesine yardımcı olan ışığın ve keskinliğin ana konu üzerinde birleşmesinin, onu ilgi merkezi haline getireceği bilgisine sahip olmayan biri, sezginin rehberliğinde fotoğraf çekerken, bazen ana konuyu ilgi merkezi haline getirebilir, bazense getiremeyebilir. Bu bilginin yıllar içinde deneyimle öğrenilebilmesi, hatta sonra bir kural haline getirilebilmesi mümkündür, ancak bu bilgiye kolaylıkla ulaşmayı sağlayacak birikim zaten fotoğraf alanında bulunmaktadır.

Burada sunulan değerlendirmeden, geleneksel bir yaklaşımla fotoğraf çekerken sezginin bir kenara bırakılabileceği anlamı çıkarılmamalıdır, çünkü sezginin yardımı olmadan kompozisyon çözümlenmeleriyle çözümlenemeyen karmaşık³ sahneleri tasarlamak ya da sadece kompozisyon çözümlenmelerini kullanarak güzel ve/veya ifade gücü yüksek fotoğraflar çekmek mümkün olmayabilir. Geleneksel fotoğraf sınırları içinde sezgi genellikle kompozisyon çözümlenmeleriyle beraber kullanılır. Örneğin bir fotoğrafçı ne çekeceğini belirlerken sezgisel bir yaklaşımdan yararlanabilir. Çekeceği konuyu belirledikten sonra, sahneyi düzenlerken kompozisyon çözümlenmelerine başvurabilir ve karmaşık konular söz konusu olduğunda, tekrar sezginin rehberliğinde kompozisyon çözümlenmelerini kullanarak, oluşturduğu düzenlemenin son halini kararlaştırabilir. Dolayısıyla kompozisyon çözümlenmelerini, geleneksel fotoğrafla ilgilenen fotoğrafçıların fotoğraf tasarımına yardımcı olan ya da onları basitleştiren kurallar olarak tanımlamak mümkündür. Peki bu kurallar nasıl sınıflandırılabilir?

³ Karmaşık sahnelerden kastedilen, var olan kompozisyon çözümlenmeleri kullanılarak çözümlenemeyen sahnelerdir. Örneğin dengeyle ilgili kompozisyon çözümlenmeleri, basit sahnelerde ana öğenin çerçeve içinde nereye yerleştirileceğine ilişkin çözümlenmeler sunarlar ancak yardımcı öğeleri içeren karmaşık sahnelerde söz konusu yardımcı öğelerin konumu, renkleri, dokusu, şekilleri ve büyüklükleri gibi faktörler ana öğenin çerçeve içinde dengede durduğu yerin kompozisyon çözümlenmeleriyle tam olarak belirlenememesine neden olur. Karmaşık sahnelerde kompozisyon çözümlenmeleri birer başlangıç noktası olarak kullanılarak, öğelerin çerçeve içerisindeki yerlerinin sezgisel bir yöntemle sonuçlandırılmasının anlamlı olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 1: Fotoğrafta Kompozisyon

Estetik Kompozisyon Çözümlenmeleri
Denge
<i>Oran Dengesi</i>
<i>Çerçeve Oranı</i>
<i>Simetrik Denge</i>
<i>Asimetrik Denge</i>
<i>Hareket Alanı ve Bakış Boşluğu</i>
<i>Altın Oran</i>
<i>1/3</i>
<i>Yer Çekimi</i>
Uyum
<i>Şekilsel Uyum</i>
<i>Renk Uyumu</i>
<i>Ritim</i>
<i>Desen</i>
<i>Doku</i>
<i>Hiza</i>
Bütünlük
Tek Sayılar
Hareket
<i>Dinamizm veya Enerji Katan Diyagonal Çizgiler</i>
<i>Hareket Lekeleri</i>
Doğal Öğeler
<i>Görece Seyrek Rastlanan Doğa Olayları</i>
<i>Gün Doğumu, Gün Batımı, Mavi Saat</i>
<i>Havada Toz, Pus ve Sis</i>
Doğal Görünmeyen Müdahaleler
Derinlik
<i>Form</i>

<i>Perspektif</i>
Yaşam Ögesi
İfadesel Kompozisyon Çözümlenmeleri
Vurgu
<i>Yardımcı Ögeler ile Vurgu</i>
<i>Yalınlaştırma ile Vurgu</i>
<i>Kadraj Dışı Bırakarak Vurgu</i>
<i>Temiz Ön ve/veya Arka Plan ile Vurgu</i>
<i>Bakış Açısı Değiştirerek Vurgu</i>
<i>Alan Derinliği ile Vurgu</i>
<i>Pan ile Vurgu</i>
<i>Ters Işıklı Vurgu</i>
<i>Cephe veya Yanal Işık ile Vurgu</i>
<i>Çerçeve ile Vurgu</i>
<i>Fark ile Vurgu</i>
<i>Renk ile Vurgu</i>
<i>Ton ile Vurgu</i>
<i>Kontrast ile Vurgu</i>
<i>Renk Kontrastı ile Vurgu</i>
<i>Pozisyon Kontrastı ile Vurgu</i>
<i>Düşünce ve/veya Duygu Kontrastı ile Vurgu</i>
<i>Perspektif veya Oran ile Vurgu</i>
<i>Zamanlama ile Vurgu</i>
<i>Öncülük Eden Çizgiler ile Vurgu</i>

5.2. Estetik Kompozisyon Çözümlenmeleri Kategorisi

Estetik Kompozisyon Çözümlenmeleri kategorisi altında gruplandırılan çözümlenmelerin, insanlara güzel gelen düzenlemelerin idealleştirilmesine dayandığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla, bu çözümlenmeleri kullanarak göze güzel gözükten fotoğraflar yaratmak mümkün olabilmektedir.

5.3. İfadeşel Kompozisyon Çözümlemeleri Kategorisi

İfadeşel Kompozisyon Çözümlemeleri kategorisi altında gruplandırılan çözümlemelerin de Estetik Kompozisyon Çözümlemeleri gibi fotoğrafların güzel olarak algılanmasına katkıda bulunma potansiyelleri vardır, ancak konuyu ön plana çıkarma ya da belirginleştirme özellikleri bir fotoğrafı güzelleştirme özelliklerini aşar. Örneğin, İfadeşel Kompozisyon Çözümlemeleri başlığı altında sınıflandırılan yalınlık ile vurgu çözümü, verdiği dinginlik nedeniyle güzel olarak tanımlanabilir, ancak bu çözümleme kullanıldığında kendini en çok hissettiren güzellik hissiyatından ziyade yalınlık aracılığıyla konunun ön plana çıkarılmasıdır. Dolayısıyla, İfadeşel Kompozisyon Çözümlemeleri kullanılarak yaratılan fotoğraflarda en belirgin olarak hissedilen temel vurgunun fotoğrafın içeriği olduğunu söylemek mümkündür.

5.4 Haber Fotoğrafları ve Belgesel Fotoğraflar

Karşılaştırmalı fotoğraf okumaları aracılığıyla haber fotoğrafı ve belgesel fotoğraflarda, Estetik ve İfadeşel Kompozisyon Çözümlemelerinin kullanımlarının sonuçlarını tartışmadan önce, haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafın tanımlarını yapmakta yarar vardır. Haber fotoğrafı ve belgesel fotoğraf birbiriyle yakından ilgililerdir. Ağırlıkla haber fotoğrafçıları olmak üzere hem haber fotoğrafçıları hem de belgesel fotoğrafçılar medyaya katkıda bulunarak insanlar arası iletişimde rol oynarlar. Haber fotoğrafları genellikle daha aciliyeti olan gündeme dönük, belgesel fotoğraflar ise genellikle daha uzun soluklu projelerin sonucunda ortaya çıkan ürünlerdir. “Gazetelere ve dergilere, basına ve sosyal medyaya sıcak haber yetiştirme telaşı olmayan belge fotoğrafçıları ‘öykü anlatıcıları’, çektikleri fotoğrafları ise ‘öykülere adanmış fotoğraflar’” (Ok, 2016, s. 95) olarak tanımlamak mümkün olabilir. Susan Meiselas (1992/2012) bu konuya ilişkin olarak “belgeselciler olarak bizim için süregiden bir sorun var: [konuya] bağlanmak ve kendini adamaya devam etmek” (s. 115) düşüncesini dile getirmiştir. Haber fotoğrafçıları bir konuyu tek bir kareyle anlatmaya çalışırken, belgesel fotoğrafçıların bir konuyu bir seri fotoğraf aracılığıyla anlattıkları söylenebilir.

Belgesel terimi, 1926’da “kurgusal olmayan sinema filmlerini tanımlamak” (Buçan, 2018, s. 50) için kullanılmıştır. Gerçeği yansıtan filmlerin tanımında kullanılan belgesel terimi, daha sonra fotoğrafta da kullanılmaya başlanmıştır. Belgesel fotoğraf özellikle 1930’ların ikinci yarısında Amerika’da, önce Resettlement Administration (RA) (Yerleştirme İdaresi)’nde başlayan, sonra onun yerine kurulan Farm Security Administration (FSA) (Tarım Güvenlik İdaresi)’nde ve daha sonra onun yerine kurulan Office of War Information (OWI) (Savaş Enformasyon Ofisi)’nde devam eden, kırsal yoksulluğun zorluklarını belgeleyen ufak ama etkili fotoğraf programıyla (1935–1943) popülerlik kazanmış ve yaygınlaşmaya başlamıştır (Hulick ve Marshall, 1998, s. 101).

Basında yayınlanacak fotoğraflar söz konusu olduğunda haber fotoğrafları ve belgesel fotoğraflar arasında herhangi bir ayrıma gitmeksizin, onları aynı kategori içerisinde

değerlendirmenin mümkün olduğu söylenebilir. Bu kategoriyi, 1942’de Tarihi ve Missouri Üniversitesi Gazetecilik Okulu Dekanı Frank Luther Mott’un (aktaran Dos Santos, 2015) yarattığı foto muhabirliği terimiyle tanımlamak mümkündür (s. 109). Foto muhabirlik, toplumu ilgilendiren konular hakkında bilgi vermek amacıyla yapılan bağımsız, gerçekçi ve saygılı bir şekilde fotoğraf üretme pratiği olarak tanımlanabilir (Dos Santos Silva, 2015, s. 81).

1970’lerin ilk yarısında aksi yaygınlaşmaya başlayınca kadar haber ve belgesel fotoğrafçıların nesnel bir yaklaşımla konuları hakkında görsel bilgi sunabilecekleri düşünülmüştür (Jussim’den aktaran Schiller, 1977, s. 88). Bu düşüncenin aksine haber ve belgesel fotoğrafçıları konuya ne kadar objektif yaklaşırsa yaklaşırsa, fotoğraflarının onların hayata ya da olaylara bakış açısını yansıttığını söylemek mümkündür. Zamanın ve mekânın devamlılığından çıkartılıp alınan sahneler fotoğrafçıların “dünya görüşünün [ve] görsel beğenisinin . . . bir uzantısıdır” (Turan, 2007, s. 46). Fotoğrafçılar, neyi göstermek için seçtikleri, neyin elenerek kadraj dışında bıraktıkları, fotoğrafı hangi seçilmiş anda çektikleri gibi değişkenlerle fotoğrafların içeriğini belirlerler. Yani çekilen her fotoğraf gibi tasarım ürünleri oldukları için, haber fotoğrafları ve belgesel fotoğraflar fotoğrafçıların yorumunu içerirler.

5.5 Trajedi Konu Alan Haber Fotoğrafları ve Belgesel Fotoğraflar

5.5.1 Trajedi Fotoğraflarının Sağduyuya Çağırma Kapasiteleri

İnsanların sorunlarını ya da acılarını ifade etmeyi amaçlayan fotoğraflar oluştururken fotoğrafları güzel kılacak yaklaşımlardan kaçınan bir yoruma sahip olmanın, iyi ahlak çerçevesinde doğru bir yaklaşım olduğu söylemek mümkündür. Bunun sebebi, trajedi fotoğraflarının seyirciyi güzel fotoğraf düşüncesine yönlendirmekten ya da güzel duygusunu hissettirmekten ziyade, sağduyuya çağırımlarının anlamlı olmasıdır. Sağduyu, insanları anlamlı eylemlere çağırarak trajedilere çözümler bulunmasına neden olan bir yeti olarak tanımlanabilir. Güzellik hissiyatının, trajedilerin hissettirecekleri duyguları gölgeleyerek sağduyunun hissedilmesine engel olduğunu söylemek mümkündür. Trajedi fotoğrafları oluştururken onları güzel kılacak yaklaşımlardan kaçınan bir yoruma sahip olmak, geniş açı objektiflerle, olabildiğince nesnel bir yaklaşımla, olayları onların tanığı olarak belgelemekten farklı bir yaklaşımdır. Haber ve belgesel fotoğrafçıları için anlamlı olanın nesnel bir yaklaşıma sahip olmaktan ziyade, iyi ahlak ya da iyiliğe olan bağlılık çerçevesinde hareket etmek olduğunu düşünmek mümkündür. Fotoğrafçının, iyiliğe olan bağlılık çerçevesinde hareket etmesinin, trajedilerin gerçeklerini onları güzel kılmak adına herhangi bir çaba harcamadan vurgulayan bir yaklaşıma sahip olmak anlamına geldiğini ifade etmek mümkündür.

Haber ve belgesel fotoğrafçıların konuya getirdikleri yorumu, bir gerçeği ortaya çıkartmak ya da var olan gerçekleri vurgulamak için kullanmaları beklenir. Bunun sebebi, insanların bir konu üstünde düşünce sahibi olmalarına yarayan araçların, onları doğru yönlendirmelerini

istemeleridir. İnsanların güvenilir bilgi aracılığıyla doğru yönlendirilmesi iyi ahlak çerçevesinde doğru olandır. Kerry Tremain (1992/2012) bu konuyla ilgili şunları dile getirmektedir: “Görüntülediğimiz insanlarla yoğun bağlantı kurmak fotoğrafçılığın ilk şartıysa, ikincisi de kendimizi kollamaktır. Olayların çok fazla içinde olabilirsiniz ya da yeterince içine giremeyebilirsiniz. Yapılması gereken tek şey onları doğru anlatmaktır. Bunun tek yolu da sürekli olarak kendimizi sorgulamaktır” (s. 16). Tremain’in de dikkati çektiği üzere fotoğrafçılar, ister konulara içerden (fotoğrafçıların belgelediği konulara yakınlık duyduğu durumlar) ister dışardan baksınlar, onlardan beklenen olayları gerçeklere sadık kalarak ifade etmeleridir. Bu yaklaşım, fotoğraflanan konuyla ilgili yansıtılması gereken gerçeklerin ne olduğunun yorumunu yaparken, iyi ahlak çerçevesinde hareket etmeyi içermektedir. Bu noktada iyi ahlağın ne olduğuna açıklık getirmek yerinde olabilir.

İyi ahlak dinin ve felsefenin konusudur. Tanrı bilimi açısından ahlağın “gizli güçlerin etkisi ile toplumda var olan iyi-kötü ya da doğru-yanlış kavramları” (Millî Eğitim Bakanlığı, 2011, s. 3) çerçevesinde oluşturulan davranışları ifade ettiği söylenebilir. Hıristiyanlıkta iyi ahlaka ilişkin “insanların size nasıl davranmasını istiyorsanız, siz de onlara öyle davranın” (Luka 6:31) inancının olduğu görülmektedir. Benzer bir yaklaşıma başka dinlerde de rastlamak mümkündür. Felsefenin, neyin iyi olduğunu araştıran dalına ahlak felsefesi veya etik denir. İyi ahlağın felsefe alanında nasıl yorumlandığını anlamak için felsefe profesörü Robert L. Holmes’un düşünceleri göz önünde bulundurulabilir. Holmes *On War and Morality* (1989) adlı kitabında ahlağın temel ilkelerinin çerçevesini şöyle çiziyor:

Herhangi bir makul ahlaki teorinin merkezinde, insanların yaşamları ve iyi oluşlarıyla ilgili bir ilgi olmalıdır. Kendimiz de dahil olmak üzere insanlara değer vermiyorsak, başka şeylere değer vermenin bir anlamı olamaz—mülke, varlıklara, ulusal sınırlara, bayrağa ya da diğer [şeylere]. Bundan, en azından, davranış söz konusu olduğunda, kendimize ve başkalarına karşı önlenebilir zararı en aza indirmemiz gerektiği sonucuna varacağım (eklemeliyim ki, ahlaki temsilciler olmasalar da zevk ve acı yaşayabilen ve bu nedenle ahlaki değerlendirmeyi hak eden hayvanlar dahil) (s. 24).

Holmes bir ahlaki teorinin kabul görmesi için onun tüm canlıların iyiliğini gözetmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Holmes’un düşüncesini bir adım daha ileri taşıyarak kendimize ve başkalarına karşı önlenebilir zararı en aza indirmekten ziyade, acıyı hissedebilen tüm canlılara herhangi bir zarar vermeme felsefesini ortaya koymak mümkündür. Özetlemek gerekirse hem tanrı biliminde hem ahlak felsefesinde canlıların iyi şartlarda yaşaması isteğinin temel alındığını söylemek mümkündür.

Dünyada yaşanan trajedilere çözümler bulunabilmesi, insanlığın temel ahlaki değerler çerçevesinde birleşmeleriyle mümkün olabilir. Temel değerlerin iyiliğe olan bağlılık olduğu bir dünya düzeninde, trajedilere çözümler bulunması mümkünken güvenlik, sağlık, refah ve mutluluk birer hedef olmaktan ziyade var olan toplumsal düzenin bir sonucu olarak gelişeceklerdir. Başkalarının acılarını konu alan haber ve belgesel fotoğrafçıların iyiliğe olan

bağlılıklarının da fotoğraf çekerken ki yaklaşımlarını belirleyerek insanları sağduyuya çağırabileceği ve böylece trajedilere çözümler bulunmasına katkıda bulunabileceği tespitinde bulunmak mümkündür.

Trajedi fotoğraflarının anlamlı eylemlere sevk edebileceğini, destekleyen en önemli örneklerden biri, Vietnam savaşı fotoğraflarının kamu düşüncesini şekillendirmedeki etkileridir. Eddie Adams'ın *Nguyễn Văn Lém'in İnfazı* veya Nick Ut'un *Napalm Kızı* fotoğraflarının da içinde bulunduğu Vietnam savaşına ilişkin fotoğraflar, savaş karşıtı siyasi bir muhalefet oluşmasına neden olarak Amerikalıların Vietnam'dan çekilmesine katkıda bulunmuştur. Kendini tanımlamayı kabul ettiği şekliyle "savaş karşıtı fotoğrafçısı" (Appleford, 2002, para. 10) James Nachtwey'e göre "eğer savaş insanlığı inkâr etme girişimiye, o zaman fotoğraf savaşın tersi olarak algılanabilir ve iyi kullanılırsa savaşın panzehiri içinde güçlü bir bileşen olabilir" (Frei, 2001, 1:27:52-1:28:04). Trajedi fotoğraflarının genel seyirci için açık politik görseller olarak değerlendirilmesi mümkündür. Trajedi fotoğraflarına iliştilmesi gereken politik mesaj, bunlar oluyor değil bu olanları durdurun olmalıdır.⁴ Bu düşünce çizgisi çerçevesinde Salgado "resimlerime bakan kişi sadece şefkat hissediyorsa, tamamen başarısız olduğuma inanacağım. İnsanların bir çözüm bulabileceğimizi anlamalarını istiyorum" yorumunda bulunmuştur (Salgado, 2001, para. 3). Fotoğrafların yaşanan sorunlara çözüm bulunması için bir araç olma potansiyelleri "acıyı 'görüntülemek' kültürel, dolayısıyla sosyal olarak neden yardımcı olabilir?" (Bal, 2012, s. 115) sorusuna⁵ bir yanıt niteliğindedir. Trajediler karşısında foto muhabirleri sağduyuya çağırın fotoğraflar üretme, yayıncılar bu fotoğraflara sağduyuya çağırın mesajlar iliştilme, politik liderler ise bu fotoğrafları ve mesajları görerek çözümler için harekete geçmenin ahlaki sorumluluğuna sahiptirler. Trajedilerin kamuya mal olması, başka bir deyişle kamu nezdinde tanınmaları, onlar hakkında bir şeyler yapması beklenen politikacıların üzerlerinde baskı hissetmelerine sebep olarak olumlu değişimlere neden olabilmektedir. Politik liderler eyleme geçmeyerek trajedilere duyarsız kaldığında ise, seçme hakkının bu bilgi doğrultusunda kullanılmasının ve/veya insan hakları savunucuları ya da sivil toplum örgütleri liderliğinde barışçıl gösterilerle harekete geçmenin, toplumları oluşturan insanların ahlaki sorumluluğunda olduğu söylemek mümkündür.

Haber fotoğraflarının ve belgesel fotoğrafların belge oluşturma potansiyellerinin bir önemi vardır. Fotoğrafın belge oluşturma özelliği Nazi toplama ve imha kampları, Bosna ve Ruanda soykırımları gibi gerçeklerin reddedilemez kanıtlarının oluşturulmasını sağlamıştır. Fotoğraflar kaydedilmiş sahneler aracılığıyla,

geçmişini ... geleceğe uzanan bir şekilde ... şimdiki zamanla birbirine bağlayabilir.

⁴ Basının olanları yalnızca bildirmekten ziyade trajedilerin yarattığı sosyal durumların analizini yaparak ve onların olası çözümlerine ilişkin diyaloglar başlatarak politikacıların anlamlı adımlar atmaları için katalizör görevini üstlenmesinin anlamlı olduğunu söylemek mümkündür.

⁵ Bal bu soruya trajedilerin fotoğraflanmasına olumsuz baktığı için çok farklı bir yanıt vermektedir.

Bu zaman ötesi yetenek, fotoğrafçılığı güçlü bir araç haline getirir ve daha iyi bir gelecek yaratmak amacıyla mevcut davranışı değiştirmek için geçmiş hakkında bilgi vermeye çalışan devam eden savunuculuk kampanyaları için çok uygun bir araçtır. Bu nedenle fotoğraf insan hakları savunucuları için önemli bir araç haline geldi (Gaarde, 2013, s. 4).

Trajedi fotoğrafları, insanlığın ders çıkarması gereken olayları belgeleyerek onların insanlığın toplu hafızasında yer etmelerine ve canlı kalmalarına yardımcı olurlar. Böylece geçmişte yaşanan olayların geleceğe ışık tutmasını sağlarlar. Ders çıkarması gereken olayları belgeleyen fotoğrafların etkilerinin, insanları sağduyuya çağırma kapasiteleriyle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.

Susie Linfield'e (2010/2013) göre insan haklarına sahip birinin fotoğrafı insan haklarına ilişkin pek bir şey ifade etmezken, insan haklarına sahip olmayan birinin fotoğrafı bu hakların yoksunluğunu ifade eder (s. 51). Buradan yola çıkarak fotoğrafın neyi ifade etmekte başarılı olduğunu açmak mümkün olabilir. Bir hatıra fotoğrafı, pek çok kişinin sahip olduklarına benzer sıradan bir fotoğraf olarak yorumlanabilir. Trajedileri konu alan fotoğraflar ise, açık bir şekilde çözüm gerektiren problemlere işaret ederler. Dolayısıyla fotoğrafın problemlerin ifadesi için kullanışlı bir araç olduğunu söylemek, buradan hareketle de insanları sağduyuya çağırın türdeki trajedi fotoğraflarının işaret ettikleri problemlerin çözümleri üzerine diyaloglar başlatmaktaki rolünü ifade etmek mümkündür.

Fotoğraflar, insanlara hiç bulunmadığı yerlerden sahneleri görme şansı verirler (Gaarde, 2013, s. 5). Bu, dünyanın her yerinde yaşanan trajediler hakkında insanların bilgi sahibi olmasını sağlar. Bilgi sahibi olmak, trajedileri durdurmak için yardım kuruluşları aracılığıyla yardım elini uzatmak isteyen insanların ya da destekte bulunmak isteyen devletlerin etki alanını genişletir.

5.5.2. Trajedi Fotoğrafları ve Güzellik

David Levi Strauss'un (2003) "neden güzellik bir eylem çağrısı olmasın" (s. 9) sorusuna verilebilecek en anlamlı cevap, güzelliği fotoğrafa dahil ederek eyleme çağırın fotoğrafların yönlendirdiği güzel fotoğraf düşüncesini bir kenara bırakarak, empati mesajını fotoğraftan çekip çıkartmanın her zaman kolay olmadığı olabilir. Şayet amaç sağduyuya çağırın ya da empati uyandırmaksa, fotoğrafçının seyirciyi potansiyel olarak güzel fotoğraf düşüncesine yönlendirmesi anlamlı değildir. Güzel fotoğraf yaratma isteği beğenilen fotoğraflar oluşturarak tanınan bir fotoğrafçı olmak amacıyla ilişkilendirilebilir. Trajedi fotoğrafları çekerken yalnızca sağduyuya çağırın ya da empati duygusuna yönlendirecek bir yaklaşıma sahip olmak belki sahnenin arkasında kalmak anlamına gelebilir, ancak bu durum iyi ahlak çerçevesinde fotoğrafları güzel bulunduğu için tanınan bir fotoğrafçı olmaktan anlamlıdır. Bunu söyledikten sonra trajedi fotoğraflarını güzelleştirmeyen bir fotoğrafçı olmanın da beğenilen, takdir edilen, tercih edilen ya da tanınan bir fotoğrafçı olmayı mümkün kılabileceğini belirtmek mümkündür.

Susan Sontag'ın fotoğrafların her şeyi güzelleştirerek trajedilerin hissedilmesini engel olduğu ya da Strauss'un temsil etmenin güzelleştirmek olduğu genellemelerinin problemliliği tespitinde bulunmak mümkündür. Bu sonuca, güzelleştirecek bir yaklaşımla çekilmemiş trajedi fotoğraflarının okumaları yapılarak ulaşmak mümkündür. Nachtwey ve Salgado'nun güzelleştiren bir yaklaşımla çekilmemiş fotoğrafları arasından seçilmiş örnekler⁶ bu amaçla kullanılabilir. Nachtwey'in ölmüş kardeşi için yas tutan kadını belgelediği aşağıdaki fotoğrafında (Şekil 1), kompozisyonun ön plana çıktığını ya da güzel algısı yaratan öğelere yer verildiğini söylemek zordur. Bu nedenle, fotoğrafın pek çok insanda beğeni yaratacağını söylemek mümkün değildir. Ağır basarak kendini açıkça hissettiren fotoğrafın içeriği olduğu ifade edilebilir. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda pek çok insan için Nachtwey'in aşağıdaki fotoğrafıyla karşılaşma deneyiminin hissettirdiği temel duygunun, beğeniden ziyade sunulan kadının acısı olduğunu söylemek mümkündür.

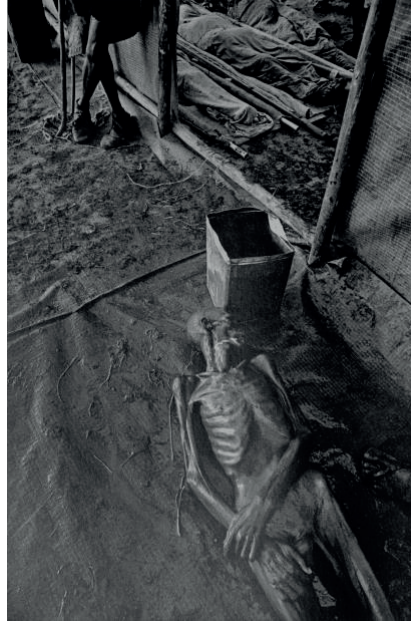


Şekil 1: James Nachtwey. Geleneksel Burka Giyinmiş Bir Kadın Afganistan'ın Başkenti Kâbil 'deki Kâbil Kuşatması Sırasında Taliban'ın Roket Saldırısında Ölen Kardeşi İçin Yas Tutuyor, Afganistan, 1996.

Kaynak: Dartmouth. <https://home.dartmouth.edu/news/2016/09/images-archives-photographer-james-nachtwey>, 8 Şubat 2022

Benzer bir şekilde Salgado'nun Şekil 2'de yer alan fotoğrafında da kompozisyonun ön plana çıktığını ya da güzel algısı yaratan öğelere yer verildiğini söylemek zordur. Bu nedenle pek çok insan için fotoğrafın hissettirdiği duygu beğeni değil açıklıktan ölen bir insanın acısıdır. Salgado'nun bu fotoğrafının sunduğu trajediyi güzelleştirerek acının hissedilmesine engel olduğunu söylemek, çoğunluğun algısı göz önünde bulundurulduğunda mümkün değildir.

⁶ Çalışmanın sonunda yapılan karşılaştırmalı fotoğraf okumalarında Nachtwey ve Salgado'nun güzelleştiren bir yaklaşımla çekilmiş trajedi fotoğrafları ele alınsa da onların fotoğrafları hakkında daha kapsamlı bir değerlendirme yapabilmek adına söz konusu fotoğrafçıların güzelleştiren bir yaklaşımla çekilmemiş pek çok trajedi fotoğrafının yaratıcısı olduğunu da belirtmekte ve örneklemekte yarar vardır.



Şekil 2: Sebastião Salgado. Geleneksel Kıpti ayinlerine göre cesetler yıkıyor ve cenazeye hazırlıyor. Etiyopya, 1984.

Kaynak: An Uncertain Grace

Bu örneklerin hissettirdiklerinden yola çıkarak fotoğrafların, herkes için beğeni nesnelere olmayabileceği tespitinde bulunmak mümkündür. İnsanların çoğunluğu için, güzelleştirilmemiş trajedi fotoğrafları beğeniye sebep olan değil, yalnızca düşünce ve/veya duyguların paylaşılmasını mümkün kılan araçlar olarak işlev göstermektedirler. Fotoğrafları bir araç olarak beğenme yatkınlığı gösteren insanlar şüphesiz vardır, ancak bunların bir kısmı için bile trajedi fotoğraflarının üzücü içeriklerinin beğeni hissine baskın gelmesinin mümkün olduğunu ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla güzelleştirilmemiş trajedi fotoğraflarının algılarından yola çıkarak, fotoğrafların her şeyi güzelleştirmediği ve temsil etmenin güzelleştirmek anlamına gelmediği sonuçlarına ulaşmak mümkündür.

5.6. Trajedi Konu Alan Haber Fotoğrafları ve Belgesel Fotoğraflarda Kompozisyon

Fotoğrafçıların kullandıkları kompozisyon çözümleri vasıtasıyla seyircilerin algısını etkilediklerini söylemek mümkündür. Konu trajediler olduğunda, fotoğrafçının fotoğrafları güzelleştirecek bir yaklaşımdan ziyade, içeriği ön plana çıkaracak bir yaklaşımla seyircinin sağduyuya çağırılma potansiyelini artırması iyi ahlak çerçevesinde anlamlıdır. İfadesel Kompozisyon Çözümlerinin fotoğrafların konusunu ön plana çıkartma gücü onları güzel olarak algılatma gücünü aştığı için, başkalarının acılarını konu alan fotoğraflarda bu yapısal çözümlerden yararlanmanın anlamlı sonuçlar doğuracağını söylemek mümkündür. Trajedi fotoğraflarında İfadesel Kompozisyon Çözümleri kullanmanın yararını anlamak için öncelikle trajedi fotoğraflarında Estetik Kompozisyon Çözümleri kullanmanın

problemlerine değinmek anlamlı olabilir. Estetik Kompozisyon Çözümlerini Alışlagelmiş Estetik Kompozisyon Çözömlerleri ve Alternatif Estetik Kompozisyon Çözömlerleri olarak ikiye ayırmak mümkündür.

5.6.1. Trajediye Konu Alan Haber Fotoğrafları ve Belgesel Fotoğraflarda Alışlagelmiş Estetik Kompozisyon Çözömlerlerinin Kullanılması

Alışlagelmiş Estetik Kompozisyon Çözömlerleriyle kastedilen, bu çalışma kapsamında sunulan kompozisyon çözümlerleri sınıflandırılmasındaki Estetik Kompozisyon Çözömlerleridir. Mohammad Rahmani'nin çektiği *Afganistan'da Erken Sabah* adlı fotoğraf, (Şekil 3) sunulan kompozisyon çözümlerleri sınıflandırılmasındaki Estetik Kompozisyon Çözömlerleri kategorisi altında yer alan, Görece Seyrek Rastlanan Doğa Olayları çözümlerlerinin kullanımına bir örnek teşkil etmektedir. Altın saat olarak ifade edilen zaman aralığının etkileyici tonlarını sunan fotoğraf, Afganistan savaşının sürdüğü dönemde Kâbil'de çekilmiştir.



Şekil 3: Mohammad Rahmani. Kâbil, Afganistan'da Erken Sabah. Fotoğraf.

Kaynak: *United Nations*. <https://news.un.org/en/story/2021/08/1098602>, 21 Ekim 2021

Afganistan'la ilgili haberlerde dünya basınında kullanılan fotoğrafın bir savaş bölgesi olan Afganistan'ın gerçeklerini anlattığını söylemek mümkün değildir. Hemen hemen herkesin güzel olarak değerlendireceği bu fotoğrafın kullanıldığı haberlerden biri, yüz altmıştan fazla insanın öldüğü bir bombalama olayıdır. Fotoğraf, Kâbil'de bir sokağın detaylarını ters ışıkla örterek ve altın saat tonlarıyla güzelleştirerek Afganistan'la ilgili olumlu bir hissiyat uyandırmaktadır. Fotoğrafçı ters ışıkla şehrin detaylarını gizlemeyi seçmemiş olsaydı, bir savaş bölgesine ait izleri fotoğraftan okumak mümkün olabilirdi. Fotoğrafın güzelliğinin izleyicisinin savaşın gerçeklerini düşünmesine ve hissetmesine engel olduğunu ifade etmek mümkündür.

Bu yaklaşımı, Taliban ve Afgan hükümeti arasındaki çatışmadan kaçarak, Kâbil'de bir mülteci kampına sığınan insanların yaşam koşullarına vurgu yapan aşağıdaki fotoğraftaki (Şekil 4) yaklaşımla karşılaştırmak mümkündür. Aşağıdaki fotoğrafta (Şekil 4), yukardaki fotoğrafın

(Şekil 3) aksine Afganistan’da yaşanan savaşın gerçekleri açık bir şekilde sunularak seyircinin sağduyuya çağırıldığı okumasında bulunmak mümkündür.



Şekil 4: Kâbil Mülteci Kampı. Fotoğraf.

Kaynak: *Taghrib News*. <http://www.taghribnews.com/en/news/518690/afghans-living-in-catastrophic-situation-at-kabul-refugee-camp-report>, 21 Ekim 2021

Alışlagelmiş Estetik Kompozisyon Çözümlemeleri kapsamında “savaşı huzurlu ve güzel bir seyir nesnesine” (Orhan, 2011, s. 184) dönüştürmek isteyen Simon Norfolk’un Afganistan’da çektiği fotoğrafları da ele almak mümkündür. Şekil 5’te yer alan fotoğrafta plastikten yapılmış bir barakada yaşayan Jaw Aka Faisal Nahman ve kızı Nono, izleyicilere savaşın sebep olduğu yıkıntılar önünde sunulmaktadır.



Şekil 5: Simon Norfolk. 2010. Fotoğraf.

Kaynak: *World Photography Organization*. <https://www.worldphoto.org/ko/node/2535>, 9 Ağustos 2021

Fotoğraf, günün yalnızca belli saatlerinde gözlemlenen mavi saate çekilmiştir. Mavi saat de, çalışmada sunulan kompozisyon çözümlemeleri sınıflandırmasında Estetik Kompozisyon Çözümlemeleri kategorisinde yer alan, Görece Seyrek Rastlanan Doğa Olayları altında sınıflandırılmaktadır. İnsanların güzel bulmaya yatkın olduğu bu zaman aralığının, ışığının yumuşak tonları ve etkileyici renginin, savaşın yıkımına ilişkin bir içerikle sunulması seyircide bir hissiyat çelişmesine neden olmaktadır. Norfolk’un bu fotoğrafının, fotoğrafların güzelleştirilerek trajik içeriklerin arka plana itilmesine bir örnek teşkil ettiği tespitinde bulunmak mümkündür.



Şekil 6: Paula Bronstein. Fotoğraf.

Kaynak: *Festival Della Fotografia Etica*. <http://archivio.festivaldellafotografiaetica.it/msf-malnutrition-in-boost-hospital-eng>, 21 Ekim 2021

Norfolk'un fotoğrafını Paula Bronstein'in yukarıdaki fotoğrafıyla (Şekil 6) karşılaştırılabilir. Afganistan'da, gıdasızlıktan tedavi gören oğlunu tutan anneyi konu alan fotoğrafın herhangi bir hissiyat çelişkisi yarattığı okumasında bulunmak mümkün değildir. Fotoğraf yalnızca savaşın yol açtığı bir trajediyi sunmaktadır. Fotoğrafta anne ve oğlu ana öge haline getirilmiştir. Arka plandaki lekeli duvar bir yardımcı öge olarak çocuğun kire bulanmış yüzünün ve kadının lekeli burkasının hissettirdiği yoksulluk duygusunu kuvvetlendirmektedir.

Belgesel fotoğrafçı Radcliffe Roye'un Instagram filtreleri uygulayarak yayına soktuğu Sandy Kasırgası fotoğraflarını, Estetik Kompozisyon Çözümlemeleri kategorisinde yer alan Doğal Görünmeyen Müdahaleler çözümlemesi altında incelemek mümkündür. Roye'un Şekil 7'de yer alan fotoğrafında kullanılan Instagram filtresi, fotoğrafa gren eklemiş ve bulutları koyularak onları daha dramatize etmiştir. Bunun gibi doğal gözükmeyen etkilerin uygulandığı fotoğraflar, kimi seyircilerin beğenisine hitap etmektedir. Bu durum, seyircinin ilgisini içerikten çok fotoğraf oluşturma tekniğine yönlendirmektedir.



Şekil 7: Radcliffe Roye. Breezy Point Plajı, Queens.

Kaynak: *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/sandy-in-new-york-radcliffe-roye-on-instagram>, 12 Mart 2022

Dikkatimizi konudan uzaklaştıracak ve aracın güzelliğine yerleştirecek kadar büyüleyici olan bu fotoğraflardaki sadece estetik değil—öyle olsalar da—aynı zamanda, aksi takdirde içerikleriyle ilişkilendireceğimiz bir dizi duyguyla tamamen zıt veya tamamen alakasız olan bir duygu veya zihin durumunu uyandırmak için tasarlanmış görünüyorlar. (Swanson, 2013, para. 24)



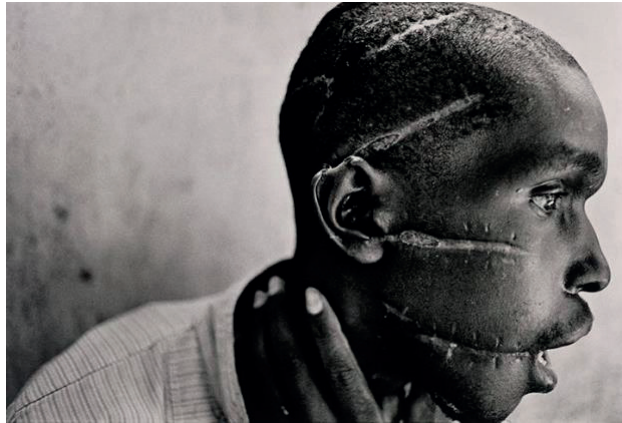
Şekil 8: Sandy Kasırgası Ardında Bıraktığı Yıkım.

Kaynak: Storm Geo. <https://www.stormgeo.com/weather/articles/how-to-estimate-hurricanes-damage-potential>,
12 Mart 2022

Herhangi bir filtre kullanılmamış dolayısıyla işlem görmüş hissi uyandırmayan yukarıdaki fotoğraf (Şekil 8), Roye'un fotoğrafının (Şekil 7) aksine, seyircinin ilgisinin, bir araç olan fotoğraf yerine içerikte toplanmasına neden olmaktadır. Bu durum fotoğrafın seyirciyi sağduyuya çağırma kapasitesini artırmaktadır.

5.6.2. Trajedileri Konu Alan Haber Fotoğrafları ve Belgesel Fotoğrafta Alternatif Estetik Çözümlerinin Kullanılması

Estetik Kompozisyon Çözümlerini fotoğrafların güzel olarak algılanmasına katkıda bulunurken, bu çözümlere alternatif çözümlerinin kullanılması da beğeniye hitap edebilir ve seyirciyi içerikten uzaklaştırabilirler. Böyle fotoğraflara verilebilecek örneklerden biri James Nachtwey'in çektiği Şekil 9'da yer alan fotoğraftır.



Şekil 9: James Nachtwey. Yaralanmış Adam Ruanda, 1994. Fotoğraf.

Kaynak: *The Pirata*. <http://thepirata.com/photographs-that-changed-the-world-part-3>, 9 Ağustos 2021

Şekil 9'da yer alan fotoğrafta Ruanda soykırımını desteklemediği için cezalandırılan Hutu kökenli Ruanda'lı bir genç sunmaktadır. Önce içerik olmak üzere fotoğrafta dikkati çeken ikinci özelliğin, Estetik Kompozisyon Çözümlenmeleri altında yer alan, Asimetrik Denge çözümlenmesine alternatif sunan fotoğrafın kompozisyonu⁷ olduğunu söylemek mümkündür. Genellikle geleneksel fotoğraf sınırları içerisinde Asimetrik Denge çözümlenmesinde portreler, bakış boşluğu çözümlenmesine uyarak Altın Oran ya da 1/3 Oranı şablonunun dikey çizgilerinden birine yerleştirilirler. Bu yaklaşımda negatif alan portrenin her iki tarafında da oluşur. Buna ek olarak, mümkün olduğu durumlarda belli oranda boşluk portrenin üzerinde de bırakılır ki, portrenin etrafındaki negatif alan kesintiye uğramadan üç kenarı da dolaşsın. Nachtwey fotoğrafını düzenlerken bakış boşluğu çözümlenmesini kullanmamıştır. Bununla beraber portrenin önünde ve üstünde negatif alan bırakmaktan ziyade tüm negatif alanı portrenin arkasında bırakmayı seçmiştir. Fotoğraf düzenlenirken alışlagelmiş geleneksel dengenin kullanılmasından ziyade alternatif bir denge anlayışının kullanılmasının, dengenin, dolayısıyla kompozisyonun fotoğrafta daha ön plana çıkmasına neden olmuştur. Kullanılan estetik yaklaşım, seyirciye fotoğrafı ya da fotoğraflama tekniğini beğendirme potansiyeline sahiptir. Bu durumun izleyiciyi içerikten yani fotoğrafın konusundan uzaklaştırabildiğini ifade etmek mümkündür.



Şekil 10: Scott Peterson, Ruanda Soykırımından Kurtulan Biri, 1994. Fotoğraf.

Kaynak: The Conversation. <https://theconversation.com/incitement-to-violence-is-rarely-explicit-here-are-some-techniques-people-use-to-breed-hate-153585>, 24 Eylül 2021

Yüzü yaralı aynı kişiyi Scott Peterson da fotoğraflamıştır. Peterson'un Şekil 10'da yer alan fotoğrafında Asimetrik Dengeyle aşağı yukarı örtüşen bir yaklaşım sunulmaktadır. Fotoğraf alışlagelmiş bir denge tasarımı sunduğu için, biçimsel yapının daha az ön plana çıktığını

⁷ Denge çözümlenmelerinin yarattığı estetik etki, diğer Estetik Kompozisyon Çözümlenmelerinden kendilerini daha az hissettirmektedir. Yani güzel fotoğraf algısına daha az katkıda bulunmaktadır. Denge çözümlenmesine alternatif yaklaşımlar kullanılması ise fotoğrafın biçimsel yapısını ya da kompozisyonunu daha fazla ön plana çıkartarak güzel fotoğraf algısını kuvvetlendirebilmektedir.

söylenbilir. Bu nedenden dolayı, fotoğrafta yaralı adam ve onun duygu dünyasının Nachtwey'in fotoğrafına kıyasla daha fazla ön plana çıktığını ifade etmek mümkündür.



Şekil 11: James Nachtwey. Grozni'deki Harabeler, Çeçenistan, 1996. Fotoğraf.

Kaynak: *Berner Zeitung*. <https://www.bernerzeitung.ch/kultur/kunst/der-schonungslose-blick-des-kriegsfotografen/story/23495360>, 24 Ekim 2021

Ruanda'lı adam fotoğrafındaki benzer bir yaklaşım Nachtwey'in 1996 yılında Çeçenistan'ın Grozni şehrinde çektiği Şekil 11'de yer alan fotoğraf için de söz konusudur. Fotoğrafta, bir hava saldırısında zarar gören Grozni şehri binaları alan derinliği dışında bırakıldığı için net olarak okunamamaktadır. Bu nedenden dolayı fotoğrafın konusu, alışıla gelmemiş bir şekilde çerçevelenmiş bir çocuğun kısmi portresi olarak nitelendirilebilmektedir. Fotoğrafta çocuğun ifadesi tam olarak okunamamaktadır. Kısmi portre sunan kadraj nedeniyle fotoğrafta öne çıkanın Nachtwey'in estetik anlayışı olduğu söylemek mümkündür. İlginin fotoğraflama tekniğine yönelmesi, izleyiciyi konunun içeriğinden ve potansiyel olarak hissettireceği duygulardan uzaklaştırmaktadır. Kompozisyona getirilen estetik yorumun, sunulan trajediyi güzelleştirdiğini söylemek mümkündür. Estetik hazzı öne çıkartan trajedi fotoğraflarında "ıstırabın nedenleri ve sorumluluğu . . . karanlıkta kalır [bu, fotoğrafları] . . . dünyanın felaketlerine ve adaletsizliklerine özellikle verimsiz [hale], aslında zararlı bir yanıt" (Reinhardt, 2007, s. 21) haline getirir.



Şekil 12: Chechen Anne ve Bebeği. Fotoğraf.

Kaynak: *Wikiwand*. https://www.wikiwand.com/en/First_Chechen_War, 24 Ekim 2021

Şekil 12 yer alan fotoğraf tıpkı Nachtwey'in fotoğrafı (Şekil 11) gibi Birinci Çeçen Savaşında çekilmiştir. İki fotoğraf birbiriyle karşılaştırıldığında, Nachtwey'in fotoğrafından farklı olarak Şekil 12'de yer alan fotoğrafın savaşın çirkin yüzünü açıkça gösterdiği söylemek mümkündür. Bu gibi fotoğraflar, her yönüyle anlamsız olan savaşlar üzerine izleyicilerinin bir fikir sahibi olmasına katkıda bulunarak savaş karşıtı bir kamuoyu oluşturulmasına ve/veya yapıcı politik eylemlere neden olabilmektedir.



Şekil 13: James Nachtwey. Kongo, 2008. Fotoğraf.

Kaynak: *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1990/06/24/magazine/romania-s-lost-children-a-photo-essay-by-james-nachtwey.html>, 5 Kasım 2021

Nachtwey'in 2008 yılında çektiği Kongolu askerler tarafından tecavüze uğrayan ve yakılan genç kadının portresinin (Şekil 13) de, kullanılan kompozisyon çözümlemesi aracılığıyla güzelleştirildiğini söylemek mümkündür. Zaman zaman kullanılsa da alışlagelmemiş eğri kamera açısı kullanımı, kompozisyon çözümlemeleri sınıflandırılmasında Denge başlığı altında yer alan Yer Çekimi çözümlemesine bir alternatif sunmaktadır. Nachtwey bu alternatif yaklaşımla portreye, dikkati üzerine çeken estetik bir yorum getirmiştir ki, bu yorumun içerikle yarıştığını söylemek mümkündür. Kullanılan fotoğrafı tekniğinin potansiyel olarak beğenilmesinin, seyirciyi sağduyuya çağırarak genç kadına empati duyulmasının önünde bir engel teşkil ettiğini ifade etmek mümkündür.



Şekil 14: André Thiel, Cinsel İstismar Mağduru Kadın, Kongo. Fotoğraf.

Kaynak: *CSS ETH Zürich*. <https://isnblog.ethz.ch/human-rights/rape-of-a-nation>, 5 Kasım 2021

Nachtwey'in çektiği portrenin aksine André Thiel'in çektiği, kaçırılarak defalarca tecavüze uğrayan kadın portresinde (Şekil 14) fotoğraflama tekniğinin ön plana çıktığı söylenemez. Dolayısıyla Thiel'in fotoğrafında yalnızca konunun, yani portresi çekilen kadının ve onun duygu dünyasının ön plana çıktığını ifade etmek mümkündür.

Yukarıda, Estetik Kompozisyon Çözümlemelerinin, fotoğrafların güzel olarak algılanmasına sebep olabilen etkilerinin fotoğraflarda konu alınan trajedilerle yarışan ya da onları arka planda bırakan sonuçlarının nasıl seyirciyi fotoğrafların içeriğinden uzaklaştırabildiği ifade edilmeye çalışılmıştır. Şimdi, İfadesel Kompozisyon Çözümlemelerinin, nasıl trajedi fotoğraflarının konusunu ön plana çıkartarak trajedilerin vurgulanmasını sağladığı tartışılacaktır.

5.6.3 Trajedileri Konu Alan Haber ve Belgesel Fotoğraflarında İfadesel Kompozisyon Çözümlemelerinin Kullanılması

Salgado'nun çekmiş olduğu aşağıdaki fotoğraf (Şekil 15), Afrika'nın Sahel bölgesinde yaşanan kıtlık sebebiyle Etiyopya'daki Korem mülteci kampına sığınmış mültecileri sunmaktadır.



Şekil 15: Sebastião Salgado. Soğuk sabah rüzgârına karşı örtüleriyle korunan mülteciler Korem kampında bekliyor. Etiyopya, 1984. Fotoğraf.

Kaynak: *Jumble Pusher*. <https://jumblepusher.com/post/54377355863/sebastião-salgado-sahel-the-end-of-the-road>, 14 Nisan 2021

Salgado, bu çalışmada sunulan kompozisyon çözümleri sınıflandırmasındaki İfadesel Kompozisyon Çözümleri kategorisi altında yer alan Yardımcı Öge ile Vurgu kapsamında, çerçeve içerisine mülteci kampını dahil etmek yerine, ona dağları ve üzerinde pus oluşmuş gölü dahil etmiştir. Fotoğraf, Korem mülteci kampının gerçekleri⁸ ya da açlıktan dolayı ölümler burun buruna olan insanlar hakkında maalesef hiçbir şey söyleyememektedir. Fotoğraf, mültecilerin zor yaşam koşullarına vurgu yapmaktan ziyade, onları içinde buldukları durumdan soyutlanmış estetik figürler olarak sunmaktadır. Trajedi fotoğraflarının ahlaki açımlarının estetik açımlarından önde gelmesinin anlamlı olduğunu söylemek mümkündür.

⁸ Kıtlık nedeniyle yaşadıkları yerleri terk eden göçmenlerin konakladığı Korem kampı yaklaşık 2500 metre yüksekliğindeydi. Geceleri ısının donma noktasına düşmesinden dolayı kampta yoğun zayıat verilmekteydi.

Salgado'nun iyiliğe olan bağlılık çerçevesinde Sahel fotoğraflarında ifade etmesi beklenilen, insanların çektiği ıstırapın yanı sıra, onların açlıktan öldüğü gerçeği olduğunu düşünmek mümkündür. Salgado'nun bu fotoğrafında, estetik kaygıların yaşanan trajediyi gölgede bıraktığı söylenebilir.



Şekil 16: Sebastião Salgado. Korem Mülteci Kampı, Etiyopya, 1984. Fotoğraf.

Kaynak: *Bonhams*. <https://www.bonhams.com/auctions/17098/lot/89>, 14 Nisan 2021

Yine Salgado'ya ait olan yukarıdaki fotoğraf (Şekil 16), Şekil 15'te yer alan fotoğraftaki mültecilerin yaşadığı kampı sunmaktadır. Bu fotoğraf mülteci olmanın gerçekleri hakkında daha çok şey söylemektedir. Ancak konu göz önünde bulundurulduğunda, Şekil 16'da yer alan fotoğrafın da tıpkı Şekil 15'te yer alan fotoğraf gibi izleyiciye bir hissiyat çelişkisi yaşattığını söylemek mümkündür. Şekil 16'da yer alan fotoğrafta konu alınan iki farklı şeyden bahsetmek mümkündür. Bunlardan biri, Korem kampının oldukça çok sayıda mülteci bulduran büyük bir kamp olduğu gerçeğidir. Diğeri, kampın yer aldığı coğrafyadaki dağlarının ters ışıktaki güzel görüldüğüdür. Mültecilerin açlıkla savaştığı düşünüldüğünde, dağların verdiği hissiyatın seyircinin algısında bir karmaşaya sebep olduğu söylenebilir. Güzel fotoğraf düşüncesinin seyircileri fotoğrafın içeriğinden uzaklaştırarak onların mültecilerle empati kurması önünde bir engel teşkil ettiğini ifade etmek mümkündür.



Şekil 17: Şekil 16'da yer alan fotoğrafın kadrajlanmış hali. Fotoğraf

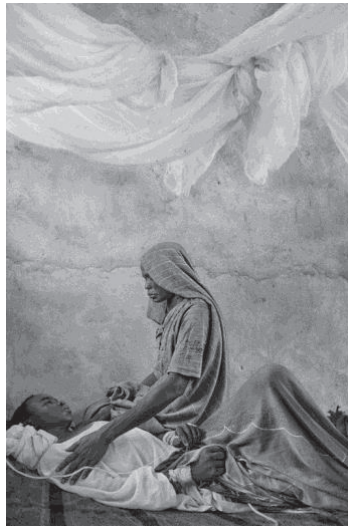
Fotoğrafta İfadesel Kompozisyon Çözümlenmeleri altında yer alan, Yalınlaştırma ile Vurgu kompozisyon çözümü kullanılarak dağların kadraj dışı bırakılmasının seyirciyi asıl konuya yönlendireceği tespitinde bulunmak mümkündür. Bu tür bir düzenleme, kadraj içerisinde kampa daha fazla yer verilmesini de olası kılmaktadır.



Şekil 18: Don MacCullin, Sabahın erken saatlerinde Kumbh Mela, Allahabad, 1989. Fotoğraf.

Kaynak: *Christies*. <https://www.christies.com/features/Don-McCullin-6777-1.aspx>, 18 Nisan 2022

Don MacCullin'in çektiği yukarıdaki fotoğrafın (Şekil 18), Şekil 15 ve 16'da yer alan fotoğraflarla karşılaştırıldığında, herhangi bir hissiyat çelişkisi yaratmadığı ifade etmek mümkündür. Fotoğrafın güzel bir çalışma olarak değerlendirilememesi, konunun, yani mülteci kampına sığınan insanların yaşam koşullarının daha belirgin bir şekilde ifade bulmasına neden olmaktadır. Kampın, Yardımcı Öge ile Vurgu çözümlemesi kapsamında fotoğrafa dahil edilmesi, mülteci düşüncesine ve mültecilerin içinde buldukları duruma vurgu yapılmasını mümkün kılmıştır. Yaşanan durum düşünüldüğünde, Şekil 18'de yer alan fotoğrafın insanları sağduyuya çağırma kapasitesinin daha güçlü olduğu ifade etmek mümkündür. Sağduyuya çağırın fotoğrafların, yardım kuruluşları aracılığıyla yardım elini uzatabilecek insanları ve destekte bulunabilecek devletleri harekete geçirici bir potansiyele sahip olduklarını söylemek mümkündür.



Şekil 19: James Nachtwey. MSF Tarafından İşletilen Tıp Merkezinde Hasta Olan Oğluna Bakan Anne, Darfur, Sudan, 2003. Fotoğraf.

Kaynak: *Willas*. <https://www.willas.com/james-nachtwey>, 24 Ekim 2021

Nachtwey'in 4 Ekim 2004'te Time dergisinde kapak resmi olarak kullanılan yukarıdaki fotoğrafında (Şekil 18) kullandığı kompozisyon yaklaşımı, tıpkı Salgado'nun kimi fotoğraflarında kullandığı yaklaşım gibi güzel fotoğraf algısına katkıda bulunmaktadır. Fotoğrafta sinekleri uzak tutmak için kullanılan ve askıda estetik bir şekil almış olan tülün kadrajın içerisine dahil edilmesi, güzel olarak nitelendirilebilecek bir fotoğrafın ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Şekil 20: Şekil 19'da yer alan fotoğrafın kadrajlanmış hali. Fotoğraf

Yalınlaştırma ile Vurgu kapsamında fotoğrafın güzel olarak algılanmasına katkıda bulunan sineklik kadraj dışı bırakıldığında, fotoğrafın seyirciyi içeriğe, yani hasta olan çocuğa ve başucunda bekleyen annesine çok daha kolay bir şekilde yönlendirdiği ifade etmek mümkündür.



Şekil 21: Batı Sudan'daki El Fasher Hastanesinde Tedavi Gören Hasta Çocuğunu Tutan bir Anne, 2004.

Fotoğraf.

Kaynak: Department of State. <https://2001-2009.state.gov/r/pa/ei/pix/b/af/photospre2006/39367.htm>, 4 Aralık 2021

Nachtwey'in fotoğrafını Batı Sudan'daki El Fasher Hastanesi'nde tedavi gören hasta çocuğunu tutan bir anneyi sunan Şekil 21'de yer alan fotoğrafla karşılaştırmak mümkündür. Bu fotoğrafın Nachtwey'in fotoğrafından farkı, güzel olarak nitelendirilmesi zor olduğundan dolayı sağduyuya çağırma kapasitesinin daha fazla olmasıdır.

6. SONUÇ

Çalışmanın ulaştığı sonuçlardan biri, güzelleştirilecek bir yaklaşımla çekilmemiş, içeriğin ön plana çıktığı trajedi fotoğraflarının, insanlarda beğeni duygusuna sebep olmadığıdır. Dolayısıyla çalışma, Susan Sontag ve David Levi Strauss'un tezlerinin aksine fotoğrafın her şeyi güzelleştiren bir araç olarak algılanamayacağını ortaya koymaktadır.

Tartışma kapsamında insanların sorunlarını ya da acılarını ifade etmeyi amaçlayan fotoğrafların güzelleştirilmesinin, fotoğrafçının iletmek istediği mesajı karmaşık bir hale getirerek fotoğrafların izleyicileri sağduyuya çağırma potansiyelini olumsuz etkileyeceği ortaya konulmuştur. İyiliğe olan bağlılık çerçevesinde trajedileri konu alan fotoğrafların öneminin, insanları sağduyuya çağırma kapasitelerinden geldiği düşüncesine vurgu yapılmıştır. Var olan sorunların fotoğraflar aracılığıyla başkalarıyla paylaşılmasındaki amacın, söz konusu sorunlara çözümler üretmek olduğu, bu nedenle de trajedileri konu alan fotoğrafların insanları sağduyuya çağırma potansiyelini zayıflatan yaklaşımlardan uzak durulmasının anlamlı olduğu düşüncesi dile getirilmiştir. Her ne kadar seyircilerin trajediyi konu alan fotoğraflara verdiği tepki fotoğrafçıların elinde olmasa da fotoğraflarının içeriğinin ahlaki çerçevede belirlenmesi onların elindedir. Bu bağlamda çalışmanın ulaştığı sonuçlardan bir diğeri, trajedileri konu alan fotoğraflar düzenlenirken haber fotoğrafçıları ve belgesel fotoğrafçıların olabildiğince nesnel bir yaklaşıma sahip olmaktan ziyade, fotoğrafları güzelleştirecek yaklaşımlardan kaçınmalarının anlamlı olduğudur. Dolayısıyla bu çalışma fotoğraf literatüründe var olagelmış, haber ve belgesel fotoğrafçıların nesnel bir yaklaşıma fotoğraf üretmeleri gerektiği düşüncesine alternatif bir düşünce sunmaktadır.

Çalışmada cevap vermeye çalışılan ana soru, kompozisyon çözümlerinin en anlamlı şekilde nasıl sınıflandırılabilirdi. Bu soruya verilen yanıtta yola çıkarak cevap vermeye çalışılan ikinci soru ise, trajedileri konu alan haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafta ortaya konan kategorik kompozisyon çözümlerini sınıflandırmasındaki hangi çözümlerinin kullanılmasının anlamlı olduğuydu. Çalışma kapsamında önerilen kompozisyon çözümlerini, Estetik ve İfadesel olmak üzere kategorik olarak farklılık gösteren iki gruba ayırmıştır. Karşılaştırmalı fotoğraf okumaları yöntemi aracılığıyla İfadesel Kompozisyon Çözümlerinin trajedileri konu alan fotoğraflarda kullanılmasının, onların insanları sağduyuya çağırma kapasitesi üzerindeki olumlu etkilerine açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda ulaşılan ana sonuç, fotoğrafçıların trajediyi konu alan fotoğrafları güzelleştirmekten kaçınmaları için İfadesel Kompozisyon Çözümlerini olarak kategorize edilebilen

çözümlemelerden bir şablon olarak yararlanabilecekleridir. Çalışmada sunulan kompozisyon çözümlemeleri sınıflandırması ve trajediyi konu alan fotoğraflarda İfadesel Kompozisyon Çözümlemeleri olarak sınıflandırılabilir bir grup çözümlemenin kullanılması önerisi var olan fotoğraf literatüründe bulunmamaktadır. Çalışmanın ortaya koyduğu önermeler, hem fotoğrafta kompozisyon çözümlemelerinin nasıl sınıflandırılabilirliği sorusuna hem de trajedi fotoğrafların güzelleştirilmesi probleminde bir çözüm sunarak fotoğraf disiplinine katkıda bulunmaktadır.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Çalışmadaki desteğinden dolayı Prof. Ergün Turan'a teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Appleford, S. (2002, 20 Kasım). The Eyes of Perpetual War. *LA Weekly*. <https://www.laweekly.com/the-eyes-of-perpetual-war> adresinden 1 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

Bal, M. (2012). Imaging Pain. Asbjørn Grønstad and Henrik Gustafsson (Editörler), *Ethics and Images of Pain* içinde (s. 115-143). Routledge.

Buçan, N. (2018). *Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf* [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=gk1dhOWBWM9S6YrIOUlyQ&no=rtzcAqWCYfhySudgcxyb_w adresinden 11 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

Danto, A. C. (2002). The Abuse of Beauty. *Daedalus*, 131(4), 35-56. <http://www.jstor.org/stable/20027805> adresinden 17 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Open Court Publishing.

Dos Santos S. ve Miguel F. (2015). Ethics and Photojournalism: The Visual Representation of Reality [Doktora Tezi, Blanquerna - Ramon Llull Üniversitesi]. Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/362943#page=1> adresinden 20 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Frei, C. (Director). (2001). *War photographer* [Belgesel Film]. Christian Frei Film Productions, Suissimage, Swiss Broadcasting Corporation.

Gaarde, A. (2013, Ocak). *Picturing Atrocity: Atrocity Photography as a Tool for Human Rights Advocacy*. <https://www.tc.columbia.edu/media/dist/images/icccr/2014/04/8.-Picturing-Atrocity-Morton-Deutsch-Awards-for-Social-Justice.pdf> adresinden 9 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Holmes, R. L. (1989). *On war and morality*. Princeton University Press.

Hulick, D. E.ve Marshall, J. (1998). *Photography: 1900 to present*. Prentice Hall.

Linfield, S. (2013). *Acımasız aydınlık: fotoğraf ve politik şiddet* (Çev. Mehmet Emir Uslu). Espas Yayınları. (Orijinal çalışma 2010'da yayınlandı).

Meiselas, S. (2012). Susan Meiselas: Orta Amerika ve İnsan Hakları. Ken Light (Ed.) *Çağımızın Tanıkları: Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* içinde, 110-117. (Çev. Hüseyin Yılmaz). Espas Yayınları. (Orijinal çalışma 1992'de yayınlandı).

Millî Eğitim Bakanlığı. (2011). Çocuk Gelişimi ve Eğitim: Ahlak Gelişimi. *Millî Eğitim Bakanlığı*. https://www.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/56/07/973760/dosyalar/2012_12/08082318_ahlakgeliimi.pdf adresinden 5 Kasım 2021 tarihinde alınmıştır.

Ok, S. S. (2016). *Fotoğraf belleğinde acının tasviri*. Hayalperest Yayınları.

Orhan, S. (2011). Fotoğrafik Temsil Olgusu ve Çağdaş Fotoğrafta Savaşın Estetize Edilmesi [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=0belyQ4vgNri6jJ0CJ4M5A&no=ofdUfXayUfZ39fE_6HXZ6A adresinden 11 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

Reinhardt, M. (2007). Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique. Mark Reinhardt, Holly Edwards ve Erina Dugganne (Editörler), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain* içinde (ss. 13-36). Williams College Museum of Art/University of Chicago Press. http://homepages.wmich.edu/~rvr5407/4800readings/Picturing_Violence_Aesthetics_and_the_An.pdf adresinden 30 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

Salgado, S. (2001, 28 Mayıs). The Globalised People. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2001/may/28/artsfeatures.globalisation1> adresinden 6 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

Salgado, S. (2012). Sebastião Salgado: İşçiler. Ken Light (Ed.), *Çağımızın Tanıkları: Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* içinde, 118-125. (Çev. Hüseyin Yılmaz). Espas Yayınları. (Orijinal çalışma 1992'de yayınlandı).

Schiller, D. (1977, Aralık). Realism, Photography and Journalistic Objectivity in 19th Century America. *Program in Ethnographic Film Newsletter* 4(2), 86-98. <https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1054&context=svc> adresinden 10 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Sischy, I. (1991, 9 Eylül). Photography: Good Intentions. *The New Yorker*. 89-95. <https://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf> adresinden 13 Nisan 2021 tarihinde alınmıştır.

Stallabrass, J. (1997, Mayıs-Haziran). Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism. *New Left Review*, (1/223), 131-160. <https://newleftreview.org/issues/i223/articles/julian-stallabrass-sebastiao-salgado-and-fine-art-photojournalism.pdf> adresinden 11 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Strauss, D. L. (2003). *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Aperture.

Solomon-Godeau, A. (2005). Lament Of The Images. *Aperture*. <https://issues.aperture.org/article/2005/4/4/lament-of-the-images> adresinden 4 Şubat 2022 tarihinde alınmıştır.

Sontag, S. (1999). *Fotoğraf üzerine* (Çev. Reha Akçakaya). Altıkkırbeş. (Orijinal çalışma 1977'de yayınlandı).

Swanson, B. (2013, 26 Kasım). Perilous Aesthetics: Photojournalism after Instagram. *The Point*, (7). <https://thepointmag.com/criticism/perilous-aesthetics/#> adresinden 12 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

Tremain, K. (2012). Giriş. Ken Light (Ed.), *Çağımızın Tanıkları: Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor* içinde, 13-22. (Çev. Hüseyin Yılmaz). Espas Yayınları. (Orijinal çalışma 1992’de yayınlandı).

Turan, E. (2007). *Siyah beyaz baskı*. Say.

Wald, M. L. (1991, 9 Haziran). Sebastiao Salgado: The Eye of The Photojournalist. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/1991/06/09/magazine/sebastiao-salgado-the-eye-of-the-photojournalist.html> adresinden 11 Mart 2022 tarihinde alınmıştır.

What Is Meant By “Reading” Photographs. (1957). *Aperture*, 5(2 [18]), 48-50. <http://www.jstor.org/stable/44405181> adresinden 30 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

PERFORMATİF BELGESEL “HERAION TEIKHOS’UN KADINLARI”NDA BELLEK KATMANLARI*

ÖZGE DENİZ ÖZKER**, İBRAHİM AKINCI***

ÖZ

Belgesel filmi sınıflandırabilmek için iki ana yol bulunmaktadır. Bunlardan ilki belgesel filmin modelleri, diğeri ise ayırt edici biçemlerdir. Bu çalışmada, varolan altı belgesel biçeminden biri olan performatif (edimsel) biçem tanımlanarak, performatif belgesel ve bellek ilişkisi bağlamında performatif belgesel örneği olarak “Heraion Teikhos’un Kadınları” (2023) belgeseli ele alınacaktır. Yapımcılığını ve yönetmenliğini yazarın (Özker) üstlendiği, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından Belgesel Film Yapım Desteği almaya hak kazanmış “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeseli bu çalışmada performatif belgeselde bellek yaklaşımı bağlamında içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Bu çalışma, belgesel sinemanın bellekle kurduğu ilişki bağlamında performatif belgeselde belleğin nasıl temsil edildiğini “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeseli özelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Performatif belgesel örneği olarak nitelendirilebilecek “Heraion Teikhos’un Kadınları”nda biçimsel özelliklerle bağlantılı olarak belleğin öznel niteliklerine vurgu yapıldığı, özyaşamöyküsel öğeler barındırdığı ve belgeselin unutmaya direnme biçimi olarak bellek katmanlarını kalıcı kılma potansiyeli olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca bu çalışma ile belgesel film aracılığıyla kadın emeğinin görünür kılınmasına ve kültürel mirasın aktarılmasına katkı sunulması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Film, Performatif Belgesel, Bellek, Kişisel Bellek, Kolektif Bellek.

* Bu çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik programı bünyesinde yazımı halen devam etmekte olan “Performatif Belgesel ve Bellek” tezinden üretilmiştir. “Kişisel Bellekten Kolektif Belleğe Bellek Katmanları Bağlamında “Heraion Teikhos’un Kadınları” Belgesel Filminin Analizi” başlığıyla 16. Uluslararası Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresinde 29 Ekim 2022 tarihinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör., Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, odozker@cu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4779-5010>

*** Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü, iakinci@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7243-8536>

**** Araştırmacılardan birinci yazar %90, ikinci yazar ise %10 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

LAYERS OF MEMORY IN THE PERFORMATIVE DOCUMENTARY “THE WOMEN OF HERAION TEIKHOS”*

ÖZGE DENİZ ÖZKER**, İBRAHİM AKINCI***

ABSTRACT

There are two main ways to classify documentary films. The first is the models of the documentary film, and the other is the distinctive modes. In this study, the performative mode, which is one of the six existing documentary modes, will be defined and the documentary "The Women of Heraion Teikhos" (2023) will be discussed as an example of performative documentary in the context of the relationship between performative documentary and memory. The documentary film "The Women of Heraion Teikhos", which was produced and directed by the author (Özker) and was entitled to receive Documentary Film Production Support by the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Cinema, was analyzed in this study by content analysis method in the context of memory approach in performative documentary. The aim of this study is to examine how memory is represented in the performative documentary in the context of the relationship between documentary cinema and memory, in the context of documentary film "The Women of Heraion Teikhos". It has been concluded that in "The Women of Heraion Teikhos", which can be characterized as an example of a performative documentary, the subjective qualities of memory are emphasized in connection with stylistic features and that the documentary contains autobiographical elements and documentary has the potential to make memory layers permanent as a form of resistance to forgetting. In addition, this study is expected to contribute to the visibility of women's labor and the transfer of cultural heritage through documentary film.

Keywords: Documentary Film, Performative Documentary, Memory, Personal Memory, Collective Memory.

* This study was produced from the thesis named "Performative Documentary and Memory", which is still being written in Yıldız Technical University, Institute of Social Sciences, Department of Art and Design, Proficiency in Art programme. It was presented as a paper between 29 October 2022 at the 16th International Congress of Social Sciences with Contemporary Research with the title of The Analysis Of Documentary Film “The Women Of Heraion Teikhos” In The Context Of Memory Layers From Personal Memory To Collective Memory.

** Instructor, Çukurova University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, odozker@cu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4779-5010>

*** Assoc.Prof. Dr., Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Department of Communication Design, iakinci@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7243-8536>

1. GİRİŞ

Bilinen gerçekliğin önyargılardan uzak bir akıl ile yeniden inşa edilmesi birçok yeni keşfin eklenmesinin bir sonucudur. Kuşkusuz buna, ilerleyen zamanda değişen her şeyin algılarımızda yol açtığı değişiklikleri de eklemek gerekiyor. Düş ve gerçekliğin birbirini kesen noktasında durduğumuz yerde ayaklarımız zemine biraz daha sağlam basacaktır. Sinemada oluşturulan gerçeklik; senaristin ve yönetmenin kafasındaki gerçekliğe göre şekillenip kurgulanırken ve çoğu kez çekim aşamasında ilk yola çıkılan fikirden bambaşka yerlere gidebilirken, izleyicinin zihinsel algısı da yönlendirilmiş olur. İzleyici edilgen bir duruma düşer. Oysa ki belgesel bize çokça sağlam bir zemin sunar ve izleyicinin öznel görüşlerini birçok durumda nesnel bir alana taşır. İzleyicinin kendi kafasındaki gerçeklikle yönetmenin kurguladığı gerçeklik birbiriyle örtüşmeye başlar. Bu; izleyiciye bir film izlediğini değil, bir gerçekliğe tanıklık ettiği izlenimini verir ve hayatın içine dahil eder. Böylelikle bir bilinçaltı serüveni, düşsel bir yolculuk fikri ve arayış öyküsü hayatın gerçekleriyle sıkı sıkıya örtüşmüş olur, izleyiciyi ikna eder. Belgesel film gerçeklikle doğrudan ilişki kuran sürprizli bir yolculuktur. Bu yolculuğa çıkan yönetmen yolda karşılaştığı beklenmedik sürprizlere verdiği tepkilerle bağlantılı olarak çekmek istediği belgeseli şekillendirir. Belgeselin izleyiciyle buluşmasına değin devam eden bu yolculuk izleyiciyle buluştuktan sonra da başka bir şekle evrilerek devam eder.

Belgesel sinema alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan Bill Nichols, “Belgesel Sinemaya Giriş” adlı kitabında belgesel filmi sınıflandırabilmek için iki ana yol önerir. Bunlardan ilki belgesel filmin modelleri, diğeri ise ayırt edici biçemlerdir (Nichols, 2017, s. 167). Belgeseli sınıflandırırken altı farklı belgesel biçeminden yararlanırız. Bunlar; gözlemci biçem, katılımcı biçem, şiirsel biçem, dönüşlü biçem ve performatif biçemdir. Bu çalışmada, varolan bu altı belgesel biçeminden biri olan performatif (edimsel) biçem tanımlanarak, performatif belgesel ve bellek ilişkisi bağlamında performatif belgesel örneği olarak “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeseli ele alınacaktır.

Çalışma kapsamında bellek yaklaşımı bağlamında içerik analizi yöntemiyle çözümlenen, yönetmenliği ve yapımcılığı yazar (Özker) tarafından gerçekleştirilen performatif belgesel “Heraion Teikhos’un Kadınları” Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından 2020-3 Sayılı Sinema Destekleme Kurulu kararınca Belgesel Film Yapım Desteği almıştır. Elli dokuz dakika uzunluğundaki belgesel film üç yıllık bir emeğin sonunda tamamlanmıştır.

2. PERFORMATİF BELGESEL VE BELLEK

Belgesel film, tarihsel süreçte pek çok teorisyen tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunlar arasında en çok bilinen ve en çok kabul göreni İngiliz Belge Okulu kurucusu John Grierson’un 1930’larda yaptığı “Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması” (Nichols, 2017, s.27) tanımlamasıdır. Grierson şunu da itiraf eder: “Belgesel hantal bir tanım ama

birakalım iş görmeye devam etsin” (Beattie’den aktaran Saunders, 2014, s. 24). Sinema kuramcısı Richard Barsam ise belgesel için “kurgusal olmayan”ı önerir ve “belgesel film tanımının yerini almayacak, bunun yerine bu tanımı ve bu heyecan verici sinema türüne dair birçok farklı yaklaşımı içine alacak bir tanım” (aktaran Saunders, 2014, s. 25) diye de ekler. Belgesel belki de en iyi şekilde “gerçeği” yaratıcı ve eleştirel bir sanat biçiminde temsil etmeye çalışan melez bir film türü olarak tanımlanabilir (De Jong, Knudsen ve Rothwell, 2013, s. 20).

Bu çalışmada temel referanslarımızdan olan ve belgesel sinema alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan Bill Nichols’a göre; belgeseller gerçekten olmuş bir şey ile gerçek kişiler hakkındadır ve gerçekte olanlara ilişkin öyküler anlatır (Nichols, 2017, ss. 27-32). Belgesel yönetmeni, hayatın içerisinden gerçek kişileri filminin öznesi haline getirir ve onların söz söylemesine olanak tanır. Belgelese ilişkin bu açıklamalara ek olarak belgesel film yapımının başka film yapım formlarında olmayan benzersiz bir özelliği vardır. Roger Silverstone bunu “keyfi” olarak açıklar (aktaran De Jong vd., 2013, s. 21) fakat bu özelliği “tesadüf” olarak açıklamak daha doğru olacaktır (De Jong vd., 2013, s. 21). Belgesel çekme pratiği olan kişiler “tesadüf”ün belgeselin akışını nasıl etkilediği konusunda deneyim sahibidirler. Gerçek kişilerle, gerçek mekanlarda çekilen belgesel filmlerin kurgu akışı da bu “tesadüf”lerin katkısıyla yolunu bulur. Bu konuya dair yazarın (Özker) yönetmenliğini yaptığı belgesel film “Refika”dan (2012) örnek vermek mümkündür. “Refika” yönetmenin, adının Refika olduğu söylenen bir fotoğraftaki kadının peşinden Adatepe ve Midilli’de iz sürmesinin bir güncesidir. Aslında burada önemli olan “Refika”nın hayat hikayesinden daha çok bir kadın imgesine dair birden fazla hikayenin yaratılıyor olmasıdır. Buradan yola çıkarak “Refika”, tarih yazımının nasıl şekillendiğini göstermesi açısından da önemli bir figürdür çünkü Adatepe’de ve Midilli’de yerel halka sorular yöneltilerek yapılan röportajlar bize bir kadın imgesine dair birbirinden farklı hikayeler olduğunu gösterir. Tüm bu yaratılan hikayelerin arka planında da onları destekleyen bir tarihsel süreç vardır. Mübadele sürecinde Rumların Adatepe’yi terk etmek zorunda kalmaları ve Refika’nın da bu süreçte Adatepe’yi terk edenlerden biri olması ihtimaliyle birlikte, yaratılan hikaye desteklenir. Belgesel filmde Adatepe’nin geçmişte Rumlarla Türklerin bir arada yaşadığı; dükkanları, meyhaneleri, postanesi, kilisesiyle çok zengin bir köy olduğundan söz edilir. Bugün bakıldığında sokaklarında çocukların dahi olmadığı, yeni baştan inşa edilmiş bir Adatepe’de geçmişin hayaleti gibi sizi sürekli izleyen, takip eden, köyün geçmişini hatırlatan bir kadın imgesi olan Refika, sabunlarda, zeytin yağı tenekelerinde, saatlerde, tepsilerde karşınıza çıkar (Şekil 1).



Şekil 1: Refika'nın Saate Basılmış Resmi.
Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Belgeselin açılış sekansında mübadele sürecini anlatmak amacıyla makro çekim ölçeği kullanılarak çekilmiş, terk edilmiş eski bir Rum evinde sağa sola koşturan karıncalar metaforu olarak gösterilir (Şekil 2).



Şekil 2: Terk Edilmiş Eski Bir Rum Evindeki Karıncalar.
Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Böylelikle tarihsel süreç karınca metaforuyla izleyiciye aktarılmaya çalışılır. Rumlar köyü terk etmiş ve geriye sadece örümcek ağı bağlamış birkaç eski eşya ve evin yeni sakinleri olan karıncalar kalmıştır. Belgesel filmin içerisinde yer alan röportajlarda daha çok Refika ve aşık olduğu genç olan Nazmi'nin hikayesinden söz edilmektedir. Bir kişi Nazmi'nin jandarma

tarafından vurulduğunu anlatırken bir diğeri Yunan askeri tarafından öldürüldüğünü, bir başkası ise Refika'ya aşık olan iki gencin birbirini vurduğunu söyler. Refika'nın aslında bir Rum olduğu ve adının da Rebecca olup daha sonra Refika'ya dönüştüğünü söyleyen de vardır. Refika'nın ve Nazmi'nin hikayesi böyle rivayetlerle, farklı versiyonları ile günümüze kadar taşınmıştır. Bu farklılıklar akılda tabii ki birtakım soru işaretleri yaratmaktadır. Bu hikayelerden hangisi doğru? Fotoğraftaki o kadın Refika mı, değil mi? Tarihi kim yazıyor? Film boyunca bu sorulara yanıt ararken güncenin sonunda o fotoğraftaki kadın imgesinin bir markanın logosu olarak kullanıldığına ve "Refika"nın bir anlamda metalaştığına tanık olunur. Bu belgesel filmin yolculuğunda yaşanan "tesadüf"ler filmin akışını belirler. Yönetmen elinde "Refika"nın resmi ile ona dair bir iz bulmaya çalışırken, Midilli'de tesadüfen girilen antika dükkanında, antikacı Psiroukis'in resimdeki kadını hatırlaması ve diğer kadın resimlerinin bulunduğu çerçevelerin arasından onu çekip çıkarmasıyla ve resme dair bildiklerini aktarmasıyla birlikte yönetmen tam da anlatmak istediği meseleyi aktarma şansını elde etmiş olur (Şekil 3).



Şekil 3: Midilli'deki Antika Dükkanında Refika'nın Resminin Bulunduğu An.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Şüphesiz bu "tesadüf" yaşanmasaydı belgesel farklı bir sona doğru evrilecekti ve yönetmen vermeyi amaçladığı mesajı verebilmek için farklı sahneler çekmek durumunda kalacaktı. Bu örnekten yola çıkarak belgesel film yapım süreçlerinde gerek eski bir Rum evinde karşılaşılan karıncalar, gerek röportaj yapılan öznel gerekse antika dükkanında rastgelinen resimle ilişkilendirildiğinde "tesadüf"lerin belgeselin akışını nasıl etkilediği açıkça görülmektedir. "Refika"nın sonunda ise "insanların bir şeye inanmaya ihtiyacı var, gerçeği anlatacak kimse olmayınca kim ne anlatıyorsa ona inanıyorlar" sözü ile sorgulamadan inandığımız pek çok

konuya da gönderme yapılır. Final sekansında ise yazar kasa sesine eşlik eden, “Refika”nın bir anlamda metalaştığını gösteren planlarla belgesel son bulur (Şekil 4).



Şekil 4: “Refika” Belgeselinin Final Sahnesi.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Buradan hareketle bu çalışmada incelenecek olan performatif belgesel “Heraion Teikhos’un Kadınları”nın çıkış noktasının da bir “tesadüf”e dayandığı söylenebilir. Yönetmen, Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografi Müzesinde üzerinde bal arısı figürü bulunan bir Efes Sikkesi ile karşılaşır. Bu Efes Sikkesi Heraion Teikhos adı verilen antik kentteki kazıda bulunmuştur. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında değineleceği üzere bal arısı figürünün yönetmenin hayatında önemli bir yeri vardır. Bu tesadüf üzerinden yönetmen bu antik kente ve devam etmekte olan kazıya ilişkin araştırma yaparak Kazı Başkanı Prof. Dr. Neşe Atik ile iletişime geçer. Atik ile yaptığı görüşme sonucunda kazıda çalışan işçi kadınlardan haberdar olur. Bunun üzerine bu konuyu bellek ile ilişkilendirerek bir belgesel çekmeye karar verir. Böylelikle belgeselin yolculuğu bir bal arısının rehberliğinde başlar. Belgesel film yapma eyleminde örtük olan şey, “gerçek”in temsildir ve kaçınılmaz bir anlatı yaratma eylemi bir gerilim yaratır. Belgesel film yapımcıları olarak, kendi eyleminizi keşfetmek ve bu gerilimin sunduğu fırsatlarla yaratıcı bir şekilde meşgul olmak için eleştirel farkındalığa ve özdüşünümselliğe ihtiyacımız vardır (De Jong vd., 2013, s. 20). “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeselinde de yönetmen özdüşünümselliği ön planda tutmaktadır. Kendi hikayesi ile birlikte sesini ve görüntüsünü de belgesele dahil eder. Filmin giriş sekansında yönetmeni antik kentin kalıntıları arasında yazı yazarken görürüz (Şekil 5). Bir yandan da izleyiciye neden orada olduğuna ilişkin üst ses aracılığıyla bilgi aktarır. Bu sekans belgeselin biçimine ilişkin izleyiciye fikir verir. Yönetmen de filmin öznelinden biridir.



Şekil 5: Yönetmen Kalıntıların Arasında Yazı Yazarken.
Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Performatif biçem, şiirsel biçem ile benzer şekilde belgeselde bilginin anlamını araştırır (Nichols, 2017, s. 218). Performatif belgesel dünyayı nasıl algıladığımızı olgusal bilgi dışında nelerin etkilediği sorusunu sorar ve bilginin gösterilebilir ya da çağrıştırılabilir olduğunu ve bunun performansı gerçekleştiren kişi tarafından özgün bir şekilde gerçekleştirildiğini benimser, dünyaya ilişkin bilginin karmaşıklığına vurgu yapar. Belgesel tarafından ele alınan konuları anlayış biçimimizin bir kısmını da deneyim ve bellek oluşturur (Nichols, 2017, ss. 219-220). Bellek çalışmaları farklı disiplinlerde kendisine yer bulmuş önemli bir çalışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belgesel film ve bellek ilişkisinin dünya çapında ilgi gören alanlardan biri olduğu düşünülebilir. "Heraion Teikhos'un Kadınları" belgeseli de belleği farklı alanlarda tartışmaya açan ve izleyicilere sorular sordurmayı hedefleyen bir çalışma olarak tasarlanmıştır. "Heraion Teikhos'un Kadınları", kişisel bellekten kolektif belleğe uzanan bir iz sürme hikayesidir. Yönetmen (Özker) kendi kişisel belleğinden yola çıkarak Trakya'ya adını veren beş bin yıl önce (Atik, 2016, s.75) Trak halkının yaşadığı Heraion Teikhos antik şehrinde kazı işçisi olarak çalışan sekiz kadının hikayesi üzerinden izleyenlere antik/modern bir Trakya masalı anlatır (Şekil 6).



Şekil 6: Kazı Alanında Yönetmen ve Kazı İşçisi Semahat Çalışırken.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Belgeselde, bellek, hatırlama, unutmama, tarih gibi kavramlar, kişisel bellek anlatımı üzerinden, Trakya coğrafyasına uzanarak antik kentte çalışan kadın işçilerin gündelik yaşamlarına ve hikayelerine tanıklık edilir. Trakların hikayesi ve kadınların hikayeleri birbirine karışır. Bellek katmanlarında iz bırakan anılar kadınların anlatımlarıyla aktarılır.

Bellek alanındaki çalışmalarıyla tanınan Jan Assman “Kültürel Bellek” adlı kitabında bellek sanatı ve hatırlama kültürüne ilişkin olarak “bellek sanatı”, “ars memoriae” ya da “memorativa” kavramının Batı geleneğinde sağlam bir yeri vardır [...] Bellek sanatı bireyleri ilgilendiriyor ve onlara belleğini geliştirme imkanı veriyor [...] Hatırlama kültürü ise sosyal sorumluluğun devamını amaçlıyor ve bir gruba dayanıyor” demektedir (Assman, 2018, s.38). Türk Dil Kurumu’nun tanımlamasına göre ise bellek ya da hafıza, yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücüdür (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022). Bunun sürekliliğini sağlamak ise nesnelerin, eşyaların ve yaşanan şeylerin oluşturduğu anıların bir şekilde kayıt altına alınmasından geçer. Belgeselin gücü de burada ortaya çıkar. Belleğin ortaya çıkarttığı ve sakladığı her şey geniş bir toplumsal mutabakat gerektirir. Yaşama dahil olan her şeyde vardığımız nokta insanlığın ortak mirasına katkı sunar. Bizler hep bulunduğumuz zamandan geçmişe doğru bir bakış atmak zorundayızdır ve bugünün koşulları bakış açılarımızı belirler. Sami Gülgöz’ün tanımlamasına göre otobiyografik bellek “kişinin kendi yaşamını oluşturan, kendi benliğiyle bağlantılı olayları hatırlamasıdır” (Gülgöz, Ece ve Öner, 2018, s. 14). Belleğimizi kimi zaman yaşadıklarımızla, kimi zamansa bize anlatılanlarla inşa ederiz. Yaşadığımız her yaşantı sonrasında belleğimizde izler, katmanlar oluşur ve bu katmanlar imgelerle doludur. Bazen duyumsadığımız bir koku bizi bulunduğumuz zamandan ve mekandan alarak başka zamanlara, başka mekanlara taşır.

Kimi zaman deniz kokusu, kimi zaman odalara dolan taze demlenmiş çayın kokusu, kimi zaman közlenmiş biber kokusu, kimi zamansa sabun kokusu bizi alır hatıralarımızın arasında gezdirerek belki çocukluğumuza ait zamanlara belki de ilk gençlik yıllarımıza götürür. Kokular ve anılar arasında benzerlik vardır. "Anılar da tıpkı kokular gibi istenmese de aniden hücum eder (...) Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle, geçmiş kendiliğinden *bugün* olur. Anı bugüne muhtaçtır, çünkü Deleuze'ün Bergson'a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır: Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır" (Sarlo, 2012, ss. 9-10). Belgeselin açılış sekansında yer alan sisler içerisindeki görüntüler ve sisler içerisinde ne yaptıklarını tam anlayamadığımız hareket halindeki kadınların görüntüsü bize izleyeceğimiz filmin ne hakkında olduğuna dair fikir verir (Şekil 7). Belleğimizdeki anılar da çoğu zaman sisler içerisindeki görüntüler gibi zihnimizde belirirler.



Şekil 7: Sisler İçinde Çalışan Kadınlar.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Ardından Heraion Teikhos Antik Kenti'ndeki kalıntıları görürüz (Şekil 8). Tarihsel süreçler içerisinde yaşanan her olay kentte farklı katmanların oluşmasına neden olur. Bu antik şehirdeki katmanlar, yaşantılar neticesinde oluşan bellek katmanları ile benzerlik gösterir. Sigmund Freud ve Walter Benjamin bu benzerliğe yazmış oldukları metinlerde yer vermişlerdir. Çalışmamıza konu olan "Heraion Teikhos'un Kadınları" belgeseli de bu benzerlikten ilham alarak inşa edilir.



Şekil 8: Heraion Teikhos Antik Kent.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Freud, yazdığı metinlerde psikanaliz ve arkeoloji arasında benzerlik kurar. Her ikisi de geçmiş ile ilgilidir. İkisinin de geçmişi gömülü olduğu yerden çıkarıp yeniden yapılandırıldığını söyler. Geçmişin önemi ise yıkılmış olan şimdiki onarma gücünden gelir (Flem, 2001, s.90). Bu benzerliğe 1895 yılında yayınlanan *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı eserinde de şu şekilde değinir:

Bu nedenle en başta, eğer itiraf malzemesinin akışı içinde belleği bir aydınlatmaya yeterli olmazsa daha sonra hipnozu kullanabileceğim kaydıyla, hipnoz olmaksızın yapabildim. Böylece bu benim tarafımdan tam olarak gerçekleştirilen ilk histeri çözümlemesinde sonradan süreli bir yöntem haline getirdiğim ve bilerek kullandığım bir prosedüre ulaştığım ortaya çıktı. Bu prosedür hastalandıncı ruhsal malzemeyi katman katman açığa çıkarmaydı ve onu toprak altındaki bir kentin kazı yöntemine benzetmekten hoşlandık” (Freud ve Breuer, 2001, s.189).

Freud hastasına bildiği şeyleri anlattırarak neden-sonuç ilişkisinin karanlıkta kalan noktalarını not eder ve ardından kullandığı farklı tekniklerle bellekte yer alan anıların derinlerde kalan katmanlarına erişir (Freud vd., 2001, s. 189). Buradan bellek katmanlarını ve arkeolojik katmanları ilişkilendirdiği sonucunu çıkarabiliriz ki belgeselde de temel dayanak bu ikisi arasındaki benzerliktir. Douwe Draaisma ise “Bellek Metaforları” adlı kitabında bu konuya şu şekilde değinir:

Freud’un hayatındaki ikinci tutku denebilecek arkeoloji de tükenmez bir metafor kaynağıydı. Bir psikanalist, tıpkı yok olmuş bir binanın dış hatlarını ve fresklerini, bulduğu duvar parçalarından ve kazı kırıntılarından yeniden inşa etmeye çalışan bir arkeolog gibi, hastalarının hatıra ve çağrışım parçalarından sonuçlar çıkarmaya çalışmalıydı. Histeri tedavisinde, histerinin ardında gizli olan travmaya doğru tabakaları

tek tek aşarak ilerlemek gerekiyordu. Semptomlar ancak travmatik hatıra bütünüyle ortaya çıkartıldıktan sonra, doğal aşınma onu etkisi altına aldıktan sonra ortadan kalkabilirdi. Pompei'nin gerçekten yıkılması da kazı sonucu ortaya çıkartılmasından sonra olmamış mıydı? (Draaisma, 2005, s. 27).

Yine aynı konu çerçevesinde Freud, "Nedenbilim ve Histeri" üzerine verdiği konferansta bir araştırmacının ilgisi sonucu kalıntıların bulunduğu bir bölgeye geldiği varsayımı üzerinden bu araştırmacının ortaya çıkarılanlarla ve çevre halkının geçmişten gelen bilgileri paylaşmalarıyla bu buluntuların anlamını öğrenebileceğini açıklar. Veyahut diğer bir seçenek araştırmacının, yanında kazıda kullanabileceği araç-gereçleri getirmiş olabileceği ve çevre halkını onunla birlikte çalışmaya ikna ederek toprak altında kalanları keşfedebilecekleri yönündedir. Böylelikle hiç beklemedikleri ve bellekleri üzerine inşa edilen, anıtlara ilişkin bilgilere erişebilirler (aktaran Flem, 2001, s. 88). Belgeselde de burada belirtildiği gibi araştırmacı yani Kazı Başkanı Prof. Dr. Neşe Atik, yerel işçi kadınlardan destek olarak kazıyı onlarla birlikte gerçekleştirmekte ve tarihin gün ışığına çıkmasını sağlamaktadır. "Kurtlarla Koşan Kadınlar" kitabında geçen "Bizim işimiz geçmişi yeniden gün yüzüne çıkartmaktır" (Estès, 2019, s. 42) sözü kazıda çalışan kadınlar için de pekala söylenebilir.

Kolektif bellek bireysel hatıraların toplamı, resmi anmalar, toplumsal semboller ve ortak kimlikleri kuran ve tam olarak somutlaştırılmamış niteliklerini ifade etmek üzere kullanılmaktadır (Olick, 2014, s.181). "Heraion Teikhos'un Kadınları" belgeselinde özne olarak yer alan kadınlar anlatımları ile kolektif bir bellek oluştururlar (Şekil 9). Kolektif bellek hakkında yazan Maurice Halbwachs, günümüzde devam ettirilen geleneklere ilişkin şunu söyler:

Bununla birlikte, geçmiş, günümüz toplumunda gravürlerin ve kitapların dışında da görünür olan; çehrelerin ifadelerinde, mekanların görünüşünde hatta kimi insanlar tarafından kimi ortamlarda bilinçsiz bir şekilde muhafaza edilip yeniden üretilmiş düşünme ve hissetme biçimlerinde sezdiğimiz pek çok iz bırakmıştır. Genellikle buna dikkat etmeyiz. Ama modern adetlerin birden fazla yerde yüzeye çıkan eski katmanlara dayandıklarının farkına varmamız için dikkatimizin bu yöne çevrilmesi yeterlidir" (Halbwachs, 2018, s. 82).



Şekil 9: Heraion Teikhos'un Kadınları.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Freud'un ve Halbwachs'un işaret ettiği bu konu belgeselde şu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kazı Başkanı Prof. Dr. Neşe Atik belgeselde daha önce başlarına gelmiş olan bir anıyı paylaşır. Kazıda buldukları ve ne olduğunu çözemedikleri bir kaba ilişkin bilgiyi bir kadın işçinin geçmişten aktarılan bilgiyle onlara aktarması, kabın adını ve ne işe yaradığını söylemesi dikkat çekicidir. Kazıda küllerin üzerinde bir kap bulunur ve arkeologlar bu kabın ne olduğunu anlamaya çalışırken işçi kadınlardan biri bu kabın "çelepne" olduğunu ve hala annesi ve anneanesi tarafından ekmek pişirmek için kullandıkları bilgisini paylaşır. Kazı Başkanı da küllerin üzerinde bulunan bu kabın işçinin anlatımıyla örtüştüğünü görür. Geleneklerin günümüze kadar nasıl taşındığını ve hala kullanıldıklarını, bellek aktarımının önemini bu örnekte görürüz. Kazı Başkanı Atik, kadının anneannesinden daha detaylı bilgi alabilmek için görüşmek ister fakat ne yazık ki anneanne vefat etmiştir. Kazı Başkanı Atik, anlatımlarında bilgilerin kaybolmaması için kendisi tarafından işçi kadınlara aktarıldığını da belirtir (Şekil 10). Gerek Kazı Başkanı Atik'in çabası gerekse bu anlatımların belgesel filmin içerisinde kendine yer bulmasıyla beraber belleğe ilişkin katmanlar kalıcı hale getirilmiş olur. Böylelikle bellek taşıyıcıları ölüme yenilse de belgesel film aracılığıyla bellekten süzülenler kalıcı hale getirilmektedir.



Şekil 10: Kazı Başkanı Prof. Dr. Neşe Atik.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Konuyla bağlantılı olarak yeniden Freud'a dönecek olursak, Freud'un, bir arkeologla benzer özellikler taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü Flem'in aktarımına göre her ikisi de koleksiyoncudur (Flem, 2001, s.100). Belgesel film ile ilişkilendirildiğinde yönetmenin de bir koleksiyoncu gibi hareket ettiği görülür. Çünkü bir kazı alanına giderek geçmişi bugüne taşımaya çalışan işçi kadınların hikayelerini ve Traklara ilişkin hikayeleri Agnes Varda'nın "Toplayıcılar" (2000)

belgeselinde yaptığına benzer bir şekilde “görüntü toplayıcı kadın yönetmen” (Ocak, 2019, s. 229) olarak, bir koleksiyoncu gibi toplayarak, geçmişten bugüne nelerin kaldığını ve aynı zamanda bugün orada çalışan kadınların gündelik yaşam pratiklerini kayıt altına alarak unutmaya meydan okuma biçimi olan belgeseli oluşturduğunu görürüz.

W. Benjamin “Kazı ve Hafıza” başlıklı metninde belleğin geçmişi keşfetmek için bir araçtan çok bir ortam olduğunu söyler. Tıpkı yeryüzünün eski şehirlerin gömülü olduğu bir ortam olduğu gibi, deneyimlenenin ortamıdır. Kendi gömülü geçmişine yaklaşmak isteyen kişi, kazı yapan biri gibi davranmalıdır. Her şeyden önce, aynı konuya tekrar tekrar dönmekten korkmamalıdır; toprağın altını üstüne getirir gibi davranmalıdır. Çünkü “meselenin kendisi”, uzun zamandır aranan sırlarını ancak en titiz soruşturmalara teslim eden tabakalardan başka bir şey değildir (Benjamin, 2005, s. 576). Arkeolojik tarihin, buluntulardan oluşan nesnel gerçekliğinin yanı sıra sözlü tanıklıkların da belirleyici bir kaynak olduğu görülür. Geçmiş yorumlarken bugünün penceresinden bakmak birçok disiplini de karşılaştırmak anlamına gelmektedir. Geçmiş yaşantıların ve toplumsal düzenlerin, kültürel, sanatsal, ideolojik açıdan doğru değerlendirilmesi ancak bu şekilde sağlanabilir. Hatırladıklarımız üzerinde düşünmek ve anlamaya çalışmak bu noktada çok büyük önem taşır. Susan Sontag; “Belki de hatırlamaya çok fazla değer verilirken düşünmeye yeteri kadar değer verilmiyor” (aktaran Sarlo, 2012, s.19) derken bizlere de bu noktada çok önemli ipuçları vermektedir. Belleğin ütopyik ufku ile geçmiş deneyimlerin ve oradan bugüne ulaşan mirasın oluşturduğu bilgiyi korumamız bu açıdan çok önem taşımaktadır. Kurgu ya da kurmaca olmayan diye adlandırılan anlatılar, tanıklıklar, yaşam öyküleri, anılar vb. bir çok şeyi yoğun olarak öznellik belirlemektedir. Sinematografi, plastik sanatlar, edebiyat ve medya üretimleri için de durum aynıdır. Belgesel bize bu durumu aşma imkanı getirir. Arkeolojik buluntulara anlam verebilme ve bugünle özdeşlik kurarak bir bağ oluşturma çabası nesnel buluntuların gerçeklikleri ışığında hikâyeyi yeni baştan yorumlama ve yazma imkanını doğurur. Bellek ve anlatıları arkeolojik temellendirme ile insanı yabancılaşmaya karşı korumakta, kimlik edinme ve toplumda yer bulma amacını sağlamaya yönelik özendirici bir işlev görmektedir. Tarihsel süreç bağlamında birçok nedenden ötürü reddedilebilecek iddialardan oluşmuş bir epistemoloji bellek üzerine kurulamaz. Vanzetti şöyle yazıyor: “(bellek) olaylara tek bir perspektiften bakar, belirsizliği kabul etmez, hatta olayları arketiplere indirger” (aktaran Sarlo, 2012, s. 38). Ancak arkeolojik çalışmaların belgesel film olarak aktarılması bize bunu sağlayabilir. Nesnelere, dilsiz kemiklerin ve parçalara ayrılmış eşyaların tozun toprağın altından sıyrılarak bir araya gelmesiyle bize anlattıkları hikâyeye, geçmiş deneyimin tüm somutluğuyla karşımızda canlanmasını sağlar. Buluntular kullanıldıkları zamanın tanığıdır ve anlattıklarıyla belleğimizi daha güçlü bir hale getirirler. Ve geçmiş çağlardan bugüne ulaşmış buluntuların anlattıkları bizlere aynı zamanda tarih yazımı için daha temel bir kaynak sağlar. Buradan hareketle tarih ve bellek arasındaki ilişkiye ilişkin Jacques Ranciere şöyle diyor:

Bu zamanın, ki tam olarak geçmiş zaman değildir, bir adı vardır: bellek... Zamanı insanileştirir ve biçimlendirir, telleri birbirine bağlar, iletişimi sağlar ve onu özsel bir katışıklığa mahkûm eder... Bellek süreç olarak ruhsal iken, zamanın montajlanması, yeniden inşa edilmesi ya da 'durulaştırılması' üzerindeki etkileri açısından anakroniktir. Tarihin bellek boyutu, ancak bilinçdışı ile bağları ve anakronik boyutu kabul edilirse kabul edilebilir (aktaran Sarlo, 2012, ss. 53-54).

"Geçmiş ve ona dair tanımlamalarımız şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerinden doğar. kendiliğinden "orda" duran bir şey değildir geçmiş. Kültür tarafından yapılan bir şeydir"(Susam, 2015, s. 26). Geçmişin hayali öngörülerle inşa edilerek bugüne taşınması tarih yazımı açısından çok önemli bir sorun oluşturmaktadır. Bizlerin "gerçek" diyebileceğimiz ve bunun üzerinden anlatacağımız, ayakları yere sağlam basan hikayelere ihtiyacımız vardır. Paolo Rossi'ye göre, "Bellek, söylendiği gibi, geçmiş 'sömürgeleştirir' ve onu bugünün kavramları ve duygularına dayanarak düzenler" (aktaran Sarlo, 2012, s. 60).

Bellek anlatıları bugünle bağ kurar ve bunu hem kendi döneminin bakış açısı hem de bugünün yorumlarıyla, çıkarsamalarıyla oluşturur. Böylelikle elimizde inanabileceğimiz yeni bir anlatı şekillenmeye başlar. "Burada hafızanın sınırlarını zorlayan, sorgulayan ve bundan sonuçlar çıkaran noktaya geliyoruz. İnsanın doğrudan doğruya kendi deneyimi olmayan yaşantıları, olayları hatırlaması için bizlere gerekli olan şey nedir? James Young, "Hafızanın Sınırları" adlı kitabında bunu sorguluyor ve hatırlanan şeylerin vekaleten devralınan 'anılar' olduğunu bize belli ediyor (aktaran Sarlo, 2012, s. 80).

"Bellek oluşturma birbirinden bağımsız, dağınık biçimde ortada duran hayat parçalarından anlamlı hikayeler kurmaktır. Bellek sayesinde her nesneye, olaya, anı parçasına yüklediğimiz anlamla kişisel hikayemizi kurar ve böylelikle de ona bir anlam, bir değer kazandırırız"(Susam, 2015, s. 27). İşte belgesel sinema tam da bu noktada devreye giriyor ve bizlere arkeoloji yoluyla 'hatırlamanın' farklı imkanlarını sunuyor. Bugünün insanının bakışıyla geçmiş yaşantıların yeniden yorumlanması bize dolaylı yoldan ulaşan hatırlamanın belleklere işlenecek olan hammaddesini sunuyor. Marianne Hirsch ise bu tür bir hatırlamayı Postmemory olarak tanımlamaktadır (aktaran Sarlo, 2012, s. 82). Hirsch, bu tür hatırlama yaklaşımını toplumsal bellekten daha farklı olarak mitoslar, kahramanlar, metinler ve anıtlar aracılığıyla bir ulusu ya da belli bir kültürü geçmişten geleceğe taşımaktan değil, ortak bellekten de farklı olarak daha özgül, gizli ve öznel bir açıdan konuya yaklaşıyor. Postmemory ile daha sonraki kuşakların biriktirdiği anıların önemine dikkat çekiyor (Sarlo, 2012, s. 82).

Bireyin kimliğini oluşturan kültürel bellek kurumlar ve kültürel üretimlerden etkilenir, onlarla oluşur. Kitaplar, müzeler, anıtlar, heykeller, meydanlar kimi anıların korunup saklanması anlamında eğitsel bir amacı da içinde taşıyarak bireylerin belleklerini belirler. Dolayısıyla verili olanlarla şekillenen bireysel bellek, kolektif veya toplumsal ya da kültürel belleği oluşturur (Susam, 2015, s. 32).

Böylelikle bizler de bugünden geçmişin buluntularına bakarak belleğimizde yeni anılar inşa etmiş oluyoruz. Hem sözlü tarih ve fotoğraflarda hem de arkeolojinin bizlere sunduğu yeni keşiflerin doğrultusunda hazırladığımız belgesellerde geçmişle olan kopmuş bağların yarattığı boşluk bir nebze olsun dolmaya başlıyor. Bu bilinmez boşluğun dolmasını performatif belgesel, sordurduğu sorular aracılığıyla izleyicisine sağlıyor.

Her ne kadar çalışmamızın odağında performatif biçem olsa da sonuçta belgesel hangi biçemi benimseyerek yaratılmış olursa olsun izleyene bir gerçekliğin izlenimi aktarılmak istenir. Bu, kurmacadan ayrılan en önemli ve işlevsel bir amaçtır. Çünkü sadece gerçeğin nesnel olarak peşine düşmüştür. Kurmaca anlatıların alegorisinden uzak, tarihsel dünyanın ortaya çıkmış kanıtlarına dair fikir yürütmek performatif belgeselin yaratmaya çalıştığı bellek açısından en temel faktörlerden biridir.

Bill Nichols belgesele ilişkin metinlerinde "Belgesel film, gerçek kişilerin (toplumsal oyuncuların) içinde yer aldığı durum ve olaylardan bahseder. Bu kişiler, betimlenen yaşamlar, durumlar ve olaylar hakkında inandırıcı bir önerme ya da bakış açısı edinebilmemiz için aktarılan bir öyküde, bize kendilerini kendileri olarak sunarlar" diye yazar (Nichols, 2017, s.35). Belgeselde, kurmacada kullanılan devamlılık kurgusu yerini kanıtsal kurguya bırakır. Böylelikle mantıkla desteklenen bütünlüklü bir önerme bize inandırıcılığı sağlar. Anlatıcının bize konu hakkında verdiği bilgiler ve röportajlar yoluyla filmde yer alan toplumsal oyuncuların bize aktardıkları, kamera onları gözlemlerken aralarında konuştukları gündelik, sıradan, doğal konular, sözel anlatının önemine işaret eder. Böylelikle algımız şekillenir ve fikir yürütmeye başlarız. Geçmişin geri kazanımı böylelikle oluşur. Dünya görüşümüzü ve önermelerimizi destekleyen oluşum ortaya konulan kanıtlarla şekillenir. Tarihsel gerçeklikle yapılan kıyasla ortaya konulan bakış açısı sürekli bir karşılaştırma halinde izleyiciye yönelir. İzleyicide oluşturulan bilme arzusu belgeselin bir nevi amacıdır da. Bir yandan bilgilendirici bir mantık, ikna edici bir anlatım ile desteklenir. Tarihsel dünya ile ilişkimiz böylelikle yeniden kurulmuş olur ve bizler edindiğimiz yanıtlarla yeni sorular sormaya başlarız. Kurmaca anlatılarda aktarılan güçlü bir öykü söz konusuysen, performatif belgeselimizde ayırt edici bir sesle gerçeğe dayalı bilgilendirici bir mantık hissedilir. Böylelikle toplumsal olarak konumlandırılmış izleyiciye ortak dünyamız hakkında konuştuğumuza dair bir atmosfer yaratırız. Gerçek tarihsel dünyaya dair görüşlerimiz görsel ve işitsel olarak canlanırken, yönetmen olarak filmin konusu ve özneliyle doğrudan bir ilişki kurmamızın sonucudur bu. Belgeselimizde kullandığımız ses böylelikle tarihsel dünya ile kurduğumuz bağın bir temsili haline gelir. Bugüne değin yaratılmış toplumsal değerler, inançlar, gelenek ve görenekler belli bir dizge içerisinde varsayımsal düşüncelere dönüşerek gerekli etkiyi oluşturur. Bill Nichols;

"Kişisel ile toplumsal olanın bağdaştırılması genellikle güvenilirlik ve inandırıcılık sağlamaya yarar; çünkü yönetmen, en iyi bildiği yerden yani kendi deneyimlerinden başlar ve buradan ilerler. Öznellik kendi başına inandırıcıdır; karşımızda mesafeli bir gerçeklik havası yerine, dürüst bir bakış açısı buluruz. Bu bakış açısı bireysel ve taraflı

olmasına rağmen oldukça önemli ve coşkuludur da. Bu filmlerin bize çekici gelmesinin bir başka nedeni de, yönetmenlerin kendi yaşamlarına büyük bir içtenlikle yaklaşabilmeleridir. Yaklaşımlarının dürüstlüğü ve samimiyeti, geleneksel belgesellerin mesafeli nesnelliliğiyle dikkat çekici bir karşıtlık oluşturur” (Nichols, 2017, s. 100-101)

çıkarsamasıyla gerçekçi bir saptamada bulunmaktadır. Belgeselin içeriğinde yer bulan görsel ve işitsel temsiller, fotoğraf imgeleri izleyicide kavramların somutlaşmasını sağlar. Ki bu yaratılmak istenen etkinin yol açtığı izlenimin doğrudan doğruya bellek ile bağlantı kurmasına yol açar. Kullanılan bu imgeler ve müzik duygularımıza yöneliktir. Doğrudan inanç ve değer yargılarımızla beslenir ve düşünceyi yargıya dönüştürebilir. Performatif belgesel bir öykü anlatmak ve buna uygun atmosferi oluşturmak için anlatı ve şiiri, mitolojik bir üslupla harmanlar, bunu bir mantık çerçevesine yerleştirir ve izleyicisini uzlaşmaya götürür. Belgesel filmin içeriğinde yer alan imgeler daima somut ve kendine özgüdür.

Kazı çalışmasındaki işçi kadınların sosyo-ekonomik düzeylerinin düşük olması ve yaptıkları işi temelde bu açıdan görmeleri, yaptıkları değerlendirmeler bize günümüz hakkında bir fikir sağlarken, izleyici de nerede duracağını kendisi belirler. Böylelikle arkeolojik bir kazı çerçevesinde geçmişle bugün arasında bir köprü kurarak bireysel duruşu belirlenir. Toplumsal yaşayışın içerisinde iş hayatının kendine özgü koşulları gözlerinin önündedir ve belgesel izleyiciye, hem bu çalışmaya ait çıkarsamalar yaptırırken, hedeflenen noktaya doğru da bir yol alışı sağlar. Hayatın tüm yükünü sırtlanan işçi kadınların gündelik pratiklerine tanık olarak ve bu tanıklığı belgeleyerek kadın emeğinin görünür olmasına olanak yaratılır. İşçi kadınların kendi ağızlarından özyaşamöykülerini dinlerken, ekonomik durumlarını, aile ve dostluk kavramlarını geliştirmelerini, emek ve sınıf farkındalıklarını, hiyerarşik yapıyı kabullenişlerini, arkeoloji ve tarih görüşlerini izleyici de kendi açısından değerlendirebilir. İşçi kadınların iç dünyaları doğal bir şekilde yansır. Retorik konuşma belgelemenin yanı sıra izleyene sorular sordurmayı, düşünmeyi ve bakış açılarını şekillendirmeyi hedefler. Kurmaca filmlerde yaratılmak istenen sahnelerin tersine, belgeselde oluşan sahnelerde gerçek insanların yaşamlarına tanık olur ve izleyiciler de belgeselin yönetmeni gibi belgesele dahil olurlar. Bu ortak bir bellek oluşumu açısından çok büyük bir önem taşımaktadır. Çekim sürecinde yönetmen yer yer gözlemci biçimin tekniklerini kullanırken işçi kadınlarla birlikte hareket eder, bununla beraber kazı ekibi ile işçiler arasındaki iletişimi rahatlıkla gözlemleyerek kayıt altına alınmasını sağlar. Bu gerçek bir deneyim olarak izleyiciye yansır. Belgeselde özne olarak yer alan ve kendisi de Trakyalı olan yönetmenin öznelerle etkileşim içine girerek sorular sorması, sohbet etmesi ile bir tür iş birliği yaratılır. Ve zamanla gelişen bu etkileşimin neticesi ortak bir bellek yaratmaya yardımcı olur. Günümüz dünyasının belirli yönlerini de bu kazı çerçevesinde işçi kadınların yaşantıları üzerinden böylelikle görmüş oluruz. Eski bir uygarlığa ait kalıntıların çıkarılmasını izlerken aynı zamanda bugünün yaşantısına dair hem işçiler hem de kazı ekibi üzerinden bilgiler ediniriz. Artık bir noktadan sonra kameranın orada olup olmaması önemini yitirir ve her şey doğal halinde yapmacıksız

bir şekilde gerçekleşir. Fakat burada öznel rol yapıyor olmaları, kendilerini oynuyor olmaları ve bir performans sergiliyor olmaları da olasıdır. Belgeselde işçi kadınlardan Havva (Şekil 11), kazı yaparken bulduğu bir buluntunun ardından kameraya bakarak “Küpün başını buldum, küpün başını” diyerek bağırır ve sevinçle arkeologlara seslenir.



Şekil 11: Kazı İşçisi Havva.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Eğer kamera orada olmasaydı aynı şekilde bir tepki verecek miydi sorusu bu çerçevede tartışılabilir bir meseledir. Fakat bununla birlikte bu sahne biçimsel özelliği kuvvetlendiren bir sahnedir. Belgeselde gündelik yaşam pratiklerinin aktarılmasının yanı sıra tarihsel bir nitelik de açığa çıkmaktadır. Geçmişte yaşayıp gitmiş bir Trak halkının akıbeti konusunda yerel halktan kişilerin görüşlerini öğrenir ve Kazı Başkanı da bulgular üzerinden oluşmuş tarihsel gerçekliği bize aktarır. Bu ortak bir etkileşim doğurur. Yönetmen, kazı ekibi, işçi kadınlar ve izleyiciler artık aynı paydanın ortak belleğinde yer almış olurlar. Bellek mekanı olaraksa kazı alanı belgeselde mekânsal birliği sağlar. Film tek bir mekanda geçer. Geçmiş ve bugün tek mekandadır ve kadınlar, geleceğe, geçmişin ve bugünün hikayesini bırakmak için çabalarlar. “İnsan mekanda aktif olarak yer alır; zira insanın mekanda yer alış tarzı, basit bir yer kaplama veya hacim doldurmaktan ibaret değildir[...] İnsan, belirli bir mekan parçasında, sadece bir yerde bulunma ve bir alan kaplamasının ötesinde, bir yaşam alanı inşa eder”(Bilgin, 2013, s. 133-134). Bu yaşam alanı içerisinde yapılan röportajlar ile farklı yaşamlar tek bir öykü içinde bir araya gelir. Yönetmenin sesi ve görüntüsü, diğer sesler, kullanılan müzik her şeyin iç içe geçmesine katkıda bulunur. Geçip gitmiş bir halkın kalıntıları üzerinden bugünün insanına dair bir anlatım oluşur. Performatif belgesel, deneyimin ve belleğin öznel niteliklerini pekiştirir. Geçmişin kalıntılarından bugünü kavramak ve geleceğe yürüyebilmek için insanı anlamının önemini kavrayıveririz. Geçmişte yaşamış ve bugün yaşayan insanların arasında kurulan bağ bizlerde aidiyet duygusunu oluşturan bir kıyaslamayı da beraberinde getirir. Böylelikle değer yargılarımız zenginleşir. Sonuçta aranılan şey aslında insanın yolculuğudur.

Ve bu yolculuk bizlere ortak bir bellek bağışlar. Her bilgi kısıntısının içinde aslında duyguların da biriktiğini anlarız.

"Heraion Teikhos'un Kadınları" performatif belgesel olarak nitelendirilebilecek bir eserdir. Performatif belgeseller deneyimin ve belleğin öznel boyutuna dikkat çekerken "bu filmlerde, katılımcı sinemanın deneme ve günce modellerine benzeyen özyaşamöyküsel bir yan bulmak mümkündür" (Nichols, 2017, s. 220). "Heraion Teikhos'un Kadınları" da bu özelliği barındırmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi belgeselin açılış sekansından sonra gelen giriş sekansında kazı alanına ait detay planların ardından yönetmeni yazı yazarken görürüz. Kazı alanındaki deneyimini bir günce kaleme almışçasına yazmaktadır. Aynı zamanda bu görüntülere eşlik eden yönetmenin sesi üst ses olarak kullanılmaktadır. Metin özyaşamöyküsel öğeleri, yönetmenin o coğrafya ile kurduğu bağı ve neden orada olduğunu izleyicilerle paylaşır. Tarihin kadınlar tarafından gün ışığıyla buluşturulduğu bu topraklara, aynı zamanda yönetmen çok sevdiği babasını gömmüştür. Bir anlamda yönetmenin güncesi yine yönetmen tarafından seslendirilmekte ve izleyici bu günceye tanıklık etmeye başlamaktadır. Performatif belgeselde amaç izleyiciyi kendi bakış açısına taşımaktır (Nichols, 2017, s. 222). Bunu gerçekleştirmek üzere belgesel boyunca yönetmenin sesi ara ara duyulur ve yönetmen kurgu aşamasında seçtiği görüntüler ve bu görüntülere eşlik eden röportajlar aracılığıyla izleyiciyi kendi bakış açısına taşımaya çalışır. Gerek belleğe ilişkin görüşleri gerekse tarih yazımına ilişkin değerlendirmeleri belgesel içerisinde duyarız. Senem Duruel Erkılıç'ın "Türk Sinemasında Tarih ve Bellek" kitabında belirttiği gibi: "Şimdi'de yapılan görüntü ve ses kayıtları adeta kaybolan geçmişi bir noktada yakalama uğraşının parçasıdır"(Duruel Erkılıç, 2014, s. 75). Belgesel film aracılığıyla anı belgeleyerek bu uğraşın bir parçası olunur.

Performatif belgesellerde yetersiz ya da yanlış temsil edilenlere söz hakkı tanınan karakterler bize "size kendimizden bahsediyoruz" ya da "size kendimden bahsediyorum" der (Nichols, 2017, s. 223). "Heraion Teikhos'un Kadınları"nda da belki de daha önce söz hakkı tanınmamış olan işçi kadınlar bize kendi hikayelerini anlatırlar. Öncelikle kadınların sabahın erken saatinde bir minibüsle kazı alanına geldikleri görülür. El arabalarını, tırmıklarını, küreklerini alarak yürümeye başlarlar. Bir yandan da kendi aralarında konuşmaktadırlar. Kamera bir kadına odaklanır ve çalışırken o kadını görmeye başlarız. Bir yandan da yine aynı kadının sesi üst ses olarak bize kendini tanıtmaya ve hikayesini anlatmaya başlar. Belgeselin dili bu şekilde kurulur. Kadınlar röportaj verirken görülmezler. Öncelikle kazı alanındaki kadınlardan birine odaklanılır ve ardından onun hikayesini duyarız. Kazı alanında çalışan Ayşegül, Fatma, Emeti, Saniye, Sevgi, Semahat, Kıymet ve Havva kendi kişisel belleklerinden hikayelerini izleyiciyle paylaşırlar. Kendi hikayelerinin yanı sıra yıllar içinde kazıda yaşadıkları deneyimleri de aktarırlar. Bu aktarımlar yaptıkları işin benzerliği gibi benzerlik

gösterir. Kazı alanındaki birbirine benzer deneyimlerini aktarmaları bize kolektif belleğin nasıl oluştuğuna ilişkin fikir verir.

Havva ve Saniye toprağa olan bağlılıklarını anlatırlar. Havva annesinin de toprak işini çok sevdiğini ve kendisinin de ona benzediğini aktarır. Kadınların toprakla kurdukları bir bağ vardır. Yine “Kurtlarla Koşan Kadınlar” kitabında yazar Clarissa P. Entès “Kadınların toprağı kazmaktan böylesine derinden hoşlandıklarını görmek beni hep etkilemiştir” (Estès, 2019, s. 48) derken kadınların toprakla kurdukları bağı vurgulamıştır.

Buna ek olarak performatif belgeselin bir diğer özelliği de gerçekle düşün birleştirilmesidir. Performatif belgesellerde şiirsel içerikler, öznel temsiller ve dışavurumcu nitelik öne çıkar (Nichols, 2017, s. 220-221). “Tıpkı hafıza gibi belgesel sinema da geçmişi yeniden inşa eder”(Susam, 2015, s. 169). Belgeselde yer alan stop-motion animasyonda da bu inşayı görürüz. Yönetmenin ona anlatılanlarla inşa ettiği, deneyimlediği fakat hatırlayamadığı ilk yaş anısı stop-motion animasyon tekniği ile görselleştirilerek bu yaklaşım ve biçimsel özellikler örneklendirilir. Tam da bu noktada Beatriz Sarlo’nun belleğe ilişkin anlatımı akla gelir: “Bellek hatırlayanın deneyimi olmayan ama olaylara karışanların ağzından dinleyerek (ya da resimlerini görerek) ikincil kaynaklardan gelen bilgilerle ikinci derece bir söyleme dönüştürülebilir. Bunlar ikinci kuşak anılardır, kamu ya da aile belleğinde kalan hayırlı ya da trajik olayların anılardır” (Sarlo, 2012, s.82). Belleğe ait en erken bellek katmanı çocukluğa aittir. Belgeselin bu bölümünde yönetmenin ilk bellek katmanına yolculuğa çıkar. Yönetmenin üst sesiyle aktarılan şiirsel bir metne, yönetmenin bebeklik fotoğrafı ve ailesinin o yıllarına ait fotoğrafları eşlik eder. Yönetmen bu animasyon aracılığı ile kendisine aktarılanlarla inşa edilmiş, belleğinde yer eden ilk yaş anısını canlandırır (Şekil 12).



Şekil 12: Stop-motion Animasyondan Bir Kare.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

Tarihler 18 Temmuz 1982'yi gösterdiğinde, Özker'in birinci yaş gününde, annesi ve babası Özker'i erik ağaçlarına kurdukları salıncakta uyutmaya çalışırken bir uğultu duyulur ve oğul veren bal arıları ile Kraliçe Bal Arısı evin bacasından içeri girerler. Özker'in babası bir arıcı çağırır ve arıcı bu arıların onların kısmeti olduğunu söylemesiyle beraber arıları bir kovana toplar. Yönetmenin birinci yaş gününde gelmelerinden dolayı bu bal arıları artık onundur. Doğa ona bir hediye vermiştir. Kadınların toprakla kurdukları bağ gibi yönetmen de doğa ile bu bal arıları aracılığıyla bir bağ kurmuştur. Yıllar sonra memleketi Tekirdağ'daki Etnografi ve Arkeoloji Müzesi'nde karşılaştığı Efes sikkesinin üzerinde gördüğü bal arısı figürünün ardından bu sikkenin çıktığı şehir olan Heraion Teikhos'tan ve ardından bal arıları gibi çalışan işçi kadınlardan haberdar olması çalışmanın başlarında belirtildiği üzere bu "tesadüf"ün sonucudur. Yönetmen bu anısını görselleştirdikten sonra Chris Marker'in belgeseli "Güneşsiz" de (1983) söylediği gibi "her hafıza kendi mitlerini yaratır" dedikten sonra sorar: Peki bugüne ne kalır?

Performatif belgesel "Heraion Teikhos'un Kadınları"nda adını Tanrıça Hera'dan alan bir antik kentte sözlü geleneğin taşıyıcısı olarak kadınları izleriz. Hayatlarındaki tüm yükü sırtlanan kadınlar iğneyle kuyu kazarcasına geçmiş, belki de Trak kadınlarına ait öyküleri gün yüzüne çıkartmaya çalışırlar. Tarihin yazmadığı Trak kadınları gibi, tarihin yazmayacağı işçi kadınların isimlerini ve hikayelerini belgeselin sonuna geldiğimizde artık biliyoruzdur. Yönetmen kazıda çıkan Hera-Kibele heykelciğine (Şekil 13) dokunurken, belki de binlerce yıl önce aynı heykelciğe bir Trak kadınının dokunduğunu hayal eder ve parmak izlerinin birbirine dokunması ihtimalini izleyiciyle paylaşır. Belgeselin sonunda herkes gider, antik şehir ıssızlaşır ve doğa tanıklığa binlerce yıldır yaptığı gibi devam eder.



Şekil 13: Hera-Kibele Heykelciği.

Kaynak: Makalenin yazarlarına ait kişisel arşivden alınmıştır.

3. SONUÇ

Belgesel sinemanın gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması tanımlamasına paralel olarak Sanatta Yeterlik Eser Çalışması “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeselinde de işçi kadınların söyledikleriyle birlikte gerçeklik yönetmen tarafından yaratıcı bir şekilde yorumlanır. Belgeseli tanımlarken kullanılan belgeselin benzersiz özelliği “tesadüf”, yazarın (Özker) çekmiş olduğu belgesel film “Refika” (2012) ve “Heraion Teikhos’un Kadınları” (2023) belgesel filmi üzerinden örneklendirilerek “tesadüf”ün belgesel film yapım sürecinde önemli bir rol oynadığı görülmüştür.

Yönetmenliği ve yapımcılığı yazar (Özker) tarafından gerçekleştirilen “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeselinde kişisel bellekten kolektif belleğe uzanan bir iz sürme hikayesi izleyiciye aktarılır. Belgesel film ve bellek ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda bellekte saklanan anıların sürekliliği onların kayıt altına alınmasıyla sağlanır. Belgesel film burada önemli bir rol oynar. Otobiyografik bellek kişinin kendisiyle ilişkili olayları hatırlamasıdır. Kimi zaman duyumsadığımız bir koku bizi bulduğumuz andan alarak başka zamanlara, başka mekanlara taşıyabilir. Kokular ve anılar arasındaki benzerlik her ikisinin de kontrol dışı olmasıdır.

Antik şehirlerdeki katmanlar ile yaşantılar sonucunda oluşan bellek katmanları arasında benzerlik vardır. Arkeoloji ve bellek arasındaki bu benzerliğe Sigmund Freud ve Walter Benjamin yazdıkları metinlerde değinirler. Çalışmanın konusu olan “Heraion Teikhos’un Kadınları” belgeseli de bu benzerlikten ilham alarak tasarlanmıştır. Kolektif bellek hakkında yazan Maurice Halbwachs günümüzde kullanılan modern adetlerin eski katmanlara dayandığını yazar. Belgeselde de Heraion Teikhos antik kentinde bulunan binlerce yıllık bir kabın adının “çelepne” olduğunu, işçi kadınlardan biri annesinden, anneannesinden öğrendiği bilgiyle kazı başkanına aktarır. Geleneklerin geçmişten günümüze aktarıldığını bu örnekte görürüz. Bu geleneği aktaran kişi, belgeselde belirtildiği gibi ölmüş olsa bile belgesel film aracılığıyla bu bilginin geleceğe taşınma potansiyeli yaratılmış olur.

Belgeseldeki doğal ışık kullanımı, yer yer sabit, yer yer aktüel kamera kullanımları, doğanın tanıklığını vurgulayan makro çekimler ve performatif biçemin gücü ile izleyici olarak Heraion Teikhos’un kadınlarının dünyasına dahil oluruz. Kadınlar bize kendi hikayelerini ve kazı alanında yıllardır deneyimledikleri anılarını anlatırlar. Bu anlatımlar kolektif belleği oluşturur.

Belgeselin biçemsel özelliklerinden biri yönetmenin belgeselde özne olarak yer almasıdır. Yönetmen belgesel filmin içerisinde bir koleksiyoncu gibi hareket ederek kazı alanındaki işçi kadınların hikayelerini ve Trakların hikayesini toplar, bir araya getirir ve geleceğe taşımaya çalışır. Yönetmen, belgeselde bellek mekanı olarak yer alan Heraion Teikhos antik kentinde, bugünden geçmişe bakar ve kendi kişisel belleğinden süzülen bir yaş anısını stop-motion

animasyon tekniği kullanarak canlandırır. Burda da performatif biçemin gerçekte düşsel olanı birleştirme özelliğini görürüz.

Performatif belgeselin özelliklerini gördüğümüz “Heraion Teikhos’un Kadınları”nda biçimsel özelliklerle bağlantılı olarak belleğin öznel niteliklerine vurgu yapıldığı, özyaşamöyküsel öğeler barındırdığı ve belgeselin unutmaya direnme biçimi olarak bellek katmanlarını kalıcı kılma potansiyeli olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca bu çalışma ile belgesel film aracılığıyla kadın emeğinin görünür kılınmasına ve kültürel mirasın aktarılmasına katkı sunulması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Assman, J. (2018). *Kültürel bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atik, N. (2016). *Tekirdağ’da traklar ve antik heraion teikhos şehri*. Arkeoloji ve Sanat Dergisi. 152, ss. 75-86.
- Benjamin, W. (2005). *Walter Benjamin selected writings. Vol 2 Part 2. 1931-1934 “Excavation and Memory”*. Michael W. Jennings (Ed.). ABD: First Harvard University Press.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- De Jong, W., Knudsen, E. ve Rothwell, J. (2013). *Creative documentary theory and practice*. ABD: Routledge.
- Draaisma, D. (2005). *Bellek metaforları zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. Gürol Koca (Çev.). İstanbul:Metis Yayınları.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: De Ki Sinema.
- Estès, C.P. (2019). *Kurtlarla koşan kadınlar vahşi kadın arketipine dair mit ve öyküler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Flem, L. (2001). Freud: arkeolog. *Cogito Dergisi*. 28, ss. 84-106.
- Freud, S. ve Breuer J., (2001) *Histeri üzerine çalışmalar*. Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

- Gülgöz, S., Ece, B. ve Öner, S. (derl.). (2018). *Hayatı hatırlamak otobiyografik belleğe bilimsel yaklaşımlar*. İstanbul: KÜY (Koç Üniversitesi Yayınları).
- Halbwachs, M. (2018) *Kolektif bellek*. Zuhul Karagöz (Çev.). Pinhan Yayıncılık: İstanbul.
- Marker, C. (Yönetmen).(1983). *Sans Soleil* [Güneşsiz][Film]. Argos Films.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. Duygu Eruçman (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ocak, E. (2019). Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda. *Sinefilozofi*. 4(8), ss. 226-248.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür. Meral Güneşdoğmuş (Çev.). *Moment Dergi* 1(2), ss. 175-211.
- Özker, Ö. D. (Yönetmen). (2012). *Refika* [Film]. İstanbul Dijital Kültür ve Sanat Vakfı.
- Özker, Ö. D. (Yönetmen). (2022). *Heraion Teikhos'un Kadınları* [Film]. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. Ali Nejat Kaniyaş (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Susam, A. (2015) *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022) <https://sozluk.gov.tr>.
- Varda, A. (Yönetmen). (2000). *Les Glaneurs Et La Glaneuse* [Toplayıcılar ve Ben] [Film]. Cine Tamaris.
- Winston, B. (derl.). (2021). *Belgesel sinema kitabı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ANTALYA KARATAY MEDRESESİ TAÇKAPISI RESTİTÜSYON ÖNERİSİ

MUSTAFA BULUT *

ÖZ

Anadolu Selçuklu yapılarının günümüze kadar olan süreçte çok sayıda tahribata uğradığı ve restore edildiği söylenebilir. Bu yapılarda süslemelerin yoğunlaştığı bölümler olan taçkapılar da bu tahribatlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Taçkapıların, özellikle kavsara kemeri üzerindeki bölümlerinin yıkıldığı ve zeminden itibaren ilk birkaç metre yükseklikteki bölümlerin de oldukça tahrip olduğu görülmektedir. Alt bölümlerde kaideler, süsleme başlangıç noktaları, bezeme kuşaklarının veya silmelerin nihayetlenmesi bazı bilinmezlikleri beraberinde getirmektedir. Yıkılan ve günümüzde bazı taçkapılarda tamamlanmış olan kavsara kemeri üzerindeki bölümler de aynı şekilde; bazı süslemelerde bordürlerin üst bölümde ne şekilde işlendiği, birleşimlerin nasıl gerçekleştiği ve taçkapı yan kanatlarıyla üst bölümün benzerliğinin ne ölçüde olduğu bilinmemektedir.

Özellikle bazı onikigen ve altıgen açılara sahip kompozisyonlarla beşgen-ongen kompozisyonların taçkapı üst bölümünde, yan kanatlarda kullanıldığı şekliyle verilmediği, bordür ölçülerinin veya kompozisyon sınırlarının değiştiği görülmektedir. Taçkapı kanatlarındaki tek eksenli kompozisyonların üst bölümle ve taçkapı ekseninde birleşmesi ise bazı durumlarda farklı çözümlere gidilmesini gerektirmiştir. Tüm bu farklılıkları belirleyen kompozisyonun açısız özellikleri ve ölçüğüdür.

Taçkapılarda kullanılan kompozisyonların açısız özelliklerinin ve eksen özelliklerinin belirlenmesiyle bahse konu olan sorunlara dair seçeneklerin azaltıldığı çözüm önerileri sunulabilmektedir. Kompozisyon özellikleri ve diğer yapılarda karşılaşılan benzer süslemelerin kullanım şekillerinden hareketle kapının restitüsyon denemesi hazırlanmıştır. Buna göre; taçkapının ana bordüründeki kompozisyonun üst bölümde bordür sınırlarından kesildiği, kaide bölümünde de birinci bordür üzerindeki kompozisyonun devam ettiği anlaşılmıştır. Bu analizlerin yapılmasında kullanılan araştırma yöntemlerinden birisi de Total Station kullanılarak yerinde ölçüleri alınan taçkapının bilgisayar destekli programla çizilmesiyle oluşmuştur. Sahadan ve kaynaklardan elde edilen verilerin karşılaştırılması sonucunda Antalya Karatay Medresesi taçkapısının özgün hallerine yönelik veriler ve yapılacak restorasyonlarını destekleyecek nitelikli çizimler literatüre kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu, Taçkapı, Restitüsyon, Bezeme Kuşakları, Süsleme.

* Dr. blt8@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1891-5220>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

ANTALYA KARATAY MADRASA PORTAL RESTITUTION PROPOSAL

MUSTAFA BULUT *

ABSTRACT

Anatolian Seljuk historical building structures suffered deteriorations and destruction to a great extent until today and have therefore been restored. In these structures, especially the portals, where the decorations are concentrated, have been greatly affected by these deteriorations. It is seen that the portals, especially the sections on the recessed arches, have been collapsed and the first few meters from the ground have been extensively destroyed. These destroyed and collapsed sections cause some difficulties in the restitution drawings of the portals. In the sub-sections; the pedestals, ornament starting points, decoration belts or reliefs disappear, thus, this situation brings some unknowns. In the same way; at the sections on the recessed arches that were destroyed and completed in some portals today; it is not known how the bordures are processed in the upper part, how the combinations take place and to what extent the portal wings are similar to the upper section.

It is seen that especially some compositions with decagonal and hexagonal angles and pentagonal-decagonal compositions are not applied in the upper part of the portal, as used on the side wings. At the same time, it is seen that the border dimensions or composition boundaries have changed. The combination of the uniaxial compositions on the portal wings with the upper part and on the portal axis required different solutions in some cases. The main thing that determines all these differences is again the angular features and scale of the composition.

By determining the angular and axial properties of the compositions used in portals; more specific solutions can be provided for these problems. The restitution experiment of the portal was prepared based on the composition features and the use of the similar ornaments in other structures. According to this; it was found that the composition on the main bordure of the portal was cut at the borderlines of the bordure in the upper section and the composition on the first bordure continues in the pedestal section. One of the research methods used in these analyzes is to draw the portal with Autocad program using Total Station. The data about the original state of the Antalya Karatay Madrasa portal and the drawings to support the restorations to be made have been brought to the literature.

Keywords: Anatolian Seljuk, Portal, Restitution, Decoration Belts, Ornament.

1. GİRİŞ

Antalya Karatay Medresesi (1250-51), taçkapının ana nişini örten sivri kemerli tonozun altında bulunan kitabesine göre, 648 (1250-51) tarihinde yaptırılmıştır (Lanckoronski, 2005, s.30; Uğur, - Koman, 1940, s.37; Riefstahl, 1941, s.71-72; Erten, 1940, s.54; Turan, 1948, s.82; Erken, 1972, s.562; Yılmaz, 2002, s.134; Yılmaz, - Tuzcu, 2010, s.186-187; Demir, 2019, s.132). Konu hakkında yapılan araştırmalarda yapının mahiyeti hakkında çeşitli fikirler ve isimler ileri sürülmüşse de; banisinin Celalettin Karatay olduğu hakkında bir fikir birliğinin sağlandığı görülmektedir (Turan, 1948, s.83; Uğur, - Koman, 1940, s.37; Riefstahl, 1941, s.40; Armağan, 2004, s.16; Yılmaz, 2002, s.64). Yapı; kitabesinde geçtiği gibi Darü's Süleha'nın yanında, medrese ve cami olarak da isimlendirilmiştir. Genel olarak giriş eyvanı ve karşısındaki ana eyvanla iki eyvanlı olarak yapılmış, avlunun kenarlarına öğrenci hücreleri düzenlenmiştir (Kuran, 1969, s. 85; Sözen, 1972, s. 137). Ana eyvanın güney cephesine bir mihrap yapılmıştır. Mihrap geometrik ve bitkisel süslemeleriyle dikkat çekmektedir ve bu süslemeler Aksaray Sultan Hanı avlu taçkapısındaki süslemelerle büyük benzerlikler göstermektedir (Ögel, S., 1966, s. 45). Bununla birlikte yapının inşası, bulunduğu yerdeki önceden yapılmış yapı kalıntıları ve taçkapının bugünkü konumuna sonradan taşınması hakkında çeşitli görüşler belirtilmiştir. (Kuran, 1969, s. 85; Sözen, 1972, s.139; Yılmaz, 2002, s. 64-65).

Anadolu Selçuklu yapılarındaki en önemli unsurlar şüphesiz taçkapılardır. Giriş cephelerinin ortasına düzenlenen, süslemelerinin yoğunluğu ve abidevi boyutlarıyla dikkat çeken taçkapılar yapıların en dikkat çekici öğeleridir. İslam mimarisinde uygulanan kapı düzenlemesinin bir geleneği olan taçkapılar genel hatlarıyla birbirlerine benzese de ayrıntılarda oldukça farklılaşmaktadır (Ödekan, 1988, s. 521). Bu farklılıklar bölgesel özellikler olarak nitelendirilebilir.

Anadolu Selçuklu döneminde mekân tasavvurunun en değerli elemanlarından birisi nitelikli işçiliklerinden de anlaşılacağı gibi taçkapılardır. Taçkapılar konumları, kuruluşları, cepheleri, kütle ve kompozisyonları gereği birçok unsuru bünyesinde barındırmaktadır. Devletin idari ve iktisadi aşamalarından izlerin yansıtıldığı ender alanlardan birisidir. Bunlara ilaveten Anadolu Selçuklu devletinin mimarlık ve sanat tarihi cihetiyle temsil yüzü olarak görülebilecek elemanlarındandır (Gündoğdu, 2021, s. 49). İslam mimarisi ve Büyük Selçuklu eserlerinden izlerin Anadolu havasında eklektik bir sunumla biçimlendiği taçkapıların anlamlandırılması matematik ve geometrinin yanı sıra birçok alanla açıklanmaktadır. Bir taçkapı; mimarlık tarihi, sanat tarihi, dinler tarihi, ikonografi ve süsleme sanatlarına ait menşei veren örgelerin bulunduğu şantiyelerdir (Kuban, 2010, s. 57; Çakmak, 2001, s. 3-5). Anadolu Selçuklu döneminde yapıların beden duvarları büyük oranda sadelik içerirken taçkapıların özenli bir işçilik göstermesinin ardındaki gerçeklik bu durumla ifade edilebilir. Birlikte çalışan tüm organlar arka planda teknik bir çözümlenmeyi yansıtırken ön planda

dekoratif unsurlarla dönemin sanat zevkini ortaya koymaktadır. Cephe yüksekliği ve eni, bordürlerin düzenlenmesi, mukarnaslı kavsara ve kemer oluşumu, yük, basınç ve direnç ayarlamasının yapılması bu teknik sistemin en önemli aşamalarıdır. 10. yüzyıl sonrasında mimaride boyutlarıyla dikkat çeken kapılar inşa edilmeye başlanmıştır (Karademir, 2014, s. 22-23). 13. yüzyıla gelindiğinde taçkapılar niş derinlikleri, sütunçeleri, mukarnas düzenleri, giriş açıklıklarıyla anıtsallık göstermektedir (Ünal, 1982, s. 17-18; Erkman, 2019, s. 62).

Anadolu Selçuklu taçkapılarının günümüzde iki büyük sorunu vardır. Bunlardan ilki kavsara kemeri üzerindeki bölümlerin yıkılmış olmasıdır ki; bu durum taçkapının üst bölümünün ve bezeme kuşaklarının sınırlarına dair fikir edinmeyi zorlaştırmaktadır. Örneğin; Alay Han (1156-1192), Evdir Han (1213-19), İzzettin Keykavus Şifahanesi (1217), Aksaray Sultan Hanı avlu ve kapalı kısım (1229), Çardak Han (1230), Kayseri Sultan Hanı avlu (1230-36), Ağzıkara Han avlu (1231-40), Eğirdir Han(1237-38), (Bozer, 2007, s.248; Bozer, 2009, s.69), Hunat Hatun Medresesi (1238), Pazar Hatun Han avlu (1238-39), İncir Han kapalı kısım (1238-39), Karatay Han avlu (1240-41), Sırçalı Medrese (1242), Susuz Han (1237-46), Kırşehir Alaaddin Camii (1246-47), Hacı Kılıç Camii ve Medresesi (1249), Avanos Sarı Han avlu ve kapalı kısım (13. yüzyıl ikinci çeyreği), Ak Han (1253-54), Sahipata Hanikahı (1279), Kayseri Sahibiye Medresesi (1268) ve Amasya Şifahanesi (1308) taçkapılarının kavsara kemeri üzerindeki bölümlerinin yıkıldığı görülmektedir. Kavsaraya gelen yükü hafifleten kavsara kemerleri, taçkapının daha alt bölümlerinin yıkılmasını engellemiştir (Bulut, 2019, s.432). Bununla birlikte taçkapının üst bölümlerinin bezemelerinin yan kanatlardaki bezemeyle aynı olduğu, tek eksenli sonsuz karakterli geometrik süslemelerde ve kare, bazı altıgen ve onikigen kompozisyonlarda görülebilmektedir. Bunun dışındaki kompozisyonlarda bazı taçkapılarda (Sivas Çifte Minareli Medrese (1271), Sivas Buruciye Medresesi (1271), Karatay Han kapalı kısım (1240-41)) üst bölümlerin ölçülerinin değiştiği, bazı taçkapılarda da (Hunat Hatun Camii (1238) batı) bezemenin raport sınırları dışında verildiği görülmektedir.

Anadolu Selçuklu taçkapılarındaki ikinci sorun ise taçkapının kaide bölümünün ve üzerindeki ilk birkaç metre yüksekliğe kadarki taşların deforme olmasıdır ki bu durum da bu bölümlere dair bilgi sahibi olunmasını engelleyebilmektedir. Anadolu Selçuklu taçkapıları arasında; Divriği Kale Camii (1180-81), Alay Han (1156-1192), Hunat Hatun Camii batı (1238), İncir Han kapalı kısım (1238-39), Karatay Han kapalı kısım (1240-41), Kırşehir Alaaddin Camii (1246-47), Hacı Kılıç Camii ve Medresesi (1249) taçkapılarında bu sorun dikkati çekmektedir. Kayseri Sultan Hanı (1230-36) avlu taçkapısının alt bölümüne restorasyon sırasında taşlar tekrar düzenlenmiş ancak bu yeni taşların üzerine bordürlerdeki süslemeler yapılmamıştır. Alay Han (1156-1192) kapalı kısım ve Hunat Hatun Camii (1238) batı taçkapısının alt bölümleri de aynı şekilde yenilenmişken, yenilenen bu bölümlere bordürlerdeki süslemeler yapılmıştır. Anadolu Selçuklu taçkapılarının tespit

edilebildiği kadarıyla tamamında süsleme kuşakları raport sınırlarından başlatılırken, bu iki taçkapıda hatalı yapılan restorasyonlar nedeniyle süsleme kuşağı raport sınırlarından başlatılmamıştır.

Görülebileceği gibi Anadolu Selçuklu dönemi taçkapılarının büyük bölümünde bahse konu sorunlar nedeniyle restitüsyon projeleri bazı zorluklar içermektedir ve bu zorluklar da hatalı sonuçlara neden olmaktadır. Bu iki sorunun araştırmaya konu olan Antalya Karatay Medresesi (1250-51) taçkapısında da olduğu görülmektedir. Üst bölümü yıkılmış olan taçkapının alt bölümünde, bazı deformasyonların yanında bir de zemin yükselmesi sorunu bulunmaktadır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Antalya Karatay Medresesi hakkında çok sayıda yayın hazırlanmışsa da bu yayınlarda taçkapı restitüsyonu üzerinde durulmamıştır. Yapının taçkapısının rölöve çizimleri Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılmış ve bu çizimler bazı yayınlarda kullanılmıştır (Yılmaz, 1997; Yılmaz, 2002). Süslemelerin taçkapı yüzeyine işlenmediği bu çizimler taçkapı cephesi hakkında fikir verebilecek düzeydedir. Lanckoronski tarafından taçkapının güneybatı cephesinden, arkada Yivli Minare'nin görüldüğü bir gravür çizilmiştir. Ayrıca sivri kemer tonozlu kavsara kemerinin atnalı kemer formunda verildiği ve süslemelerin işlenmediği bir taçkapı çizimi de yapmıştır. Bu çizimin altında ise ana niş derinliğinin hatalı olarak verildiği bir taçkapı planı bulunur. Bununla birlikte taçkapı, kuzey kanadı ve kuzey yöndeki niş süslemeleriyle birlikte ayrıntılı olarak çizilmiştir. Yapılan çizimde, sütun kaidelerinin üç yönden silmelerle çevrelenmiş şekli net olarak görülebilmektedir. Kaide üzerindeki günümüzde güçlükle okunabilen süsleme ise çizime işlenmemiştir. Ayrıca giriş açıklığı basık kemerinin üzengi taşında günümüzde olmayan rozet ve üzengi taşının giriş açıklığı yönündeki küçük girintisi yapılan çizimde görülmektedir (Şekil 1). Son olarak da; bu çizimde taçkapının kuzey kanadında günümüzde zeminin yükselmesinden dolayı görünmeyen birinci bordürdeki taş üzerine de süslemelerin küçük bir kısmının işlendiği anlaşılmaktadır (Lanckoronski, 2005, s. 28, 29, XII).



Şekil 1: Lanckoronski tarafından yapılan çizim ve gravür.

Kaynak: Karl Graf Von Lanckoronski, 2005.

Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları hakkında yapılan restitüsyonlar da oldukça sınırlı sayıdadır. Mahmut Akok bazı yayınlarda taçkapıların özellikle üstünde yıkılan bölümlerin tamamlamasını yapmış, bazı yayınlarında da bu tamamlamayı üç boyutlu çizimlerinde göstermiştir (Akok, 1969, s. 26; 1974, s. 12; 1977a, s. 21, 23; 1977b, s. 69). Yayınlarında bu tamamlamaların hangi belge, bilgi ya da buluntuya göre yapıldığı konusu ise işlenmemiştir ve çizimler tamamen süslemelerden bağımsız yapılmıştır. Haluk Karamağaralı “Sahip Ata Camii’nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme” başlıklı makalesinde daha çok cami planıyla ilgili bir restitüsyona yönelmişse de en üstteki tek sıra taş örgüsü eksik olan taçkapının restitüsyonunu da yine süslemelerden bağımsız olarak çalışmasında vermiştir. Günümüze ulaşamayan dendanlar ise dönem yapıları göz önüne alınarak yapılmıştır (Karamağaralı, 1982, s. 74). Orhan Cezmi Tuncer “Niğde-Aksaray Sultan Hanında Bazı İzlerin Değerlendirilmesi” isimli makalesinde hanın avlu taçkapısının restitüsyonuna yer vermiştir. Kanatlardaki bordürlerle kavsara kemeri arasındaki bir bordürün yüksekliğinin hesaplanmasıyla elde edilen taçkapı üst bölümü büyük oranda doğru sonuçlara ulaşılarak verilmiştir (Tuncer, 1971, s. 12). Mustafa Bulut aynı taçkapının restitüsyonunda ana bordür ve birinci bordürden yola çıkarak üst bölümde bu iki bordürün köşe dönüşünün raport sınırları dâhilinde olduğu bölümü temel alarak taçkapı üst sınırlarını belirlemiştir (Bulut, 2018, s. 248). Araştırmada; üst bölümünde süsleme bakiyeleri bulunan taçkapının, ciddi bir tamirat görmesi nedeniyle birinci bordürdeki süslemenin köşe dönüşünü raport sınırları dâhilinde yapmasının tespit edilmesiyle taçkapı yüksekliğinin sağlanması yapılmıştır. Bununla birlikte dönem örneklerinden benzer plan ve cephe özelliğine sahip taçkapılarla karşılaştırılarak taçkapının özgün şekline dair öneriler sunulmuştur. Üst bölümü günümüze sağlam bir şekilde gelmiş az sayıdaki Anadolu Selçuklu dönemi taçkapılarının süsleme şeritleri incelendiğinde köşelerde dönüşlerin raport sınırlarından yapıldığı rahatlıkla görülecektir. Dolayısıyla yapılan restitüsyon denemelerinde taçkapıların büyük bölümü için

söylenebilecek benzerliklerin yanında süslemelerin de göz önünde bulundurulması gereklidir.

3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ VE BULGULAR

Yapı ile ilgili yayınların taranması sonrasında saha çalışması sırasında taçkapının ayrıntılı fotoğrafları çekilmiş, total station ile cephe ve plan ölçümleri yapılmış, ölçülerle bilgisayar ortamında taçkapının rölöve çizimleri tamamlanmıştır. Akabinde bilinen kurallar dâhilinde rölöve çizimleri; süslemelerin tamamlanması ve zeminde görünmeyen bölümlerin eklenmesiyle restitüsyon çizimlerine dönüştürülmüştür.

Taçkapının zemini günümüzde köşe sütunçelerinin kaidelerinin olduğu bölüme kadar yükselmiştir. Karl Graf von Lanckoronski 1884-85 tarihleri arasında yaptığı gezide medresenin çizimini yapmıştır (Lanckoronski, 2005, s. 28, 29, XII). Bu çizimler ve 20. yüzyılın ilk yarısında çekilen fotoğraflardan (Riefstahl, 1941) da görülebileceği gibi bu yükseltinin daha erken tarihlere dayandığı anlaşılmaktadır. Günümüze kadar da bu zeminin düşürülmesi gerçekleştirilmemiştir. Yine eski fotoğraflarda taçkapının kuzey kanadındaki kavsara kemeri seviyesine kadar döküldüğü, üst bölümde ana bordürdeki kompozisyonun işlendiği ilk sıra taşlarının yerinde durduğu, daha üst bölümünün ise yıkıldığı görülmektedir. Köşe sütunçeleri yüzeylerindeki bozulmaların olduğu gibi günümüze geldiği söylenebilir. Kavsara kemeri taşlarının da oldukça kötü durumda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte yapılan restorasyonda; kavsara kemerinin, giriş açıklığı kemerinin, taçkapı kanatlarındaki ve üst bölümde düşen taşların, bordürler ve silmeler de büyük oranda dikkate alınarak yenilendiği görülmektedir.

Köşe sütunçelerinin oturduğu bölümden itibaren taçkapı; 7,31 m. eninde, 7,94 m. yüksekliğindedir. Taçkapı üç yönden geometrik kompozisyonlarla çevrelenmiştir. Basık kemerli giriş kapısının olduğu ana niş, köşe sütunçesinden itibaren 1,57 m. genişliğinde sivri kemer tonozlu kavsaraya sahiptir (Şekil 2).



Şekil 2. Antalya Karatay Medresesi Taçkapısı Şekil 3. Süsleme şeritleri

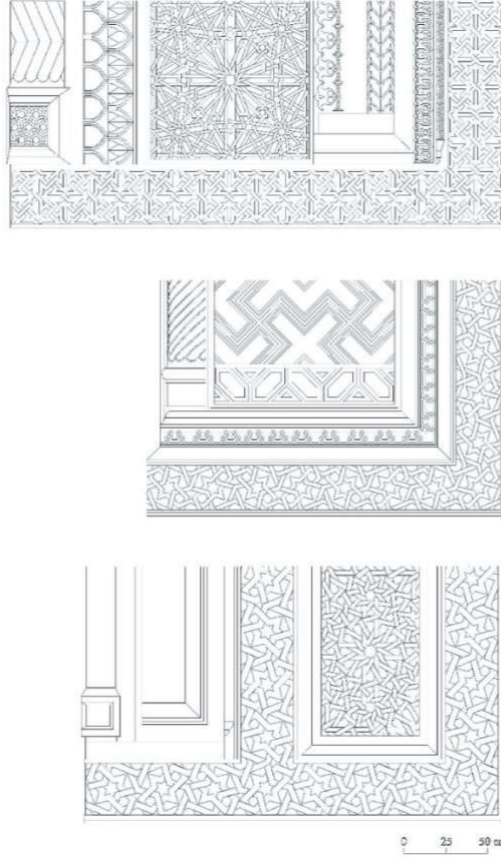
Kaynak: Şamil Yirşen, 2019 Kaynak: Mustafa Bulut, 2019

Taçkapının en dıştaki birinci bordürü 0,30 m. enindedir. 45° ve 135° açılara sahip kırık çizgi sisteminden oluşan ve iki eksenli sonsuz karakterli bu kompozisyon; Anadolu Selçuklu yapılarından Aksaray Sultan Hanı (1229), Aksaray Selime Sultan Türbesi (13. yüzyıl başı), Kayseri Çifte Kümbet (1247-48), Kayseri Döner Kümbet (1276) ve Pazar Hatun Han'da (1238-39) kullanılmıştır. Bu kompozisyonun taçkapının güney kanadında 24 tam raportu bulunmaktadır ve kesintisiz bir şekilde devam ettiği görülür. En üstteki özgün olan taşta 25. raportun bir kısmı bulunmaktadır. Taçkapının üzerinde restore edilen bölüme kadar bu süsleme devam ettirildiğinde ve 25. raport tamamlandıktan sonra 3 tam 1 yarım raport daha eklenebiliyor. Bordürün en altında da yine yarım bir raport görülmektedir. Üstelik bu yarım raportun, taçkapının köşe sütunçesinin oturduğu, günümüzde kaide şeklinde görülen ve cephe yüzeyinde köşesi pahlanmış kesme taşlardan daha alt seviyede devam ettiği görülmektedir. Yüzeyinin pahlanması, bu bölümün birinci bordürün hemen yanındaki 45° eğimli olarak yapılan taçkapı kademelenmesinin bir devamı olduğunu göstermektedir. Yarım raportun tamamlanmasıyla, raport bitiş noktasının pahlı yüzeyin alt seviyesine geldiği görülmektedir. Bu durumda ana bordürle aynı seviyede başlamayan birinci bordürün; Aksaray Sultan Hanı avlu, Eğirdir Han, Susuz Han kapalı kısım ve Konya Karatay Medresesi taçkapıları cephe tasarımına işaret ettiği görülecektir (Şekil-4). Dolayısıyla birinci bordürde, günümüzde zeminin yükselmesi nedeniyle görülemeyen bir raportla birlikte 30 tam 1 yarım raport bulunduğu ve bu kompozisyonun bahse konu yapılardaki gibi 90° açıyla kırılma

yaparak taçkapıyı üst bölümde olduğu gibi alt bölümde de çevrelediği düşünülebilir¹. Yine bahse konu dört yapının ilk bordürlerinin taçkapı alt bölümünü çevreledikten sonra ana nişe doğru yöneldikleri ve giriş açıklığının bulunduğu bölüme kadar devam ettikleri düşünüldüğünde aynı özelliğin Antalya Karatay Medresesi taçkapısında da olduğu ileri sürülebilir. Birinci bordürün taçkapı üst bölümünde 26 raportunun olduğu anlaşılmaktadır.

Taçkapının birinci bordürünü ince bir silme ile bir kenarı içbükey kavisli düz bir silme takip eder. Süsleme yapılmayan ince silme aynı zamanda, içbükey kavisli silmenin altında 90° açıyla kırılma yaparak silmeyi nihayetlendirir. İçbükey kavisli silmenin düz bölümüne 0,16 m. eninde 60° ve 120° açılara sahip kırık çizgi sistemlerinden oluşan tek eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyon işlenmiştir. Aynı kompozisyon Eğirdir Han (1237-38) ve İncir Han (1238-39) kapalı kısım taçkapılarında da kullanılmıştır. Eğirdir Han taçkapısında kullanılan bu kompozisyon bahse konu kompozisyon ile aynı ölçülerde yapılmış olup tek farkı yüzeysel işlenmesidir (Şekil 5). Taçkapı üzerinde de devam ettiği anlaşılan kompozisyonun köşe birleşimleri Eğirdir Han taçkapısında olduğu gibi 45° açı ile kesilerek yapılmış ve yine aynı şekilde ortada iki yönden gelen kompozisyonlar, birleştiği şekilde tamamlanmıştır. İçbükey kavisli silmenin yapılan restorasyonda başarılı bir şekilde işlenmediği görülmektedir.

¹ Yılmaz, L., 2002, s. 56-57'de taçkapının bir subasman üzerinde yükseldiğini ve bu bölümün yaya yolunun yükselmesi sonucu yol kotundan aşağıda kaldığını belirtir.



Şekil 4. Aksaray Sultan Hanı, Konya Karatay Medresesi ve Eğirdir Han taçkapı kaide ve bordürleri

Kaynak: Mustafa Bulut Arşivi, 2019



Şekil 5. Eğirdir Han Taçkapı nişi üzerindeki geometrik kompozisyon

Kaynak: Mustafa Bulut, 2007

Ana bordür 0,55 m. enindedir ve üzerine; 144° açılara sahip iki kırık çizgi sisteminden oluşan² ve iki eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyon bulunmaktadır. Kayseri Keykubadiye Sarayı (1220) çini süslemesinde ve Siirt Ulu Camii (1129) minare kaidesinde aynı kompozisyon bulunmaktadır. Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) mihrabında ise yarım raport olarak kullanılmıştır. Ongen açılara sahip süslemeler; merkezlerinde en geniş açıyla çizgilerin birleştiği kompozisyonlar olmaları nedeniyle (144° açı), merkezde zemin üzerinde

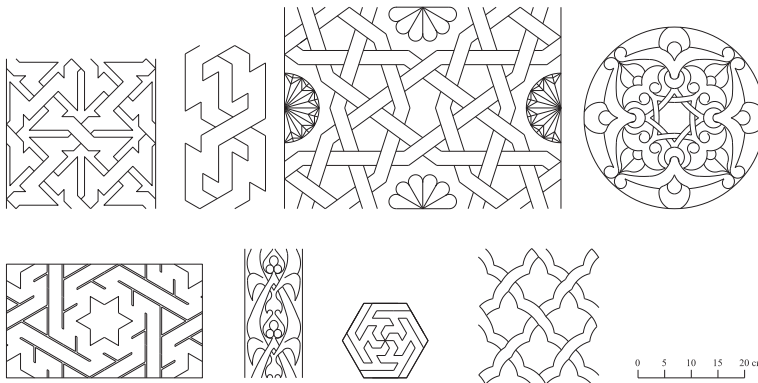
² Yılmaz, L., 1997, s. 135'de kompozisyonun kapalı şekiller geçmesinden meydana geldiğini belirtir.

oluşan 10 köşeli yıldızların ölçüleri oldukça büyük olmaktadır. Bu durum Anadolu Selçuklu sanatında çizgilerle zeminlerin oranı olan 1/1 oranının zemin lehine bozulmasına neden olmaktadır. Bu nedenle ongen kompozisyonların büyük olan merkezlerine bu oranı dengelemek adına rozet ve dairesel özellikli çeşitli kompozisyonların işlendiği görülmektedir³. Benzer durum ongen dışındaki çokgenlerde de nadir de olsa görülebilmektedir. Aynı durumun bu kompozisyon üzerinde de uygulandığı görülmektedir. On köşeli yıldızların merkezlerinde çarkifelekler, rozetler ve altı köşeli yıldızlar ile içleri boş bırakılmış daire şekilleri yapılmıştır. Ana bordürde 18 raport günümüzde görülebilmektedir. 19. raportun ise bordür sınırlarıyla herhangi bir yerinden kesildiği anlaşılmaktadır. Yapılan restorasyonda da ana bordür kalınlığı yanlarda ve üstte eşit tutulmuştur.

Taçkapının üst bölümünde ise kompozisyon 11 raport olarak verilmiştir.

Ana bordürün yanında yaklaşık 22° açıyla içe yönelen bir silme bulunmaktadır. Bu silmenin kaide bölümüne bir mukarnas işlenmiştir.

Taçkapının köşe sütunçelerinin, niş köşe sütunçelerinde olduğu gibi üç yönden silmelerle çevrelenmiş bir kaidenin olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde oldukça tahrip olmuş durumdaki kaidelerin içerisinde de 135° açılarla kırılmalar yapan, yatay ve düşeyde düzenlenmiş kırık çizgi sisteminden oluşan, iki eksenli sonsuz karakterli bir geometrik kompozisyon bulunmaktadır (Şekil 8). Köşe sütunçelerinin yüzeyine de yayların 45° çapraz eksenlerde birleşiminden oluşan ve zeminde stilize palmet şekillerinin görülebildiği bir kompozisyon işlenmiştir (Ögel, 1966, s. 45). İncir Han (1238-39) kapalı kısım, İnce Minareli Medrese (1263-68), Kastamonu Pervaneoğlu Ali (Yılanlı) Şifhanesi (1272-73) Konya Sahipata Camii (1258) taçkapılarının (Mülayim, 1982, s. 86) köşe sütunçelerinde de benzer kompozisyonlar bulunmaktadır (Şekil 7). Sütun başlıklarına ise akant yaprakları iki kat olarak işlenmiştir.



Şekil 6: Antalya Karatay Medresesi taçkapısında kullanılan kompozisyonlar.

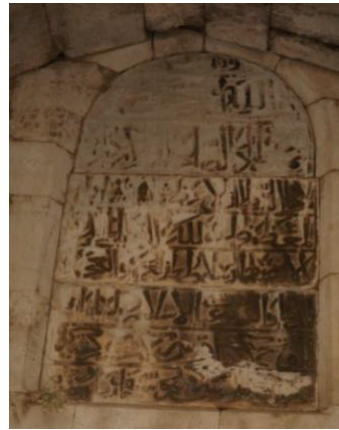
Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

³ Ünal, R.H., 1982, s. 75'te gülbezek ve kabaların genelde boş bırakılan alanlara yerleştirildiğini belirtmiştir.



Şekil 7: İncir Han, İnce Minareli Medrese ve Sahipata Camii Taçkapılarındaki köşe sütünceleri üzerindeki süslemeler.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.



Şekil 8: Antalya Karatay Medresesi Köşe sütüncesi gövdesi ve kaidesi.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

Şekil 9: Antalya Karatay Medresesi Üzengi taşındaki rozet.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

Şekil 10: Antalya Karatay Medresesi Güney yan niş.

Kaynak: Şamil Yirşen, 2019.

Şekil 11: Antalya Karatay Medresesi Kitabı.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

Köşe sütunçelerinin başlıkları üzerinde görülen konsol şeklindeki bölüm 0,15 m. içe taşırılmış ve bu bölüme üç sıra mukarnas frizi işlenmiştir. Frizin altında altıgen özellikli bir kompozisyon bulunur. Bu süslemenin altında ise nişler yer alır. Sekizgen kesitli plana sahip, beş sıra mukarnasın işlendiği kavsarası olan nişin köşeliklerine rozetler düzenlenmiştir (Şekil 10). Zikzak şeklinde bezenmiş sütunçe gövdesinin kaidesi üç yönden silmelerle çevrelenmiş, başlığı da yine iki kat olarak yapılmıştır. Başlığın üzerinde ise palmetlerle bezenmiş bir süsleme kuşağı yer alır. Taçkapı yan yüzeyinden nişe girintiyi sağlayan silmelerin kaidelerine de yine ön yüzde olduğu gibi birer mukarnas işlenmiştir.

Taçkapının giriş açıklığı 1,99x2,80 m. ölçülerindedir (Şekil 12). Basık kemerle geçilen girişin kemer taşlarının yenilediği anlaşılmaktadır. Güney yöndeki söve üzerinde palmet ve rumilerin işlendiği bir rozet bulunmaktadır (Şekil 9). Bu rozetin onarımlar sırasında işlendiği düşünülmüştür (Yılmaz, 1997, s. 136). Yapılan restorasyon sırasında kemer taşlarıyla birlikte üzengi taşının da yenilediği anlaşılmaktadır. Ancak Lanckoronski'nin yaptığı çizimde (Lanckoronski, 2005, s. 28) taçkapının kuzey kanadında da benzer bir rozetin yer alması taçkapının özgün halinde de bu rozetlerin olduğunu gösterir. Yine kuzey kanattaki üzengi taşının konsol şeklinde içe doğru taşıntı yaptığı anlaşılmaktadır. Yapılan restorasyonda kuzey kanattaki üzengi taşına bu süsleme işlenmemiştir.



Şekil 1: Giriş açıklığı

Kaynak: Şamil Yirşen, 2019.

Basık kemerli giriş açıklığının üzerinde sivri kemerli tonozu kadar uzanan 0,92x160 ölçülerinde yarım daire kemerli bir kitabe alanı bulunmaktadır⁴. Kitabenin konulduğu bölüm bir silme ile çevrelenmiştir (Şekil 11).

⁴ Yılmaz L., 2002, s. 57'de kitabenin sivri kemerli olduğu belirtilmiştir.

4. SONUÇ

Antalya Karatay Medresesi taçkapısının restitüsyon çizimi bahse konu veriler ışığında oluşturulmuştur. Taçkapıda kullanılan kesme taşların ölçüleri 0,40-0,42 metredir. Zemin altındaki bezemeli olduğu düşünülen taşın da aynı yükseklikte olması beklenir. Yenilenen üst bölümünün ise kanatlarla aynı ölçülerde yapıldığı görülmekte ve bu durumun da taçkapının özgün şekline uygun olduğu değerlendirilmektedir. Dolayısıyla taçkapı; 7,31x7,94 m. ölçülerinde iken, zemin altında kalan bölümüyle birlikte restitüsyon çiziminde 7,31x8,32 m. ölçülerinde yapılmıştır. Bezemenin olduğu taşlarda tahrip olan yüzeylerin üzerindeki ve günümüzde güçlükle okunabilen kaide üzerindeki kompozisyonlar tamamlanmıştır. Giriş açıklığının güney yöndeki üzengi taşı üzerindeki rozet kuzey yöndeki üzengide bulunmamaktadır. Bununla birlikte giriş açıklığı yönüne küçük bir konsol şeklinde uzanan üzengi taşının, yapılan restorasyonda yanlış değerlendirildiği ve bu bölümlerin söve seviyesinde bırakılarak basık kemerin sövelere taşıntı yapacak şekilde tasarlandığı görülmektedir. Dolayısıyla kuzey yöndeki üzengi taşındaki rozet, giriş açıklığı yönünde konsol şeklinde uzanan üzengi taşı ve basık kemerin düşeyde söve seviyesinde nihayetlenmesi Lanckoronski'nin çizimindeki gibi yapılmıştır. Yan nişler ve üzerindeki süslemelerin özgün hallerini korudukları söylenebilir.

Anadolu Selçuklu taçkapılarından günümüze tam olarak ulaşan taçkapı sayısı oldukça sınırlıdır. Bununla birlikte taçkapıların büyük bölümünün kavsara kemerlerinin üstündeki bölümler yıkılmış, zemine yakın bölümler de tahrip olmuştur. Mahmut Akok, Haluk Karamağaralı ve O. Cezmi Tuncer bazı yapıların restitüsyon çizimlerini yapmış olsalar da, bu çizimlerde süslemelerin olmayışı ve yüksekliklerin süslemeden bağımsız bir şekilde verilmesi şüphesiz bazı hataları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla restitüsyon çizimlerinin dönem yapıları itibarıyla benzer noktaların göz önünde bulundurulmasının yanı sıra bordürlerdeki süslemelerin açısız özellikleri, raport özellikleri ve köşelerde dönüşlerin oluşma durumlarına göre yatay eksen uzanımları dikkate alınarak yapılmalıdır. Araştırmada bu maddeler göz önünde bulundurularak bir restitüsyon denemesi yapılmıştır. Üst bölümü özgün olarak günümüze ulaşan yapılardan anlaşıldığı kadarıyla üst bölüm bazı taçkapılarda yan kanatların aynısı olmaktadır. Bazı taçkapılarda ana bordürün ölçülerinin değiştiği, bazı taçkapılarda da bahse konu olduğu gibi kompozisyonun raport sınırlarından verilmediği görülmektedir. Bu duruma da bordürler üzerinde kullanılan kompozisyonların özelliklerinin neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, yapılan restitüsyon çizimlerinde ve süslemesi işlenmeden yapılacak yenilemelerde dahi bu ayrıntıların göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akok, M. (1968). Kayseri’de Tuzhisarı Sultanhanı Köşk Medrese ve Alaca Mescit diye Tanınan Üç Selçuklu Mimari Eserin Rölövesi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 17 (2), s. 5-41.
- Akok, M. (1974). İshaklı Kervan Sarayı. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 21 (2), s. 5-21.
- Akok, M. (1977a). Konya-Akşehir’de Taş Medrese Binası ve Restorasyon Çalışmaları. *Türk Etnografya Dergisi*, 16, s. 5-26.
- Akok, M. (1977b). Konya’da Restore Edilme Yoluyla Kurtarılmaları Düşünülen Üç Selçuklu Eseri Sırçalı, Karatay ve İnceminareli Medreselerin Restorasyon Projeleri. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 24 (1), s. 41-69.
- Armağan, A. (2004). Latif, XVI. Yüzyıl’da Antalya’da Dini-Sosyal Yapılar ve Şehrin Demografik Durumu Üzerine Bir Araştırma. *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23 (36), s. 7-34.
- Bozer, R. (2007). *Eğirdir han*. H. Acun (Ed.) Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları (s. 237-254). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bozer, R. (2009). Eğirdir Hanı Kazı Çalışmalarının Ortaçağ Türk Sanatına Katkıları. *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (17-19 Ekim 2007, İzmir)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s. 65-75.
- Bulut, M. (2018). Aksaray Sultan Hanı Avlu Taçkapısı Bir Restitüsyon Denemesi. *Turkish Studies*, 13 (26), s. 235-250.
- Bulut, M. (2019). Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Kavsara Kemerleri. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 28, s. 429-440.
- Çakmak, Ş. (2001). *Erken dönem Osmanlı mimarisinde taç kapılar (1300-1500)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demir, M. (2019). Türkiye Selçuklu Emiri Celâleddin Karatay ve Antalya Dârü’s-Sülehası. *Mediterranean Journal of Humanities*, 9 (1), s. 127-140.
- Erken, S. (1983). *Türkiye’de vakıf abideler ve eski eserler*. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Erkman, H. S. (2019). Selçuklu’dan Osmanlı’ya Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnas Örtülü Taç Kapı İmgesinin Kuruluşu. *Düşünen Şehir Dergisi*, 9, s. 80-87.
- Erten, S. F. (1940). *Antalya vilayeti tarihi*. İstanbul: Tan Matbaası.

Gündoğdu, O. (2021). İstanbul Fatih İlçesi (15.-17. Yüzyıl) Osmanlı Külliyelerinde Dış Avlu Kapıları. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Karamağaralı, H. (1982). Sahip Ata Camii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme, *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 3, s. 49-75.

Karademir, M. (2014). Mimar Sinan Dönemi Yapılarında Taç Kapılar. (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

Kuban, D. (2010). *Cennetin kapıları Divriği Ulu Camisi ve Şifahane'sinde Hürremşah'ın yontu sanatı*. İstanbul: YEM Yayınları.

Lanckoronski, K. G. V. (2005). *Pamphylia ve Pisidia kentleri*, C: 1. (Çev: Selma Bulgurlu Gün, Suna-İnan Kıraç). İstanbul: Akdeniz Medeniyetleri.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu türk mimarisinde geometrik süslemeler selçuklu çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Riefstahl, R. M. (1941). *Cenubi Garbi Anadolu'da türk mimarisi*, İstanbul: Maarif Matbaası.

Sözen, M. (1972). *Anadolu medreseleri Selçuklu ve beylikler devri*, C: 2. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Tuncer, O. C. (1971). Niğde-Aksaray Sultan Hanında Bazı İzlerin Değerlendirilmesi, *Önasya*, 6 (72), s. 12-13.

Turan, O. (1948). Celaleddin Karatay, Vakıfları ve Vakfiyeleri. *Belleten*, 12 (45), s. 17-171.

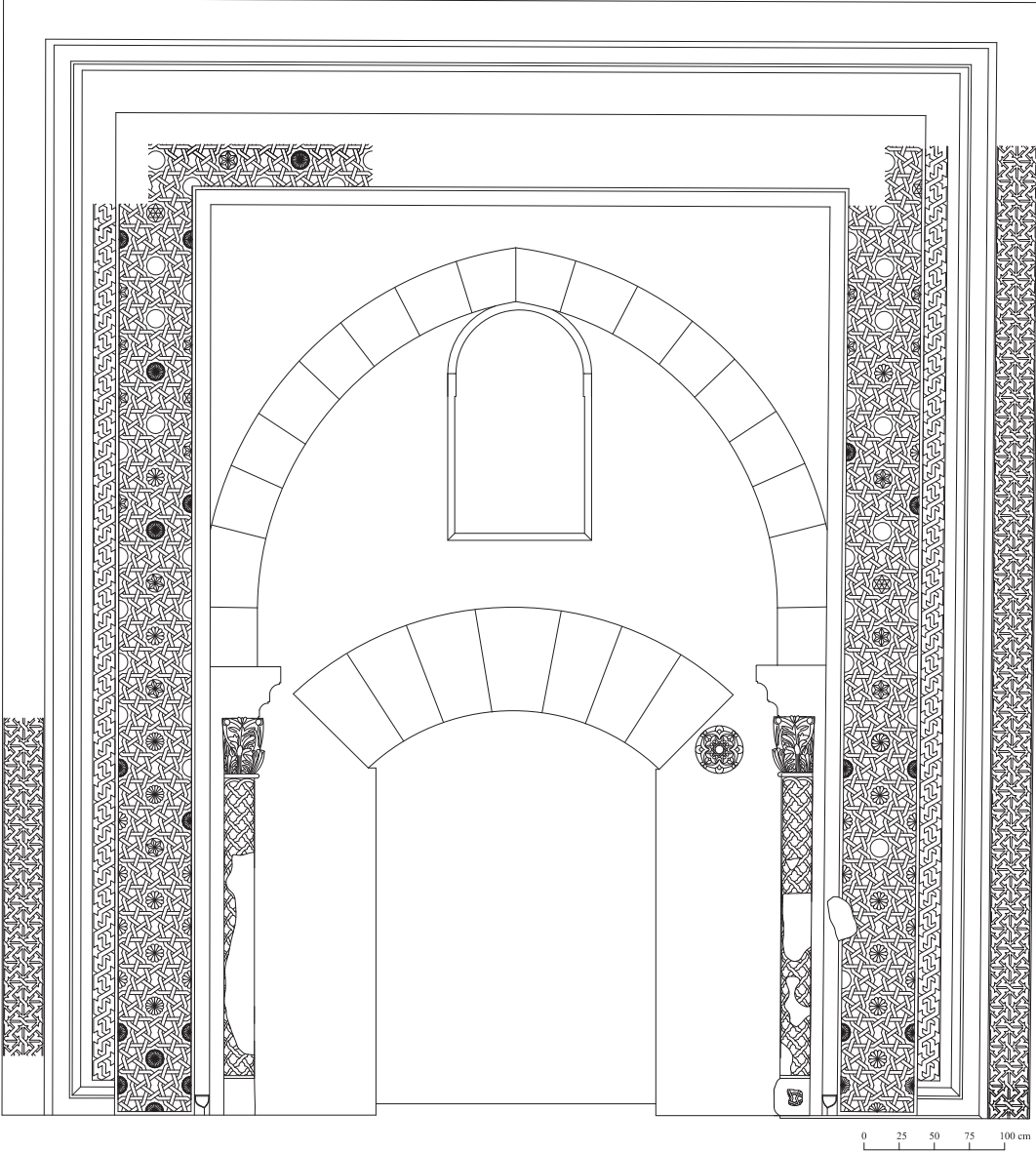
Uğur, M. Ferit. ve Koman, M. Mesut (1940). *Celallüddin Karatay ile kardeşlerinin hayat ve eserleri*. Konya: Yeni Kitap Basımevi.

Ünal, H. R. (1982). *Osmanlı öncesi Anadolu-Türk mimarisinde taçkapılar*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yılmaz, L. (1997). *Antalya: Bir Ortaçağ Türk Kentinin Mimarlık Mirası ve Kent Dokusunun 16. Yüzyılın Sonuna Kadar Gelişimi (Bir Ortaçağ Arkeolojisi Survey'i)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

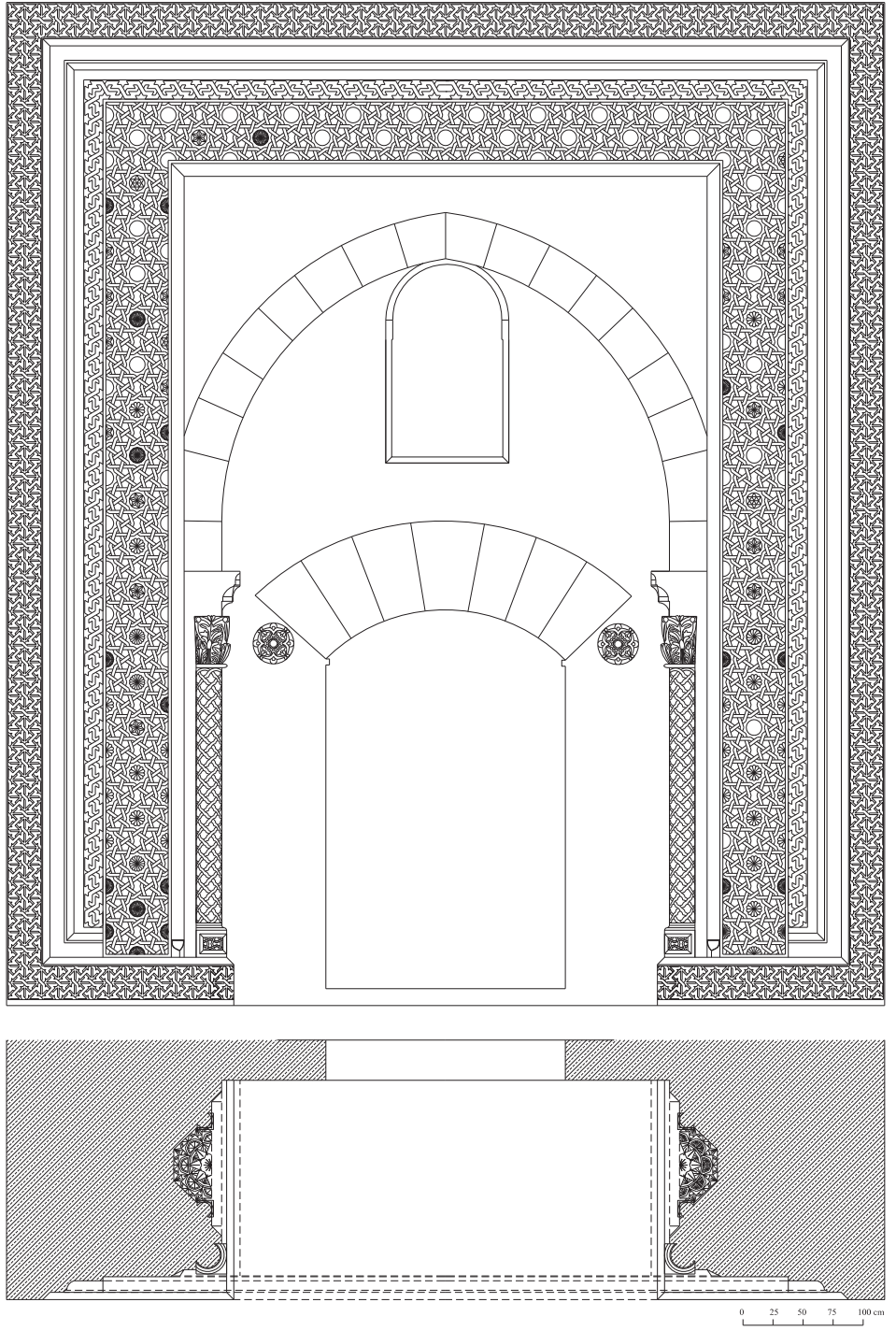
Yılmaz, L. (2002). *Antalya (16. Yüzyılın Sonuna Kadar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yılmaz, L. ve Tuzcu, K. (2010). *Türk dönemi Antalya kitabeleri*. Harlem: SOTA Türkistan ve Azerbaycan Araştırma Merkezi, s. 273.



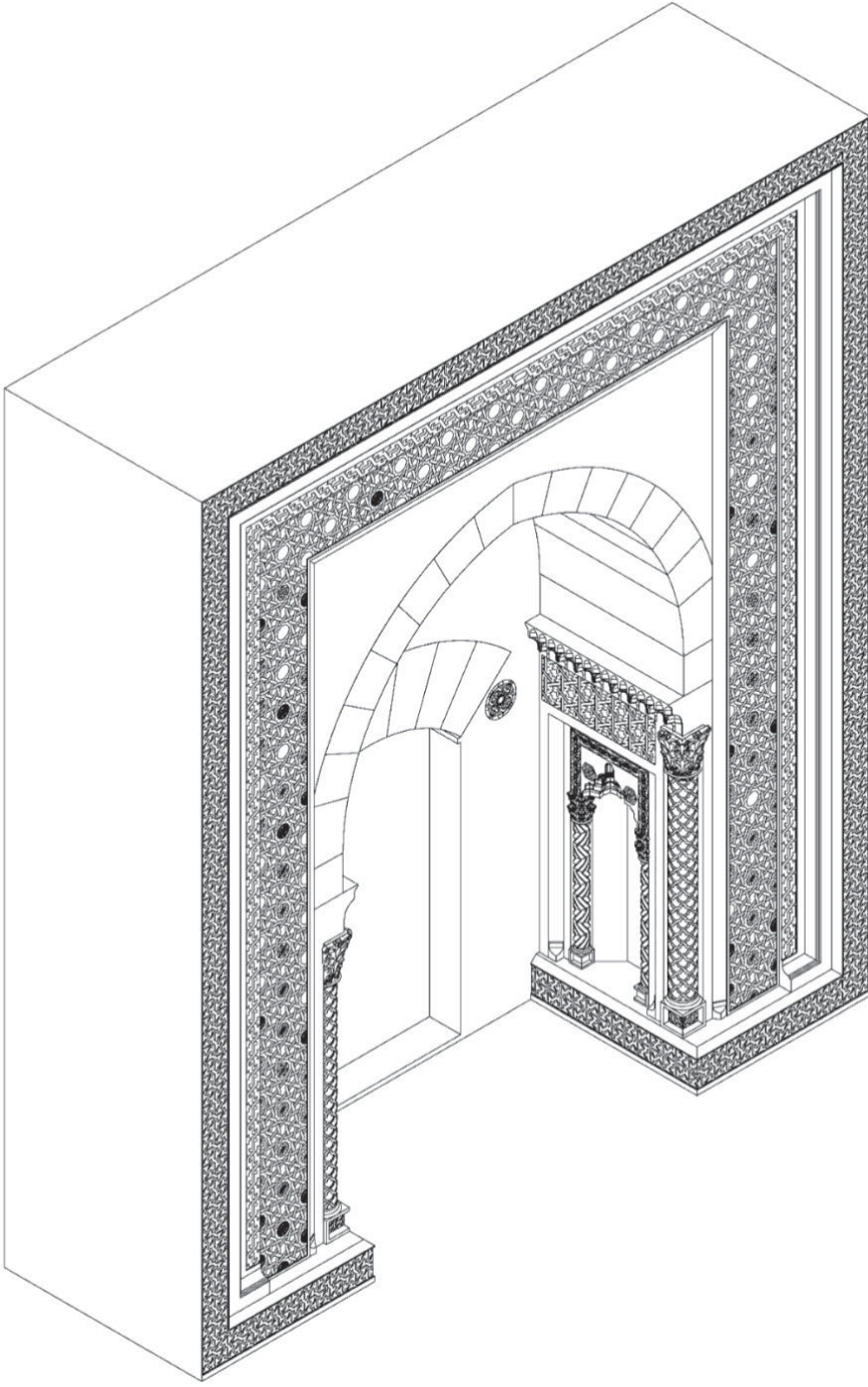
Şekil 2: Antalya Karatay Medresesi taçkapısı.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.



Şekil 3: Antalya Karatay Medresesi taçkapısı restitüsyon çizimi ve planı

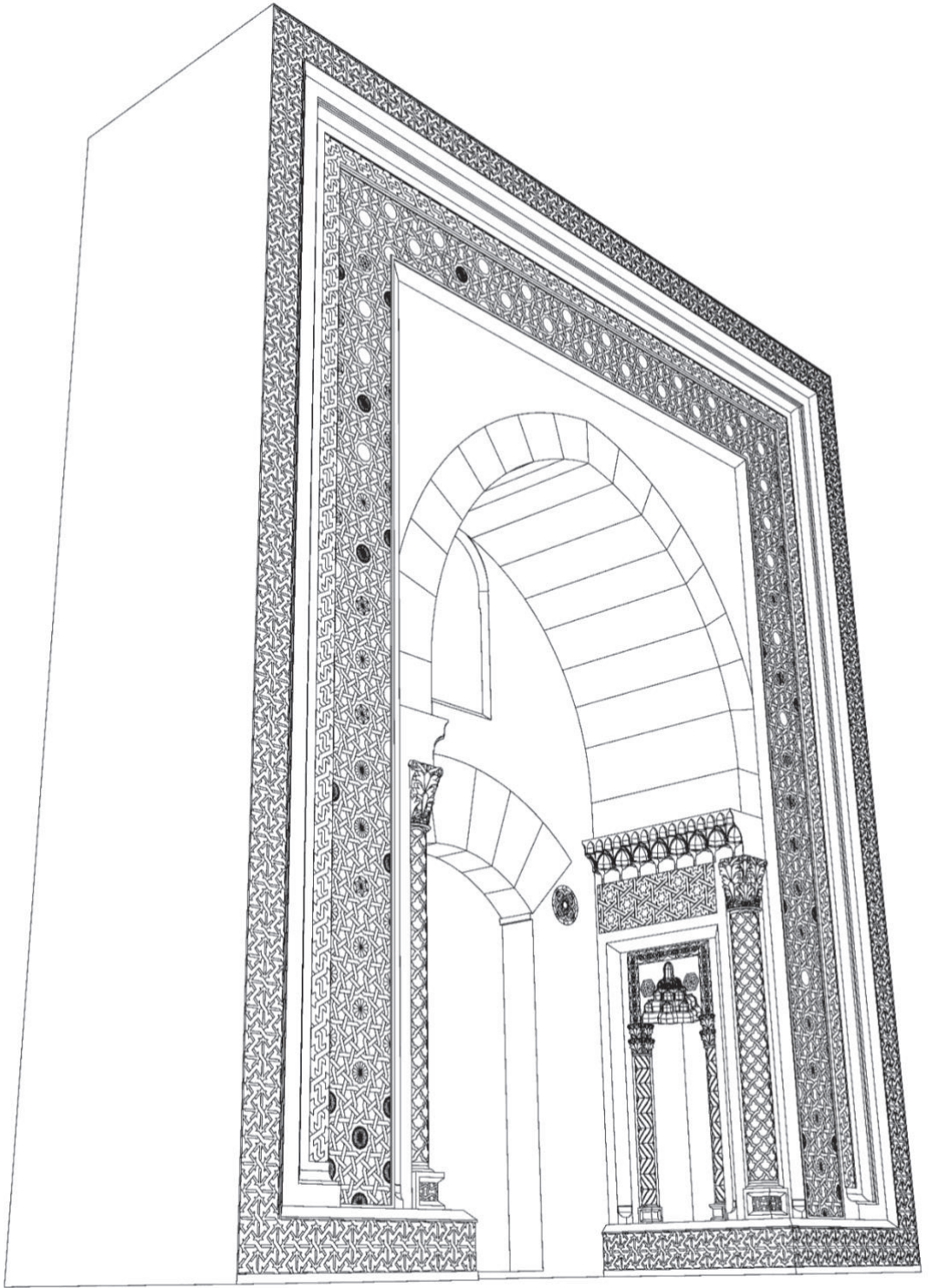
Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.



Şekil 4: Antalya Karatay Medresesi taçkapısı restitüsyonu aksonometrik görünüşü⁵.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

⁵ Taçkapının kalınlığı, giriş açıklığını kapsayacak şekilde yapılmıştır.



Şekil 5: Antalya Karatay Medresesi taçkapısı restitüsyonu perspektif görünüşü.

Kaynak: Mustafa Bulut, 2019.

AKDENİZ SANAT YAZIM VE YAYIN KURALLARI

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayımlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3. 1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3. 2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisinde.

4. Dergide yayımlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazar(lar) unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri, ORCID numaraları ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekretarya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda sayfa kenar boşlukları alt ve üst 3 cm, sağ ve sol 3,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır. Birinci düzey ana başlıklar Calibri yazı karakteri ile 12 punto, kalın ve düz olmalı, tümü büyük harfle yazılmalıdır. Tüm başlıklar numaralandırılmalıdır. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Makaleler öz, abstract, ve kaynakça hariç 3.500-8.500 kelime arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar için koyu veya çift tırnak kullanılmalı, eğik harfler veya tek tırnak kullanılmamalıdır. Metinde hem tırnak işareti hem de eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

4. Belgenin ilk sayfasında makale başlığı Calibri 22 punto, yazar isimleri ise Calibri 12 punto ile sola yaslı olarak yazılmalıdır. Yazarın unvanı, görev yeri, elektronik posta adresi ve ORCID numarası (dipnotta (*)) işareti ile Cambria yazı karakteri, 8 punto) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Makale başlığının ve yazar isimlerinin hemen altında 250 kelimeyi geçmeyen Türkçe "öz" yazılmalıdır. Öz 1,5 satır aralığı, 10 punto, iki yana yaslı ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır. Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar vb. yer almamalıdır. Özün hemen altında 10 punto, Cambria yazı karakteri ile anahtar kelimeler yer almalıdır. Çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan 5 tane anahtar kelimeyi her birinin baş harfi büyük olacak şekilde virgülle ayırarak yazılmalıdır. Sonuna nokta eklenmelidir. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**)) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

5. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazım dili İngilizce olan metinlerde Türkçe öz yazımı zorunlu değildir. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Abstract 1,5 satır aralığı, iki yana yaslı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır.

6. Giriş yeni bir sayfada başlamalıdır. Tüm başlıklar (giriş ve sonuç dahil) numaralandırılmalıdır. Giriş bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.

7. Makalede kullanılan bölüm başlıkları ve alt başlıklar Calibri yazı karakteri, 12 punto ile yazılmalıdır. Ana başlıklar tüm harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, alt başlıklar ise yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, numaralandırılarak yazılmalıdır.
8. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır.
9. Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo başlığı Cambria yazı karakteri ile sadece baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı şekilde üstte yer almalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).
10. Resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota, harita, çizim vb. için sadece "Şekil" ifadesi kullanılmalıdır. Şekil açıklaması Cambria yazı karakteri ile baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı olarak şeklin altında yer almalıdır. Şekiller sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Şeklin hemen altında kaynak yer almalı ayrıca kaynakça bölümünde görsel kaynakçası yer almamalıdır. Şekil, makalenin anlaşılmasına katkı sağlamıyor ya da ikileme bilgiye yol açıyorsa makalede yer almamalıdır.
11. Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgiler için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır. Dipnot kelime uzunluğu 60 kelime sayısından daha az olmalıdır. Atıflar için dipnot kullanılmamalıdır. Dipnotlar, rakam(1) simgesi ile otomatik numaralandırma verilerek, Cambria yazı karakteri ile tek satır aralığında, 8 punto şeklinde yazılmalıdır. Dipnotlara yalnızca ana metni bağlayıcı zorunlu açıklamalar için başvurulmalıdır.
12. Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara atıfta bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse blok alıntı olarak yazılmalıdır. Blok alıntılar 9 punto ve 1,5 satır aralığı ile 1 tab içeriden (2 cm) başlatılmalıdır. Blok alıntılarda çift tırnak kullanılmamalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
13. Tüm metin içi atıflar parantez içinde ve (Tepecik, 2010, s. 15) biçimde yazılmalıdır. Atıf yazımında boşluk ve noktalama işaretlerine dikkat edilmelidir.
14. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, sola yaslı, bold şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir. İnternet kaynakları, görsel kaynakça vb. başka hiçbir başlık kullanılmamalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.
15. "Destek ve Teşekkür Beyanı" var ise kaynakçadan önce yer almalıdır.
16. Ekler (belgeler), kaynakçadan sonra verilmelidir. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.

17. Şablona göre hazırlanan makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) biri isimli diğeri isimsiz olmak üzere iki kopya halinde Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. http://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
2. <https://www.apastyle.org>

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

Yazım ve Yayın Ek Kuralları (Ön Değerlendirme sürecinde dikkat edilecek ek kurallar)

Temmuz 2021 sayımızın Editör Yazısı kısmında belirtildiği üzere Dergimizin kalitesini artırmaya yönelik olarak makale değerlendirme süreçlerimizde yeni bir takım kuralları yürürlüğe koyuyoruz. Bu amaçla, Dergimize yayınlanmak üzere gönderilen yazıların ön değerlendirme süreçlerinde aşağıdaki ölçütlere uygunluk aranacaktır:

- Makalelerin başlıkları bilimsel araştırma raporlarında olduğu üzere çalışmanın münderecatını açıklayıcı nitelikte olmalıdır.
- Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır.
- Makalelerin anahtar sözcükleri çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan sözcükler arasından seçilmelidir.
- Giriş ve sonuç bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.
- Makalelerin öz metinlerinin İngilizce karşılığı olarak yazılan abstract metinleri hem öz metinlerine uygun olmalı hem de İngilizce seviyesi açısından belli bir düzeyde olmalıdır.
- Makalelerin sonuç bölümleri bir araştırma raporuna uygun olarak ana bulguların ilgili literatür ve bağlantılı kuramlar açısından yorumlandığı bölümler olmalıdır.

- Makalelerin metinleri Dergimizin yazım kurallarına büyük aykırılıklar içermemelidir.

Yazarlarımız ayrıca şu hususlara dikkat etmelidirler:

- Araştırma sorusu olmayan ya da ilgili literatürde belli bir boşluğu doldurmak, belli bir tartışmaya katkıda bulunmak amacı taşımayan çalışmalar bilimsel araştırma olarak nitelendirilemez.

- Araştırma ya da özgün makaleler belli bir alanda, literatürde yeni bilgi olarak kabul edilecek, yeni bir örneğe ya da vakaya uygulanan vb. bir nitelikte, yeni bir sonuca ulaşma amacı taşıyan araştırmaları kapsar. Derleme makaleler ise belli bir bilimsel disiplinde, belli bir konuda vb. daha önce yayınlanmış eserlerin özelliklerine yoğunlaşan, bu özellikleri betimleme amacındaki veya bunları belli gruplara ayırma amacıyla olan çalışmalardır. Örneğin, belli bir konunun daha önce yayınlanmış eserlerden alıntılar yapılarak ve bir miktar da yorum katılarak yeniden sunulması hiçbir şekilde bir araştırma ya da derleme makalesi niteliği taşımaz.

- Makalelerin literatür taraması ve kaynakçası belirlenen konu ve araştırma sorusuna uygun, bu soruyu cevaplamaya haiz nitelikte olmalıdır. Çalışmanın amaçlarına uzak, çalışmanın alana katkısının altını çizmekte açıkça yetersiz kaldığı görülen kaynakların yer aldığı metinlerin bilimsel araştırma ölçütlerine uygun olduğu söylenemez. Türkçe kaynakların desteklemekte açıkça yetersiz kaldığı konularda konuya/araştırma sorusuna uygun literatür ve yöntem bilgisini sağlayacak yabancı kaynaklara başvurmak zaruridir. Bu zaruriyetin karşılanmadığı araştırmaların ilgili literatüre katkısının belirlenebilmesi mümkün değildir.

- Benzer çalışmalara değinmeyen, bunlardan farklarını ortaya koymayan, yöntem ve veri toplama tekniklerini gerekçelendirmeyen makalelerin bilimsel araştırma formatına uygun olduğu söylenebilir. Yukarıda sıralanan hususlara yazarlarımızın azami dikkat göstermesi gerekmektedir. Bundan sonra sisteme yüklenecek yazılarda ön değerlendirme süreçlerinde sıralanan söz konusu kurallara uygunluk aranacaktır. Bu hususların bir veya birkaçına açıkça uymadığı görülen yazılar ön değerlendirme süreçlerinde ret alabilirler. Tüm yazar ve okurlarımızın bilgisine sunarız. Saygılarımızla.