



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 7 Sayı 14 - Aralık 2021
Year 7 Number 14 - December 2021

Sahibi/Proprietor

Doç. Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep Akyar

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç.Dr. M. Melih Korukçu
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar
Öğr. Gör. M.Batuhan Çankır
Arş.Gör. Süeda Şatır Toruk

Yayın Koordinatörü

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960

Dil/Language

Türkçe - İngilizce
Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative**Coordinator**

Süheyla Ağan

Kapak Tasarım/Cover Design

Doç. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design

Deniz Selen KAĞITCI

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction

Süheyla Ağan

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction

Neslihan Iskender

Yayın Periyodu/Publication Period

Published twice a year - Yılda iki kez
yayınlanır
June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97

web: www.aydin.edu.tr

E-mail aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by

Şan Ofset Matbaacılık

Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50

Kağıthane - İstanbul

Tel: 0(212) 289 24 24

Faks: 0(212) 289 07 87

KÜNYE - IDENTITY

İçerik ve Kapsam: Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

Content and Scope: Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Nuriye Nihal Kafalı,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Melihat Tüzün,	Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Doç. Dr. Birgül Alıcı,	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Doç. Dr. İsmail Emre Kavut,	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Lütfü Kaplanoğlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Vildan Tok Dereci,	Marmara Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Semra Gür Üstüner,	Marmara Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan,	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Yavuz Adugit,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Dr. Seda Yavuz,	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Medine İrak,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	İstinye Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,	Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Vedat Özyazgan,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdöğän,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,	Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Süar Oral,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,	İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi İrmak Bayburtlu,	Ticaret Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıcıoğlu,	Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Cahit Üstün,	İstinye Üniversitesi
Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Selin Kiraz Demir,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Okan Ormanlı,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Nafia Özdemir Hanyaloğlu,	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Berkli,	Atatürk Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ghonche Gkojoghi,	Niğantaşı Üniversitesi
Prof. Dr. Metin Yüksek,	Marmara Üniversitesi		

AYDIN SANAT

Yıl 7 Sayı 14 - Aralık 2021 - Year 7 Number 14 - December 2021

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

George Grosz ve Otto Dix'in Resimlerinde Anti-Sempatik ve Karşıt Yaklaşımlar <i>Anti-Sympathetic and Opposing Approaches in the Paintings of George Grosz and Otto Dix</i> Evrım ÖZESKİCİ.....	Sanat Makalesi 111
Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili <i>Women Image in Art History and the Representation of Women in Egon Schiele's Artworks</i> Gülşay GÖKTAŞ.....	Sanat ve Edebiyat Makalesi 121
Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık <i>Postmodern Narratives Using Previous Texts as an Archive: Intertextuality, Intersemiotic, Interpicturalite</i> Eda EVLİOĞLU GEZER.....	Araştırma Makalesi 141
Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Romanında Sinematografik İmgelem <i>Cinematographic Imagery in Mikhail Sholokhov's Novel "And Quiet Flows The Don"</i> Ali Sait LİMAN.....	Sanat Makalesi 155
Kültürel Bellek Bağlamında Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist <i>In the Context of Cultural Memory, Lutfu Kaplanoglu and the Engravist</i> Nazlı ORTAN ÖZGÜR.....	Araştırma Makalesi 167
Retro Kavramı Bağlamında 2 Boyutlu Piksel Sanatta Estetik Algısı <i>Aesthetic Perception in 2D Pixel Art in the Context of Retro Concept</i> Okaner OKAN.....	Araştırma Makalesi 179
Tiyatroda Fars Tekniğinin Genel Çerçevesi <i>General Features of Farce Technique in Theatre</i> Burak AKYÜZ.....	Araştırma Makalesi 189

AYDIN SANAT

Yıl 7 Sayı 14 - Şubat 2021 - Year 7 Number 14 - December 2021

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 7 Sayı 14 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2021.714

DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

George Grosz ve Otto Dix'in Resimlerinde Anti-Sempatik ve Karşıt Yaklaşımlar

Anti-Sympathetic and Opposing Approaches in the Paintings of George Grosz and Otto Dix

Evrin ÖZESKİCİ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14001

Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili

Women Image in Art History and the Representation of Women in Egon Schiele's Artworks

Gülşay GÖKTAŞ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14002

Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık

Postmodern Narratives Using Previous Texts as an Archive: Intertextuality, Intersemiotic, Interpictorialite

Eda EVLİOĞLU GEZER

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14003

Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Romanında Sinematografik İmgelem

Cinematographic Imagery in Mikhail Sholokhov's Novel "And Quiet Flows The Don"

Ali Sait LİMAN

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14004

Kültürel Bellek Bağlamında Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist

In the Context of Cultural Memory, Lutfu Kaplanoglu and the Engravist

Nazlı ORTAN ÖZGÜR

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14005

Retro Kavramı Bağlamında 2 Boyutlu Pikel Sanatta Estetik Algısı

Aesthetic Perception in 2D Pixel Art in the Context of Retro Concept

Okaner OKAN

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14006

Tiyatroda Fars Tekniğinin Genel Çerçevesi

General Features of Farce Technique in Theatre

Burak AKYÜZ

10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14007

Editörden;

Aydın Sanat, on dördüncü sayısıyla okuyucuyla buluşuyor. Dergimiz; 2015'ten beri sürdürdüğü yayın hayatının son sayısında da yedi makaleyle zengin içeriğini korumaya özen gösteriyor.

Bu sayının ilk makalesi, George Grozs ve Otto Dix'in resimlerinde temel tartışma konularını ortaya çıkarmak amacıyla yazılan, **Evrin Özeskici'**ye ait **"George Grozs ve Otto Dix'in Resimlerinde Anti-Sempatik ve Karşıt Yaklaşımlar"** başlıklı makale. İkinci makale ise, **"Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili"** başlıklı, Egon Schiele'nin üslubu ile kendi döneminden önceki sanat eserlerinde ele alınan kadın temsili ve Egon Schiele'nin kadın temsili arasındaki farklılıkları araştıran **Gülay GÖKTAŞ'a** ait bir makale. Aydın Sanat'ın bu sayısındaki üçüncü makale, **Eda Evliyaoğlu Gezer'e** ait **"Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık"** isimli makale. Bu makalede başlıkta geçen kavramları açıklayarak bu unsurların sözel ve sözel olmayan sanat eserlerinde nasıl kullanıldığı ortaya konmaya çalışılıyor. Dördüncü sırada ise sinematografik özellikler açısından zengin bir içeriğe sahip olduğu bilinen **"Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Romanında Sinematografik İmgelem"** başlıklı **Ali Sait Liman** tarafından yazılan bir inceleme makalesi yer alıyor.

Beşinci makale olarak, **Lütfü Kaplanoğlu'nun "Kültürel Bellek Bağlamında Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist"** başlıklı, disiplinler arası bir sanat pratiği olarak Uluslararası Engravist Baskiresim Etkinlikleri inceleyen **Nazlı Orta Özgür'e** ait bir makale Aydın Sanat'ta yerini alıyor. Altıncı makale olarak gerçeklik kavramlarının dijital sanatta farklı bir noktaya evrildiği retro kavramı aracılığıyla geçmiş trendlerin hangi estetiksel öğeler etrafında kullanıldığına dair bir çerçeve sunmayı konu alan **"Retro Kavramı Bağlamında İki Boyutlu Piksel Sanatta Estetik Algısı"** başlıklı **Okaner Okan'a** ait makale dergimizde yerini alıyor. Aydın Sanat'ın 2021 yılına ait Aralık sayısındaki son makale olan yedinci makalemiz ise tiyatrodaki fars tekniğinin genel özellikleri ve bu özelliklerin tarihsel süreci üzerine bir araştırma yazısı olan **"Tiyatrodaki Fars Tekniğinin Genel Çerçevesi"** başlıklı **Burak Akyüz'e** aittir.

Aydın Sanat'ın önceki sayılarında olduğu gibi bu sayısında da özveriyle çalışan, başta Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas ve Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk olmak üzere yayın kurulumuzdaki arkadaşlarımıza, nitelikli yazılarıyla Aydın Sanat'a katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakemlik görevlerini özveriyle yürüten tüm hakemlerimize teşekkür ederim.

Prof. M. Reşat BAŞAR

Editör

George Grozs ve Otto Dix'in Resimlerinde Anti-Sempatik ve Karşıt Yaklaşımlar

Evrım ÖZESKİCİ¹

ÖZ

Araştırmanın amacı; George Grozs ve Otto Dix'in resimlerinde anti sempatik ve karşıt yaklaşımların neler olduğunu ortaya çıkarmaktır. Ayrıca Rudolf Schlichter ve Karl Hubbuch gibi çağdaşlarının eser analizlerine yer verilerek; George Grozs ve Otto Dix'in eserleriyle karşılaştırması yapılmıştır. Dolayısıyla aynı süreci yaşayan sanatçıların eserlerinde üslup, düşünce ve eleştiri gibi kavramların nasıl uygulandığına ilişkin tespitler yapılmıştır. Araştırmanın problemleri şu şekildedir: George Grozs ve Otto Dix'in eserlerinde anti sempatik ve karşıt yaklaşımların öne çıkmasındaki gerekçeler nelerdir? Savaşı yaşayan toplumların sanatında ortak özellikler nelerdir? George Grozs'un eserlerinde mizah neden önemlidir? Yeni Nesnellik akımını Dışavurumculuktan ayıran özellikler nelerdir? Yeni Nesnellik; bir toplumun ve düzenin eleştirisi midir? George Grozs ve Otto Dix için nesnellik neden önemli bir kavramdır? "Berlin Friedrichstrasse" ve "Der Stammtisch" eserleri bir toplumun eleştirisi olarak neyi ifade etmektedir? Bu araştırmanın önemi; savaş dönemi sanatçılarının eserlerinde öne çıkan ifade, anlam ve biçim bozma gibi tekniklerin güncel sanatta ne gibi arayışlara sebep olduğunun farkına varmaktır.

Anahtar Kelimeler: *George Grozs, Otto Dix, karşıt yaklaşımlar, Yeni Nesnellik, anti sempatik.*

Anti-Sympathetic and Opposing Approaches in the Paintings of George Grosz and Otto Dix

ABSTRACT

The aim of this research is to expose what the anti-sympathetic and opposing approaches are in the paintings of George Grosz and Otto Dix. In addition, including an analysis of the works by Rudolf Schlichter and Karl Hubbuch, a comparison has been made with the works of George Grosz and Otto Dix. Therefore, how concepts such as style, thoughts, and criticism in artists who have experienced the same process have been determined. The problems in the study are as follows: What are the reasons anti-sympathetic and opposing approaches are prominent in the works by George Grosz and Otto Dix? What common characteristics exist in the societies that live through war? Why is humour important in George Grosz's works? What characteristics separate the New Objectivity and Expressionism movements? Is New Objectivity a criticism of a society and order? Why is objectivity an important concept for George Grosz and Otto Dix? What do the works "Berlin Friedrichstrasse" and "Der Stammtisch" express as a criticism of society? The importance of this study is to recognize what pursuits the techniques such as expression, meaning, and obstruction of form, which were prominent in war era artists' works, led to in contemporary art.

Keywords: *George Grosz, Otto Dix, opposing approaches, New Objectivity, anti-sympathetic*

¹ Doç., Uşak Üniversitesi, 1 Eylül Kampüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, 64200, Uşak. evrimozeskici@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1491-3487
Geliş Tarihi: 13 Ağustos 2021, Kabul Tarihi: 02 Aralık 2021
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14001

GİRİŞ

George Grosz Alman doğumlu Amerikalı bir sanatçı olarak eserlerinde, savaşın resimlerini konu alır. İlk resimlerini 1. Dünya Savaşı sırasında gerçekleştiren Grosz; resimlerinde savaş ve toplum arasındaki yapıyı irdeler ve çözümleyici bir ifade geliştirir. Ayrıca Grosz tıpkı çağdaşı Otto Dix gibi savaşın insan üzerinde neden olduğu yıkıma ifadeci bir üslup geliştirmiştir. Ancak Dix'den farklı olarak eserlerinde mizanseneni kullanır. Bu nedenle Grosz'un eserlerindeki karakterler; tıpkı tiyatro sahnesinden çıkmış gibi hareketli ve canlıdır. Olay örgüsü sürekli devam ederek izleyiciyi canlı tutar; izleyicide merak duygusunu tetikler.

Araştırma kapsamında George Grosz'un eserlerinde anti sempatik ve karşıt yaklaşımların öne çıktığı fark edilmiştir. Kuşkusuz bu duruma sebep olan en önemli faktör; savaş ve toplumsal olaylardır. Ancak Grosz yaşadığı toplumun kültürel kodlarına ve normlarına değinerek; anti sempatik ve eleştirel bir üslup geliştirmiştir. Karakterlerin biçimlerini değiştirmiş; estetik karşıtı bir ifade sergilemiştir. Ucubeleri, hayat kadınlarını, askerleri ve şişman iş adamlarını konu alarak dönemin toplum yapısını eleştirmiştir. Resimleri her ne kadar Ekspresyonizm ve Fütürizm'in içerisine dahil edilse de farklı bir çizgide durmuştur. Otto Dix'le birlikte Yeni Nesnellik akımını kuran sanatçının ortak fikirleri; iğneleyici ve alaycı bir yönelimde eserler ortaya koymalarıdır. Anti sempatik söylemler; Grosz için savaşa, toplumsal baskıya, Hitlere ve burjuva değerlerine bir başkaldırıdır. Eserlerinde o dönemin toplum yapısına güncel bir yorum getirdiği anlaşılmıştır. Eserlerinde öne çıkan bir diğer unsur alegoridir. Dönemin Alman siyasetçilerine ve Hitlere yönelik sembo-

lik anlamlar yükleyerek eleştirisini izleyiciye farklı pencereden aktarmıştır. "Alegoriyi kullanmak, Grosz'un modernleşen topluma karşı etkin eleştiriler sunmasını kolaylaştırmıştır. Grosz ayrıca karikatür sanatının çizgisel kalitesini, Alman Gotik tarzıyla harmanlayan çalışmalara imza atmıştır. Modern toplumlardaki ahlaki bozulmaları vurgulamak adına bu tür kodlamalardan faydalanmıştır" (Uçan, 2018: 28). Dolayısıyla modernizmin insanlar üzerinde yarattığı travmalara ve toplumsal bozulmalara yönelik karşıt bir söylem geliştirmiştir. Araştırma içerisinde Yeni Nesnellik akımındaki çoğu sanatçının yaklaşımları benzerdir. Araştırmanın evren ve örnekleme daraltılarak George Grosz ve Otto Dix'in eserleri üzerinden çözümlemeye gidilmiştir. Bu sanatçıların çağdaşları ile eserleri karşılaştırılmış; anti sempatik ve karşıt söylemlerin eserlere nasıl yansıdığına ilişkin incelemeler yapılmıştır.

Toplumsal Eleştiri: "Berlin Friedrichstrasse" ve "Müdavimler"

Güncel sanatta yapılan eserlerin temel sorunsalı; eleştiri, kavram, kimlik, isyan, sorgulama ve biçim bozmadır. Modern sanatla birlikte eserlerde malzemenin değişmesi ve eleştiri dilinin kullanılması; güncel sanatın temel pratiklerini geliştirerek yeni bir kimlik kazanmasına katkı sağlamıştır. Savaş gibi toplumsal yıkıma sebep olan bir olgunun insan oğlunun belleğinde unutulmayan derin yaralar bırakmıştır. Her iki dünya savaşlarının yaşanması sanatçıların malzemeye olan arayışlarına, kavramsal yönelimlerine ve eleştiri dilinin gelişmesine neden olmuştur. 1933 yılından 1950'li yıllara kadar sanatın tarihsel olarak neredeyse yok oluşmuştur. Almanya'da Nasyonal Sosyalist Parti'nin modern sanatları dejenerasyon olarak ilan etmesiyle birlikte; sanat

uzun bir süre sessizliğini korumuştur. Ancak George Grosz bu süreçte eserler veren önemli sanatçılardan birisi olmuştur. Böylece 1930'lu yıllar araştırma kapsamına dahil edilmiş ve savaş yıllarında öne çıkan sanatçılar konu kapsamında incelenmiştir. Dolayısıyla bu tarihlerde yapılan eserler savaşın ve toplumsal baskıların bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini en iyi açıkladığı ileri sürülebilir. Aynı zamanda Dada hareketinin de önemli temsilcisi olan Grosz, geçmişteki sanat akımlarına ve geleneksel söylemlere karşıdır. Kendisinin şu ifadesi önemlidir: "Ara sıra "sanat" da yapardık. Ama esas amacımız, "sanat eylemi"ni yerle bir etmektir" (Antmen, 2008: 131). Sanatçının bu ifadesi çağdaşlarına göre daha muhalif bir tavır içinde olduğunu gösterir. Geçmişini temizleyerek yeni fikirlerin gelişmesini; aynı zamanda sanatı bir ifade aracı olarak kullanılmasını gerektiğini ileri sürer. Eserlerinde farklı teknik ve yorumla ulaşan Grosz; gerçek imgelerle eleştiriyi bütünleştirmiştir. 1918'de savaşın sona ermesiyle, Grosz, çizginin son derece etkileyici bir kullanımını vahşi sosyal karikatürle birleştiren hatasız bir grafik stili geliştirmişti. Savaş zamanı deneyimlerinden ve savaş sonrası kaotik Almanya'ya dair gözlemlerinden, militarizme, savaş vurguncululuğuna, zengin ve fakir arasındaki uçuruma, sosyal çöküşe ve Nazizm'e vahşice saldıran bir dizi çizim ortaya çıktı (<https://www.britannica.com/biography/George-Grosz>). Grosz'un 1918 yılında yapmış olduğu Berlin Friedrichstrasse isimli eskizi Almanya'nın o anki durumunu kısaca özetlemiştir; bu yüzden eser araştırma kapsamında örnek olarak incelenmiştir. George Grosz'un bu eserinde dikkati çeken temel unsur; karakterlerin yüzlerindeki ifadelerdir.



Görsel 1. George Grosz, "Berlin Friedrichstrasse", Photolithograph, 1918, 46.3 x 31.5 cm.

Resimde sınıfsal ayrım yapılmadan ele alınmıştır. İç içe girmiş binalar ve insanlar savaş döneminin toplum yapısını gösterir. Kimi karakterlerin yüzlerinde ise donukluk ve ifadesizlik sezilmektedir. Grosz eserinde (küçük bir karede savaşın toplum yapısında uğrattığı dönüşüme değinerek) topluma yönelik eleştirisini dile getirmiştir. Bu durum göstermektedir ki; baskı ve şiddeti yaşayan toplumların sanatlarında ekspresif yönelimler, eleştiriler ve biçim bozmalar kaçınılmazdır. Sanatçı eserlerinde mizahı kimi zaman toplumdaki siyasi karakterler üzerinden sorgular; kimi zamanda savaşa yönelik muhalif bir tavır olarak kullanır. Benzer muhalif tavrı Grosz, Der Stamtisch isimli eserinde de göstermiştir.



Görsel 2. George Grosz, "Müdavimler", Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 1928-1930, 59 x 46 cm.

Grosz'un Müdavimler isimli eseri Berlin Friedrichstrasse'dan ifade, anlam ve içerik olarak farklı değildir. Her iki eser tarz ve konu olarak farklı olsa da eserlerin ortak noktası toplumsal eleştiridir. Grosz bu eserinde siyasetçileri eleştirmektedir. Karakterleri karikatürize ederek bilinçli olarak çirkinleştirmiştir. Müdavimler isimli eserinde; siyasetçilere yönelik anti sempatik ve karşıt bir söylem geliştirmiştir. "Kompozisyon, bir kafede bir masanın etrafında sakince içki içen ve sigara içen üç erkek figürü içeriyor. Grosz'un Baltık bölgesinden arkadaşı Otto Schmalhausen'e yazdığı mektuptan da anlaşılacağı gibi, görüntünün keskin eleştirel tonu, Grosz'un belirli siyasi ve edebi toplantılardan özellikle hoşlanmamasından kaynaklanıyor: "Bizimle ve edebi klikler arasındaki mesafeyi olabildiğince koruyoruz. Burada aynı sıcak havayı ve kritik infazları yaşamamın

bir anlamı yok, hatta onları kendim kurmamın bir anlamı yok." (<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/der-stammtisch>). Grosz'un cümlelerinden anlaşılacağı üzere; çıkar ilişkisine dayalı siyasetçilere ve onların gizli oyunlarına yönelik bir iğneleme vardır. Bu bakımdan müdavimler terimi; bozulmuş bir topluma neden olan kişilere bir atf olarak değerlendirilebilir. Esere bakıldığında birbirinden kopuk ve kendilerinden geçmiş üç figür yer almaktadır. Figürlerin bulunduğu mekân muhtemelen bir toplantı odasıdır. Karakterler topluma yönelik plansız, istikrarsız, ciddiyetten uzak ve perişan bir halde görünmektedir. Yönetici kişiler üzerinden ironi yapılmış olup; aynı zamanda bir mizansen oluşturulmuştur. Sanatçı izleyiciye karşı oynanan oyunu deşifre ederek toplumu aydınlatmıştır.

Yeni Nesnellik: Bir Toplumun ve Düzenin Eleştirisi

Yeni Nesnellik akımı toplumun, sistemin, düzenin ve akımların eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Akım yaşanan olayların somut bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Yaşantılardan, toplumsal olaylardan ve somut olgulardan beslenir. Dolayısıyla bu akımın nesnellik kavramıyla yakın bir ilişkisi vardır. "Nesnellik kavramından bahsetmek, zorunlu olarak, öznellik kavramını da gündemimize taşır" (Üner, 2014: 58). Sanatçılar nesnel olayların karşılığında öznel duyguları harekete geçirerek bir yorumla ulaşır. Bu nedenle akım her ne kadar somut olayların reel bir yansıması gibi görünse de temelinde tıpkı Ekspresyonistler gibi içe dönük tepkiler vardır. Akımın sanatçıları tıpkı Ekspresyonistler gibi toplumsal sorunları ele alır. Bu yüzden ekspresyonist kuşağın bir devamı gibi

ortaya çıksalar da eserlerindeki kurgular çok daha kavramsal ve ironiktir. “Olaylar nesnel bir bakış açısı ile yansıtılmıştır. Dönemin sanatçı ve edebiyatçıları kişisel yargı ve değerlendirmelerden çok sosyal gerçekliği bütün çıplaklığı ile gözler önüne sermeye çalışmışlardır” (Demirel, 2017: 36). Ancak her iki akımın farkı; merkeze aldığı duygulardır. “1. Dünya Savaşı’ndan mağlup çıkan Almanya’nın buhranlı durumunu, bu dönemdeki Weimar yönetiminin ülkeye yaşatmış olduğu sıkıntıları yansıtan bu akımdan önce Almanya’da ortaya çıkan Ekspresyonizm, bireyin duygularını merkeze alırken ve estetik ifade yollarını önemserken, Yeni Nesnellik öznel değil nesnel olarak ön plana çıkarmaktadır” (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: 201). Bu yüzden Dix ve çağdaşlarını diğer sanat akımlarından ayıran temel fark; eserlerinde düşünce, imge, sorgu, eleştiri, yabancılaşma, yalnızlık, cinsellik ve şiddet gibi temalara nesnel olarak yönelmeleridir. George Grosz ve Otto Dix akımın önemli sanatçılarından. Bu yüzden her iki sanatçının ortak yaklaşımı; savaş ve toplum üzerine gelişen problemler üzerinde şekillenmiştir. Grosz Weimar Cumhuriyeti döneminde Berlin’deki Dada hareketinin öncülerinden birisi olmuştur. Dadanın muhalif tavrı; gündelik hayatın entelektüel katılığında ileri gelir. Aynı zamanda mantıksızlık ve sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dadaizmin karşıt tavrını oluşturmuştur. Dadizmin varlığı; Grosz ve Dix’in Yeni Nesnellik akımını kurlmalarında etkili olduğu söylenebilir. Çünkü Dadizmin temelinde umutsuzluğa düşmüş insanların topluma karşı isyanı ve öfkesi vardır. Bunun yanında Dadaist sanatçılar kalıplaşmış düzenin yerine; yeni düşünce sistemlerinin ve felsefi sorguların ele alınmasının gereğine inanmışlardır. Çünkü 20. yüzyılın

başları Almanya için büyük bir buhran dönemidir. Yaşanılan olaylar tüm insanlık için travmatik bir durum oluşturmuştur. Bu bakımdan değerlendirildiğine her iki sanatçının içinde bulunduğu yaşam şartları; onları nesnel olgular üzerinden bir eleştiriye götürdüğü anlaşılmıştır. Dolayısıyla akımın adını belirleyen ölçütler; toplumsal olgular ve olaylar bütünüdür.



Görsel 3. Otto Dix, “Savaş”, Kâğıt üzerine mürekkep baskı, 1924, 47.5 x 35.3 cm.

Otto Dix Alman Yeni Nesnellik akımının öncüsü bir sanatçıdır. “Bir demiryolu işçisinin oğlu olan Dix, bir dekoratif sanatçının yanında çıraklık yaptı ve Dresden’de eğitim aldı. İlk başta bir Ekspresyonist olarak, modern sanatta çeşitli eğilimleri denedi, ta ki bireysel bir tarza, çağdaş sosyal gerçekliğin kâbus gibi bir vizyonuna ulaşana kadar” (<https://www.britannica.com/biography/Otto-Dix>). Dix, farklı akımları ve eğilimleri denemiş olsa da; sosyal gerçekliğin irdelenmesinden vaz geçmemiştir.



Görsel 4. Rudolf Schlichter, "Kıyamet Sahnesi", Tuval üzerine yağlıboya, 1945, 78.5 x 56.5 cm.

Toplumsal problemleri konu edinirken figürleri bilinçli olarak deforme etmiştir. Tıpkı Munch'ın Çığlık yapıtında olduğu gibi, Dix de figürlerin biçimlerini ve mekânın atmosferini soyutlaştırmıştır. Sanatçı figürlerin biçimlerini yapıbozuma uğratmıştır. Diğer bir ifade ile biçimler Dix için bir anlatım aracıdır. Nesnel olarak irdelenen konular; sanatçının içe dönük sorgulamasında soyuta yakın bir biçime dönüşür. Savaş isimli eserinde savaşın toplumda ve kendisinde hissettirdiklerini yapıbozuma uğratmış; korku, nefret ve ölüm gibi kavramları işleyerek izleyiciye aktarmıştır. Eserde görüldüğü üzere estetik kaygıya ve kompozisyona dikkat edilmemiştir. Doğrudan ifade odaklı bir yaklaşım uygulanmıştır. Çığlık'taki figür sanatçının kendisi olduğu iddia edilmekte-

dir. Munch, tabloda kendini merkeze alarak tüm bireylerin sorunlarına, trajedilerine, değişimine ve toplumdaki dejenerasyona bir eleştiri yapmak istemiştir. Dix'in eserindeki figürün kendisi olup olmadığına ilişkin bir bilgi elde edilememiştir. Ancak öyle görünüyor ki Dix, Munch'un tablosundan etkilenmiş olup kendisini savaş konusu üzerinden merkeze almış olabilir. Dix yaşadığı dönemde bir sanatçı olarak farkındalık sağlamış olabileceği tahmin edilmektedir. Böylece konu başlığı olan anti sempatik ve karşıt yaklaşımları Dix; savaşa karşı bir eleştiri olarak aktardığı anlaşılmıştır. 1965 yılındaki bir konuşmasında şunları söylemiştir: "Her şeyi tamamen çıplak, net, neredeyse sanatsız görmek istiyoruz. Yeni Objektifliği ben icat ettim" (<https://www.tate.org.uk/art/lists/five-things-know-otto-dix>). Sanatçının bu yaklaşımı nesnel gerçekliği net bir şekilde ortaya çıkarmak istediğini gösterir. Ayrıca estetik her türlü biçim ve kaygıdan uzaklaşılması gerektiğine de işaret eder. Bir diğer açıklamasında şöyle demiştir: "Gerçekliğin sanatta ele alınmamış bir boyutu olduğu hissine kapıldım: çirkinlik boyutu" (<https://artwizzard.eu/otto-dix,-masterpiece-collection-for-sale-at-sotheby%E2%80%99s-this-week-ar-96>). Bu açıklamasında ise; Dix'in bilinçli olarak eserlerindeki figürlerin biçimlerini bozduğu sonucuna ulaşılabilir. Çünkü Almanya'nın savaş yılları ve insanların yaşadığı psikolojik travmalar, Dix ve diğer çağdaşları üzerinde anti sempatik ve karşıt yaklaşımları tetiklemiştir. Ancak bu yaklaşımları sadece savaş dönemi sanatçılarına mal etmek doğru değildir. Savaşı yaşayan toplumların sanatçıları yoğun duygu durumlarına maruz kaldıklarından dolayı bu kavramlar; estetik dışı bir yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Benzer etkiler Rudolf Schlichter'in eserlerinde de vardır. Alman sanatçı Rudolf Schlichter'in Kıyamet Sahnesi'nde; iki zıt kavramı bir araya getirerek izleyiciye farkındalık sağlamıştır. Bu kavramlar; estetik ve estetik dışıdır. Eserdeki çıplak kadın figür Eros'tur. Eros aşk ve şehvet tanrısı olduğu için estetik bir tasvire sahiptir. Klasik dönemde Jacob Joardeans ve Rubens gibi birçok sanatçıların eserlerinde Eros'un kadın tasvirleri içerisinde güzellikle ilişkilendirilmiştir. Schlichter kıyamet sahnesi olarak tasarladığı mekâna Eros figürünü yerleştirmesi; yaşanan döneme bir tepkidir. Resimdeki Eros tasviri mekanla ilişkili değildir. Parçalanmış bedenler arasında çıplak bir figürün estetik biçimle ilişkilendirilemeyeceğine dikkat çekmiştir. Bu bakımdan eser, zıtlıklar ve eleştiri bağlamında Monet'in Kırdada Öğle Yemeği'yle benzerlik gösterir. Hatırlanacak olunursa; Kırdada Öğle Yemeği isimli eserde her pazar kırdada öğle yemeği yiyen burjuva topluma yönelik bir yergi getirilmiştir. Burjuva toplumunun şık ve gösterişli yaşamına karşı çıplak bir figürün tasvir edilmesi; izleyiciye alay ve yergi kavramlarını gündeme getirmiştir. Benzer bir durumu Schlichter, içinde bulunduğu buhranlı savaş sürecine dikkat çekmek için; Eros'u yerleştirmiştir. Resimdeki karanlık atmosfer içerisinde güneşin ortaya çıkması ve Eros'un üzerine parlaması bir umut olarak düşünülebilir. Güneş sembolü; savaşın biteceğine ve insanların yeniden hayat bulacağına ilişkin bir gönderme olabilir. Bu bakımdan Schlichter'i diğer çağdaşlarından ayıran özellik; tıpkı klasik dönem ressamlarında olduğu gibi eserlerinde sembollere sıklıkla yer vermesidir. Karl Hubbuch, Alman ressam ve Yeni Nesnellik akımının üyelerindedir.



Görsel 5. Karl Hubbuch, "Nişan Kapıda", Tuval üzerine yağlıboya, 1935, 30 x 32 cm.

Karl Hubbuch'un eserleri George Grosz'un eserlerine (konu ve biçimsel tasvirler bağlamında) daha yakın olduğu söylenebilir. Resimlerinde tıpkı Grosz gibi karıştıklar, alay, estetik dışı ve eleştiri gibi yaklaşımlar öne çıkmaktadır. Hubbuch eserlerinde yaşamın gündelik olaylarını sert bir şekilde eleştirmiştir. "Bir sanatçı olarak, özellikle sokak sahnelerini ve tiyatroyu acımasız bir dürüstlük ve ayrıntıyla resmetmeye çekildi. Hubbuch, gündelik dünyaya olan bu hayranlığı dönemin diğer birçok Alman sanatçısıyla paylaştı; bu hareket Yeni Objektiflik olarak bilinir" (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/karl-hubbuch>). Bu hareket resimlerinde; biçim ve kavram ilişkisini sorgulamaya itmiştir. Özellikle Nişan Kapıda isimli yapıtında bu tarz bir eğilim görülmektedir. Nişan Kapıda isimli eserde bir masa etrafında birbirlerine olan sevgisini dile getiren iki çift konu alınmıştır. Figürlerin bilinçli olarak çirkinleştirildiği ve biçimlerinin deforme

edildiği görülmektedir. Bu durum burjuva toplumuna karşı olan eleştirel tavrından ileri gelmektedir. Bu yüzden Hubbuch'un biçimler üzerindeki arayışı Alman Ekspresyonist ressam Ernst Ludwig Kirchner ile de benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Kirchner de benzer olarak burjuva toplumunu konu alan sokak serilerinde; karakterlerin gözlerini yapmaz. Onları abartılı ve biçimleri bozulmuş tasvirler olarak aktarmıştır. Nişan Kapıda isimli eserdeki figürlere bakıldığında karakterlerin soylu bir sınıfa ait olduğu kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Soluk, abartılı ve ifadesiz yüz hatları ile renklerdeki grilikler; figürlerin mutlulukları ve gülüşleri arasında tezat bir söylem oluşturur. Hubbuch, değişen toplum yapısına ve sınıf ayrımına karşıt bir söylem geliştirmiştir. Sonuç olarak Rudolf Schlichter, Otto Dix, George Grosz ve Karl Hubbuch gibi sanatçılar; eserlerinde estetik dışı yaklaşımlar geliştirdikleri saptanmıştır. Ölüm, korku, şiddet ve acı gibi temaları ön plana çıkararak nesnel olayları vurgulamışlar ve gündemde tutmayı amaçlamışlardır. Böylece toplumun gerçeklerini mizahi bir üslupla izleyicide farkındalık sağladıkları iddia edilebilir.

SONUÇ

Araştırmada; George Grosz ve Otto Dix'in eserlerindeki konuların nesnel olgulardan beslendiği ortaya çıkarılmıştır. Bu olgular savaş ve toplumsal olaylardır. Aynı zamanda burjuva toplumuna yönelik eleştirel bir yorum getirdikleri anlaşılmıştır. Her iki sanatçının ortak yönlerinin; toplumsal olaylara, baskılara ve burjuva toplumluna yönelik anti-sempatik ve karşıt söylemler olduğu tespit edilmiştir. Bu sebeple eserlerinde ekspresyonist sanatçılardan farklı olarak; toplumsal gerçekçi bir yaklaşım

ortaya çıkarmışlardır. Araştırmada Yeni Nesnellik akımının sanatçıları da benzer yaklaşımlar görülmüştür. Figürlerin biçimlerini bilinçli olarak çirkinleştirerek soyutlaştırmışlardır. Özellikle Karl Hubbuch'un Nişan Kapıda isimli eseri bu kapsamda önemli bir örnek olmuştur. Sanatçıları bu denli ifadeci ve eleştirel unsurlara iten bir diğer sebebin; değişen dünya düzeni ve sınıf ayrımları olduğu sonucuna varılmıştır. Kapitalizmin insanlar üzerindeki etkisi sınıf mücadelesini ve hızla değişen toplumları beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla sanatçılar bu duruma tepkilerini eserlerinde sadece biçimleri yapıbozuma uğratarak değil; aynı zamanda mizansen oluşturarak dile getirdikleri fark edilmiştir. Tüm bu oluşumlar modernizmden postmoderne geçişte önemli bir aşama olarak değerlendirilebilir. Çünkü güncel sanatta ifade, yapıbozum, mizansen ve eleştiri gibi kavramlar; nesnel olguların dışavurumundan kaynaklanmaktadır. İlerleyen süreçlerde sanatta tek başına belirli kavramların terkedilerek yerine yenilerinin ortaya çıktığı görülmüştür. Örneğin postmodern süreçte; estetik biçim yerine fikirselleme ve yorumlamaya; tuval resminde geleneksel yaklaşımlar yerine farklı malzemelere gidilmiştir. Bu durumun önemli bir nedeni ise; savaşlar ve toplumsal olayların sanatçıları farklı ve yeni arayışlara sevk etmesi olarak düşünülebilir. Diğer bir sebep ise modern söylemlerin yetersiz kalmasıdır. Bu durumun sonucunda sanatçılar, estetik arayışlardan ziyade fikirselleme arayışlarına yönelmeleri olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak Yeni Nesnellik akımı modern sanat akımlarından farklı bir oluşumda ilerlememiştir. Dadaizm, Kübizm ve Ekspresyonizmde olduğu gibi toplumsal sorunlara karşı eleştiri ve fikri ileri sürmüşlerdir.

Ancak geliştirdikleri sanatsal dil ve üslup bağlamında mizansenini daha baskın olarak kullanmışlardır. Bu durum günümüz sanatında farklı fikirlerin ve oluşumların kullanılmasında önemli bir referans olarak değerlendirilebilir. Öyle ki güncel sanat sergilerinde, bienallerde ve trienallerdeki eserlere bakıldığında farklı malzemelerle kavramsal fikirlerin geliştirildiği görülmektedir. Tüm bunlar modernizmdeki arayışların günümüzde melez bir yapıya dönüştüğü söylenebilir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Demirel, M. R. (2017). Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4, 36.

Şahin, A. N. E. ve Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış*, Cilt 10, Sayı 19, 201.

Uçan, B. (2018). George Grosz Eserleri Üzerinden Dada ve Mizah Bağıntısı. *Yıldız Journal of Art and Design*, Cilt 5, Sayı 1, 28.

Üner, A. (2014). Kavramsal Açından Nesnellik. *MAVİ ATLAS GŞÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Bahar, Sayı 2, 58.

<https://artwizard.eu/otto-dix,-masterpiece-collection-for-sale-at-sotheby%E2%80%99s-this-week-ar-96>. Erişim Tarihi: 7 Haziran 2021.

<https://www.britannica.com/biography/George-Grosz>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2021.

<https://www.britannica.com/biography/Otto-Dix>. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2021.

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/der-stammtisch>. Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/karl-hubbuch>. Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021.

<https://www.tate.org.uk/art/lists/five-things-know-otto-dix>. Erişim Tarihi: 9 Haziran 2021.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. George Grosz, "Berlin Friedrichstrasse", Photolithograph, 1918, 46.3 x 31.5 cm

https://www.olsengallery.com/ex-enlarge.php?work_id=10624&exhibition_id=525. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2021.

Görsel 2. George Grosz, "Müdavimler", Kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 1928-1930, 59 x 46 cm.

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/der-stammtisch>. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2021.

Görsel 3. Otto Dix, "Savaş", Kağıt üzerine mürekkep baskı, 1924, 47.5 x 35.3 cm.

<https://www.artlink.com.au/articles/4280/otto-dix-der-rieg/>. Erişim Tarihi: 3 Haziran 2021.

Görsel 4. Rudolf Schlichter, "Kıyamet Sahnesi", Tuval üzerine yağlıboya, 1945, 78.5 x 56.5 cm.

<https://www.artprice.com/marketplace/2238068/rudolf-schlichter/painting/apokalyptische-szene>. Erişim Tarihi: 4 Haziran 2021.

Görsel 5. Karl Hubbuch, "Nişan Kapıda", Tuval üzerine yağlıboya, 1935, 30 x 32 cm.

<https://www.kunstsammlungen-chemnitz.de/en/ausstellungen/neue-sachlichkeit-kunst-in-der-weimarer-republik/>. Erişim Tarihi: 8 Haziran 2021.

Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili

Gülay GÖKTAŞ¹

ÖZ

Kadın bedeni, sanat tarihi boyunca sanatçıların temel konularından biri olmuştur. Kadın bedeninin tasviri ve ona yüklenen anlamlar, tarihi süreçte sürekli olarak değişime uğramıştır. Antik çağlardan günümüze kadar kendine yeni ifade yöntemleri arayan sanatın anlatı yapısı, özellikle 19. ve 20. yüzyılın başlarında sanatta yaşanan dışavurumcu hareketler ile çok çeşitli hale gelirken; modern sanat kadın imgesini geleneksel tasvirlerden uzaklaştırmıştır. Sanat eserlerinde kadın imgesi, ait olduğu dönemin toplumsal değerlerinin ve inançlarının izlerini taşımaktadır. Bu araştırmada sanat tarihinde kadın imgesi üzerine literatür taraması yapılmış ve sanat dünyasındaki değişimi incelenmiştir. Paleolitik çağ, Neolitik çağ, Helenistik dönem, Rönesans, Modern Sanat ve Art Nouveau akımı sanat eserlerindeki çıplak kadın figürü örnekleri incelenmiş ve Egon Schiele'nin nü kadın resimleriyle karşılaştırılmıştır. Egon Schiele'nin üslubu, döneminden önceki sanat eserlerinde ele alınan kadın temsili ile farklılıkları araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Sanat tarihi, Kadın imgesi, Egon Schiele, Nü resim sanatı.*

Women Image In Art History And The Representation Of Women In Egon Schiele's Artworks

ABSTRACT

Women have been one of the fundamental subjects in the art history field. The portrayal of the women and the meanings attributed to their bodies have changed in the historical process. While the narrative structure of art that searches for the new way of self-expression was becoming diversified especially with expressionist movements in the 19th and 20th centuries, modern art distracted the image of women from conventional depictions. The portrayal of women in art bears the traces of the social values and beliefs of their own periods. In this paper, a literature review on the portrayal of women's image in art history has been made and its change through the time has been analyzed. The examples of the figures of the female nude paintings from Paleolithic Age, Neolithic Age, Hellenistic period, Renaissance art, modern period, and Art Nouveau movement were analyzed and they were compared to Egon Schiele's female nude paintings.

Also, differences between Egon Schiele's style of representation of the woman and the previous art pieces that are prior to him were analyzed.

Keywords: *Art history, Image of woman, Egon Schiele, Nude painting art.*

¹Yüksek Lisans, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarım
ORCID: 0000-0003-4026-242X gulaygoktas@stu.aydin.edu.tr
Geliş Tarihi: 31 Ekim 2021 Kabul Tarihi: 10 Aralık 2021
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14002

Giriş

Sanatın tarihsel sürecinde kadın figürü sanat eserinin bir ögesi olmuştur. Birçok sanatçı, kadın figürünü hem biçimsel hem de imgesel olarak kullanmıştır. Toplumun yapısının değişimi ile sanata konu olmuş her figür gibi kadın figürü de, tarih öncesi sanattan günümüz sanatına kadar kendine yeni kimlikler bulmuştur ve sürekli değişime uğramıştır. Kadın, tarih öncesi sanat eserlerinde çoğu zaman Ana Tanrıça olarak tasvir edilmiştir. Bu dönemlere ait sanat eserlerindeki kadın figürlerinden genellikle tabiatın koruyucusu, doğurganlığın temsili, bereketin getiricisi gibi anlamlar çıkarılmaktadır.

Tarih öncesi sanatta kadına, toplumun değerlerine göre birçok farklı anlam yüklenmiştir ve dönemsel olarak değişen yaşam içerisindeki öncelikler imgelere yön vermiştir. Paleolitik çağ avcı-toplayıcılarının taşınabilir sanat olarak günümüze bıraktıkları eserlerden biri olan

“Willendorf Kadını” ya da “Willendorf Venüsü” diye adlandırılan heykelcik, M.Ö. 20.000 yılına ait bir toplumun kadın figürünü nasıl gördüğüne dair ipuçları vermektedir. 1908’de bulunan bu heykele ironik bir isim verilmiştir. Aşk ve güzellik tanrıçası Venüs, sanat eserlerinde genellikle ince yapılı, zarif ve sevimli tasvir edilmiştir. Buna karşın Willendorf Venüsü (Resim 1) kısa boylu ve oldukça şişmandır. Tüm bedene bakıldığında kalça ve göğüslerin abartılı büyüklüğü, dönemin ideal kadın imajına uygun olduğu düşünülebilir. Günümüzün ideal kadın diye nitelendirilen vücut biçiminden çok farklı olan bu kadın tasvirine, bereketi temsil eden; doğurgan, besleyici gibi anlamlar yüklenebilir. “Heykelin gerçek bir kişiyi mi tasvir ettiği, yoksa doğurganlık ve sağlık sembolü mü olduğu hâlâ tartışılmaktadır.” (Dickerson, 2018, s.66). Fakat buz devrinde böyle bir bedene sahip olmak büyük bir avantaj olduğundan hayatta kalmanın temsili olarak da düşünülmektedir.



Resim 1. Willendorf Venüsü

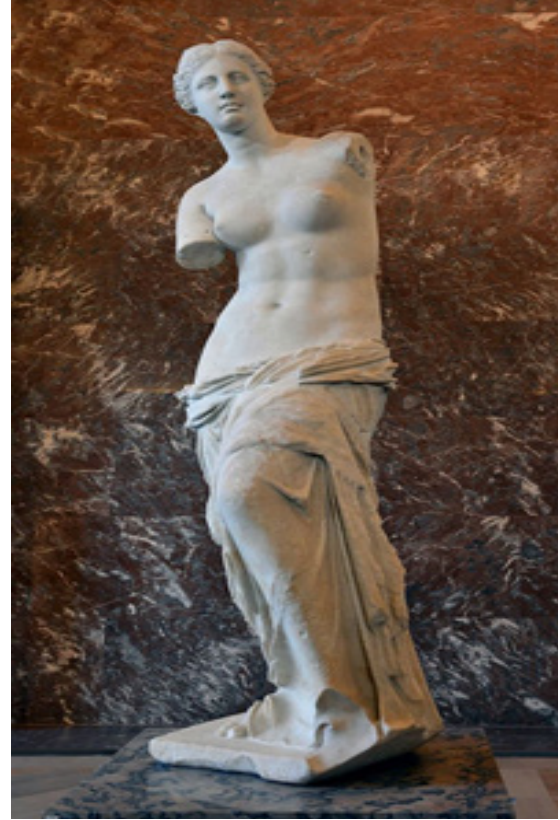


Resim 2. Ana Tanrıça Kibele

Kadın imgesi, Neolitik çağ eserlerine baktığımızda tanrısal bir boyut kazanmıştır. Kibele (Resim 2) adı ile bilinen Ana Tanrıça figürü bu dönemde ortaya çıkmıştır. Anadolu topraklarında Ana Tanrıça, doğurganlığın ve bolluk bereketin simgesidir. Aynı zamanda bu toprakların koruyucusu olduğuna inanılmıştır ve Ana tanrıça adına heykelcikler ve tapınaklar yapılmıştır. İnsanın yerleşik hayata geçtiği bu çağlarda tarımın öncelikli ihtiyaç haline gelmesi, toprak üzerine bir inanç sistemi doğurmuştur ve Ana Tanrıça figürü bu yüzden toplum tarafından yüceltilmiştir.

Tanrıça figürü Kibele, Yunan mitolojisi ile dönüşüme uğramış ve Artemis adını almıştır. Bizans ve Helenistik dönemde sanat eserlerinde figürler bazen kil ile şekil verilerek bazen de mermer yontularak bir heykele dönüştürülmüştür. Bu döneme ait sanat eserlerinde kadının temsili, bir ruhani varlık olarak vurgulanmaktadır. Kadın figürü, toplumun inancı ile or-

taya çıkan mitolojik hikayelerle birlikte çeşitlilik kazanmış ve farklı tanrıçalar ortaya çıkmıştır. Kadın imgesi kimi zaman güzelliği, kimi zaman güç ve zekayı, kimi zaman cinselliği temsil etmiştir. Toplumun inanç ve ideolojisine göre kadının temsili sürekli kendine yeni formlar bulmuştur.



Resim 3. Milo Venüsü

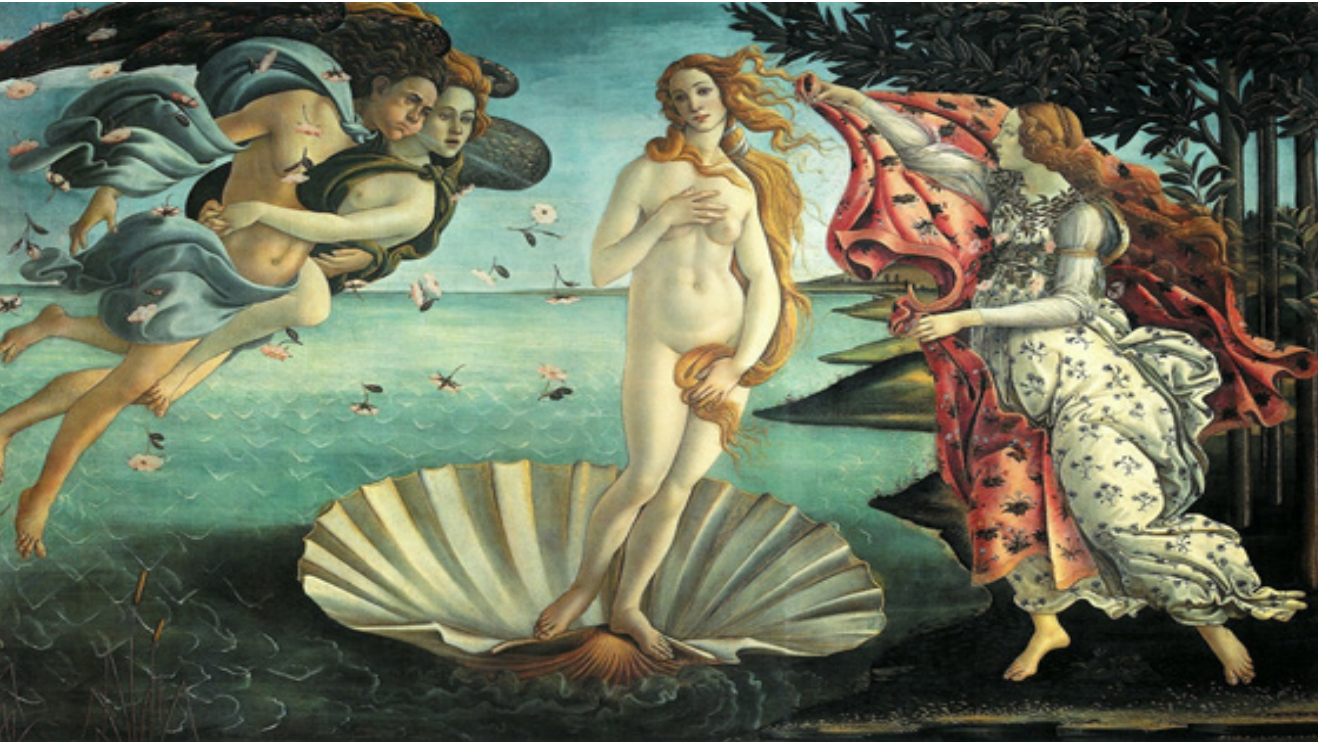
Mitolojik sanat eserleri, tanrıça modeline farklı anlamlar yükleyerek kadın figürüne yeni anlamlar katmaya devam etmiştir. 1820'de bir çiftçi tarafından Yunanistan'da tesadüf eseri bulunan Milo Venüsü (Resim 3) heykeli dünyanın en önemli sanat eserlerinden biri sayılmaktadır ve kadın bedeninin en yaygın formu olarak bilinmektedir. Bu heykelin bükülmüş duruşu hakkında birçok teori vardır. Milo Venüsü ile aynı tarlada bulunan parçalar ile elinde bir elma tutuyor olabileceği veya parlak bir kalkan üzerinde kendi yansımasına bakıyor olma

ihhtimali düşünölmektedir. Araştırmacılar heykelin yarı çıplak bedeninden kaymak üzere olan elbiseyle yaratılan erotik heyecanın da Helenistik dönem zevkiyle uyuştüğünü belirtirler. Milo Venüsü'nü saran bu gizem herhalde onun güzelliğini ve çekiciliğinin arttırmaktadır (Dickerson, 2018).

Eski Avrupa toplumu vahşi doğadan, mevsimlerden ve doğa olaylarından anlamlar çıkarmıştır ve bu doğrultuda inanç sistemleri kurmuştur. Tanrıça kadın imgesi bu inanca bağlı olarak hayat verme, üreme ve bereketlilik gibi anlamlar kazanmıştır. Bu dönemde kadın imgesi varoluşun bir simgesi olarak bilinmektedir. Tarih öncesi sanat eserlerinde ana tanrıça olan kadın imgesi, uygarlıkların ortaya çıkması, toplumun yapısının ve inanç sistemlerinin farklılaşmasıyla temsil çeşitliliği de kazanmıştır. Özellikle mi-

tolojik ve dini hikayeler kadın imgesine farklı kimlikler yaratmıştır. Tek tanrılı dinlerin yaygınlaşması ile kadın imgesi kendine yeniden bir form bulmuştur. Kadının yaradılışından gelen özelliği yaratıcı bir varlık olmasıdır ve modern dünyadan önce kadının temsili yaratıcı olma özelliği etrafında şekillenmiştir.

Hristiyanlığın doğuşu ile sanat eserlerinde Ana Tanrıça kültü kendine farklı bir anlatı ve biçim bulmuştur. Kadın imgesi Meryem Ana'ya dönüşmüştür. Venüs tasvirleri yerini Meryem ve Maria Magdalena tasvirlerine bırakmıştır ve böylece kadın imgesi farklı bir anlayış ile dini bir figür olarak tasvir edilmeye devam etmiştir. Orta Çağ'ın sonlarında yayılmaya başlayan Rönesans yenilikleri Avrupa'da her alanda değişiklikler yaratmıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesi ve toplumsal düzenin değişmesi ile oran, estetik, perspektif gibi



Resim 4. Sandro Botticelli, Birth of Venus (Venüs'ün Doğuşu), 1486

kavramlar ortaya çıkmıştır. Sanata yansıyan bu estetik kavramı kadın figürüne de bir ideal form üretmeye başlamıştır. Rönesans döneminde bireyin önem kazanması ile kadın imgesi de zenginleşmiştir. Bu dönemde dini temalı resimlerin yükselişte olmasının yanı sıra aristokrat kadın figürleri, çıplak kadınlar ve mitolojik temalı resimler de yapılmıştır. 1484-1486 yıllarında Medici ailesi tarafından sık sık resim siparişi verilen Floransalı ressam Botticelli, güzellik ve aşk tanrıçası Venüs'ün deniz köpüğünden doğuşunu resmetmiştir.

Venüs'ün Doğuşu (Resim 4) isimli bu tablodaki kadın figürü hem erotik hem de zariftir; Venüs, büyük bir deniz kabuğunun üstünde süzülerek karaya çıkarken, çıplak bedeninin çevresinde hafifçe salınan saçlarının da yardımıyla mahrem yerlerini utangaç bir şekilde örter.

Kollarında sevgilisi Cloris'i tutan rüzgâr tanrısı Zefir'in nefesiyle ileriye doğru itilmiştir. Venüs çiçek desenli bir elbiseyle onu örtmek için elini öne uzatan bir kadın tarafından karşılanmaktadır (Dickerson, 2018). Bu tabloda güzelliğiyle doğayı harekete geçiren bir kadının simgesel doğuşu betimlenmiştir. Kadın bedeni, hem gizlenmeye mecbur hem de seyirlik bir obje haline gelmiştir. Kıvrımlı hatları, beyaz teni ve altın sarısı saçları ile dikkat çeken Venüs, yüzünde ise Tanrısal şefkat ile dinginlikle izleyiciye bakar biçimde betimlenmiştir (Smith, 2009). Batı kültüründe çıplaklık Adem ve Havva'nın işledikleri günahı temsil etmektedir. Çıplaklık ise cinsel organları işaret eder ve genellikle kadın figürü cinsel organını örtmektedir. Batı sanatında tasvir edilen kadın figürleri doğrudan Havva'yı konu olarak ele almasa bile, bu inançtan gelen jestler görülmektedir.



Resim 5. Titian, Venus of Urbino (Urbino Venüs'ü), 1534

Avrupa nü sanatında genellikle ressam ve izleyici erkek, izlenen yani resmedilen ise kadın olmuştur. Çıplaklık modern insanın bir tabusudur. Ancak çıplak kadın figürü sanat tarihi boyunca farklı anlamlar barındırarak izleyicinin karşısına cesurca çıkmıştır. Bereketi simgeleyen heykelcikler, kültür çeşitliliği sonucunda her dönem kendine farklı imgeler barındıran formlar üretmiştir. Rönesans dönemi ressamı Tiziano Veccellio'nin Urbino Venüs'ü (Resim 5) adlı tablosundaki figürün cüretkâr tavrı ile Rönesans öncesi sanat eserlerindeki kadın imgesinin tavrı farklılık göstermektedir. Tiziano bu tabloyu Urbino Dükü Guidobaldo della Rovere'nin isteği üzerine yapmıştır; tabloda oldukça erotik bir tavır temsil eden kadın figürü dağınık bir çarşafın üzerinde uzanırken resmedilmiştir. Tabloda kadın kışkırtıcı bir şekilde izleyiciye bakarken, uzun ve kıvılc saçları boynuna dolanmıştır ve eliyle uzanıp cinsel organını kısmen örtmektedir. Sanat tarihinde çıplak kadın resmi (nü) diye anılan eski bir geleneğin parçası olan bu kışkırtıcı resim, yüzlerce yıl sonra bile sanatçıları etkilemiştir. Kadının çıplak bir şekilde yatağa uzanması şehveti ve günahkarlığı temsil etmektedir. Sanat tarihinde genellikle yatağa uzanmış kadın figürünün göstergesi baştan çıkarıcılığın karşılığındaki itaatkarlıktır. Sanatta yatak genellikle karşılıklı haz ve aşkın göstergesinden ziyade Havva'nın işlediği günahın temsili olarak kadınların cezalandırıldığı bir yeri; meşru intikamın yerini temsil etmektedir (Leppert, 2009). Bir başka Venüs tasviri olan Bronzino'nun Venüs ve Cupid Alegorisi (Resim 6) tablosunu incelediğimizde, kadın imgesinin başka bir boyuta taşındığını ve artık erotizmin daha belirgin bir ifade ile sanatın içinde olduğu görülmektedir. Deformasyona yakın bir tasvire sahip olan bu Venüs tablosunda

alışlagelmişin dışında figür pozisyonları ve arka planda belirsiz suretler dikkat çekmektedir. Dar bir mekân duygusu veren bu tabloda figürlerin tabloya sıkışmış gibi bir görüntüsü vardır ve figürlerin uzuvlarının açıları anormaldir. Venüs'ün bu rahatsız edici ve aynı zamanda erotik duruşu bu tabloyu dönemin sansasyonel tablolarından biri yapmıştır. Maniyerist sanatın önemli ressamı Bronzino, Rönesans döneminin natüralist anlayışından uzaktır ve daha düşünsel tablolar yapmıştır. 16. yüzyılın başlarında Rönesans döneminin klasik estetik anlayışından uzak olan Maniyeristler, düzensiz pozlar veren uzatılmış ve orantısız figürler kullanmaktadır. Maniyerizmin tanımı tartışmalıdır; bu akımın özelliği kararsız (devingen) pozlar veren uzatılmış figürler, pastel renkler ve bazen de cinsel temalardır (Dickerson, 2018). Bu yüzden Maniyerist sanat



Resim 6. Agnolo Bronzino, Venüs ve Cupid Alegorisi, 1545

kilise tarafından takdir edilmemektedir ve daha çok saray çevresinde tutulmaktadır. Rönesans döneminde güzelliğe ölçü ile ulaşılabilmektedir, ancak Maniyeristler güzellik ölçütü olan uyum ve orantıdan uzak durmaktadır. Bu tabloda orantsız bedenler adeta ulaşılamaz görünmektedir. Bu ulaşılamazlık tablonun müstehcen tavrını pekiştirmektedir. Aynı zamanda tablodaki figürler her ne kadar hareketli ve cinsel bir ifadeyle resmedilmiş olsalar bile figürlerin beyaz tenleri cansız bir nesne gibi görünmektedir. Bir başka deyişle bu tablonun beden üzerinde hayat bulan cinselliğin soyut bir temsili olduğu söylenebilir.

Kadın bedeni, bir tablonun izlenmeye ve incelenmeye değer bir nesne olmasını sağlamaktadır. Brueghel'in İşitme (Resim 7) isimli tablosu bu durumu en belirgin bir biçimde yansıtan eserlerden biridir.

“Brueghel’in tablosu insandaki duylardan birini (işitmeyi, ve bu bir resim olduğuna göre bir de görmeyi) resimliyor. Fakat aynı zamanda, bizde bakma isteği yaratması ölçüsünde, duyulu bedenlerimizi harekete geçiriyor. ...Brueghel’in İşitme’si gözlerin kulağıdır; çünkü işitilecek hiçbir şeyin olmadığı zaman bile gözler işitme duyusuna ayak uydurabilir.” (Leppert, 2009: s.150). Resim düzleminde birçok nesne olmasına rağmen gözün ilk algıladığı nesne kadındır. Kadın tablodaki kalabalık ve rengarenk nesnelerin ortasında parlayan beyaz teni sayesinde dikkati tablonun merkezine yönlendirmektedir. Aynı zamanda tablonun diğer öğelerine baktığımızda kadının dahil olduğu mekân içerisinde birçok koleksiyon nesnesi olarak; müzik aletleri, avcılıkla ilgili aletler, saatler, tablolar, dekorasyon malzemeleri ve egzotik hayvanlar bulunmaktadır. Bu nesnel-



Resim 7. Jan Brueghel the Elder, Hearing (İşitme), 1617

erin merkezinde bulunan kadın figürü, kadın bedenini de koleksiyon ürünleri gibi maddi nesnelere ile aynı kategoriye dahil etmektedir. Modern sanatın doğuşu ile sanat eserlerinde kullanılan çıplak kadın figürü çelişkili öğelerle birlikte kullanılarak kadın imgesinde radikal değişiklikler oluşturmuştur. Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği* (Resim 8) tablosunda kadın imgesini sarsıcı bir biçimde kullanmıştır. Güzel Sanatlar Sarayı'nın sanat sergisinde sergilenmesi reddedilen bu tablo sanatçının başyapıtı olarak kabul edilmektedir. 19. yüzyıl izleyicisinin gözünde çıplaklık tek başına yeterince sarsıcı değildir; fakat tablonun ortasında, kendinden emin bir tavır ile izleyiciye bakan çıplak bir kadın figürü ve oldukça şık giyinmiş adamlar arasındaki tezat, izleyiciyi şaşırtır nitelik-

tedir. Kırda Öğle Yemeği yaygın olan kadın güzelliğinin sade bir tasviri değildir; söz konusu resim edepsiz bir eylem içerisindeki çağdaş figürlerin cesur bir portesidir (Dickerson, 2018). Manet, merkezinde çıplak figür ve arka planda yıkanan çıplak kadın fahişeler olarak yorumlanan figürleri içeren bu tablo ile döneminde takdir görmemiştir. Ancak sanat tarihinde bu tablonun yarattığı kadın temsili ile modern sanatın ilk adımını atan sanatçılardan sayılmaktadır. Batı resminde kadın figürleri için kullanılan klasikleşmiş pozlar ve mekân içindeki konumları 19. yüzyılda bazı sanatçılar ile birlikte farklılıklar göstermiştir. Jean-Leon Garome'un *Köle Pazarı* (Resim 9) tablosunda Manet'nin tablosundaki kadının konumuna benzer bir şekilde oldukça giyinik erkeklerin içinde



Resim 8. Édouard Manet, *Luncheon On The Grass* (Kırda Öğle Yemeği), 1863



Resim 9. Jean-Léon Gérôme, The Slave Market (Köle Pazarı), 1866

çıplak bir kadının konumlandığı görünmektedir. Ancak bu kadın figürü cinselliğini sergilemek için uzanmış pozisyonda resmedilen birçok çıplak kadın figürlerinden farklı olarak ayakta resmedilmiştir. Oryantalist bir ressam olan Garome, bu tabloda esmer tenli (muhtemelen Ortadoğulu) figürlerin arasında muayene edilen beyaz tenli (Avrupalı) bir kadını resmetmiştir. Köle pazarında muayene edilen kadının arkasında duran ve kadının elbisesini tutan adamın kadının sahibi olduğu düşünülmektedir. Kadının üzerinden biraz önce çıkartılmış gibi görünen elbisenin beyaz olması, kadının bakire olduğunu simgelemektedir. Muayene eden adamın ellerini kadının ağzına sokuş şeklinden ise kadının dişlerini kontrol ettiği anlaşılmaktadır.

Bu işlem Batı'da satın alınacak atlara yapılan aşağılayıcı bir davranış olarak bilinmektedir. Atlara yapılan bu davranışın çıplak bir kadın üzerinde uygulanması ve adamın belirgin bir şekilde uzun resmedilmiş parmaklarının kadının ağzına girmesi cinsel bir çağrışım vermektedir (Leppert, 2009). Resmin merkezindeki beyaz tenli kadının çıplaklığı ve tablodaki diğer figürlerin oldukça giyinik olmalarının yarattığı tezatlığın yanı sıra tablodaki herkes kadının vücuduna bakmaktadır. Garome bu tabloda sıradan bir nü resimdeki cinsellik imgesinin yanı sıra bakire kadın imgesinin çaresizliğini ve köleliğin vahşi yüzünü ortaya koymaktadır. Sanayi devrimi ile birlikte sosyal ve ekonomik çevrede önem kazanan birey, sanatta da önem kazanarak kişisel yargıların yansıtıldığı eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanayi devrimini takiben gelen dışavurumcu yaklaşımlar ve modern sanat akımları, sanatın önemli bir ögesi olan kadın figürüne yeni formlar üretmiştir. 20. yüzyıl sanat dünyasının önemli sanatçısı Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar (Resim 10) tablosu sivil kadınları daha önce görülmemiş bir biçimde ele alarak sanat dünyasında bir darbe yaratmıştır. Picasso bu tabloda çıplak model olarak İspanya'nın Avignon kentindeki fahişeleri kullanmış, yüzlerini Afrika maskelerine benzetmiştir. Picasso bu tabloda, kadınların birbirinden kopuk duruşları ve maskeyi andıran suratları ile hem üslup hem konu bakımından radikal bir resim yaratmıştır. Bu tablodaki kadınların ürkütücü tasvirleri, kadın imgesi konusunda insan bilinci üzerinde etkili bir değişim yaratmıştır. Tablodaki yenilikçi tavrın, çıplak kadın figürü içeren resim anlayışında geleneksel olan düşünceyi değiştirdiği düşünülmektedir.



Resim 10. Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Avignon'lu Kadınlar), 1907

Modern dünyanın getirdiği toplumsal ve sanatsal değişim, kendinden önceki sanatsal anlayışı reddetmiştir ve radikal anlatımları ele almıştır. Özellikle Art Nouveau akımında en çok kullanılan temalardan biri kadındır. Bu akım 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda etkisini göstermeye devam etmiştir. 20.

yüzyılın başlarında geleneksel sanat eserlerinde rastlanamayacak farklılıkta özgün sanat eserleri ortaya çıkmıştır ve 20. yüzyıl Avrupa sanatında sanatçılar, insanın doğal dünyasına inandıkları fantezi, düşünce ve imgelerin üst gerçekliğini açarak sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmayı amaçlamıştır (Lynton, 2004). Art Nouveau akımının önemli sanatçılarından Gustav Klimt, 1897'de Viyana'da sanatçı arkadaşlarıyla Viyana Secession'u kurmuştur. Bu topluluk *her çağa kendi sanatı, sanata kendi özgürlüğü* ilkesi ile sanatın belirlenmiş ilkelerine aykırı yol çizen bir muhalif grup olmuştur. Bu topluluğun yaptığı çeşitli sergiler ve etkinlikler ile Viyana'da sanat ortamı canlanmaya başlamıştır. Sanatı burjuvazinin elinden alıp herkes için algılanabilir olmasını hedefleyen bu sanatçılar, sanatı ortak mülkiyet olarak tanımlamıştır. Ancak yeni sanat neslinin talepleri, mimari tasarım, iç dekorasyon, giysi ve mücevheri kapsayan *sanat bir yaşam tarzıdır* idealinin peşindeki üst sınıfın bir ayrıcalığı olarak kalmıştır (Bassie vd., 2015). Klimt, bir fakülte için yaptığı Beethoven Fizi (Resim 11) tablosunun ortasındaki sarılmış çıplak çift yüzünden edep sınırlarını aştığı ve kamuyu rencide ettiği yönünde eleştiriler almıştır.



Resim 11. Gustav Klimt, Beethoven Frieze (Beethoven Fizi), 1902

Klimt, en ünlü eseri olan Öpücük (Resim 12) tablosu için arkadaşlarına, erkeğin boy-nunda sadece onun erkini değil penisinin arka tarafını çağrıştırmayı amaçladığını anlatmıştır (Bassie vd., 2015). Klimt'in masalsı ve dışavurumcu tasvirleri, kadının seyirlik bir nesne olarak tasvir edilmesine alışık olan resim anlayışına yeni bir deneyim kazandırmıştır. Dekoratif ve süslü resim üslubu ile cinsellik temasını dönemi-nden öncekilerden farklı bir tavırla sunan Klimt, tablolarındaki bitki motifleri, akıcı formlar, kıvrımlı hatlar, zarif çizimler ve hareketliliği ile dikkat çekmektedir. Klimt, resmettiği zarif ve duygusal imgelere sahip kadın figürlerini genellikle tablolarında kullandığı sıcak ton renklerle oluşturduğu masalsı atmosfere yerleştirmiştir. Sanat tarihinde kadın imgesi cinsellik teması ile birlikte oldukça sık kullanılmıştır ve bu durumun kadın bedenini seyirlik bir nesne haline getirdiği söylenebilir. Görme Biçimleri kitabında John Berger (2005: 51) tarafından bu düşünce "*çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme Kendine Hayranlık deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu*" şeklinde yorumlanmıştır. Bu düşünce bağlamında nü sanat ve cinsel-lik arasındaki farklılık 1970'lerde feminist sanatın bir sorunu olarak ele alınmıştır. "Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa edilir." (Antmen, 2014: 286) Kadın bedeninin cinsellik uyandıran bir görsel olarak toplum belleğine kodlanmış olduğu söylenebilir, böylece çoğunlukla kadın be-deni izlenen konumdadır. Özellikle yirminci yüzyılda oldukça sık kullanılan kadın imgesi sanatçıların vazgeçilmezi haline gelmiştir. Sanatçılar kadın imgesini ve kadın bedenini kendi üsluplarını yansıtarak kullanmışlardır.



Resim 12. Gustav Klimt, The Kiss (Öpücük), 1903

Egon Schiele ve Nü Kadın Resmi

Egon Schiele, 12 Haziran 1890'da Avusturya'nın küçük bir kasabası olan Tulln'da bir tren istasyonunda doğmuştur. Schiele'nin Melanie ve Elvire isimlerinde iki ablası vardır ve kendisinden önce üç erkek kardeşi ölü doğmuştur. Schiele üç yaşındayken ablası Elvire'yi kaybetmiştir. Elvire'nin ölümünden sonra annesi Mary Schiele, Schiele'nin en sevdiği kız kardeşi olan Gertrude'yi doğurmuştur. Schiele ergenlik döneminde kardeşi Gertrude'yi uzun süre model olarak kullanmıştır. Babasının sanata olan ilgisi Schiele'yi çok etkilemiştir. Demiryolu direktörü olan babası, balayında geneleve giderek frengi kapmıştır ve annesine de bulaştırmıştır. Babası zihinsel çalkantılar yaşamaktadır ve zihinsel sorunları sebebiyle demiryolu stoklarını yakmıştır. Bu yüzden her şeyini kaybeden babasının ailesine olan desteği



Resim 13. Egon Schiele, Gertude Schiele, 1910

azalmıştır. Emekliliğinden sonra artan felç ile 1904'te kendini pencereden atmaya çalışmıştır ve bir yıl kadar hastalıkla mücadele ettikten sonra yılbaşı gününde vefat etmiştir. Babasının ölümü Schiele'yi ve ailesini yokluk içinde bırakmıştır ve Schiele'yi psikolojik olarak etkilemiştir. Babasının ölümünden yıllar sonra kız kardeşiyle olan yazışmalarında babasını düşlerinde gördüğünü ve ölümünü kabullenemediğini söylemiştir (Angoh, 2013). Babasının ölümünden sonra anesi ve kız kardeşleri Schiele'nin hayatında büyük rol oynamıştır. Bazı mektuplarında babası için yeterince yas tutmadığını, onun için fedakârlık yapmadığını ve sevgisini göstermediğini düşündüğü için anesinden hoşlanmadığını yazmıştır (Luice-Smith, 1986). Kız kardeşi Gertrude ise Schiele'nin ergenlik döneminde model olarak ona destek olmuştur ve birlikte sık vakit geçirmişlerdir.

Schiele kız kardeşi Gertrude'yi zaman zaman çıplak bir şekilde çizdiği için (Resim 13) enstest bir yaklaşımı olduğu düşünülmüştür. Schiele 1906'da henüz on altı yaşındayken Viyana'daki Görsel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavını geçmiştir. Akademideyken hayranı olduğu Klimt'e ulaşmaya çalışmış ve burada onunla karşılaşmıştır. Schiele uzun süre resimlerinde Klimt'ten etkilenmiştir ve onun etkisiyle Viyana Secessionu'na katılmıştır. Fakat bir süre sonra eserlerinde özgün bir tarz oluşturan Schiele bu topluluktan ayrılmıştır ve topluluğun dekoratif tarzından uzaklaşıp daha grotesk çizimlerle ilerlemiştir. Schiele'nin yeteneğini destekleyen ve bir baba figürü haline gelen Gustav Klimt onun kariyerine destek olmak için model bile satın almıştır. Schiele zaman zaman Klimt'in modelleriyle de çalışmıştır ve birbirleriyle çizim alışverişlerinde bulunmuşlardır. Schiele, Klimt'in aksine sokaklarda modellerini bulmuştur. Çoğunlukla proletaryanın genç kızlarını ve fahişeleri model olarak kullanmıştır. Modellerinin ince ve sağlıklı vücutları sınıf statüsünü karakterize etmektedir. Schiele, Viyana saray sosyetesinin standartlarının ve burjuvanın geleneksel dolgun ve doğurgan kadın görüntüsünün aksine modellerini anoreksik bir vücut tipi ile resmetmektedir.

Dekoratif sanat olarak da anılan Art Nouveau akımında parlayan Schiele, yaşamının getirdiği buhranlar ve karşı çıktığı burjuvazinin idealleri sonucu kendi dışavurumcu tarzını bulmuştur. Dışavurumculuğun ortaya çıkışındaki en büyük etken 1. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da yaşanan toplumsal buhran olmuştur; Avrupa'nın da tamamında olduğu gibi Avusturya'da da hissedilen bu buhran sanatçıların tarzlarını etkilemiştir.



Resim 14. Egon Schiele, Reclining Female Nude, 1917.

da hissedilen bu buhran sanatçıların tarzlarını etkilemiştir. Dolayısıyla idealist bir başkaldırı olarak adlandırabileceğimiz ekspresyonizm, savaş sonrası acılar çeken toplumun bu durumundan etkilenmiştir. Bu sebeple nerede toplumsal buhran, ruh karışıklığı varsa oranın sanatı ekspresyonizme yönelmiştir (Akkuş, 2011). Dışavurumcu sanat eserlerinde betimsel içerik ve konudan önce, ifadenin ve ruh halinin ön planda olması dikkat çekmektedir. Bu sanat anlayışı doğrultusunda Schiele, Art Nouveau'nun dekoratif temasından uzaklaşır ve figürlerini radikal bir şekilde bu süslülükten yoksun bırakarak yalnızca bedenlerine odaklanır (Angoh, 2013).

Dışavurumcu bir sanatçı olan Egon Schiele eserlerinde çoğunlukla kadın imgesini sanatının teması olarak ele almıştır. Egon Schiele'nin resimlerindeki tüm figürlerin tasviri oldukça kaba, rahatsız edici ve pornografiktir. Schiele'nin erotik tavrı, figürlerin çıplaklığından rahatsız olmayan duruş ve yüz ifadeleri ile gözlemlenmektedir (Resim 14). Kadınların bir kısmı özellikle cinsel organlarını ön plana çıkarır şekilde

poz verdirilmiştir (Resim 15). Sanat tarihinin alışlagelmiş yumuşak hatlı, alımlı, güzel ve dokunulmaz derecede masum kadın tasvirlerinden sonra Schiele'nin kadınları, izleyicideki kadın algısını değiştirme amacı güdüyor olmasını akıllara getirmektedir. Çoğu eleştirmen ve toplum tarafından sapkın olarak nitelendirildiği için cinsel temalı eserleri büyük tartışmalara neden olmuş, sadece cinselliği konu almakla kalmayıp aynı zamanda figürlerindeki çürümüş beden görüntüsü ile ölüm saplantısını da göz önüne koymuştur.



Resim 15. Egon Schiele, Female Nude, 1910

Egon Schiele yüzün üzerinde kadın figürü resmetmiştir. Bu eserlerdeki kadınların onun sapkınılığını mı yoksa varoluş sancılarını mı temsil ettiği tartışılmaktadır. Bir bakıma onu önemli bir sanatçıya dönüştüren etken tablolarındaki kadınlar olmuştur. Schiele'nin nü çizimlerinin

çoğunda kullandığı model Wally, Klimt'in eski modelidir ve Schiele ile ilişki içerisinde olduğu bilinmektedir. İkili birlikte yaşamaya başladıktan sonra Schiele çalışmaları üzerinde yoğunlaşır ve Wally'nin birçok çıplak resmini ve ilişkilerini ele alan erotik temalı resimler yapmıştır. Schiele'nin Wally ile olan ilişkisi ailesi ve çevresi tarafından onaylanmamıştır ve onlar da Neulengbach kasabasına taşınmışlardır.



Resim 16. Egon Schiele, Death and Maiden (Ölüm ve Bakire), 1915

Burada yaşarken Schiele'nin stüdyosu kasabadaki gençler için bir buluşma noktası olmuştur ve zaman zaman suçlu çocuklar için de bir barınma noktası olmuştur. Haliyle bu stüdyo kasaba sakinleri tarafından hoş karşılanmayan bir mekân haline gelmiştir ve Schiele bir şikâyet üzerine Nisan 1912'de tutuklanmıştır. Polis stüdyoda bulunduğu eskizlerin arasında reşit olmayan çocukların çıplak çizimlerinin olması sebe-

biyle bu eskizlere pornografik olduğunu düşünerek el koymuştur. Bunun üzerine Schiele reşit olmayan bir kızı baştan çıkarma suçuyla yargılanmak üzere bir aya yakın süre hapis yatmıştır (Luice-Smith, 1986).

Schiele, Wally ile yaşayarken iki genç kız kardeş ile tanışmıştır ve kızlar Schiele'ye modellik yapmak için yarışa girmiştir. İlerleyen zamanlarda Schiele kız kardeşlerden Edith ile evlenmeye karar vererek bunu Wally'yle paylaşmıştır. Bu haberin üzüntüsüyle Wally Schiele'den ayrılarak Kızılhaç'a katılmış ve cepheye hemşire olarak gitmiştir. Bunun üzerine Schiele Ölüm ve Bakire (Resim 16) tablosunu Wally ile ayrılığını temsilen çizmiştir. Schiele ve Edith 1915 Haziran'ında evlendikten 4 gün sonra Schiele askere çağırılmıştır ve Wally ise 1917'de cephede kızıl hastalığına yakalanarak ölmüştür. Schiele'nin askerden dönüşünden sonra 1918'de Edith hamile kalmıştır ve Schiele'nin kardeşlerinin çoğunu kaybetmesine sebep olan İspanyol Gribi Edith'in ölümüne sebep olmuştur. Aynı hastalıkla kendisi de boğuşan Schiele ise eşinin ölümünden 3 gün sonra ölmüştür.

Schiele'nin yeteneğini ortaya çıkaran şey duygularını yansıtan hareketli ve sert çizgileri olmuştur. Karakteristik çizgilere sahip olan eserler izleyiciye endişe hissinin yansıtmaktadır. Schiele'nin kadın figürleri yaşamayan bir nesne gibi izleyiciye soğuk bir tavırla bakarlar ve ifade-sizdirler. Kadınlar dingin ve düşüncelere dalmış olarak değil, kendine güvenen bir duruşla izleyicilere bakarlar, fakat hepsi hastalıklı bir insan ya da ceset gibi tasvir edilmiştir. İnsan güzelliğinin ideal formunu resmetmeyi reddeden Schiele, özgün vü-

cut pozisyonları kullanarak çıplak beden albenisinden çok ruhsal anlatıya önem vermiştir. İfadesiz yüzler, bükülmüş uzuvlar, üzerini örtme gereksinimi duyulmayan ve traş edilmemiş cinsel organlar içeren erotik resimleri, döneminden önceki ideal kadın temsiline nazaran insanın ilkel halini göz önüne sermektedir. Avrupa sanatında çıplak kadın resimlerinde genellikle cinsel bölgede hiçbir tüy görünmez ve pürüzsüz resmedilirken, bunun tam aksinde Schiele'nin kadın figürleri tüylü ve kusursuzluktan uzaktır.

Nü resim çıplaklığı konu alır ve çıplaklık olarak adlandırılan şey vücudun cinselliğini göstermesidir. Çıplaklık, cinsel olarak tüketilmek, seyredilmek ve genellikle erkek tarafından izlenip haz duyulmakla bağdaştırılır. Ancak Schiele'nin nü kadın resimleri bazı bölümleri doğrudan cinselliği çağrıştırmasına rağmen bütünü ele alındığında birden fazla temayı içermektedir. Zıtlıkları bir arada barındırarak şehvet ve ölüm temasını daima bir arada göstermiştir. Şehvet uyandırması beklenen çıplaklıktaki kadın bedeni, endişeli çizgilerle resmedilerek hastalıklı ve eziyet çeken bir görüntü kazanmıştır. Uzanmış Kadın (Resim 17) tablosunda kadının bedeni aynı anda hem haz hem de acı ifadesi barındırmaktadır. Şehvetli bir bekleyişi andıran uzanışıyla haz duygusunu gösterirken aynı zamanda düzensiz uzuvları ve çürümeye yakın teniyle ölümü bekler gibi tasvir edilmiştir. Schiele'nin çalışmalarını pornografiden ayıran şey izleyici üzerinde bıraktığı rahatsız edici etki olmuştur. Modellerini klinik bir bakış açısıyla çizerek izleyiciyi romantik kaygılardan uzaklaştıran Schiele, izleyiciye haz alma duygusundan çok acıma duygusu vermektedir. Resimlerindeki zayıf

ve hastalıklı görünen kadınlar izleyicide acıma duygusu yaratmasının yanı sıra vücutlarında sadece cinsel organlarının canlı renklerde ve şişkin olması dikkat çekmektedir. Schiele'nin heyecan verici figürleri, radikal düşünceler ve yeni fikirlerle gelişmekte olan bir sanat dünyasının sembolü olarak görülmektedir (Brooks, 2016). Çıplaklıklarıyla ön plana çıkan figürler cinsel organlarının tüyleri ve dağınık saçları ile izleyicinin hijyen ve klasik estetik beklentisinden uzaklaşarak radikal bir bakış açısı getirmiştir.

Schiele günlüğüne yazdığı birçok bölümde kendisini kurban edilen, acı çeken bir adam olarak ifade etmiştir. "Yüzyıl dönümünde Viyanalılar ölümü arzularak yaşıyor ve 'güzel ceset' konusunu romantize ediyorlardı." (Bassie vd., 2015: 172) Bu sanat ortamında Schiele hastalık ve savaş ile boğuşan Viyana'da bir klinikte hasta ve ölü insanları ve ölü doğmuş bebekleri inceleyip resmetmiştir. Pürüzlü, donuk ve ifadesiz yüzlerle resmettiği kadınlar belirgin kemikleriyle bir iskeleti andırmaktadır. Resimlerini genellikle ayna yansımasına



Resim 17. Egon Schiele, The Reclining Woman, 1917

bakarak çizen ressam, figürlerini boşluğun üzerine yerleştirerek havada asılı duran bir görüntüyle rahatsız edici bir perspektifle sunmaktadır ve doğal görüntüden çok parçaların dokusuna dikkat çekmektedir. Çarpıtılmış perspektifi, derinliksizliği ve bozulmuş biçimleriyle ham görüntü (Wolf, 2005) Schiele'nin eserlerinde figürleri resim düzleminde yalnız bırakarak hayatı boyunca yaşadığı buhranı yansıtmaktadır. Schiele'nin figürleri zayıf, hastalıklı bir bedene ve dağınık saçlara sahiptir. Kadınların ölü bakışları, bedenlerindeki deformasyon ve hastalıklı hissi veren morluklar sefil bir kadın imgesi yaratırken; onları renkli, fırfırlı çoraplar ve topuklu ayakkabılarla resmetmesi eserlerinde zıtlık sağlamıştır (Resim 18).



Resim 18. Egon Schiele, Two Girls Lying Entwined, 1915

Sonuç

Toplumun içinde bulunduğu sistemin, inancın ve beklentilerin oluşturduğu imgeler kadın figürü üzerinde farklı temsiller oluşturmuştur. Tarih boyunca süregelen ataerki düzende, hatta bu hükmün devam ettiği yakın tarihte bile bu kadın imgelerinin, ahlak anlayışı ve toplum

tarafından belirlenen estetik algıyla birlikte sanatsal nesneye yansıdığı görülmüştür. Bu yüzden kadın, sanat alanında öncelikle sanatçı olarak değil imge olarak yerini almıştır. Avrupa nü sanatına baktığımızda çoğunlukla ressamlar erkektir, tema olarak işlenen figürler ise çoğunlukla kadındır. Bu durum toplum bilincinde yer etmiş bir metafor olarak da düşünülebilir. Kadın figürü seyir nesnesi olarak kullanılmak üzere sıklıkla sanatçıların ana ürünü olmuştur. Kadın bedeninin sanatsal kullanımı, kadın imgesini tanrısal bir anıta dönüştürdüğü gibi salt meta olarak da göstermiştir. Bu çalışma sonucunda modern sanat anlayışı ile gelen farklı yaklaşımlarla birlikte kadının temsilindeki tanrıça imgesinin sanat yapıtlarından uzaklaştığı görülmüştür. Sanat tarihi boyunca kadın figüründe öncelikli olarak ideal güzellik ve estetik aranmıştır. Bu bakımdan ideal bir kadın bedeni, yüzyıllar boyunca sanatçılar tarafından çeşitli ölçütler ve uyum ile tasvir edilmiştir; oran, ölçü, ışık, denge gibi kavramlar estetik olguyu oluşturmuştur ve kadının yerleştirildiği atmosferin önemli olduğu görülmüştür. Sanatta kadın imgesi toplumsal kültür ışığında oluşan değişimlerin sonucunda eserlerin ait olduğu dönemin inanç sistemi ve estetik algısına göre farklılıklar göstermiştir.

Egon Schiele'nin karakteristik resim üslubu, döneminden önceki kadın imgesi anlayışına farklı bir yorum getirmiştir. Onun nü kadın resimlerinde döneminden önceki kadın temsili ile ortak bir üslup bulunmamaktadır. Schiele'nin eserleri, idealleştirilen güzel kadın bedeni ya da tanrıça gibi tinsel tasvirler yerine rahatsız edici, pornografik, hastalıklı ve bozulmuş uzuvlu figürler ile kadını seyirlik bir nesne

olmaktan çıkarmıştır. Schiele'nin kadın tasvirlerinin güzel ile grotesk arasındaki ince çizgide olduğu söylenebilir ve figürlerini resmederken kullandığı üslup, sanatçının varoluşsal sıkıntılarının bir dışavurumu olarak ele alınabilir. Hayatı boyunca kendisinin ve ailesinin ölümcül hastalıklarla olan mücadelesi sanatına yansımıştır. Küçük yaştan itibaren kadın bedenine olan merakı, cinselliği bir tabudan ziyade cesurca gösterilebilir bir tema olarak kullanması, modellerini işçi sınıfından ve hatta fahişeler arasından seçmesi sanatını geleneksel estetik anlayışının tersine yöneltmiştir. Tarih öncesi eserlerden itibaren sanatta ele alınan kadın imgesi ile birlikte Schiele'nin nü kadın eserleri incelendiğinde, Schiele'nin sanat üslubunun kadının güzellik ve tanrısallık temsilinden arınmış olduğu görülmüştür. "Schiele'nin çizimleri bilinç ve kimliğin ruhsal, toplumsal ve kültürel oluşumunda görsel temsilin oynadığı merkezi rolü alışılmadık bir dobralıkla yineliyor" (Leppert, 2009: 363) Schiele'nin çıplak kadın resimleri burjuvanın sağlıklı görünen dolgun vücut yapısının aksine proletarya kadınının sağlık ve hijyenden mahrum kalmış halini izleyicinin yüzüne vurur niteliktedir.

Schiele ölüm ve şehvet temasını bir arada kullandığı nü çizimlerinde insanın iç çöküşünü alışlagelmemiş bir tarzda yansıtmıştır. Özellikle çıplak kadın ve çocuk figürleriyle sansasyonel olaylara sebep olan Schiele, nü resim sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bereketin ve tanrısallığın temsili olan kadın imgesi tarihsel süreçte farklı bir boyuta gelmiştir. Schiele'nin eserlerinde kadın bedeni hareketli, özgün ve rahatsız edici şekilde tasvir edilerek ideal kadın bedeni anlayışından uzak bir temsile

ulaşmıştır. Schiele'nin üslubu ve resimlerindeki kadının temsili onu döneminden önceki sanat eserlerindeki kadın imgesinden ayırmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Angoh, S. (2013). *Schiele*, New York: Parkstone International.

Antmen, A. (2014). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bassie, A. Selsdon, E. & Zwingernberger, J. (2015). *Schiele*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Dickerson, M. (2013). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*, İstanbul: Say Yayıncılık.

Gimbutas, M. (1989). *The Language of the Goddess*, Londra: Thames and Hudson.

Leppert, R. (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Luice-Smith, E. (1986). *Lives of the Great Twentieth Century Artist*, New York: Rizolli.

Smith, P. (2009). *Rönesans ve Reform Çağı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspreyionizm)*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tezler

Akkuş, Y. (2011). 'Dışavurumculuk ve 1980 sonrası Türk Resim Sanatındaki Yansımaları', Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İnternet Kaynaklar

Brooks, K. (Ocak 2016). *Huff Post, These Are The Women Of Gustav Klimt And Egon Schiele's Paintings.*

[https://www.huffpost.com/entry/women-of-klimt-schiele-kokoschka_n_568bd8c1e4b014efe0db9acd?utm_hp_ref=arts%3E\(01.05.2016\).](https://www.huffpost.com/entry/women-of-klimt-schiele-kokoschka_n_568bd8c1e4b014efe0db9acd?utm_hp_ref=arts%3E(01.05.2016).)

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Willendorf Venüs'ü.

<https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2015/11/venus2.jpg>

Resim 2. Ana Tanrıça Kibele.

<https://www.anadoluyygarliklari.com/wp-content/uploads/2019/04/anatanrica.jpg>

Resim 3. Venus de Milo (Milo Venüs'ü).

https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Milo#/media/File:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg

Resim 4. The Birth of Venus (Venüs'ün Doğuşu), Sandro Botticelli, 1486.

<https://www.sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/>

Resim 5. Venus of Urbino (Urbino Venüs'ü), Titian, 1534.

https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Urbino#/media/File:Tiziano_-_Venere_di_Urbino_-_Google_Art_Project.jpg

Resim 6. Venüs ve Cupid Alegorisi, Angolo Bronzino, 1545.

<https://www.sanatabasla.com/2014/03/venus-ve-cupid-alegorisi-an-allegory-with-venus-and-cupid-bronzino/>

Resim 7. Hearing (İşitme), Jan Brueghel the Elder, 1617.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_\(I\)_-_The_Sense_of_Hearing_-_WGA3574.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_(I)_-_The_Sense_of_Hearing_-_WGA3574.jpg)

Resim 8. Luncheon On The Grass (Kırda Öğle Yemeği), Édouard Manet, 1863.

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/092-Kırda-Öğle-Yemeği-Luncheon-on-the-Grass-Manet.jpg>

Resim 9. The Slave Market (Köle Pazarı), Jean-Léon Gérôme, 1866.

https://www.wikigallery.org/wiki/painting_195847/Jean-L%E9on-G%E9r%E9me/The-Slave-Market

Resim 10. Les Demoiselles d'Avignon (Avignon'lu Kadınlar), Pablo Picasso, 1907.

<https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar>

Resim 11. Beethoven Frieze (Beethoven Frizi), Gustav Klimt, 1902.

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/20/gustav-klimtin-beethoven-frieze-adli-frizi/>

Resim 12. The Kiss (Öpücük), Gustav Klimt, 1903.

<https://www.gustav-klimt.com/The-Kiss.jsp>

Resim 13. Gertude Schiele, Egon Schiele, 1910.

<http://egonschieleonline.org/works/paintings/work/p169>

Resim 14. Reclining Female Nude, Egon Schiele, 1917.

<https://www.wikiart.org/en/egonschiele/reclining-female-nude-1917>

Resim 15. Female Nude, Egon Schiele, 1910.

<https://www.wikiart.org/en/egonschiele/female-nude-1910-1>

Resim 16. Egon Schiele, Death and Maiden (Ölüm ve Bakire), 1915.

<http://egonschieleonline.org/works/paintings/work/p289>

Resim 17. The Reclining Woman, Egon Schiele, 1917.

<https://www.egon-schiele.com/the-reclining-woman.jsp>

Resim 18. Two Girls Lying Entwined, Egon Schiele, 1915.

<https://www.wikiart.org/en/egonschiele/two-girls-lying-entwined-1915>

Kendinden Önceki Metinleri Bir Arşiv Olarak Kullanan Postmodern Anlatılar: Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık

Eda EVLİOĞLU GEZER ¹

ÖZ

Gelenekten tamamen kopamayan ama geleneği ve geçmişi reddeden modernite edebiyat ve sanatta tıkanmaya neden olmuştur. Postmodernite ise modern ve geleneksel sanatla yakından ilişkilidir. Bu anlamda, postmodern sanat incelemelerinde “metinlerarasılık” kavramı hayati öneme sahiptir. Çünkü postmodern sanatın bütün dallarında verilen eserler kendinden önceki eserlere öykünerek hatta onlardan birtakım öğeleri içine dâhil ederek üretilir. Bu bağlamda, tamamıyla özgün bir eserden bahsetmek de mümkün değildir. Buradan hareketle, bu makalenin amacı metin, metinlerarasılık, göstergelerarasılık, resimlerarasılık kavramlarını açıklayarak bu unsurların sözel ve sözel olmayan sanat eserlerinde nasıl kullanıldığını ortaya koymaktır. Çünkü postmodern sanat ister yazılı, ister görsel olsun kendinden önce var olan yapıtlardan etkilenir ve onun izlerini taşır. Bir bakıma her şey daha önce söylenmiş, yazılmış ya da çizilmiştir. Makalede yukarıda ifade edilen amaç doğrultusunda edebiyat, sinema, resim ve fotoğraf sanatlarından gelen örnekler analiz edilmiş ve bu eserlerde var olan metinlerarasılık unsurları tespit edilmiştir. Bu anlamda metinlerarasılık postmodernitede ortaya çıkan bir kavramdır. Buradan hareketle makalenin ileri sürdüğü tez postmodernizmde üretilen sanat eserlerinin, geçmişteki ve modern dönemdeki eserleri özellikle de klasikleri bir arşiv, bir depo olarak gördüğü ve kullandığı yönündedir.

Anahtar Kelimeler: *Metin, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Resimlerarasılık, Postmodern Sanat*

¹Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İzmir. eevlioglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0926-964X
Geliş Tarihi: 20 Eylül 2020, Kabul Tarihi: 07 Ekim 2021
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14003

Postmodern Narratives Using Previous Texts as an Archive: Intertextuality, Intersemiotic, Interpicturalite

ABSTRACT

Modernity, which can not completely break with tradition but rejects tradition and the past, has caused a blockage in literature and art. Postmodernity, on the other hand, is closely related to modern and traditional art. In this sense, the concept of “intertextuality” has a vital importance in postmodern art studies. Because the works given in all branches of postmodern art are produced by imitating the previous works and even by including some elements from them. In this context, it is not possible to talk about a completely authentic work of art. From this point of view, the aim of the article is to explain the concepts of text, intertextuality, intersemiotic, interpicturalite and to reveal how these elements are used in verbal and non-verbal works of art. Because, postmodern art, whether written or visual, is influenced by the works that existed before it and carries its traces. In a way, everything has been said, written or drawn before. In line with the purpose determined in this article, examples from literature, cinema, painting and photography arts were analyzed and the elements of intertextuality in these works were determined. In this sense, intertextuality is a concept that emerged in postmodernity. From this point of view, the thesis put forward by the article is that the works of art produced in postmodernism have seen and used the works of the past and the modern period, especially the classics as an archive, a warehouse.

Keywords: *Text, Intertextuality, Intersemiotic, Interpicturalite, Postmodern Art*

Literatürde “Metin” Kavramı Tanımları

Yazınsal alana baktığımızda bir resim, müziğin, heykelin, mimarinin hatta performans sanatlarının her birinin eleştirisi yapılırken bunların metin olarak ele alındığını, eleştirisinin ve analizinin yapıldığını görürüz. Metin kavramının açık bir tanımına literatürde sıklıkla rastlamamıza rağmen genel eğilim metnin yazılı, söylemsel, görsel ve işitsel alanı kapsayacak şekilde çok geniş bir yelpazede ele alınmasıdır. Söz gelimi literatürde filmin metni, fotoğrafın ve hatta şarkının metninden bahsedildiğini görürüz. Metin genel anlamda yazılı eserlerde yazıların bir bölümü, anlam bütünlüğünü sağlayan bir paragraf olarak tasvir edilirken; kendisinden anlam kurulan (inşa edilen) her şey bir metindir, metni sınırlamak mümkün değildir ve bir roman, resim, düşünce, hece, film, heykel, matematiksel denklem gibi bu sayılanların hepsi birer metin olabilir (Akyol 1996: 8; Short 1992: 31; Lenski'nin 1998: 76). Siegel (1984) ve Rowe'a (1987) göre de kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir. Dilsel metinler hikâyeler, kitap bölümleri, şiirler, makaleler, masallar vb. yazılanlardan oluşurken; semiyotik metinler resimler, fotoğraflar, filmler, şarkılar, dramalar, haritalar, grafikler, beden dili vb. işaret ve çizimlerden oluşur. Hartman için bir metin hem dilbilimsel hem de dilbilimsel olmayan işaretler içermektedir ve bir ifade, bir mimik, bir düşünce, bir yapı, bir vazife, bir parça sanat ya da drama olabilmektedir (1992: 296). Barthes ise metin kavramının sadece yazı ve yazınla sınırlandırılmayacağını, sözel ve sözel olmayan sanatların da 'metin' olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer. Örneğin; Eyfel Kulesi, bir güreş müsabakası ya da bir kişinin giydiği giysileri de Barthes bir metin

olarak okur. Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere metin, anlam kurma ile sınırlı bir kavramdır.

Oswalt Ducrot, Jean-Marie Schaeffer ve François Rastier gibi bazı dilbilimcilere göre metin, sadece yazılı olan bir şeydir. “Görgül bir bütünlük oluşturan ve belli bir iletişim durumu içerisinde bir ya da birden fazla sözcelem öznesince üretilmiş olan sözlü ya da yazılı özerk dilbilimsel bir sürekliliktir” (Aktulum, 2011: 14). Bu tanımdan anlamamız gereken ise bir müziğin ya da resmin metin olarak tanımlanmamasıdır. Fakat dünyayı açıklayan dil ve sözün dışında başka tür biçimler, sözlü dilden ayrı başka diller de bulunmaktadır. Dünyayı anlamlandırırken göstergebilimsel malmeye her defasında değişik bir yapılanma içerisine sokularak yeni, sözel olmayan diller yaratılır. Yani metin sadece sözel unsurlardan değil aynı zamanda sözel olmayan unsurlardan da oluşur. Sözel olan sanatlar roman, şiir, öykü ve benzeriyken; sözel olmayan sanatlar resim, heykel, müzik ve benzeridir. Sözel olsun ya da olmasın, tüm sanat biçimleri dünyayı kavramak için birer araçtır ve iki sanat biçimi arasındaki ayrım, dünyayı aktarma biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Sözel olan sanatlar dünyayı söyler, anlatır ve düşünsel olanın alanıdır. Belli bir anlamı vardır ama görselliği yoktur. Ayrıca sözel olmayan sanatlara göre dünyaya daha uzaktır. Sözel olmayan sanatlar dünyaya daha yakındır, duygusal olanın alanıdır, bir değeri vardır ve görsellik egemendir. Ayrıca belli bir şey söylemez ama dünyayı belirtir (Aktulum, 2011: 16).

Özetle “metin”, sözel olan ve olmayan sanatların tamamını içerir. Yazılı olan bir eser -örneğin roman, hikâye, şiir- nasıl ki

bir metin ise yazılı olmayan görsel eserler de -resim, heykel, fotoğraf- birer metindir. Yani metin yalnızca sözel unsurlardan değil aynı zamanda sözel olmayan unsurlardan da oluşur. Sözel olan ve olmayan sanatlar arasındaki temel fark ise iki sanat türünün dünyayı algılama, yorumla ve aktarma biçiminde karşımıza çıkar.

Metinlerarasılık

Disiplinlerarası bir kavram olan “metinlerarasılık” (İng. intertextuality), ilk kez 1967 yılında Julia Kristeva tarafından kullanılmıştır. Kristeva, Rus Dil ve Edebiyat kuramcısı Mihail Bakhtin’in “Diyalogsallık/Söyleşimcilik” kuramını “metinlerarasılık” olarak Batı eleştirisine kazandırmıştır. Bir yapıtın başka yapıtlarla sürekli alışveriş içerisinde olduğunu, bir söylemin başka söylemlerle ilişki hâlinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağını, yine her söylemin belli bir tarihsel ve toplumsal alan içerisinde konumlandığını savunan Mihail Bakhtin, metinlerarası ilişkiler yönteminin kuramsallaşmasında önemli bir rol oynamıştır. “Kristeva metinlerarasılığı bir metnin önceki bir metni yinelenmesi olarak değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devrim olarak değerlendirir. Metinlerarasılık başka bir metne ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil, bir yer ya da bağlam değiştirme (transposition) işlemidir. Öyleyse metni hep bir metinlerarası görüngüde tanımlayan Kristeva’ya göre metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçmesindedir” (Önal, 2013: 107). Metinlerarasılık kavramını Aktulum (2011) şu şekilde açıklar: Her metin

bir alıntılar mozaığı gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür. Bakhtin “Saf metin yoktur” diyerek bu konuyu özetlerken, Barthes’a göre metinlerarasılık “yazarın ölümü”dür. Çünkü metin, sadece yazarın yarattığı eser değil; aynı zamanda diğer metinlerle olan kendi içindeki parçalardan ayrı bir yapıttır (Irwin, 2004: 230-232). La Brutere’nin belirttiği gibi, her şey daha önce söylenmiştir aslında.

Özetle, metinlerarasılık iki ya da daha çok metin arasındaki bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılır ve tanımlanır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemidir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Her söylemin başka bir söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan postmodern edebiyat eleştirmenleri onun alıntısız özelliğini göstermeye çalışırlar. Hepsi de metnin aslında bir alıntılar toplamından oluştuğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürer. Metinlerarasılıkta her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Hep önceki yazarların metinlerine öykünme söz konusudur. Kısacası her yapıt aslında bir “metinlerarası”dır. Yazın, hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Aktulum’a (2011) göre, metinlerarasılık bir yeniden yazma işlemidir. Bir yazar, bir başka metni, kendi metninin bağlamında yeniden

oluşturmaktadır. Bu yeniden oluşturma ve dönüşüm alıntı, anıştırma, çalıntı, pastiş, parodi, alaycı dönüştürüm yöntemleriyle açık ya da kapalı göndermeler vasıtasıyla gerçekleşmektedir.

Sözü edilen metinlerarasılık yöntemlerini kısaca açıklamak gerekirse:

a) Alıntılama

Bir söylemin, başka bir söylem içinde değişime uğramadan yinelenmesi şeklinde tarif edilebilecek alıntı, metin içinde italik yazı biçimiyle, ayraçlarla veya tırnak işaretleriyle gösterilir. Alıntılama doğrudan ve dolaylı olmak üzere ikiye ayrılır. Metinsel bir alıntılama söz konusu ise doğrudan alıntı; gönderge metin üzerinde bir dönüşüm gerçekleştirilmiş ise dolaylı alıntıdır (Aktulum, 2011: 416).

b) Anıştırma

Anıştırmada söylenmek istenen ya da söylenmesi gereken şey, açıkça belirtilmeden ima edilir. Anıştırma bir metnin belli bir bölümüne, kişilerine, belirgin bir özelliğine, şair ya da yazarına örtük bir biçimde yapılan göndermedir. Yani bir şeyi doğrudan anmadan belirtmedir. Doğrudan anma ise bir göndermedir. Kısaca anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır (Aktulum, 2011: 420).

c) Yansılama (Parodi)

Parodi yazınsal bir dizgenin (metin, biçem, basmakalıp söz, tür) tümüyle alaycı ya da eleştirel bir maksat gütmeyen, gülünç bir çelişki yaratacak biçimde açıkça gözler önüne serilerek ve dönüştürülerek, oyun-sal düzende yeniden yazılmasıdır (Üner, 2010: 199).

d) Öykünme (Pastiş)

Öykünme yöntemiyle sanatçı bir başka sanatçının biçimini kendi biçimiymiş gibi

benimseyerek, alıcı üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi yapıtına sokarak ya da özgün yapıtın içeriğini kendi yapıtına uyarlayarak yeni bir yapıt ortaya çıkarır. Bu doğrultuda bir sanatçıya özgü, bir sanatçıyı betimleyen özellikler yinelenir, taklit edilir. Dolayısı ile bir yapıtın biçemi ya da anlatım biçimi taklit edilir (Aktulum, 2011: 462). Moran'ın da belirttiği gibi öykünme, bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklit etme anlamına gelir (1991: 203). Temsil ettiği ruh hâli açısından bakıldığında öykünmenin, amacı eğlence olan ve 'oyuncu bir ruh hâli'ni yansıtan bir taklit olduğu söylenebilir (Cebeci, 2008: 84-85).

e) Kolaj

Ayrışık unsurları bir bütün içerisinde yan yana getirmeye dayanır. Metin alanında geniş anlamda alıntı ve metinlerarası gönderge ile eşanlımlı kullanılmaktadır, sözel olsun ya da olmasın kolaj kullanımı yeni bir bütün içerisinde yer alan her türden parçaya verilen addır (Aktulum, 2011: 450). Örneğin, Godard yapıtlarında alıntılara, kolajlara yoğun olarak başvuran bir yönetmendir. Yönettiği filmlerde yazınsal yapıtlardan çok sayıda alıntı bulunur. Alıntıları kimi zaman filmlerinin hemen başında ya da kişilerin konuşmaları arasına ustaca serpilmiş şekilde kullanır. Eserlerinde müziğe, başka sinema filmlerine, yazından ve resim alanından alıntılara sıkça yer verir.

f) Gönderge

Bir yapıtın başlığını, bir yazarın adını anmakla yetinmektir. Gönderge bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. Gönderge alıntıda olduğu gibi söylemini bir yetkeye dayandırarak değil, romanın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatılır (Aktulum, 2011: 435-436).

g) Çeviri

Başka dillerden yazılmış olan yapıtların anadile çevrilmesidir. Eleştirel bir çözümleme sırasında çevirinin aslına uygun olup olmadığı, çeviri yapıldıktan sonra ortaya çıkan biçimsel ve anlamsal dönüşümler üzerinde durulur. Yazınsal bağlamda bu yolla alıntılanan metnin doğal olarak alıntılanan metne anlamsal katkısı araştırılır (Aktulum, 2011: 427).

h) Aşırma

Bir yapıtın özünü ya da özgünlüğünü taklit ederek yeniden yazılan, içlerine çok az oranda yeni şeyler katılan sözde yapıtlar aşırmanın alanına girer. Bir yapıtın tiyatroya ya da bir romanın sinemaya uyarlanması çokça rastlanan aşırma örnekleridir (Aktulum, 2011: 260-261).

Edebiyatta Metinlerarasılık Örnekleri

- Homeros'un "*Odissea*" eserini James Joyce'un "*Ulysses*" olarak uyarlaması metinlerarasılığa bir örnektir.
- Safiye Erol'un "*Ciğerdelen*" romanında da metinlerarası ilişkilerden yararlanılmış, metinlerarası yöntemler içinden de yazara gönderme ve alıntı biçimi özellikle tercih edilmiştir. Eserde yoğun olarak halk şiiri, halk hikâyesi, masal, dinî, tasavvufî öğeler ile daha az olmak kaydıyla divan şiirine, beyitlerine ve birkaç mısra Türk Sanat Müziğine yer verilmiştir. Modern Türk şiirinden tek örnek üç yerde birer beyit olarak geçen İstiklâl Marşı'na aittir. Romanda tırnak içinde verilen "Allahu Ekber" sözü metinlerarası ilişkilerin alıntı tekniğini örnekler. Özetle, eserde metinlerle kurulan ilişki daha çok alıntı yoluyla gerçekleşirken yazarlara, eserlere yapılan göndermelerin birçoğunda isimlerin belirtilmesiyle yetinilmiştir (Özer, 2013: 102-103).
- Victor Hugo'nun önemli eseri "*Notre Dame'in Kamburu*" romanında yer

alan Theophile'in şiirindeki şu dizeler:

"Elbette, oyun hüznü bitti

Paris'te Bayan Adalet

Çok baharat yediği için

Bütün sarayı ateşe verdi"

metinlerarasılığa örnek teşkil eder. Bunun yanı sıra romanda yüzbaşının duyduğu utanç, La Fontaine'in şu sözü: "Bir tavuğun yakaladığı tilki kadar utangaç" ile anlatılır. Modern eserlerde seyrek olarak görülen geleneksel sanatlardan alıntılama yapma yöntemine daha çok postmodern eserlerde rastlanır. Postmodern sanatın kendisinden önceki sanat eserlerinden sıklıkla alıntı yapması dönemin eserlerinin bir anlamda kolaj eserler olmasına sebep olmuştur ve bu anlamda "metinlerarasılık" kavramı postmodernitede ortaya çıkan bir kavramdır. Özetle, metinlerarasılık postmodern sanatın vazgeçilmez yöntemlerinden biridir.

Postmodern Sanat ve Metinlerarasılık

Postmodern kavramıyla ilgili literatürdeki kilit iki düşünür Jean-François Lyotard ve Fredric Jameson'dır. Lyotard, "*The Postmodern Condition*" (1984) adlı eserinde, postmodern kavramını bir dönemden ziyade büyük anlatılara yönelik kuşkucu bir tavır olarak tanımlar. Çünkü postmodernizm, büyük yıkımlara neden olduğu için önceki büyük anlatıların tamamını reddeder. Ona göre postmodern, "büyük anlatıların tersyüz edilmesi veya büyük anlatılardaki erozyondur." Jameson ise, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar. Geç kapitalizmde, 19. yy. kapitalizmin ekonomik mantığından farklı olarak, belli bir ekonomik mantık vardır. Geç kapitalizmin ekonomi mantığı ağırlıklı hizmet endüstrisine, televizyon ve internetten çok fazla bilgi paylaşımına odaklanır. Bu yeni ekonomi mantığı beraberinde yeni bir kültürel mantık da üre-

tır. Jameson bu durumu postmodernite olarak niteler ve bunun edebiyat, sanattaki yansıması da postmodernizmdir. Jameson'a göre, sürekliliğini imajlardan alan postmodernizm derinlikten yoksundur (Gezer, 2019: 29-30). Dolayısıyla postmodernizm, büyük anlatılara güvenmez. Hegel ve Marx'a kuşkuyla yaklaşmasının yanı sıra her türlü evrensel felsefe biçimine de kuşkuyla yaklaşır.

Bingöl'ün belirttiği gibi, modernitenin sonrası olarak ifade edilen postmodernizm, modern akli eleştirme üzerine kurulmuştur. Bu da postmodernizmin modernitenin teori ve pratiklerine karşı mesafeli duran bir karakteristiğe sahip olması anlamına gelir. Modernizm düşüncesinin özünde var olan gelenek karşıtlığı, geleneğin erozyona uğramasına ve biçim değiştirmesine neden olmuş, fakat modernizm gelenekten tamamen kopmayı başaramadığı gibi gelenek bir hayalet gibi modernizmde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Modernitenin bu gelenek karşıtlığı ve dayatmacı anlayışı ise, postmodernitenin gelenek ve geçmiş ile yeni bir ilişki kurmasında çok etkili olmuştur. Çünkü modernitenin yıkıcı, devrimci tutumu insanları derin bir kimlik bunalımına, yalnızlaşmaya sürüklerken modern sanat ve edebiyatta da tıkanmanın yaşanmasına yol açmıştır. Bu durum postmodernistleri yeni bir arayışa sürüklemiş, böylece postmodernistler, bireyin modern dönemde yitirdiği değerlere 'nostalji' duygusu ile yaklaşarak değişik yollardan gelenekten faydalanmaya çalışmışlardır. Onlara göre insanı, sanatı, edebiyatı ve her şeyi tek tipleştiren modernitenin üstesinden gelebilecek tek şey çok sesliliktir. Bu bağlamda, çok sesliliğin elde edilmesinde eşsiz bir kaynak olan geleneğin tekrar yorumlanması çok önemlidir.

Mutlak doğru ve gerçeğin imkânsızlığını savunan postmodernistler, bireyi bir makine gibi ayarlayan, salt akli bir araç olarak gören modernizmin insanı mutsuz ettiğini savunur ve modern söylemleri gerçekçi bulmaz. Bu nedenle, geçmişe ve geleneğe kaybedilen şeylere duyulan özlemi dile getiren 'nostalji' duygusu ile yaklaşır. Yani postmodernizmde yabancılaşan, geçmişini yitiren birey modernizm öncesinde yaşadığı döneme özlem duygusu ile yaklaşır ve geçmişte bulunduğu, uzun zaman önce yitirdiği kendi kimliğidir. Nostalji postmodern dönemde birey için olduğu kadar sanat ve edebiyatta da önemlidir. Örneğin, postmodern mimari geleneksel üslupları kullanma yoluna giderek modern ve geleneğin bir arada yer aldığı eklektik yapıtlar ortaya çıkarır. Bu yapıtlara sinen duygu ise nostaljidir. Benzer durum postmodern metinlerde de söz konusudur. Bu metinlerin vazgeçilmez unsuru nostaljidir ve nostaljinin gerçekleşme düzeni de montajdır. Nitekim Orhan Pamuk, Murathan Mungan ve Elif Şafak gibi adları postmodernizm ile anılan yazarlar yapıtlarında geleneksel anlatım tekniklerini ve temaları sıklıkla kullanır (2017: 20, 24-29).

Bu da postmodernizmde üretilen sanat yapıtlarının, geçmişteki ve modern dönemdeki eserleri özellikle de klasikleri bir arşiv, bir depo olarak görmesi ve onları kullanması demektir. Fakat bu birebir bir taklit değil bir ödünç alma, öykünme şeklindedir ve geleneksel malzemenin dokusuna müdahale edilir. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan'ın "Mayıs Sıkıntısı" (1999) filmini Çehov'un "Vişne Bahçeleri" oyunundan; Zeki Demirkubuz'un "Yeraltı" (2012) filmini Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" romanından esinlenerek yapması gibi. Postmodern sanatın kullandığı bu yöntem "metinlerarasılık"tır.

Bu bağlamda, postmodern anlatıyı, geleneksel ve modern anlatıdan ayıran en önemli özellik metinlerarasılıktır. Geleneksel anlatıların gövdesini diğer metinlerden yapılan alıntılar oluşturmazken, postmodern metinlerin gövdesini genellikle diğer metinlerden yapılan alıntılar oluşturur. Bu anlamda, geleneksel anlatılar özgün olarak nitelenebilir ama postmodern anlatılar eklektik yapısı nedeniyle tamamıyla özgün olarak nitelenemez (Aktulum, 2000: 9). Çünkü postmodern anlatılar çoğu zaman başka metinlerin kurgusuna göre biçimlenir. Nitekim Orhan Pamuk'un "*Kara Kitap*" adlı romanını "*Hüsn-ü Aşk*" mesnevisine göre kurgulaması; Hasan Ali Toptaş'ın "*Bin Hüzünlü Haz*" romanını kurgularken birçok masaldan yaralanması gibi. Sonuç olarak, bir anlatı üretim sürecinde başka metinlerden alıntı yapılması veya malzeme alınması daha önceki yıllarda taklit olarak nitelendirilirken, postmodern dönemde anlatı üretim sürecinin başat öğelerinden birisi olmuştur (Bingöl, 2017: 31). Bu durum postmodernitede metinlerarasılığın önemli bir kavram ve yöntem olduğunun bir göstergesidir. Çünkü modernitenin bundan sonra yeni bir şey söyleyemeyeceğini düşünen postmodernistler, sanat, edebiyat ve mimari olmak üzere her alanda geçmişin geleneksel değerlerini modern değerlerle harmanlayıp eklektik yapıtlar, söylemler yaratır. Bunu da metinlerarasılık yöntemini kullanarak gerçekleştirirler. Metinlerarasılık sadece yazınsal sanatta karşımıza çıkmaz, görsel ve işitsel eserlerin de kendi içlerinde veya birbirlerinden alıntılar yaptığı görülür, bu ise literatürde etkilenmenin başka bir biçimi olan "göstergelerarasılık" kavramıyla açıklanır.

Göstergelerarasılık

"Göstergelerarasılık" kavramının tanımlamasını yapmadan önce kavramın daha net anlaşılması bakımından "göstergebilimin" temel kavramlarından bahsetmek gerekir. Göstergebilim, dilsel ve görsel gösterge dizilerini analiz eden bir bilim dalıdır. Gösterge fiziksel ve psikolojik olmak üzere iki farklı unsura sahiptir. Bu unsurlardan fiziksel yan, gördüğümüz ve duyduğumuz somut olarak var olan nesnedir, buna "gösteren" denir. Psikolojik yan ise, o nesnenin bireyde karşılığı olan ve zihinde canlandırılan soyut kavramdır, bu da "gösterilen" olarak adlandırılır. Gösteren, göstergenin algıladığımız kısmı, gösterilen ise göstergenin bizim için taşıdığı anlamdır. Barthes'ın da anlamı oluşturan yapılar da bahsettiği şekliyle bir göstergeyi oluşturan unsurlar, gösteren ve gösterilendir. Bu ikisi beraber göstergeyi oluşturur. Örneğin, 'ağaç' sözcüğü kelime, söz veya resim olarak gösteren, zihinlerimizde canlanan 'ağaç' kavramıysa gösterilendir. Bu ikisi beraber göstergeyi oluşturur. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki ise keyfi ve uyuşumsaldır (Evlioğlu, 2016: 16).

Bir göstergeler dizgesinden bir diğerine, örneğin dilsel dilden müziğe, dansa, sinemaya ya da resme aktarmadan söz ederken "göstergelerarasılık"tan bahsedilir. Göstergelerarasılık kavramına ilk kez Roman Jacopson "*Essais de linguistique générale*" adlı eserinde rastlanır. Örneğin, ölüme adanmış insanın dramının bir simgesi olan Don Juan söylenini çeşitli resim tekniklerine başvurarak Eugene Delacroix resmetmiştir. Yani Don Juan söylenini yeniden yazmıştır.

Öyleyse göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemi, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Yani, sözel olmayan bir sanatın sözel olan bir sanat biçimine gönderme yapması durumudur. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir. Bunlardan ilki, sözel bir sanat sözsel olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içerisine alır. İkincisi ise, sözsel olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar. Bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değer biçimiyle donatılır (Aktulum, 2011: 16-17).

Sözsel sanatlar ile sözsel olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayrım açık seçik ortada olduğu için sözsel olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası yerine "göstergelerarası" alışverişler demek daha doğrudur. Bu tanıma göre de sözel bir yapıtın, bir metnin sözel olmayan bir sanat yapıtına, örneğin bir heykele ya da resme, gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler, sözel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzetilmektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanı içinde yer alırlar. Ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için metinlerarasılık yerine daha çok göstergelerarasılık kavramı yeğlenmektedir. Kısaca sözsel bir eserin, sözsel olmayan bir metne, resme, heykele gönderme yaptığında metinlerarasılıktan değil göstergelerarasılıktan söz etmek isabetli olur. Örneğin, Durans'ın romanlarında müzik yapıtlarına yoğun olarak rastlanır. Bu durum yani müzik-

sel unsurların bir roman bağlamında ele alınması göstergelerarasılık sürecini başlatır. Sanat tarihindeki örneklerden çok sayıda heykel ve resmin İncil'den ya da Antik Yunan'dan esinlendiğini de biliriz. Çünkü her yapıt önceki yapıtların sonsuz bir yeniden okunmasıdır. Yani her yapıt kendinden önceki bir yapıtın imgesini, izlerini taşır. Müzikten, resimden, yazından, heykelden kısacası sanatın neredeyse tüm biçimlerinden alıntılara, şu ya da bu biçim altında, bir başka düzlemde yoğun olarak rastlanmaktadır. Günlük yaşamdaki söylemlerimizde dil gibi, müzik gibi, görüntüler de başka sanat biçimlerinden alıntılar yaparlar, aynı biçimde başka sanat biçimlerince alıntılanırlar (Aktulum, 2011: 17-22).

Göstergelerarasılık Örnekleri

Édouard Manet'in "*Nana*" isimli resminden etkilenen Emile Zola "*Nana*" isimli romanını yazar. Odisseia'dan esinlenen Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos "*Ulysses' Gaze/Ulysses'in Bakışı*" adlı filminde Odisseia'nın hikâyesine benzer bir hikâye anlatmıştır. Odisseia, Yunan kahraman Odysseus'u ve Truva'nın düşmesinden sonra onun evine yaptığı dönüş yolculuğunu konu edinir. Ulysses'in Bakışı filminde ise sürgündeki bir Yunan film yapımcısının, Manaki kardeşlerin kaybolan filmini bulmak için Balkanlar'daki yolculuğunu anlatır ve mitolojik öğeler taşır. Bunlar göstergelerarasılığa birer örnektir.

Göstergelerarasılıkta bir resim kuşkusuz bir başka resmi, gravürü ya da bir fotoğrafı alıntılatabileceği gibi bir fotoğraf da bir resimden izler taşıyabilir. Örneğin Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall, Édouard Manet'in "*A Bar at the Folies-Bergère*" adlı yağlıboya

resminden etkilenecek, bu resmi tekrar yorumlar ve “Picture for Woman” fotoğrafını çeker. Ralph Ellison’ın “*After Invisible Man*” adlı romanında ana karakterin yaşadığı mekân betimlenir ve bu betimlemeden etkilenen Jeff Wall “*After Invisible Man*” adlı fotoğrafını çeker. Yine başka bir göstergelerarasılık örneğine, Nuri Bilge Ceylan’ın “*Mayıs Sıkıntısı*” (1999) filminde rastlanır. Bu filmin yan öyküsü olarak evin arkasındaki ağaçların devlet tarafından istimlak edilmesi yani babanın ağaçlarını kaybetmesi anlatılır ve bu durum Çehov’un “*Vişne Bahçesi*” eserinde vişne bahçelerinin elden çıkması ile bir benzerlik gösterir. Ayrıca Nuri Bilge Ceylan’ın “*Mayıs Sıkıntısı*” filminde Çehov’un anısına demesi de bu benzerliği pekiştirir. Yine Nuri Bilge Ceylan’ın “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” (2011) filminde yer verdiği dereye düşen elma sahnesi ile Abbas Kiarostami’nin “*The Wind Will Carry Us/Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*” (1999) filmindeki ikinci kattan düşen elma sahnesi arasında bir göstergelerarasılık söz konusudur. Xavier Dolan’ın “*It’s Only The End Of The World/Alt Tarafı Dünyanın Sonu*” (2016) filmi Jean-Luc Lagarce’in “*Juste la fin du monde*” romanından uyarlanması da bir göstergelerarasılıktır. Bu filmde eşcinsel bir karakterin AIDS olması, bu durumu ailesine anlatmak için onların yanına gelmesi ve ailesinin onunla ilgilenmemesi, sonunda da çocuğun ölmesi hikâyeye edilir. Bu da tıpkı Yasujiro Ozu’nun “*Tokyo Story/Tokyo Hikâyesi*” (1953) filmi ile benzerlik gösterir. Nuri Bilge Ceylan’ın yönettiği “*Uzak*” (2002) filmi, Yasujiro Ozu’nun “*Tokyo Hikâyesi*” ve Jim Jarmusch’un “*Stranger Than Paradise/Cennetten de Garip*” (1984) filminin anlattığı öykü benzerdir. Her üç filmde de tema olarak insanın ailesine, kendisine,

köklerine yabancılaşması işlenir. Üç filmde anlattığı öykü birbirine yakındır ve işlediği tema neredeyse aynıdır. Bu filmler çerçevesinde göstergelerarasılıkla ilgili bazı unsurlarda karşımıza çıkar. Örneğin, “*Uzak*” filminde Mahmut karakteri Tarkovsky’nin filmlerini (*Stalker*, 1979 ve *Mirror*, 1975) izler. “*Stranger Than Paradise*” filmindeki karakterler ise Ozu’nun filmi izler.

Başka bir göstergelerarasılık örneği, Zeki Demirkubuz’un “*Yeraltı*” (2012) filmi ni Dostoyevski’nin “*Yeraltından Notlar*” adlı romanından uyarlamasıdır. Zeki Demirkubuz’un “*Yeraltı*” filminde ana karakter Muharrem’in televizyonda “*Masumiyet*” (1997) filmi izlemesi, yine “*Yeraltı*” filminde Muharrem karakterinin Friedrich Nietzsche’nin “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” eserini okuması da birer göstergelerarasılıktır. Göstergelerarasılık ile ilgili örneklere Yeşilçam’da da rastlanır. Özellikle romandan sinemaya yani sözel sanattan sözel olamayan sanata uyarlamalara sıkça rastlanır. Örneğin, Metin Erksan’ın “*Susuz Yaz*” (1963), “*Yılanların Öcü*” (1962) filmlerini Necati Cumalı ve Fakir Baykurt’un aynı adlı eserlerinden uyarlaması gibi. Bunun yanı sıra günümüzde romanlardan dizilere yapılan uyarlamalara da sıkça rastlanır. Söz gelimi, Halit Ziya Uşaklıgil’in ölümsüz eseri “*Aşk-ı Memnu*”, Reşat Nuri Güntekin’in “*Yaprak Dökümü*”, “*Çalılıkusu*” eserleri ve Orhan Kemal’in “*Hanımın Çiftliği*” aynı isimle dizilere uyarlanmıştır.

Korku türü olan “*Others/Diğerleri*” (Yön. Alejandro Amenábar, 2001) filminde genel planda görülen, pusla örtülü Victoria tarzı malikâne “*The Haunting*” (Yön. Jan de Bont, 1999) ve “*Rebecca*” (Yön. Alfred

Hitchcock, 1940) filmlerindeki malikâneyi çağırıştır. Tüm bu filmlerde malikâneler puslu, karanlık, klasik, tutucu, yanılsama yüklü olarak nitelendirilebilecek ortak yönlere sahiptir. Ayrıca "Others" filminde işlenen korkularla yüzleşme motifi Gabriel Garcia Márquez'un eseri "Yüzyıllık Yalnızlık" adlı romanında Buendia ailesi üzerinden işlenmektedir. "Others" filmindeki Grace karakteri "What Dreams May Come/Aşkın Gücü" (Yön. Vincent Ward, 1998) filmindeki Annie karakter ile benzer özellikler taşır. İki karakterde Katolik'tir, delirmiştir ve ikisi de affedilmeyeceğini bilerek intiharı seçmiştir. Böylece bizzat kendi kurdukları cehennemde sonsuza kadar en büyük acıyı yaşamakla cezalandırılmışlardır (Uluç ve Yılmaz, 2008: 97-110). Filmde yer alan bu unsurların hepsi de göstergelerarasılığa birer örnektir.

Filmlerin, dizilerin, fotoğrafların yanı sıra günlük yaşantımızda sıklıkla maruz kaldığımız reklamlarda da göstergelerarasılık görülür. Örneğin, Citroen C4 Türkiye reklamı "Transformers" (Yön. Michael Bay, 2007) filmine bir gönderme niteliğindedir. Reklamda hareketli müzik eşliğinde araba robotla dönüşür ve dans eder. Müzik bittiğinde ise dans eden robot tekrar arabaya dönüşür ve Citroen C4'ün nitelikleri dış ses tarafından söylenir. Bu reklam akıllara "Transformers" filmindeki robotları getirir.

Sonuç olarak, göstergelerarasılık ile yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf, resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim gibi farklı disiplinler arasındaki alışveriş işlemleri sorgulanarak uçsuz bucaksız bir araştırma alanının önü aralanır.

Her sanat eseri ister resim ister sinema ister müzik veya yazın olsun kendinden önceki sanat eserinden etkilenir ve onun izlerini taşır. Tıpkı yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi bir sanat eseri mutlaka diğer bir sanat eserinden izler taşır, söz konusu yapıta gönderme yapar.

Resimlerarasılık

Yazınsal alanda iki veya daha fazla metin arasındaki muhtemel ilişkiyi ya da alışverişi anlatmak için kullanılan metinlerarasılık kavramı sanatın diğer biçimleri için farklı tanımlar alır. Örneğin resimlerarasılık bu tanımlardan sadece biridir. Resimlerarasılığın yanı sıra medyalararasılık, müziklerarasılık, sinemalararasılık, fotoğraflararasılık, tiyatrolararasılık gibi kavramlarda mevcuttur. Bu kavramlar günümüz yazın eleştirisi dışında kalan diğer sanat biçimlerinin eleştirisi için sıkça kullanılmaktadır. Burada ele aldığımız "resimlerarasılık" (İng. inter picturalite); bir görüntünün, bir figürün, bir motifin, bir kişinin ya da herhangi resimsel bir unsurun, bir metinde ya da bir başka resimde anırtırma veya açık alıntılar biçiminde yer almasının yanı sıra görüntünün olduğu gibi yer aldığı durumlarda söz konusudur. Yani bir resmin diğer resimdeki somut varlığını belirtmek için kullanılacak resimlerarasılık, gerçekçi bir düzende gerçekleştiği için daha çok göndergesel bir işleve sahiptir (Aktulum, 2011: 77). Bir resim tekniği ya da çalışma yöntemi olarak birçok ressam tarafından kullanılmış olan resimlerarasılık (ötekinin yapısından şu ya da bu biçimde alıntılama), metinlerarasılıktan ayrı olarak, zamansal ve uzamsal göndermeler yapan bir dizge ve izleyici/gözlemci ile izlenen/gözlenen nesneyi karşı karşıya getirerek sorgulayan bir işlemdir.

Resimlerarası okumaya Perulu ressam Herman Braun-Vega'nın işleri örnek verilebilir. Herman Braun-Vega resimlerarasılık kullanımı ile karma bir yapıtlar dizisi ortaya koyar. 1950'li yıllardan başlayarak üretilmeye ve sergilenmeye başlanan Braun-Vega'nın yapıtlarında resimlerarasılığın temel estetik bir seçim olduğu hemen göze çarpmaktadır. Gerçekten de sanatçının yapıtları önceki dönem usta sanatçıların yapıtlarından alıntılanan unsurlarla yoğrulmuşlardır. Braun-Vega, Batı resim sanatının büyük isimlerinin yapıtlarına sürekli olarak gönderme yapan, onları resimlerinde alıntılaman bir ressam olarak tanınır. Resimlerinde onları dönüştürüp kendince yeniden yorumlayarak günceller ve yeniden anlamlandırır. Braun-Vega Rembrandt'ın "La Leçon d'Anatomie" adlı tablosunu; Diego Velázquez'in "Les Ménines" adlı tablosunu ve Georges de La Tour'un "Los Tramposos" adlı tablosunu yeniden yorumlayarak resmetmiştir. Bunların yanı sıra Marcel Duchamp'ın, Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" eseri üzerinde gerçekleştirmiş olduğu dönüştürüm işlemi de örnek verilebilir. Duchamp, "L.H.O.O.Q" isimli tablosunda Salvador Dali'nin bıyığını ve küçük bir sakalı "Mona Lisa"nın yüzüne ekler, böylelikle resim üzerinde parodik bir dönüştürüm işlemini gerçekleştirir (Aktulum, 2011: 82). Bu durum bilinen en önemli resim yıkıcı girişimlerden birisidir. Böylece Dadacı ressam Duchamp, hem sanat tarihinin temel bir yapıtını hem de klasik yapıtların sergilendiği "Louvre Müzesi"ni eleştirir. Bu eseri aynı zamanda Dadaizm akımının da sembollerinden birisi haline gelmiştir.

Sonuç

Roman, hikâye, şiir gibi sözel sanatların yanı sıra heykel, resim, müzik gibi sözel ol-

mayan sanatların hepsi birer metindir ve postmodernitede hiçbir metin tamamıyla özgün değildir. Çünkü metni oluşturan sözel ve sözel olmayan sanatlar arasında sürekli bir alışveriş söz konusudur. Bu durum metinlerarasılık, göstergelerarasılık, resimlerarasılık olarak nitelenir. Eğer iki veya daha fazla metin arasında bir ilişki, benzerlik ya da alışveriş varsa bu "metinlerarasılık" olarak tanımlanır. Bu metinlerden biri sözel diğeri sözel olmayan bir sanat ise metinlerarasılık kavramı yerine "göstergelerarasılık" kavramı kullanılır. Yani, metinlerarasılık, iki ya da daha fazla sözel sanat arasındaki bir alışverişken; göstergelerarasılık sözel ve sözel olmayan sanat arasındaki bir alışveriştir. Bu iki kavramın yanı sıra sözel olmayan sanatın bir unsuru olan resmin diğeri bir resimdeki somut varlığını belirtmek için ise "resimlerarasılık" kavramı kullanılır. Resimlerarasılık bir görüntünün, bir figürün, bir motifin, bir kişinin ya da herhangi resimsel bir unsurun, bir başka resimde anıştırma veya açık alıntılar biçiminde yer almasının yanı sıra görüntünün olduğu gibi yer aldığı durumdur. Yani her metin kendinden önce var olan sözel ve sözel olmayan unsurlardan etkilenir, onların izini taşır. McLuhan'ın belirttiği gibi 17. yüzyılda matbaanın, 20. yüzyılda gazete, görsel-işitsel araçlar ve en başta da internet kullanımının yaygınlaşmasıyla metinlerarasılık, göstergelerarasılık, resimlerarasılık yöntemleri ön plana çıkmıştır.

Modernitenin anlatılarına kuşkuyla yaklaşan hatta büyük anlatıları erozyona uğratan postmodernite, gelenekle ve modernitede bireyin kaybettiği değerlerle yakından ilgilidir. Bu anlamda postmodern sanat kendisinden önceki sanat eser-

lerinden sıklıkla alıntı yapar, bu ise dönemin eserlerinin bir anlamda kolaj eserler olmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda, metinlerarasılık postmodern sanatın vazgeçilmez yöntemlerinden biridir.

Postmodernistler modern dönemde yitirilen değerlere 'nostalji' duygusu ile yaklaşır. Nostalji postmodern dönemin sanat ve edebiyatı için önemlidir. Onlara göre insanı, sanatı, edebiyatı ve her şeyi tek tiplendiren modernitenin üstesinden gelebilecek tek şey çok seslilik. Çok sesliliğin elde edilmesinde geleneksel sanatlardan yararlanmak ve onları yeniden yorumlamak gerekir. Örneğin, postmodern mimari geleneksel üslupları kullanma yoluna giderek modern ve geleneğin bir arada yer aldığı eklettik yapıtlar ortaya çıkarır. Bu yapıtlarda nostalji duygusu ön plana çıkar. Benzer durum postmodern metinlerde de söz konusudur. Nostaljinin gerçekleşme düzlemi ise kolajdır, montajdır. Buradan hareketle postmodern anlatıyı, geleneksel ve modern anlatıdan ayıran en önemli özellik metinlerarasılıktır. Postmodern metinlerin gövdesini genellikle diğer metinlerden yapılan alıntılar oluşturur. Bu yüzden postmodern anlatılar eklettik yapısı nedeniyle tamamıyla özgün olarak nitelenemezler. Dolayısıyla metinlerarasılık postmodernitede ortaya çıkan bir kavramdır. Sonuç olarak postmodernizmde üretilen sanat eserleri, geçmişteki ve modern dönemdeki eserleri özellikle de klasikleri bir arşiv, bir depo olarak görür. Diğer bir deyişle postmodern sanatta kendisinden önceki modern eserler ve klasikler bir depo olarak kullanılır.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.

Akyol, H. (1996). *Metinler Arası (Intertextuality) Okuma ve Sorular*, Bilgi Çağında Eğitim: Nisan-Mayıs-Haziran.

Bingöl, U. (2017). Postmodernizm ve Gelenek, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* (3): 20-33.

Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Evlilioğlu, E. (2016). Televizyon Dizilerinde Suç ve Cezanın Temsili: Karadayı Dizisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gezer, S. (2019). Yeni Türk Sinemasında Aile Konulu Filmlerde İtaatkâr Özne İnşası, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hartman, D. G. (1992). Intertextuality and Reading: The Text, the Reader, the Author, and the Context, *Linguistics and Education* (4): 295-311.

Hugo, V. (2010). *Notre Dame'ın Kamburu*, çev: Buket Yılmaz, İstanbul: Lacivert Yayıncılık.

Irwin, W. (2004). Against Intertextuality, *Philosophy and Literature* (28): 227-242.

Lenski, S. D. (1998). Intertextual Intentions: Making Connections across Texts, *Clearing House* 2(72): 74-85.

Moran, B. (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Önal, A. (2013). Metinlerarasılık Bağlamında Müzikal Metinlerarasılık (Müziklerarasılık), *İdil Dergisi* 2 (10): 105-115.

Özer, H. (2013). Ciğerdelen Romanında Metinlerarası İlişkiler, *Türkiyat Mecmuası* (23): 99-116.

Short, K. G. (1992). Researching Intertextuality Within Collaborative Classroom Learning Environments, *Linguistics And Education* (4): 313-333.

Uluç, G. ve Yılmaz, M. (2008). Metinlerarasılık ve Ruhsal Çözümleme/ Metinlerarası Bağlamda ve Ruhsal Çözümleme ile Diğerler/Others Filmi. *Film Çözümleri* içinde der. Parsa S. İstanbul: Multilingual Yayınları, s: 89-111.

Üner, A. M. (2010). Metinler ve Metinlerarası Okuma: Suskunlar, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 13(23): 196-206.

Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Romanında Sinematografik İmgelem

Ali Sait LİMAN¹

ÖZ

Sinematografi, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin sinema dilindeki karşılığıdır. Dolayısıyla filmsel yapıya aktarılan gerçekliğin önce film yüzeyine, oradan da perdeye yansımaları, sinematografinin temel öğelerinin kullanımı aracılığıyla gerçekleşir.

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren bu alanda faaliyet gösteren öncü yönetmenlerin/filmlerin katkısıyla ortaya çıkan ve film dili olarak bilinen bu yapı, sinema-edebiyat ilişkileri açısından da önemlidir.

Filmsel anlatının edebiyat ile olan bu etkileşiminin, sinemanın zaman ve mekân ile kurduğu ilişkilerin yanında, sinematografinin temel öğelerini oluşturan ve görsel anlatımı esas alan bir anlatı evreni içinde gerçekleştiği söylenebilir.

Yukarıdaki kavramsal çerçeve içinde, bu çalışmada, Mihail Aleksandroviç Şolohov'un 1926-1940 yılları arasında yazdığı, dört ciltten oluşan "Ve Durgun Akardı Durgun Don" adlı romanı, eserin içerdiği sinematografik özellikler açısından incelenmiş ve romanın bu bağlamda zengin bir içeriğe sahip olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sinema, edebiyat, roman, sinematografi.*

Cinematographic Imagery in Mikhail Sholokhov's Novel "And Quiet Flows The Don"

ABSTRACT

Cinematography is the relation that cinema builds with reality, as defined in cinematic language. Hence, the reality translated to filmic structure is reflected firstly to a film surface and thereafter to the screen, only through usage of cinematography's fundamental elements.

Known as filmic language, this structure has emerged by the contribution of pioneer directors/films since the early days of cinema's history and is significant in terms of cinema-literature relations.

It is safe to say that this interaction of filmic narrative with literature takes place in a narrative universe that constitutes the fundamental elements of cinematography and grounds on visual expression; besides the relations which cinema builds with time and space.

Within the above conceptual framework, this study examines the four-volume novel "And Quiet Flows the Don" written by Mikhail Aleksandrovich Sholokhov between 1926 and 1940, in terms of the cinematographic properties that the said work of art incorporates, determining that the novel has a rich content in this context.

Keywords: *Cinema, literature, novel, cinematography.*

¹Doç., Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, asliman@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2261-3599

Geliş Tarihi: 10 Aralık 2021, Kabul Tarihi: 17 Aralık 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14004

GİRİŞ

"19. yüzyıl klasik romanı gibi film de teşhircidir. Bu romanı entrikası ve kişilerini semiyolojik açıdan taklit eden sinema, olayı tarihsel açıdan da sürdürürken sosyolojik açıdan romanın yerini almaktadır." Christian Metz (Aktaran: Adanır, 2012: 52)

Avrupa'da sanayi devrimini izleyen süreçte 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan sinema -kendisine yapısal olarak çok benzediği bir edebi tür olan roman gibi- kitlelere hitap eder. Çeşitli kaynaklarda "film", "movie", "motion picture" gibi adlandırmalarla anılan ve genellikle doğasındaki "hareket"e vurgu yapılan sinema olgusuna dair farklı bakış açılarıyla çeşitli tanımlar getirilebilir:

"Film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu söylenebilir. İşlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, eğitim, propaganda ya da kitle iletişim aracıdır denilebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunulduğu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema bir endüstridir. Film izlemenin kendine özgü koşullarıyla etkileri açısından bir ritüel olan sinema, film denilen bütün temel alındığında bir anlatım biçimi, bir sanat dalı olarak görülebilir." (Abisel, 2003: 3)

Sinemaya dair yukarıdaki tanımlara bakıldığında, sinemayı bir sanat olarak nitelendirebilmemize yol açan özelliğin, onun kendine özgü bir dil kullanarak anlam üretmesi ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren bu alanda faaliyet gösteren öncü yönetmenlerin/filmlerin katkısıyla ortaya çıkan; film dili ya da sinema dili olarak

bilinen bu yapı, edebiyat alanı ile de ilk yıllardan itibaren yoğun bir ilişki içindedir. Filmsel anlatının genelde yazınsal türlerle ve özellikle roman ile olan bu etkileşiminin, sinemanın zaman ve mekân ile kurduğu ilişkilerin yanında sinematografinin temel öğelerini oluşturan ve görsel anlatımı esas alan bir anlatı evreni içinde somutlaştığı söylenebilir. Ayrıca, *"bilimsel, belgesel ve deneysel sinema bir kenara bırakılacak olursa başlangıçtan bugüne sinemada egemen olan anlatım biçiminin romanesk (romana özgü) anlatım biçimi olduğu görülmektedir."* (Adanır, 2012: 131)

Ana akım sinemada film izlemenin ve filmsel anlatıyı kitlesele düzeyde benzer anlamlarla yorumlamanın belirleyici olduğu bu anlatı sisteminin, seyirci ve yönetmen arasındaki belirli uylaşımlara dayalı bir döngü içinde gerçekleştiğini söylersek yanlış olmaz. Buna göre, *"klasik sinemada izleyici görünmez bir tanık konumundadır; onun varlığını tanımadan akıp giden anlatı karşısında görünmezdir. Bu nedenle de klasik üslupta ne doğrudan izleyiciye hitaba ne de oyuncunun kameraya bakışına yer verilir."* (Elsaesser&Hagener, 2014: 39) Klasik anlatı sineması olarak da bilinen bu işleyişin teorik temellerini Aristoteles'in Poetika adlı eserine kadar götürmek mümkündür. Senaryo kitaplarında, "üç perdeli yapı" ya da "klasik anlatı/klasik yapı" olarak adlandırılan ve sinema-edebiyat ilişkileri açısından da önemli ve ilksel bir anlam taşıyan bu yapının içeriğini "Poetika"da tragedyalar üzerinden "özdeşleşme ve "katharsis" terimleri eşliğinde açıklayan Aristoteles, dram sanatına özgü olan tragedyanın destan şiirinden farkının "birinin anlatmasına karşın, ötekinin eylem içinde göstermek" olduğunu belirtir. (Aktaran: Şener, 2012: 41)

Filmsel yapının bir anlamda sözcükleri olan “sinematografik görüntü” ise, “*dış gerçekliğin alıcı aygıtı ile kaydedilmesi ve bu görüntünün perdeye yansıtılması*” (Yıldız, 2014:53) ile ilgili bir dizi teknik, estetik işlemleri içermektedir.

Sinematografi aynı zamanda sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin sinema dilindeki karşılığıdır. Dolayısıyla ister kurmaca ister belgesel film olsun, filmsel yapının sunduğu gerçekliğin önce film yüzeyine, oradan da perdeye -ve seyirciye-yansıtılması sinematografinin temel öğelerinin kullanımı aracılığıyla gerçekleşir.

Yukarıdaki kavramsal çerçeve içinde bu çalışmada, Sovyet-Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından Mihail Aleksandroviç Şolohov’un 1926-1940 yılları arasında yazdığı “*Durgun Don*”² adlı romanı, eserin içerdiği sinematografik özellikler açısından incelenmiştir. Bu amaçla önce dört ciltlik roman okunmuş, ardından romandan sinemaya yapılan aynı adlı uyarılama (“*Tikhiy Don*”, 1957, 330 dakika, yön. Sergei Gerasimov) izlenmiş, romanın sinematografik yapısı, filminden bağımsız olarak değerlendirilmiştir.

1. Sinema ve edebiyat

“Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler

²Orijinal adı “*Durgun Don*” (Tihiy Don) olan ve dört ciltten (toplam 1598 sayfa) oluşan roman, Tektaş Ağaoğlu tarafından Türkçeye “*Ve Durgun Akardı Don*” adıyla çevrilmiştir. 1965 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alan “*Durgun Don*” romanının adı, romanın İngilizceye çevirisi sırasında iki kez değiştirilmiştir: “Takma adı Henry Stevens olan Stephan Garry tarafından ‘*Durgun Don*’ (Tihiy Don)’un Rusçadan İngilizceye yapılan çevirisinin birinci ve ikinci kitapları ilk kez 1934’te “*And Quiet Flows the Don*”, üçüncü ve dördüncü kitaplardan oluşan sonbölümü de 1940’da “*The Don Flows Home to the Sea*” adı altında yayınlanmıştır.” (Asma & Çetir, 2011: 75)

anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar” (Monaco, 2005: 47-48)

Sinema tarihine ilişkin kaynaklarda geçmişten günümüze sinemanın doğuşu ve ilk film gösterilerine dair çeşitli tarihlere, isimlere ve aygıtlara vurgu yapılmıştır. Bu konuda sinema tarihi kaynaklarında genel kabul gören bilgi; 28 Aralık 1895’te Lumiere Kardeşler’in sinematograf aygıtı ile Paris’te film izlemek için bilet alan belirli bir seyirci grubu önünde gerçekleştirdiği ilk film gösterisine ilişkindir. Dış dünyaya ait çeşitli görüntülerin perdeye yansıtıldığı belge nitelikli bu ilk kısa filmlerin ardından 1900’lerden itibaren seyirci, sinemada kurmaca filmlerle tanışmış; Georges Méliès, Alice Guy-Blaché, Edwin Porter, D.W. Griffith gibi öncüler, sinema dilinin temelini oluşturan kodları kullanarak sinema anlatımının temel ilkelerini oluşturmuştur. 1920’lerin sonlarına doğru sinemaya ses ögesinin girmesiyle birlikte senaryo yazarlığı özellikle Hollywood’da önemli bir meslek haline gelmiştir:

“Tüm bu gelişmeler, yapımcıların gözünde kaçınılmaz olarak senaryonun önemini artırmıştır. Majör Stüdyolar’ın gelişimiyle birlikte senaristler sanatsal konularından çok, bu büyük endüstrinin en önemli dışlisi olma anlamında büyük önem kazanacak ve Hollywood’un dünya üzerindeki hegemonyasının kaynağını oluşturacaklardır.” (Başol, 2017, 90)

1930’lardan itibaren sinemanın küresel düzeyde seyirci tarafından ilgiyle karşılanması ve kısa sürede yaygınlaşması, üretilen film sayısının artışına yol açmış, sinemanın ticari yapısı ile ilişkili olarak film

türleri alanında belirli türsel uyulaşım lar da ortaya çıkmıştır. Diğer yandan bu duruma bağlı olarak ekonomik/teknolojik anlamda film endüstrisinde gerçekleşen yatırımlar hem sinematografik anlatım olanaklarının zenginleşmesini sağlamış hem de tür filmlerinin öykülerinde edebi eserlerin doğrudan ya da dolaylı olarak kullanımına dair örnekleri çoğaltmıştır:

"Burada Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesine ilişkin iki temel özellikten söz etmek gerekiyor. Bunlardan biri, Hollywood sinemasının yukarıda değinilen parlak, hızlı ve yeni filmler üretebilmesidir. Bunun arkasında sağlam bir endüstri yatmaktadır. (..) Tür filmlerinin uluslararası kabulünde ikinci özellik ise, Hollywood'un uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melo dram geleneğini ve bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır." (Abisel, 1995: 44-45)

Yukarıda kısaca özetlen tarihsel süreçte ve devamında sinema-edebiyat ilişkilerine ana hatlarıyla bakıldığında, her iki sanatın görme/gösterme ya da anlatım biçimleri açısından birtakım benzerlikler ve farklılıklar zemininde değerlendirildiğini söylersek yanlış olmaz.³

Buna göre, sinema ve edebiyat alanlarındaki anlatı yapıları, anlatı stratejileri ve türsel sınıflandırmalar üzerinden yapılan bu karşılaştırmaların yanında,

edebiyat alanının film senaryoları ve için önemli bir kaynak olduğunu da söyleyebiliriz:

"Gerek dünya sinemasında gerekse Türk sinemasında birçok roman, öykü ve tiyatro eseri sinemaya uyarlanmıştır. Dostoyevski, Flaubert, Hemingway, Melville, Nabokov, Proust, Stendhal ve Tolstoy gibi birçok ünlü yazarın romanları beyaz perdeye aktarılmıştır. (...) Ayrıca sinema romanından eksiltme (ellipsis), kesim (decoupage) ve kurgu (montage) gibi sinemanın temel yapısını oluşturan bazı özellikleri almıştır." (Tutumlu, 2002: 1,3)

Sinemada seyirci, film öyküsünü önceden belirlenmiş bir zaman dilimi içinde yönetmenin/kameranın gözünden alımlarken; okuyucu, herhangi bir romanı yazarın bakış açısından kendi imgelemi çerçevesinde ve kendi tayin ettiği/belirlediği görece esnek bir zaman dilimi içinde okur, alımlar. Bu noktada yazarın ya da yönetmenin anlatmak/göstermek istediği ile seyircinin/okuyucunun anladığı/gördüğü şeylerin tam olarak birbiriyle örtüşmesi mümkün olmasa da buna yakın bir sonuç elde etmek için her iki sanat dalının anlatım olanaklarının birlikte kullanılabilmesi, yönetmene ve yazara yeni/özgün anlatı stratejileri sağlayabilecektir. Diğer yandan, *"romanın başlıca gerilimi öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam, tema vb.) ile bunun dil içinde anlatılması, başka deyişle öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin başlıca gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. (..) Sayfadaki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir, aynı zamanda daha yoksuldur."*

³Bu konuda bkz.

1- D. Bordwell-K. Thompson, "Film Sanatı", çev. E. Yılmaz, E.S.Onat, De Ki Basım Yayım, 2011, s.78-116.

2- Tuncay Yüce, "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler", ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:2, 2005, s.67-74.

2- Reyhan Tutumlu, "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama:Anayurt Otel", Bilkent Üniversitesi Ekonometri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002, s.1-46.

Çünkü anlatıcının kişiliği daha zayıftır.” Sinema-edebiyat ilişkilerine dair buraya kadar aktarılan açıklamaları klasik roman ve klasik anlatı sineması bağlamında ele aldığımızda özellikle anlatı yapıları açısından her iki alan arasında belirli uyuşmalar üzerinden gerçekleşen bir benzerlikten söz edilebilir. Bunun yanında klasik anlatı filmlerinin -klasik romanlarda olduğu gibi- üç perdeli (serim-düğüm-çözüm) bir akış içinde; görüntüde, olay örgüsünde, zaman ve mekânda devamlılık ögesini ön planda tutan bir anlatı yapısı çerçevesinde, sinematografinin temel ögelerini bu doğrultuda kullanması sinema edebiyat ilişkilerinin bir başka boyutunu oluşturur.

2. Sinematografi

“Film, kocaman bir göstergeler denizidir.”
(Hunt vd., 2015: 23)

Sinema sanatı, ilk yıllardan itibaren fotoğrafik görüntün hareket-zaman-mekân olguları ile birleşip yeni bir dil olarak yapılandırıldığı içinde resim, müzik, mimari, tiyatro, edebiyat gibi farklı sanat dallarına ait ögeleri de barındıran görsel bir dile dayalıdır. Ayrıca diğer sanatlara kıyasla teknoloji ile ilişkisi daha yoğundur. Kameralar, projeksiyon aygıtları, ışık ve ses ekipmanları, film laboratuvarları, özel efekt ve kurgu üniteleri vb. teknik altyapı ögeleri olmaksızın bir sinema filminin ortaya çıkması, seyirci ile buluşması çıkması mümkün değildir. Bunun yanında sinema tarihi içinde ortaya çıkan ses, renk, geniş perde vb. teknolojik yenilikler filmsel anlatım olanaklarını da etkileyerek görsel-işitsel anlatım olanaklarının zenginleşmesini sağlamışlardır.

Bütün bu teknik araç-gereçler; ışık, renk, netlik derinliği, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim açıları, kurgu, çerçeve, kompozisyon gibi sinematografinin temel ögelerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş, yönetmenin zihnindeki görsel yapının seyirciye iletilmesinde belirgin bir işleve sahip olmuştur. Yunanca ‘kinema’ (devinim) ile ‘graphein’ (yazmak, saptamak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan (Özön, 2000: 648) -ve hareketi yazmak anlamına gelen- “sinematograf” sözcüğünden türetilen “sinematografi”, sinemanın seyirciye sunduğu gerçeklik temsilini ya da yanılışmasını var eden görsel yapının kuruluşunda başat bir rol oynar. Bu bağlamda sinematografik anlatım, film dili ile ilgili olarak sinema tarihinde ortaya çıkan, gelişen bir dizi teknik-estetik yöntemi/yönelimi ifade eder.

Dolayısıyla seyircinin sinema perdesinde karşılaştığı -yönetmenin filmsel tasarımıyla belirlenen- durağan ya da hareketli bir görüntü, basit bir görüntüden daha farklı bir anlam içerir. Örneğin yönetmenin kurgu, kamera hareketleri, çekim açıları, çekim ölçekleri ya da kompozisyon aracılığıyla seyirciye çerçeve içinde “nereye, neye, hangi sırayla” bakması gerektiğine dair yönlendirmelerde bulunabileceğini söyleyebiliriz (Brown, 2006: 38). Ya da ele alınan senaryonun/hikâyenin nesnel ya da öznel çekimler aracılığıyla belirli bir “anlatı perspektifi” (Ryan & Lenos, 2012: 153) içinde seyircinin filmsel evreni kimin gözünden izleyeceğine dair kararlar alınabilir. Böylece sinematografi aracılığıyla yönetmen, “anlatımı, nesnel yasaların buyurgan etkisinden azat etmiş olur. Ayrıca ‘gerçek’ uzam-zamanın parçalar halinde saptanması, bu parçaların

olay örgüsünün 'dramatik' anlamına uygun olarak birleştirilmesini ve anlatımı kuvvetlendirmeyi mümkün kılar." (Ünal, 2008:166)

3. Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" romanında sinematografik imgelem

"Sonuç olarak şunu söylemek isterim: İngiliz basınının değerlendirmelerinde sık sık gerçekliği 'acımasız'ca resmettiğim serzenişini görüyorum. (..) Bana göre hakikatin zararına gerçekliği cilalayan ve okurlarına uymak için onların duygularını incitmemeyi gözetken yazar, kötü bir yazardır." (Şolohov, 1983: 32)

Sovyet-Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından Mihail Aleksandroviç Şolohov'un (1905-1984) kendisine ait çeşitli yazılardan ve konuşmalardan oluşan "Yazarın Sorumluluğu" adlı kitapta, "Ve Durgun Akardı Don" romanı ile ilgili olarak İngiliz basınında çıkan değerlendirmelere dair "Gerçekliği Acımasızca Resmedişim" başlıklı yazısında da belirttiği üzere, romanda oldukça gerçekçi bir yaklaşım ön plandadır. Yazarın bu tutumunun dört ciltten oluşan ve yaklaşık 14 yılda ⁴ tamamlanan romanın birkaç istisna dışında neredeyse tüm bölümlerine yansıdığı söylenebilir. Diğer yandan "eser biçim ve içeriğinin yanı sıra ait olduğu edebi akımla

⁴ Eserin ilk cildi 1927 yılında "Ekim" (Oktyabr) dergisinde Şolohov henüz 22 yaşındayken yayımlanmaya başlar (bkz. Kremntsova, 2002: 258). 1928 yılında aynı dergide eserin birinci ve ikinci cildi yayımlanır. 1929 yılında eserin üçüncü cildi yayımlanmaya başlar fakat kısa bir zaman içerisinde daha ilk 11 bölümü yayımlandıktan sonra yayına son verilir. Üçüncü cildin belli başlı bölümlerinin basımları başka dergi ve gazetelerde yapılsa da bunlarda tamamlanmaz. Ancak Şolohov'un eseri yayımdan çekeceğini bildirmesinden sonra 1932 yılında cildin tamamı "Ekim" dergisinde yayımlanır. Romanın son cildi ise 1940 yılında yayımlanır. Dört cildin bir arada tam olarak basımı ise 1941 yılında gerçekleşir." (Kandemir, 2008: 98)

da dikkat çekmektedir. Devrim sonrası şekillenmeye başlayan ve güdümlü bir edebiyat halini alan Sovyet edebiyatında Toplumsal Gerçekçilik akımının dışında Yeni Realizm olarak adlandırılabilir bir akım içerisinde değerlendirilmektedir. Yeni Realizm'in Toplumsal Gerçekçilikten en büyük farkı normatif olmamasıdır. "(Kandemir, 2008.101)Toplam dört cilt sekiz bölümden oluşan bu destansı (epope) romanda, 1912-1922 yılları arasında Rusya'nın Don bölgesinde, Don Nehri kıyısında yaşayan Don Kazaklarının tarihi, adeta belgeselci bir yaklaşımla anlatılmıştır.

"Durgun Don" romanının içeriğine bakıldığında, olayların birbiriyle paralel bir kurgu içinde yapılandırıldığı söylenebilir. Romanda bir yandan ana karakter Gregor Melekov ile komşuları Stepan Astakov'un karısı Aksinya arasındaki "yasak aşk" diğer yandan da 1912-1922 yılları arasında Don bölgesinde yaşayan Kazakların tarihi aktarılır okuyucuya. Buna göre, " birinci ciltte; Don Kazaklarının Çar dönemindeki yaşam koşulları, gelenekleri, görenekleriyle dile getirilir. Bu cilt, nehir romanının figürlerini ve ruh durumlarını da tanıtır. İkinci ciltte; Birinci Dünya Savaşı, 1917 Kerenski Hükümeti dönemi, General Kornilov Olayı ve 1917 Ekim Devrimi içinde figürlerin olaylardaki durumuna yer verilmiştir. Üçüncü ve dördüncü ciltlerde, Don Kazakları'nın ayaklanmaları, Don bölgesinde kurulan bağımsız cumhuriyetler, İç Savaş ve Avrupa'nın İç Savaş'taki rolü irdelenir. Şolohov, bu kargaşada savrulan figürlerle canlı bir belgesel ve çağdaş bir destan sergiler." (Asma & Çetir, 2011: 83)

Şolohov'un bu gerçekçi, görselliği ön planda tutan yaklaşımı aşağıdaki örneklerde de sırasıyla görüldüğü gibi romanın ilk cildinin

ilk bölümünden son cildin son bölümüne kadar anlatıyı karakterize eder: “Melekof çiftliği Tatarsk köyünün ta sonundaydı. Ağılın kapısı kuzeyde Don’a açılırdı. Yosun kaplı kireçli yamaçlar arasında yirmi metre kadar aşağıya uzanan sarp bayırı indin mi kıyıya varırdın. İnci gibi ışıldayan midye kabukları, kurşunî çakıltaşlarıyla kırık kırık kıyı derken, bir de bakardın, Don’un çelik mavisini kırıltılı yüzeyi, rüzgârın altında kaynıyor. Gündoğusuna doğru, harman yerinin çitleri ardında, Hetman şosesi uzanırdı. Bozrak fundalık da o yöne düşüyordu. At toynaklarının ezdiği, yanık kil rengi çayırı geçince yolun iki kola ayrıldığı noktada bir haç vardı. Sonra bozkır. Puslar içinde. Güneyi çorak tepeler çevirmişti. Yol batıdaydı. Alanı geçer, otlaklara yönelirdi.” (Şolohov, 2001: C.1, s.11)

“İlkbahar başlangıcında, karlar eriyip gittikten sonra, bütün kış karların altında gömülü kalan otlar kurumaya başlayınca, bozkırda birbiri ardı sıra yangınlar çıkar. Rüzgârın sürdüğü alevler oluk oluk akar, kuru kırotunu bir hışım siler süpürür, deve dikenlerinin yüksek sapları üzerinden aşar, misk otlarının kahverengi başları üzerinden kayıp hendeklere, çukurlara yayılır. Kararan, çatlayan toprağın apacı keskin kokusu ondan sonra da bozkırın üzerinden hiç gitmez. Dört bir yanda körpe otlar şenşelperek yeşillenir, göğün mavi enginliğinde sayısız tarlakuşları uçuşur, göçmen kazlar bereketli otlarla beslenir, toykuşları yazlıkta kendilerine yuva yaparlar. Fakat nerden bir bozkır yangını geçtiyse orada yanık, ölü toprak karadır, uğursuzdur. Kuş yuva yapmaz, hayvan yanaşmaz. Yalnız rüzgâr, hırçın ve hızlı, kumru alacası külü, ağır kokulu kara tozu alır bozkırın taa ötelere üfürür.” (Şolohov, 2001: C.4, s. 483-484)

Kendisi de aynı bölgede yaşamış bir Kazak olan Şolohov’un zengin bir dil yetisi içinde⁵ romanda geçen herhangi bir çevre ya da mekâna dair yaptığı bu tasvirlerin görsel ifade gücü, onun ele aldığı konu ve mekanlara olan hakimiyetinin yanında gördüklerini yazı dilinde adeta bir kamera gibi resmedebildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum romanın sinema için de uyarlanmasını kolaylaştırmıştır. Böylece roman, “1931 yılında İvan Pravov ve Olga Preobrazhenskaya tarafından, 1957 yılında Sergei Gerasimov ve 2006 yılında Sergei Bondarchuk yönetmenliğinde olmak üzere üç kez ekrana uyarlanır. Son olarak Rus televizyonlarında 2006 yılında yedi bölümlük mini dizi gösterilir ve dünya çapında piyasaya sürülür.” (Asma & Çetir, 2011: 74)

Romanda doğal çevreye ilişkin güçlü bir görselliğe dayanan ayrıntılı betimlemelerin yanında, karakterlerin yaşadıkları mekânlarda da bu yaklaşımın örneklerini görmek mümkündür. Yazar, romandan alıntılanan aşağıdaki üç farklı örnekte görüleceği üzere, hem ilgili mekânı tüm yönleriyle seyirciye göstermekte hem de o mekândaki karakterin psikolojik durumunu mekânın tasviri ile iç içe vererek ya da tasvir edilen mekân ile karakterler arasında benzetmeler yaparak, sinematografik açıdan oldukça gerçekçi bir atmosfer oluşturmaktadır. Böylece mekânın anlatı içinde basit bir fon olmanın ötesinde dramatik bir işlev üstlenmesi sağlanmıştır:

⁵Konuyla ilgili bir makalede de belirtildiği gibi Şolohov’un bu romanında; 12 ana tema, 69 alt tema tespit edilmiş, sınıflandırılan temalar altında 7.000’in üzerinde sözcük tespit edilmiştir. Örneğin, “ Bitki adları başlığı altında 216 sözcük belirlenmiştir. Bu sözcüklerden bazıları şunlardır: папоротник (eğrelti otu), овсюг (arpa otu), повитель (yabani ot), подсолнух (ayçiçeği), полынь (relin otu), пышатка (yabani ot), смородина (kuş üzümü ağacı), татарник (deve dikenini), чабрец (kekik otu), чакан (kamyş, saz bitkisi) чобор (kekik otu), шелковица (dut ağacı) vd.” (Tekeli, 2021: 1143, 1145)

"Sarı güneş güneyden odanın içine doluyordu. Mavi tütün dumanı tavanın hemen altında hareketsizdi. Ev tütününün acı kokusu ıslak çizmelerin pis kokusuna karışıyordu. Dumandan zehirlenen bir sinek tavanın altında oradan oraya çılgınca uçup duruyordu. İki gecedir uyku uyumayan Gregor göz kapaklarını zorla kaldırıp pencereden dışarı baktı. Bir yandan sıcak, bir yandan yorgunluğu iradesini, bilincini uyuşturuyordu. Pencerenin dışında bahar meltemleri alçaktan geçiyor, tepelerin yamaçlarında mevsimin son karı pembe pembe ışıldıyordu. Don'un ötesinde kavaklar rüzgârda öyle şiddetle sarsılıyordu ki, onları seyrederken Gregor ardı arkası kesilmeyen boşuk fısıltılarını duyar gibi oldu." (Şolohov, 2001: C.3, s.225)

"Yeşil diken yapraklı buğday toprağı yarar, usulcacık boy atar. Birkaç haftaya kalmaz, sapların arasına dalan kargalar göze görünmez olurlar. Ekin toprağın suyunu emer, başağa varır. Sonra buğday çiçek açar, altınsı bir toz sarar başağı. Taneler tatlı kokulu öz suyunu içer, şişerler. Köylü bozkıra çıkar, dalgın, bakar durur ya, sevinci kursağında kalır. Nereye baksa sığırlar ekine dalmıştır. Girdikleri yerde ekini ezer, toza çevirirler. Nerde toplanmışlarsa orda bir ezik buğday çemberi. Köylü kızar, gocunur, deliye döner. Aksinya da öyle oldu. Olgunlaşan, öyle güzelim çiçek açan duygularını o kalın, pis kokulu çarıklarıyla gelmiş ezmişti, harap etmişti Gregor. Kirletmişti duygularını, yakmış küle çevirmişti." (Şolohov, 2001: C.1, 98)

"Pantaleymon ceketinin dikişleri çatırdayana kadar kollarını iki yana açtı. Miron başını öne eğmiş masanın örtüsüne bakıyordu. Örtüye votka, turşu suyu

saçılmıştı. Orada çalımlı bir el yazısıyla yazılmış ibareyi okudu: "Rus Saltanat Ailesi." Gözlerini aşağılara indirdi. "Babamız Çar Nikola Hazretleri..." Gerisini bir patates kabuğu örtmüştü. Miron resme daha bir dikkatle baktı. Boş votka şişesinin altında kalan Çar Hazretlerinin yüzü görünmüyordu. Saygılı bakışlarla gözlerini kırıştıran Miron, beyaz kemerli üniformanın çağını çıkarmaya çalışıyordu, ama üst üste gelmiş kaygan hıyar tohumlarından pek bir şey gördüğü yoktu. Çariçe, hepsi bir örnek suratsız kızlarının ortasında kendinden memnun, geniş kenarlı bir şapkanın altından ona bakıyordu." (Şolohov, 2001: C.1, s.91)

Şolohov'un bu yalın ve görsel anlatım biçimini, romanın -1. cildin sonlarına doğru başlayıp diğer ciltlerde devam eden savaşlar ve ayaklanmalarla ilgili bölümlerinde de koruduğu söylenebilir. Böylece çok sayıda karakter ve durum içeren bu "hareket"li sahnelerde hem o anların hem de genel planda devam etmekte olan çatışmanın okuyucuya sunumu sinematografik bir dille gerçekleştirilmiştir:

"Avusturyalılar şehrin sokaklarına kaçıştı. Şaha kalkmış Kazak atları peşlerine düştü. Gregor mızrağı bıraktığı an nedense atını çevirdi ve tam o sırada başçavuşun ağzını açmış haykırarak doludizgin yanından geçtiğini gördü. Palasının yanıyla atının boynuna bir vurdu, hayvan boynunu kısıp onu sokak aşağı uçurdu. Silahsız, kasketi elinde bir Avusturyalı asker, bir bahçenin parmaklığı boyunca iki yana yalpalayarak koşuyordu. Gregor adamın ensesini, boynunusikan, terdensırılsıklam olmuş yakasını gördü sadece. Atını sürüp ardından yetişti. İçinde büyüyen çılgınlıkla coşarak, palasını başının üstünde döndürdü. Avusturyalı

yolun sonunda parmaklığa yakın koştuğu için onu tepelemek kolay olmayacaktı. Yine de eyerde az yana eğildi, palayı eğrilemesine tutup adamın şakağına indirdi. Avusturyalı bağırmadı. Elini yarasına bastırarak olduğu yerde topaç gibi döndü, sırtını parmaklığa dayadı. Gregor dizginleri kısarak onun önünden geçti, sonra döndü, yeniden saldırdı. Avusturyalının korkudan çarpılmış dört köşe yüzü dökme demir gibi kapkaraydı. Kolları iki yanına sarkmıştı, kanı çekilmiş dudakları titriyordu. Pala şakağına indikten sonra kaymıştı. Yerinden kalkan et, kırmızı bir paçavra gibi yanağının üstüne sarkmıştı. Üniformasına oluk gibi kan akıyordu. Gregor'un gözleri, bir an, adamın dehşetten çılgına dönmüş gözleriyle karşılaştı. Boğazında lukur lukur bir iniltiyle ağır ağır dizlerinin üstüne çöküyordu adam. Gregor gözlerini kısarak palayı hızla aşağı savurunca kafası ikiye yarıldı. Kollarını iki yana açarak yere yuvarlandı, başı küt diye kaldırırma çarptı. Çıkan sestten ürküp şaha kalkan Gregor'un atı burun çala çala onu yolun ortasına getirdi." (Şolohov, 2001: C.1, s.266-267)

Şolohov, romanın ikinci cildinin ilk bölümünde subayların kaldığı sığınakların önce dışarıdan görünümünü aktarmış, ardından dâhili mekâna geçmiştir. Yazarın bu sırada özellikle ilk paragraftaki betimlemeleri, senaryo yazımında betimlemeye (didaskalya) ilişkin kullanılan anlatım tekniklerinden "telegrafik anlatım"ı (Başol, 2017: 125) örneklemektedir: "1916. Ekim. Gece. Yağmur ve rüzgâr. Ormanlık arazi. Akçaağaçlarla kaplı bir bataklığın kıyısında siperler. İlerde dikenli tel örgüler. Siperlerin içinde dondurucu sulu kar. Bir gözetleme noktasının sacı ıslak, hafiften parlıyor. Sığınaklarda tek tük ışıklar." (Şolohov, 2001: C.2, s.7)

"Tugay yarı yoldan geri çevrildi. Razgon istasyonunda 27'nci Kazak Alayı trenden indirildi. Nakliye katarları bütün hatları tkamıştı. Kaputlarına kırmızı bantlar iliştirilmiş erler omuzlarında İngiliz yapısı sağlam Rus tüfekleriyle peronda ordan oraya koşuyorlardı. Birçoğu heyecanlıydı. Bölüklere ayrılıp düzene sokulan Kazaklara endişeli gözlerle baktılar. Yağışlı gün sona ermek üzereydi. İstasyon yapılarının damlarından şırl şırl sular akıyor, raylar arasında yağlı su birikintilerinde yumuşacık koyun postu pus yansiyordu. Manevra yapan lokomotiflerin sesi boğuk ve kesik çıkıyordu. Yük ambarının gerisinde, bir kuzgunî ata binmiş tugay kumandanı alayı karşıladı. Atların topuklarına kadar ıslanmış bacaklarından buhar çıkıyordu. Süvari kolu geçtikten sonra kargalar korkusuzca uçup yola kondular, portakal rengi at pisliklerini eşleyip gagalamaya koyuldular." (Şolohov, 2001: C.2, s.80)

Roman boyunca genel olarak, ele alınan karakterlerin psikolojik durumlarından çok sosyolojik durumlarının yansıtılması ise bu romanın daha önceki dönemlerde benzer konuları işleyen Rus romanlarından ayrıştığı noktadır. (Lass, 1999: 3.C., s.322) Romandaki bu yaklaşım aynı zamanda klasik anlatı sineması uylaşmaları ile de örtüşmektedir. Romanın bu özelliğinin öykü, olay örgüsü ve karakterler düzleminde de benzer bir eğilimi yansıttığı söylenebilir.

SONUÇ

"Temaşanın gücü, seyirciliği ortadan kaldırılmasında değil, seyircinin tercüme sanatı kabiliyetini ve kudretini harekete geçirmesindedir." (Arslan, 2020: 33)

Buraya kadar aktarılan örneklerden de görüleceği gibi Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" adlı romanı sinematografik

açıdan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Romanın okuyucuya sunduğu anlatı yapısı, ana akım sinema uylaşımına yakın bir biçimdedir. Buna karşın roman, gerçeklikle kurduğu ilişki ve gerçeğin sunumu açısından okuyucuya özgün bir okuma/görme deneyimi sunmaktadır.

Gerçekliği "acımasızca" resmettiğini kabul eden ve bunu yazarlık yaşamında ilke edinen Şolohov'un bu yaklaşımı, romanın durağan ya da hareketli bölümlerine belirgin bir biçimde yansımıştır. Yazarın roman boyunca hem belirli bir ideolojik düşünceye sadık kalıp hem de kişilere, konulara, olaylara nesnel olarak yaklaşabilmesi; eserin sinematografik yapısının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi de güçlendirmektedir. Diğer yandan Şolohov'un romanda kurguladığı ve yer yer adeta bir senaryo metnini andıran anlatı stratejisi, onun görsel anlatım konusundaki yetkinliğinin yanında, sinema sanatına dair belirli bir birikime sahip olduğunu da düşündürmektedir. Ayrıca yazarın bu uzun soluklu romanın nerdeyse bütününde, ritmi düşürmeden ve devamlılık ilkesini gözeterek "hareket" etmesi; bu tutumunu zaman-mekân ilişkilerinde de sürdürmesi, romanın adeta bir film izler gibi okunmasını sağlamaktadır. Bütün bu açıklamalara dayanarak Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" adlı romanının sinema sanatının doğasında var olan "hareket"e ve mimetik anlatıma uygun bir edebi eser olduğu söylenebilir. Bunda Şolohov'un içinden çıktığı toplumu, coğrafyayı gereğince tanıyıp kavramış olmasının yanında, kendisinin oldukça zengin bir dil yetisine sahip olmasının ve kalemını kamera gibi kullanabilmesinin belirleyici olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*, İstanbul: Om Yayınevi, 2.Baskı.

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Say Yayınları.

Arslan U.T. (2020). *Kat Sinema ve Etik*, İstanbul, Metis Yayınları.

Asma B. ve Çetir S. (2011). *Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Adlı Eserinde Kadın, Ahlak, Dine ve Savaş Teması*, Tarih Okulu, (19): 73-90.

Başol, Ö. (2017). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*, İstanbul: İthaki Y.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film sanatı: Bir Giriş*, Ankara: De Ki Y.

Brown, B. (2006). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*, çev: Selçuk Taylaner, İstanbul: Hill Y.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Geçiş*, çev: B. Soner - B. Yıldırım, Ankara: Dipnot Yayınları.

Hunt E. Marland J. ve Rawle, S. (2015). *Film Dili*, çev: Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Y.

Kandemir, H. (2008). *Destansı Bir Roman "Durgun Don" ve Bir Yıkımın İzleri: Devrim, Savaş, Ölüm*, Ankara Ü. D.T.C.F. Dergisi, (2): 95-109.

- Lass, A.H. (1999), *Dünya Edebiyatından Seçmeler – 100 Büyük Roman*, çev: Nejat Muallimoğlu, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Monaco, J. (2005). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Y., 6.Baskı.
- Ryan, M. Ve Lenos, M. (2012), *Film Çözümlemesine Giriş*, çev: E.S. Onat, Ankara: De Ki Basım yayın.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Video Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Y.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Y., 7. Baskı.
- Şolohov, M. A. (2008), *Ve Durgun Akardı Don*, (4 Cilt), çev: Tektaş Ağaoğlu, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı.
- Şolohov, M. A. (1983). *Yazarın Sorumluluğu*, çev: Eser Yalçın, İstanbul: De Yayınevi.
- Tekeli, S. (2021). “Mihail Şolohov’un Durgun Don Romanı üzerine tematik Bir inceleme”, *Fırat Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, (31): 1141-1147.
- Tutumlu, R. (2002). “Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli”, Bilkent Üniversitesi Ekonometri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- Ünal, Y. (20089), *Dram Sanatı ve Sinema*, İstanbul. Hayalet Kitap.
- Yıldız, S. (2014), *Sinematografik Anlatım*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Yüce, T. (2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *Zonguldak K.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, (2): 67-74.

Kültürel Bellek Bağlamında Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist

Nazlı ORTAN ÖZGÜR¹

ÖZ

İnsanoğlunun doğayla mücadele sonunda edindiği maddi ve manevi değerler, her toplumun kendine özgü kültürünü oluşturur. Toplumların sosyal yaşamı, gelenekleri etrafında somut ve soyut olgularla şekillenen kültür, ortak değerler üzerinden kültürel bellek olarak tanımlanan bir birikim ortaya çıkarır. Dinamik, kolektif ve sistematik yapısı sayesinde kültürel bellekte geçmişten bugüne saklanan bu birikim, kültürel kodlarla yeniden canlanır. Kültürel kodlar sözlü, yazılı, davranışlar ve nesnelere yoluyla ya da bunların birleşimini içeren unsurlarla nesilden nesile taşınır. Mağara duvarlarına yapılan resimlerden bu yana kültürel kodların aktarılmasında sanat eserleri önemli bir yer tutmuştur.

Anadolu'nun kültürel katmanlarındaki doğal kodlar üzerine sanat eserlerini temellendiren Lütfü Kaplanoğlu, kültürel belleği gravür sanatının çağdaş yorumları ile alımlayıcıya yeniden deneyimleme imkânı sunmuştur. Bu bağlamda kurucusu olduğu Engravist Baskiresim Etkinlikleri, uluslararası sanat-kültür iş birliği ile alternatif eğitim süreçleri yaratmış, kültürel mirasın değerini ve korunmasını sanat yoluyla anlatmayı başarmıştır. Bu çalışmada Lütfü Kaplanoğlu'nun *kültürel bellek* bağlamında gravürleri ve disiplinler arası bir sanat pratiği olarak Uluslararası Engravist Baskiresim Etkinlikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kültürel bellek, Kültürel kodlar, Baskiresim, Lütfü Kaplanoğlu, Engravist*

In the Context of Cultural Memory, Lutfu Kaplanoglu and the Engravist

ABSTRACT

The material and spiritual values that mankind has acquired at the end of the struggle with nature make up the unique culture of each society. Culture, which is shaped by concrete and abstract facts around the social life and traditions of societies, reveals an accumulation defined as cultural memory through common values. Thanks to its dynamic, collective, and systematic structure, this accumulation, which is stored in the cultural memory from the past to the present, is revived with cultural codes. Cultural codes are transmitted from generation to generation orally, in writing, through behaviors and objects, or through elements containing a combination of them. Since the paintings made on the cave walls, works of art have occupied an important place in the transmission of cultural codes.

Based on works of art on natural codes in the cultural layers of Anatolia, Lütfü Kaplanoğlu offered the buyer the opportunity to reexperience cultural memory with contemporary interpretations of the art of engraving. In this context, the Engravist Printmaking Activities, of which he is the founder, have created alternative educational processes through international art-culture cooperation and have managed to explain the value and protection of cultural heritage through art. In this study, Lütfü Kaplanoğlu's engravings in the context of *cultural memory* and International Engravist Decoupage Activities as an interdisciplinary art practice are examined.

Keywords: *Cultural memory, Cultural codes, Printmaking, Lütfü Kaplanoğlu, Engravist*

¹Millî Eğitim Bakanlığı, İstanbul/Türkiye, E-posta: nortanozgur@stu.aydin.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6548-8957

Geliş Tarihi: 12 Kasım 2021, Kabul Tarihi: 14 Aralık 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14005

GİRİŞ

İnsanlık var olduğu günden beri gerçekleştirdiği eylemler ile dünya üstünde izler bırakmıştır. Basalla (2013: 12), bu izleri “Fiziksel dünyayla başa çıkmak, toplumsal ilişkileri kolaylaştırmak, hayal gücünü tatmin etmek ve anlamlı semboller yaratmak için insan nesli tarafından yararlanılan nesnelere uçsuz bucaksız evrenidir.” diye tanımlamıştır. En basit anlamıyla insanın tarih boyunca yaptığı, ürettiği, yarattığı her şey kültür olarak tanımlanabilir. Kültür zamanla dil, davranış, nesnelere ve geleceklerle örülü bir bellek oluşturur. 18. yüzyıla kadar Platon, Aristoteles, Augustinus ve Cicero’da bireysel olarak ele alınan bellek; Modernizm ile birlikte Poul Connerton, Bergson’la felsefi düşünceye, Freud’la psikanalitik düşünceye ve Proust’la otobiyografik edebiyata konu olmuştur. Bu gelişmeler belleği bireysel kimlik için önemli bir kavram haline getirirken *kültürel bellek* anlayışına doğru genişletmiştir (Bergson, 2020; İlhan, 2015). 20. yüzyılın sonlarında yaşanan savaşlar, şiddet ve modern hayatın getirdiği günlük yaşamın gereklilikleri sonucu hızla silikleşmeye başlayan *kültürel bellek*, Adorno ve Jan Assmann’ın öncülüğünde birçok antropolog, tarihçi, yazar ve sanatçı için çalışma alanı olmuştur. Kültürel belleği Türkiye’de de 1980’li yıllardan başlayarak birçok araştırmacı ve sanatçı konu almıştır.

“Anadolu’nun her sathını hissetme” duyarlılığına sahip olan Lütfü Kaplanoğlu (Yüksel, 2021: engravist.art) için geçmişten bugüne kadar toplumların yaşam biçimlerini, anılarını ve yaşanmışlıklarını içinde barındıran *kültürel bellek*, yaptığı çalışmaların odak noktası olmuştur. Bu çalışma; *Engravist* Uluslararası Baskiresim Etkinlikleri ile Türkiye’nin ilk *gravür* sem-

pozumunu ve dünyanın ilk *gravür* bienali ni gerçekleştiren, bu etkinliklerle *kültürel miras* değerlerinin yaşatılıp tanıtılmasını sağlayan Lütfü Kaplanoğlu’nu anlamak açısından önemlidir.

Kültürel Bellek ve Baskiresim

Kültür toplumların, duyuş, düşünüş ve değer birliğini meydana getiren; sanatsal, felsefi ve bilimsel tüm üretimleri olarak tanımlanır (Özlem, 2008: 159). Aristoteles, anamnesis’i bellekteki geçmişe ait imgeleri ve anıları arayarak bulma çabası olarak görür ve anamnesis kavramını, bilgi kuramına göre ele alır. Ona göre “hafızanın konusu geçmiştir” ve hafıza dediğimiz bir tür resimdir (Ricoeur, 2020: 34). Anılardaki imgelerin kullanımı yardımıyla oluşan zihinsel bir resim olmaksızın düşünmek olanaksızdır (Yates, 1999: 32). Zihnimiz etkin işlevini gerçekleştirmek için ancak geçmişteki imgeler yolu ile tetiklenir ve harekete geçer.

Aristoteles’ten sonra Augustinus zaman anlayışına bağlı olarak belleğin geçmişe ait olduğunu; başka bir deyişle, geçmiş olan şeyin konusunun bellek olduğunu savunur (Ricoeur, 2020: 115). Belleğin neler içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok dış koşullar yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler (Assmann, 2018: 26-27). Bellek toplumsal, psikolojik ve tarihi etkilerle de ortak bir alana dönüşür.

İnsanlık, mağara duvarlarına çizdiği ilk resimlerden itibaren, varoluşsal olarak kültürel birikimini kayıt altına almaya çalışmıştır (İlhan, 2015: 1403-1404). Yazının bulunmasından sonra kültürel belleğin çoğaltılıp aktarılmasında *baskiresim* sanatı

da önemli bir araç olmuştur. Başlangıcı Sümerler'e kadar uzanan baskiresmin, günümüz anlamıyla ilk özgün örneklerinin MS. 105 yıllarında kâğıdın icadı ile Çin'de yapıldığı düşünülmektedir. Ortaçağ'da kiliselerin kutsal resimleri *gravür* olarak çoğaltıp okuma yazma bilmeyen halka dini eğitim vermek amacıyla kullandığı görülmüştür. Rönesans döneminde ise sanatçıların bu tekniği önemli olayları belgelemek ve bazı eserlerin kopyalarını çıkarmak için kullandıkları görülmüştür. XV. yüzyılda Avrupa'da matbaanın bulunmasının alt yapısını oluşturan *gravür*, kültürel belleğin aktarılmasında yazılı iletişimi daha zengin hâle getiren bir belge niteliği taşımıştır (Akalan, 2000; Küçüköner, 2012). *Gravür* sanatı, fotoğraf makinesinin icadına kadar bu niteliğini sürdürmüştür. Aydınlanma çağının getirdiği yeni düşünceler, *baskiresim* ile çoğaltılarak geniş kitlelere ulaşmış ve bu süreç modern toplumun oluşumunu hızlandırmıştır. Bu özellik, baskiresim sanat eserlerinin demokratik paylaşımına olanak sağlayan önemli bir teknik hâline getirmiştir.

Gravür olarak da bilinen *baskiresim*, herhangi bir tasarımı bir yüzeye veya kalıba aktararak, kağıt ya da benzeri yüzeylere transfer işlemidir (Bilsel ve Kaplanoğlu, 2018: 402). Oyun kartlarını, kitapları, tanıtım meteryallerini ve sanat eserlerini çoğaltmak için kullanılan *baskiresim*, günümüzde birçok farklı tekniği içinde barındıran özgün bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Zengin bir kültüre sahip olan Anadolu, 18. ve 19. yüzyıllarda, batlıların gözünde, doğunun gizemini keşfetmek ve belgelemek için giriş kapısıdır (Thornton, 1994: 7). Anadolu'nun zenginliklerini müthiş bir gerçeklik duygusuyla belgeleyen ve geleceğe taşıyan bu batlı

sanatçıların gravürleri ilk örnekler sayılır. Anadolu'da hakkaklık yeterince bilinmesine ve yapılmasına rağmen bu oymalar *baskiresim* olarak değerlendirilmemiştir. Tokat yazmaları gibi basmalar da sanatsal bir kaygıyla yapılmış eserler olmadığı için baskiresim olarak görülmemiştir. Bu anlamda Anadolu'da *baskiresim* sanatı geleneğinin olmadığını söyleyebiliriz (Vargün ve Kaplanoğlu, 2015: 3-4).

Osmanlı topraklarında Sanâyi-i Nefise ile birlikte varlığını göstermeye çalışan *baskiresim* sanatı, yeni okulların açılmasıyla sayısını ve bilinirliğini artırmıştır. Türkiye'de sadece üniversitelerde seçmeli ders olan *gravür* sanatı için yapılmış ilk sanat organizasyonu Süleyman Saim Tekcan'ın önderlik ettiği 2008 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Özgün *Baskiresim* Bienali'dir. Bu bienalden sonra Uluslararası *Engravist* Baskiresim Etkinlikleri, kültürel belleğin hem sanatsal bir biçimde ifade edilmesine hem de projelerde oluşturduğu arşivle yeniden üretilmesine olanak sağlayan en büyük *baskiresim* organizasyonu olmuştur.

Kültürel Bellek ve Lütfü Kaplanoğlu

Anadolu tarih öncesi çağlardan başlayarak çok çeşitli uygarlıkların bir arada yaşadığı çok özel bir coğrafya olmuştur. İlk çağlardan itibaren sahip olduğu zengin kaynaklar ve coğrafi konum nedeniyle Anadolu'da Hititler, İyonlar, Urartular, Frigler, Lidyalılar gibi birçok büyük uygarlık kurulmuştur. Ayrıca Anadolu Mezopotamya medeniyetlerine de yaşam alanı olmuştur. Bu topraklarda Roma İmparatorluğu, Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu da hüküm sürerek zengin bir *kültürel miras* bırakmıştır (Akurgal, 2014). Anadolu yalnızca büyük uygarlıklara değil aynı zamanda tüm dinlerin ve inanış modellerinin çıkış noktası

olarak kabul edilen Göbeklitepe'den bin tanrılı Hitit dinine, Hristiyanlıktan İslamiyete birçok dine de kucak açmıştır. Çağlar boyunca sahip olduğu kültürel yapısı ile yalnızca bulunduğu coğrafyaya değil tüm dünya medeniyetlerine yön veren bir etkiye sahip olmuştur.

Hem geçmişin izleri hem de geleceğe ait olgular üzerinden belleğin şekillendiği düşünüldüğünde Anadolu'nun kültürel niteliği, sanatın komplike anlayışlarından haberdar olan Lütfü Kaplanoğlu'nun farkındalığını artırmış ve Anadolu'daki *kültürel kodlar* sanatsal araştırmalarının temel konusu olmuştur. Kaplanoğlu için varoluşu sağlamaştırmanın yolu, Anadolu'nun katmanlar hâlindeki kültür envanterinin içinde kendini aramakla mümkündür. Kendini imge koleksiyoncusu gibi gören sanatçı, eserlerinde doğanın ve kültürel kodların izlerini sürmüş, bu kodların bireylerle geçmişleri arasında bir köprü görevi kurduğunu, yaşamı anlamlandırdığını ifade etmiştir.

Kaplanoğlu'nun çalışmalarında kültürel kodların oluşturduğu kuşaklar arası hafıza süreçleri, yoğun duygusal etkiyle, çarpıcı şekilde ortaya çıkmaktadır. Alımlayıcılar, dışavurumcu / izlenimci bir anlayışla toplum ve birey arasında, soyutlanmış bir doğa oluşumunda, köklerin izleri içindeki kaotik durumla karşılaşmaktadır (Aydoğan, 2021: engravist.art). Sembolist dilinden Anadolu'daki tüm uygarlıklara ve dinlere eşit mesafede olduğu anlaşılan sanatçının doğduğu büyüdüğü toprakların imgelerini karşılaştırmak için Doğu – Batı sentezine dönük çalışmalar yaptığı görülmüştür. Geçmiş çalışmalarında daha sembolist bir üslup kullanan Kaplanoğlu, son dönem çalışmalarında kültürel

kodların izlerinin görünmeyen kısımları üzerine yoğunlaşarak ortaya çıkan imgeleri yakalamaya çalışmıştır. *Kültürel miras* konusundaki bu duyarlıkta Lütfü Kaplanoğlu'nun sanat tarihi alt yapısının ve bu alt yapıyla oluşturduğu eserlerin etkisi büyüktür. Eserlerinde, okunan ve dinlenen bütün veriler bellekte sentez oluşturarak renk, biçim ve içerik yönünden sanat alımlayıcılarıyla paylaşılan yeni bir dataya dönüşmektedir. Bu data, sanatçı tarafından Anadolu coğrafyasının binlerce yıllık tarihsel birikiminin dışavurumu olarak paylaşılmaktadır. Bu bağlamda çok çeşitli kültür ve uygarlıkların birleşme ve çatışma noktasında yer alan ve Anadolu'nun kültürel kodlarını yaptığı çalışmaların merkezine koyan sanatçı; çocukluğundan beri yaşanan hikâyelere, yaşanmış gerçeklere ve tarihsel olaylara karşı bir ilgisinin olduğunu söylemektedir. Bu nedenle eserlerini geçmiş kültürlerle ve yaşanmış kodlarla ilişkilendirerek zenginleştirdiğini ifade etmektedir (kişisel görüşme, 27 Nisan 2021).

Sanatçının Hittite/Codes sergisindeki işlerine baktığımızda bütün bu yansımalar görülmektedir. Kaplanoğlu 'Hittite' Codes sergisinde "*Geçmişimizde topraklarımızda hüküm sürmüş güçlü uygarlıkları tanımanın ve çeşitli şekillerde yaşatmanın; mirasımıza sahip çıkmak ve geleceğe de önemli birikimlerle gitmek konusunda farkındalık yarattığını*" ifade ederek "*En büyük gücün kökleri beslemek olduğunun*" altını çizmektedir (İstanbul.net.tr, 2021). Resim 1'de yer alan Hittite / Codes serisine ait "Elibelinde" çalışması İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi'ne (Panofsky, 2012) göre analiz edilmiştir. Bu yöntemde eserin biçimi, konusu, içeriği, eserde kullanılan öğeler, kompozisyon kurgusu

ikonografik betimleme (doğal anlam), ikonografik çözümlenme (ikincil anlam) ve ikonolojik yorum (içsel anlam) olarak üç ayrı düzeyde yorumlanmıştır (Turan, 2020).

Çalışma ikonografik olarak betimlendiğinde, resmin ortasında bir kadın figürü görülmektedir. Figürün kolları beline yerleştirilmiş, başı hafif yana eğik durumdadır. Kadının başını, dairesel bir form üzerine yerleştirilen Hitit uygarlığının ve sanatının simgesi Güneş kursu sembolü oluşturmaktadır. Sembolde, ortadaki sade veya bezekli kursun güneşi, çevresinde bulunan kanatların ise gezegenleri temsil ettiği düşünülmektedir (Ensert, 2008:26). Yoğun kahverengi, toprak ve sarı tonlarının hâkim olduğu resimde, figürün göğsünde kontrastlık yaratan mavi tonlar görülmektedir. Çalışmada Anadolu uygarlıklarına ait sembollerden oluşan desenlerle bir



Resim 1. Lütfü Kaplanoğlu, 'Elibelinde', lutfukaplanoglu.com

kolaj oluşturulmuştur. İkonografik olarak çözümlendiğinde, ellerini beline koymuş kadın figürü Anadolu kültürlerinde rastlanan ana tanrıçayı simgelemektedir ve Anadolu dokumalarında mutluluk, saadet, bereket, doğurganlık ve evliliği sembolize etmektedir (Durul, 1987). Modern zamanlarda *Doğa Ana* olarak karşımıza çıkan, Anadolu ve çevre bölgelerde tek ortak ilahi varlık olarak bilinen *Kibele*'nin temelinde *Ana Tanrıça* figürü yer almaktadır. Kökleri Göbeklitepe'ye kadar uzanan bu figür; Yunan mitolojisinde *Artemis*, Roma mitolojisinde *Diana* olarak isimlendirilmektedir. Sanatçının, kadın figürünü Anadolu'daki kutsal mekânlara ait desenlerin kolajıyla oluşturması tüm kültürlere eşit yaklaştığına dair bir gönderme olabilir. Hitit sanatında Güneş Kursu ile taçlandırılmış birçok kral, kraliçe, tanrı ya da tanrıça tasvirlerine rastlanıldığı (Ensert, 2008) düşünüldüğünde, sanatçının bu çalışmada kadına verdiği değer görülmektedir.

Çalışma ikonolojik olarak yorumlandığında, serigrafiden yararlanarak kolaj yöntemi ile sezgisel bir kompozisyon oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Ona göre kadının öfkeli hâlini gösteren bu imge, duygularını dışavuran güçlü ve bilge kadını sembolize etmektedir. Figürün göğsündeki mavi ışık hüzmeleri ile kadın bedeninin kutsallığına vurgu yapılarak kadın yüceltilmektedir (kişisel görüşme, 27 Nisan 2021).

Resim 2'deki "Hazine" adlı gravür ikonografik olarak betimlendiğinde, duvar izlenimi uyandıran arka planda bir klise planı, geometrik şekiller ve Selçuklu sanatına ait dairesel motiflerle oluşturulmuş bir kolaj görülmektedir.



Resim 2. Lütfü Kaplanoğlu, 'Hazine', lutfu-kaplanoglu.com

Gravürün katmanlı ve geçişli dokusunu açık olarak görebildiğimiz resme kahverengi ve toprak renginin sıcak tonları hâkimdir. Sağ orta merkezde duran siyaha yakın büyük karenin ortasında bir daire ve dairenin içinde antik Yunan büstünü gösteren bir desen görülmektedir. Resmin genelinde eskimiş, yıpranmış bir etki gözlenmektedir.

İkonografik olarak çözümlendiğinde, çalışmada geometrik öğeler, dinsel ve kültürel imgeler parça-bütün ilişkisinde ifade bulmaktadır. Selçuklu sanatına ait dairesel motifler ve Hitit tabletlerini andıran geometrik şekillerin hâkim olduğu kompozisyonda, ortadaki büyük karenin içinden bize bakan antik Yunan büstü geçmişe açılan bir pencere etkisi yaratmaktadır. Görsel tespitlerini duygu yoğunluğu ile birleştiren sanatçı doğuya ve batıya ait sembolleri uyum

içerisinde kullanarak birleştirici, uzlaşmacı bir etki uyandırmaktadır. Çalışma iko-nolojik olarak yorumlandığında, Gravür tekniğinin katmanlı ve geçişli dokuları ile Anadolu'nun iç içe geçmiş, çok kül-türlü yapısı örtüşmektedir. Sanatçı, aynı kompozisyon içerisinde antik Yunan, Hitit ve Selçuklular'a ait desenleri birlik-te kullanarak ayırtırmayı değil uzlaşmayı, kavgayı değil barışı öne çıkarmaktadır. Çalışmasında Anadolu'yu merkeze almak-la birlikte, yabancı figürler ve sembolleri batıya açılan pencere olarak kompozisyo-nun önemli bir parçası hâline getirmiştir. Kullandığı imgeler ile Anadolu'yu ve Anadolu'nun zengin değerlerini anlatan sanatçı, birlikte yaşama kültürüne, sevgiye ve toplumların birbirini anlama çabasına, barışçıl imgeler ortaya koyarak katkı sunmuştur (kişisel görüşme, 27 Nisan 2021).

Lütfü Kaplanoğlu, baskiresim çalışmalarında klasik ya da modern bütün uygulamaları kullanan bir sanatçıdır. Farklı tekniklere karşı açık bir sanatçı olduğu yaptığı eserlerden anlaşılmaktadır. Lisans döneminde oymuş olduğu linolyumları fotokopi çektilererek oymanın siyah beyaz etkisini görmeyi kendi kendine keşfetmiştir. Bunun yanında eğitimini almadan araştırmalarıyla çözümlendiği fotogravür yöntemlerini uygulamıştır. Özellikle ortaya koymuş olduğu Osbcut tekniğinin zengin dokuları ve içeriği dikkat çekmektedir. Osbcut gravür, Lütfü Kaplanoğlu tarafından patentli bir teknik olarak sanat tarihinde yer almıştır (Resim 3).

Lütfü Kaplanoğlu ve Engravist

1998 yılında araştırma görevlisi olarak akademisyenliğe başladıktan sonra lisans düzeyinde yüksek baskı ve çukur baskı eğitimleri veren Kaplanoğlu 2014'e ka-

dar Atatürk Üniversitesi BAP Projelerinden *Erzurum Gravürleri*, *Ani Harabeleri*, *Erzurum Tabyaları*, *Ahlat Gravürleri* gibi projeleri Mustafa Küçüköner ve bölümün lisans öğrencileriyle beraber yürütmüştür. Öğrencileriyle birlikte yaptığı projelerde yüksek ya da çukur baskı yöntemleriyle başarılı eserler ortaya çıkarmıştır. Bu projelerden çıkan eserler ulusal sergilerde yer almış, fuar ve sanat festivallerinde kültürel mirasa dikkat çekmiştir. Bu etkinliklerde sergilenen 700'e yakın gravür, Mustafa Küçüköner ve Lütfü Kaplanoğlu editörlüğünde *Erzurum Gravürleri* kitabında yayınlanmıştır.

Öğrenciliğinden itibaren pentür ile baskiresim birbirinden ayırmayan sanatçı, ülkemizde baskiresim alanındaki organizasyonların eksikliğini görerek bu alanda bir proje yapmaya karar vermiştir. 2014 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında öğretim üyesi olarak göreve başladıktan sonra Derya Aydoğan ile birlikte dünyada baskiresimle ilgili yapılmış bienalleri incelemiştir. Başbakanlık Yurt dışı Türkler Başkanlığının açmış olduğu sanat desteğinden hibe olarak Uluslararası Engravist Baskiresim Etkinlikleri'ni 2016 yılında hayata geçirmiştir. *Engravist* ismi, İngilizce "oyma, kazma" gibi anlamlara gelen engraving sözcüğü ve "yapan, eden" anlamı veren ist ekinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Türkiye'de bu alanda ilk olma özelliğine sahip etkinlik kapsamında kurulduğu günden bu yana İstanbul, Antalya, Bodrum gibi Türkiye'nin çeşitli yerlerinin yanı sıra İspanya, Makedonya ve Amsterdam'da uluslararası sergiler düzenlenmiştir.



Resim 3. Lütfü Kaplanoğlu, 'Horse', sanatçı arşivi

Pandemi sürecinde dünyanın ilk sanal baskiresim bienali olan Uluslararası Sanal Engravist Bienali 54 ülkeden 604 sanatçının katılımı ile 7 sanal galeride gerçekleştirilmiştir (Kaplanoğlu ve Aydoğan, 2018: 5-6). *Engravist* Uluslararası Baskiresim Etkinlikleri kapsamında yapılan 13 çalıştayda dünyanın farklı yerlerinden alanında uzman akademisyenler eğitimci olarak yer almıştır. Bu eğitimlerde renkli gravür, mezotint, aquatint fotogravür, kuru kazıma dry point, nontoksik, kolografi, exlibris gibi farklı teknikler üzerinde 4-5 gün süren gravür çalıştayları yapılmıştır. Çalıştay başkanı ve profesörlerin önderliğinde tekniğin mantığı, uygulama biçimi ve teorik içeriği üzerinde durularak katılımcıların eser üretimleri sağlanmıştır. Bu eğitim biçiminde usta-çırak ilişkisi ve tecrübe

aktarımı hem katılan akademisyenler açısından hem de genç sanatçılar, sanatçı asistanları açısından bilgi, tecrübe ve uygulama aktarımı anlamında önemli bir aşama olarak görülmektedir. Her çalıştayın tekniği farklıdır ve her tekniğin katılımcı gurubu da değişmektedir. Çalıştaylar sonrası Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde, gravür teknikleri ve uygulamaları alanında eğitim ve destekler devam etmektedir (Kaplanoğlu ve Aydoğan, 2018).

Engravist'in etkinliklerine bakıldığında kültürel imgelerin ağırlığı dikkat çekmektedir. Din, dil, ırk, ülke ve kültür ayrımı yapmaksızın nitelikli baskiresim tekniğinde kültürel miras kavramını ön plana çıkarmayı amaçlayan *Engravist*, aynı zamanda sosyal sorumluluk projesi olarak kurulmuş bir organizasyondur. Her *gravür* sergisinde, workshop ya da etkinliğinde yüzlerce dezavantajlı gence çalışma alanı sunulmaktadır. Workshopların dışında görünürlüğü en fazla olan proje *Terapi* isimli etkinlikte açık artırma ile elde edilen gelir, engelliler yararına bağışlanmaktadır. Erkan Dülgeroğlu Sanat Çalıştay'ında *En-*

gravist Terapi isimli sergide Engravist koleksiyonundan 38 eserlik bir seçki, engelliler yararına bağışlanmıştır. Kaplanoğlu bu projeyi *gravür* eğitimi alamamış kişilere dönük sosyal sorumluluğun sanatsal dili olarak ifade etmektedir.

SONUÇ

Alman kültür bilimci Jan Assmann (2018:27-29) kültürel belleği bireyin yaşam biçimlerini, gelenek-göreneklerini içine alarak ortak zaman ve mekânlarda tekrarlanan hem bireysel hem de toplumsal bir süreç olarak tanımlamıştır. *Kültürel bellek*, kimliğin biçimlenmesi ve sürdürülmesidir. Kimliğin oluşmasını sağlayan yaşantılar ve ortak kodlar ile insan, varoluşsal olarak kültürel belleğini sürdürmekte ve devam ettirmektedir.

Modernleşme sonrasında yeni teknolojiler ve toplumsal travmalar ile yaşamı köklü değişimlere uğrayan günümüz insanı, modern akla olan inancını kaybederek hızla kendine yabancılaşmış ve kimlik bunalımına doğru sürüklenmiştir. Aydınlanmanın özgürleştirici vadinin tersine dönmesi, modernizmin unutkanlık so-



Resim 4. Engravist Uluslararası Baskiresim Etkinlikleri, engravist.art

rununa bağlanmış ve geleceğin geçmişten koparılarkınşa edilemeyeceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda özellikle 80'lerden bu yana kültürel bellek, tarih, geçmiş, hafıza, kimlik, aidiyet gibi kavramlar sanatçılar tarafından konu olarak ele alınmıştır.

Baskiresim sanatı yazının başlangıcından önce dünyanın her yerinde ortak bir dil olarak kabul edilmiş, çoğaltılabilir özelliğinden dolayı kültürel belleğin sürdürülmesinde ve aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Endüstri devriminden önce bir iletişim aracı olarak kullanılan baskiresim, günümüzde hem teknolojik hem de geleneksel yöntemleri içeren, çağdaş ve deneysel uygulamaların yapıldığı özgün bir sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Türkiye de geçmişe dayalı geleneğinin olmamasından, literatür yetersizliği, atölye ve teknik bilgi eksikliğinden dolayı çok az sanatçı tarafından tercih edilmiştir. *Baskiresim* keşfetmeyi, araştırmayı ve hayal gücünü harekete geçiren; birleştirici, eğitici ve iş birliğine açık özelliğinden dolayı Lütfü Kaplanoğlu'nun kullandığı önemli teknikler arasında yer almıştır. *Gravür* tekniği ile eserler üreten sanatçı, literatüre özgün teknik katkılarının yanı sıra, genç kuşaklara bu alanın sevdirmesinde ve Türk özgün *baskiresim* sanatının uluslararası alanda tanıtılmasında önemli katkılar sunmuştur. Zengin bir kültürel mirasa sahip olan Anadolu coğrafyasını, *gravür* sanatının çağdaş yorumlamalarıyla buluşturarak, kültürel belleğin geçmişten günümüze yeniden üretilip aktarılmasında, sanatını bir köprü haline getirmiştir. En

büyük gücün kökleri beslemek olduğunu düşünen sanatçı, geçmişte bu topraklarda hüküm sürmüş uygarlıkları tanınmanın ve sanatsal göstergelerle yeniden üretmenin mirasımıza sahip çıkmak ve geleceğe önemli birikimlerle gitmek konusunda farkındalık yarattığını ifade etmektedir.

Kendisini bir imge koleksiyoncusu olarak gören Lütfü Kaplanoğlu'nun Anadolu'daki tüm kültürel ve doğal kodların izlerini takip ederek evrensel bağlamda bir sanat anlayışı oluşturmaya çalıştığı ve kültürel kodları sanat eserlerine yansıttığı görülmektedir. Kültürel belleğin korunması ve yaşatılması için farkındalık yaratma amacıyla gerçekleştirdiği kültürel miras temalı Uluslararası *Engravist* Baskiresim Etkinlikleri ile toplumun birçok kesimine alan / zaman-ımkân açarak belleğin yeniden arşivlenmesine olanak sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Akalan, G. (2000). *Gravür*, İstanbul: Kale Seramik Sanat Yayınları.

Akurgal, E. (1998). *Türkiye'nin Kültür Sorunları*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Assman, J. (2018). *Kültürel Bellek*, çev: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aydoğan, D. (2021). Lütfü Kaplanoğlu Kodlar Sergisi Açılıyor. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul. <https://www.engravist.art/2021/04/12/lutfu-kaplanoglu-kodlar-sergisi-aciliyor/>. (Erişim tarihi: 30.04.2021).

Basalla, G. (2013). *Teknolojinin Evrimi*, çev: Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bergson, H. (2020). *Metafiziğe Giriş*, çev: Atakan Altınörs, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Bilsel, Ç. ve Kaplanoğlu, L. (2018, Kasım). Geleneksel Baskı Resim Sanatı Teknikleri ve Gravür Sanatının Ofset Baskı Teknolojisine Katkılarının İncelenmesi. Köse, E. ve Sevindik, O. (Ed), 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (s. 401-412). 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu'unda sunulan bildiri, Cerrahpaşa. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Durul, Y. (1987). *Türk Kilim Motifleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara: 62. 104.

Ensert, H. K. (2005). M. Ö. İkinci Binde 'Kanatlı Güneş Kursu' İle Taçlandırılmış Anadolu Hitit Figürleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Arkeoloji Bölüm Dergisi*, 6(1), 25-47.

Hitit Codes – Lütfü Kaplanoğlu. (2018). İstanbul Şehir Rehberi, İstanbul. <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/hittite-codes-lutfu-kaplanoglu/127700/15>. (Erişim tarihi: 30.04.2021).

İlhan, M. E. (2015). Gelenek Ve Hatırlama: Belleğin Kültürel Olarak Yeniden İnşası Üzerine Bir Tartışma, *Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 10 (8), 1395-1408.

Kaplanoğlu, L. (2021). Lütfü Kaplanoğlu ile YTÜ Davutpaşa Kampüsünde yapılan görüşme, İstanbul: 27 Nisan.

Kaplanoğlu, L. ve Aydoğan, D. (2018, Nisan). Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Bağlamında Engravist Projesi. Teker, M. S. (Ed.), 3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu & Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyumu bildiriler kitabı içinde (s. 67-74), 3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu'unda sunulan bildiri, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı & Kültür-Sanat Araştırma ve Uygulama Merkezi.

Küçüköner, H. (2012). Gravür Sanatı Tarihi ve Modern Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özlem, D. (2012). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*, İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.

Panaofsky, E. (2012). *İkonografi Araştırmaları*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev: M. Emin Özcan, İstanbul: Metis Yayınları.

Thornton, L. (1994). *The Orientalist Painter-Travellers*, Paris: ACR Poche Couleur.

Turan, C. (2020). "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Marc Chagall'ın "Beyaz Çarmıha Geriliş" Adlı Eserinin Analizi, *Social Sciences Studies Journal* 6(69): 3967-3976.

Vargün, Ö. ve Kaplanoğlu, L. (2015). İstanbul Kent Gravürlerine Farklı Bakışlar ve Kentsel Göstergelerin Yorumu, *Sanat Dergisi* 0 (28), 47-76.

Yates, F. A. (1999). *The Art of Memory*, London: Routledge.

Yüksel, N. (2021). Lütfü Kaplanoğlu: “Kendimi Imge Koleksiyoncusu Gibi Görüyorum”. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul. <https://www.engravist.art/2020/08/22/lutfu-kaplanoglu-kendimi-imge-koleksiyoncusu-gibi-goruyorum/> (Erişim tarihi: 30.04.2021).

Görsel Kaynakça

Resim 1. Lütfü Kaplanoğlu, Elibelinde 2011, <https://www.lutfukaplanoglu.com/gravurler-25/>, (Erişim tarihi: 30.04.2021).

Resim 2. Lütfü Kaplanoğlu, Hazine, 2013, <https://www.lutfukaplanoglu.com/gravur-46/>, (Erişim tarihi: 30.04.2021).

Resim 3. Lütfü Kaplanoğlu, Horse, 2019, sanatçı arşivi.

Resim 4. Engravist Uluslararası Baskıresim Etkinlikleri, 2021,

<https://www.engravist.art/2017/07/06/uluslararasi-engravist-istanbul-gravur-bi-enali/>, (Erişim tarihi: 30.04.2021).

Retro Kavramı Bağlamında İki Boyutlu Pksel Sanatta Estetik Algısı

Okaner OKAN¹

ÖZ

1990'lı yılların ortalarında üç boyutlu grafiklerin popülerleşmesi ve artırılmış gerçeklik uygulamalarına karşın, farklı bir gerçeklik algısı arayışı içinde olan oyunculara kapı aralayan iki boyutlu piksel sanatın tekrar yükselişe geçtiği görülmektedir. Temelinde dönemin sadeliğini yansıtmaması, oyuncularına nostalji yaşatarak onları geçmişe götürmesi ve sıcak hisler uyandırması nedeniyle estetik bir sürece olanak tanımaktadır. İki boyutlu piksel sanat, görüntü birimi tamamen piksel-lerden oluşan ve görüntü yazılımları ile yapılan tüm tasarım süreçlerini içerisinde barındırmaktadır. Bu pikseller üzerinde uygulanan oyunların tarihsel geçmişi yansıtarak retro bir olgu haline gelmesi, geçmişin stilize edilmiş bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Maddi canlanma, maddi olmayan canlanma ve gerçek canlanma kategorileri altında retro, tarih ve hafıza algısına estetiksel bir meydan okuyuşla gerçekliğin temel süreçlerine ve buna karşı direniş biçimlerine yol açmaktadır. Çalışma, gerçeklik kavramlarının dijital sanatta farklı bir noktaya evrildiği piksel sanatta retro kavramı aracılığıyla geçmiş trendlerin hangi estetiksel öğeler etrafında kullanıldığına dair bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Retro, İki Boyutlu Pksel Sanat, Dijital Oyun, Nostalji, Tasarım.*

Aesthetic Perception in Two Dimensional Art in the Context of Retro Concept

ABSTRACT

Despite the popularization of three-dimensional graphics and augmented reality applications in the mid-1990's, it is seen that two-dimensional pixel art, which opened the door to players in search of a different perception of reality, is on the rise again. Basically, it allows an aesthetic process as it reflects the simplicity of the period, takes the players to the past by giving them nostalgia, and arouses warm feelings. Two-dimensional pixel art includes all design processes made with image software, whose display unit consists entirely of pixels. The fact that the games applied on these pixels become a retro phenomenon by reflecting the historical past appears as a stylized representation of the past. Under the categories of material revival, immaterial revival and real revival, retro poses an aesthetic challenge to the perception of history and memory, leading to the fundamental processes of reality and forms of resistance to it. The study aims to provide a framework for the aesthetic elements around which past trends are used through the concept of retro in pixel art, where the concepts of reality evolve to a different point in digital art.

Keywords: *Retro, 2D Pixel Art, Digital Game, Nostalgia, Design.*

¹Öğretim Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi, okaner@xeneon.net, ORCID: 0000-0002-8016-7745

Geliş Tarihi: 3 Kasım 2021, Kabul Tarihi: 28 Kasım 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14006

GİRİŞ

Bilgisayarın doğuşu ile sanatın dijitalleşme süreci başlamış ve sanat dünyası için yeni kapılar açılmıştır. Sanatçılar yaşadıkları dönemlerin teknolojik gelişmelerini daima takip etmiş ve bu gelişmeleri kullanarak sanata farklı boyutlar kazandırmayı hedeflemişlerdir. Teknoloji ve geleneksel sanatın harmanlanması ile ortaya çıkan dijital sanatın, hayal gücünün sınırlarını zorlayan bir türü olarak ortaya çıkan piksel sanat, dönemin teknik yetersizliklerinden doğmuştur. Kelimenin tam anlamıyla dijital görselin en küçük yapı taşı olan piksel, böylelikle resmin kontrol edilebilir en küçük parçalarının bir araya gelmesinden oluşmaktadır.

Piksel sanat zaman içerisinde dijital oyunlar ile popülerleşerek bu alanda yapılan çalışmaları hızla artırmıştır. Piksel sanata olan ilginin artışı sanatçıların teknik sınırları zorlayarak kısıtlamalara rağmen estetikten en iyi şekilde yararlanmayı hedeflemelerini sağlamıştır. Bu gelişmeler dönemin unutulmaz tasarımları ve dijital oyunlarını ortaya çıkarmıştır.

Çalışma, gerçeklik algısı ve artırılmış gerçeklik kavramlarının dijital sanatta farklı bir noktaya evrildiği günümüzde gelecekteki tasarım uygulamalarının bir koşulu olarak piksel sanatta retro kavramı aracılığıyla geçmiş trendlerin hangi estetiksel öğeler etrafında kullanıldığına dair bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Bu sayede kültürel üretimin bir koşulu olarak şimdiki zamanda geçmişin kullanımı ve nostalji olarak geçmiş kaynaklarına değinerek retro akım ve alt kültür olarak retro üzerinden piksel sanatı yönlendiren trend mekanizmalarının Betimsel analiz yöntemi ile tartışılması hedeflenmektedir. Betimsel

analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin önceden belirlenen temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasına dayanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003).

Eskiye Yeni Bir Bakış: Retro Stili

Tasarımcıların, tüketicilerde olumlu duygular uyandırmanın bir yolu olarak tasarımlarıyla geçmişe atıfta bulunması retro kavramını beraberinde getirmiştir. Yetmişli yıllardan beri, tasarımda tarihsel formları içeren, tüketicilerde nostalji duygusu yaratmaya yönelik olan ve markalar için özgünlüğü iletmede ortak bir strateji olarak kullanılan retro; başta moda olmak üzere tasarımla ilgili alanlarda tekrar eden bir trend olarak karşımıza çıkmaktadır (Holbrook, 1993; Breathnach & Dermody, 2013; Orth & Gal, 2014).

Kelime kökeni itibarıyla geri, geriye doğru ve tersine gibi anlamları içeren retro (Akderin, 2018), geçmişte popüler olan renklerin, tarzların ve tasarımların yeni ürünlerde kullanılarak popüler kültürde yeniden dolaşıma sokulmasıdır. Retroyu tasarım süreci zarfında üç düzleme ayıran Maria Mackinney-Valentin (2010: 68-69), ilk süreci *Maddi Canlanma* olarak belirtmekte ve bu kategorinin fiziksel, maddi canlanma ile ilgili olduğunun altını çizmektedir. Maddi canlanmada popüler sistemin ve popüler olanın dışında kalan ve genellikle daha önce sahip olunan vintage malzemeler ve öğeleri içeren bu sürecin ardından *Maddi Olmayan Canlanma* kategorisi gelmektedir. Buna göre retro, eski tarzların veya görünülerinin yeniden

yorumlanması olarak görülmekte ve bu yorumlama süreçleri yeni tasarımlara dahil edilmektedir. Son olarak geçmişteki bir eğilimin gerçek anlamda canlanmasıyla ilgili olan Gerçek Canlanma kategorisi, geçmiş tasarım öğelerinin doğrudan bir kopya hissini içinde barındıran bir yapı taşımaktadır.

İçinde geçmişin öğelerini taşıyan retro tasarım, vintage ile karıştırılmasına rağmen, yeni tasarımların geçmiş tarzda sunulması ve tüketilmesi olarak özetlenebilmektedir. Retro, bu açıdan geçmiş, bugünü ve geleceği birbirine bağlar. Vintage parçaların zamanlararası bağlantı duygusu oluşturması neticesinde geçmiş ile gelecek arasında sembolik bir bağlantı yaratan retro, çeşitli nedenlerle tüketicilerine ve kullanıcılarına hitap etmektedir (Sarial-Abi vd., 2017: 184).

Günümüzde benzeri görülmemiş ve sürekli hızlanan teknolojik ilerlemeler sonucunda sanat, yanılısına arzusunu yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür (Baudrillard, 2011). Gerçeklik arayışlarının hiper gerçekliğe dönüştüğü içinde bulunduğumuz zaman diliminde eser yalnızca bir kurgudan, stilden ve biçimden değil, aynı zamanda onu okuyanın düşüncesinde ve hislerinde pek çok farklı anlam oluşturmaktadır (Süar, 2017: 121). Dolayısıyla okuyucular/ kullanıcılar, sadece farklı estetiksel arayışlara değil, etik ve felsefi olarak da kendilerini anlamlandırabilecekleri tasarımlara da eğilim göstermektedirler.

Jussi Parikka (2012: 3), yalnızca geleneksel medya ortamlarının değil, aynı zamanda dijital ortamların da retro-kültürlerin doğal bir parçası gibi görüldüğünü

belirterek eskiye özlem duyulduğunu ve geçmiş güzellemesi yapıldığını belirtmektedir. Dominik Schrey (2014: 28), bu durumu analog nostalji olarak belirtmekte ve retro eğiliminin çağdaş medya kültürünü açıklayan dijitalleşme süreci içerisinde analog medyanın yaygın biçimde romantikleştirilmesi ve fetişleştirilmesinde bulunduğunu söylemektedir. Başlangıçta estetiği vurgulamak için ele alınan analog nostalji terimi, geçmişe dönük bir düşkünlük olarak tanımlanır.

Estetik yoluyla geçmişini yeniden yorumlamak olarak özetlenebilecek retro, nostalji ile devamlı olarak dirsek temasındadır. Sabine Sielke (2019: 15), nostalji ve retronun patlamakta olan modernleşme fenomenleri olduğunu ve bunun için popüler kültürün tasarım ve medya biçimlerine hakim olduğu bir retro estetiğin bulunduğunu belirtmektedir. Söz konusu hâkimiyetin yalnızca geleneksel veya dijital medya üzerinden değil; aynı zamanda Brexit veya Trump'ın siyaset tarzı gibi siyasi karar alma süreçleri üzerinden asla olmayan bir zamana özlemi de vurgulamaktadır. McDonalds'ın retro bir bakış açısıyla sınırlı sayıda müşterilerine sunduğu 1955 Burgeri veya eski moda şeker dükkânı tarzında tatlılarla dolu bir mağazayı örnekendirerek retro estetiğin yalnızca estetik bir kaygı değil, aynı zamanda popüler kültür ve ekonomiyle bağdaşan bir sürece uzandığını da göstermektedir.

Retro estetik, insanlar ve çevreleri arasında duygusal ilişkiler yaratır ve politik ve ekonomik olarak işleyen alanlar ile nesnelere ve medya ekolojilerinden oluşur (Guffey, 2006: 19). Zaman ve mekân, tarih ve hafıza algısına meydan okuyarak; modernitenin temel süreçlerine ve buna

karşı direniş biçimlerine yol açarlar (Sielke, 2019; Süar Oral, 2021). Dolayısıyla Retro estetiğin postmodernizm ile de bağı bulunmaktadır. Literatüre bakıldığında 17. yüzyılda tedavi edilebilir bir hastalık olarak kabul edilen nostalji (Fortier, 1999; Boym, 2009), 1950'lere ve 1960'lara kadar eve duyulan özlemle ilişkili olumsuz bir çağrışım oluşturan uzamsal bir terim olarak yer almıştır. Avrupa kültürünün yanı sıra Amerika ve Asya'daki sömürge ortamlarıyla da değişen kavram, yirminci yüzyılın sonunda post-kolonyal çalışmalarla birlikte yerinden edilme, sürgün ve diaspora ile ilişkilendirilen yurt özlemi ekseninde bir canlanma yaşamıştır (Davis, 1979; Walder, 2009). Son olarak pazarlamanın kullandığı bir tür araç olarak evrilen nostalji, tüketicinin kararlarını etkilediği ve arzu edilen durum olarak kabul edilmiştir (Baldwin, Biernat & Landau, 2015). Dolayısıyla nostalji ve retro estetiğin bu fenomenleri, tarihi yeniden yazmayı ve mitselleştirmeyi de içermektedir (MacKenzie & Foster, 2017: 208).

Dijital Sanat

İnsanın varoluşundan bu yana var olan sanat insana özgü bir kavram olarak, duygu ve düşüncelerin estetik algı dahilinde oluşturulmasıyla meydana gelen görsel ve işitsel çıktılar olarak tanımlanmaktadır (Parmak, 2018: 5). Dijital sanat ise dijital dönüşüme uğrayan yeni dünyanın sanatı olarak kabul görmektedir. Atan, Uçan ve Bilsen (2015: 2), sanayi devrimi sonrası modernizm akımının ortaya çıkması ile bilimin ve yeniliklerin önem kazanmasının ardından yaşanan teknolojik değişimin, sosyal yaşamı temeliyle etkilediğine ve bu değişimin sanatı da farklı bir noktaya taşıdığına vurgu yapmaktadır. Teknolojik gelişmelerin hızlanması ile geleneksel san-

at ve teknolojinin bir araya gelmesinden meydana gelen dijital sanatların teknolojinin yanı sıra geleneksel sanatlarda görülen temel özelliklerin öğeleri kullanılırken aynı zamanda, düşüncenin sınırlarını zorlayan bir hayal gücü ve yaratıcılığın önemli olduğu görüşü ayrıca kabul görmektedir (Sağlamtimur, 2010: 217). Ayrıca Parmak (2018: 6-7), dijital sanatı grafik arayüzleri yardımı ile fiziksel olarak var olmayan sanal nesnelere oluşturulması olarak tanımlarken, dijital sanatın bilgisayar grafiklerini, animasyonları ve tüm dijital medyaları içerdiğini belirtmektedir.

Nitekim dijital sanatların tarihine bakıldığında günümüzde dijital sanatları gerçekleştirmek için geçmişte sanatçıların kullandığı çalışma yöntemlerinin çoğunun kullanıldığı görülmektedir. 1950 ve 1960'lı yıllarda kişisel bilgisayarın henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde bilgisayarlar büyük şirketlerin çalışma alanı halinde yer alırken, büyük oranda bilgisayarların işlem gücü askeri savunma projelerinin ihtiyaçlarına odaklanan bir yapı taşımaktadır. Bu nedenle sanatçılar, çalışmak için saatlik ücretler ile bu bilgisayarları kiralama yolunu tercih etmek zorunda kalmışlardır. O nedenle sanatçıların bilgisayarları resim ve sanat için kullanımlarında çok yüksek düzeyde bir tırtı ve merak duygusuna sahip olmaları gerekmiştir. (Colson, 2007:12).

Dijital sanatın gelişim süreci içerisinde ortaya çıkan eserlerin zaman tüneline oluşturmak gerektiğinde aşağıdaki gibi bir sıralama yapmak mümkündür (Colson, 2007:14-15);

- 1950, *Cybernetics and Society* isimli kitap hem iletişim hem de kontrol

sistemlerini kapsayan, makinelerle insan ilişkilerinin önemli bir çalışmasıdır.

- 1951 yılında Jay Forrester, günümüz bilgisayarlarının grafik arayüzlerinin ilk örneği kabul edilen vektörskop ekranında bir bilgisayara bağlı olarak ilkel bir grafik ekranının gösteriminin yer aldığı çalışmayı halkla açık olarak tanıtmıştır.
- 1956 yılında Ray Dolby, Charles Ginsburg, Charles Anderson, *Mark IV* adını verdikleri ilk video kayıt cihazını geliştirmiş ve piyasaya sürmüşlerdir.
- 1961 yılında Steve Russel, *Space Wars* isimli ilk dijital oyunu geliştirmiştir.
- 1965 yılında ilk bilgisayar sanat sergisi Stuttgart'ta yapılmıştır.
- 1972 yılında Atari firması tarafından ticari açıdan ilk başarılı olan dijital oyun Pong geliştirilmiştir.

Dijital sanatın gelişimini incelediğimizde sanatçıların ilk kitlesel eserlerinin dijital oyunlar olduğu görülmektedir. Özellikle 1980'ler sanatçıların dijital alt yapının atölyelerini oluşturdukları bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Dursun, 2013:31). Pong ticari açıdan başarılı olan ilk dijital oyun olarak endüstrinin kurulmasına yardımcı olmuş, bunun yanı sıra dijital sanatın bir türü olan piksel sanatın da ilk örneklerinden biri olarak kabul görmüştür.

Piksel Sanat

Resim ögesi fikri, bilgisayar teknolojisinden onlarca yıl öncesine dayanmakta ve filmin icadından beri kullanılmaktadır. Piksel resim ögesi, bir bilgisayar ekranındaki görselin kontrol edilebilir en küçük parçası olarak tanımlanmaktadır. Bilgisayar ekranlarında oluşturulan görseller bu piksellerden oluşmakla birlikte bir görselin oluşturulabilmesi için binlerce piksel çizilmesi gerekebilmektedir. Tüm

piksel tabanlı grafikler, matematiksel yollardan oluşan vektör grafiklerin tersine dikdörtgen bir piksel ızgarası üzerinde temsil edilebilen raster grafikler olarak da adlandırılmaktadır (Lyon, 2006). Vektör grafikler ise matematiksel yollardan oluşmaktadır (Heikkinen, 2021:5).

Bilgisayarlarda görüntü birimi tamamen piksellerden oluşmakta ve görüntü yazılımları ile yapılan tüm tasarım süreçleri bu pikseller üzerinde uygulanmaktadır. Her bir piksel tek bir renk içerebildiği gibi uygulanan süreç itibari ile piksellerin konumu ve renkleri yer değiştirebilmektedir (Parmak, 2018:31). Bilgisayar grafiklerinin temeli bu noktaların işlenmesi ve bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Ayrıca bu süreç piksel sanatın erken örneklerinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır (Silber, 2017:11).

Piksel sanatı, 1982 yılında Adele Goldberg ve Robert Flegal tarafından, kendisini az miktarda resim ögesinden ayırt edilebilir şekiller oluşturmakla sınırlayan minimalist tarzı tanımlamak için ortaya attıkları bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Goldberg ve Flegal, 1982). Parmak (2018: 40), piksel sanatı raster grafiğin temellerini oluşturan piksellerin yan yana gelmesiyle bütünlük bulan sanat türü olarak tanımlamaktadır. Piksel sanatın kabul gördüğü bir diğer tanım ise gerçekleştirilme esnasında sanatçının sürekli olarak piksel seviyesinde esere hâkim olduğu dijital çalışmalarıdır. Teknik yetersizliklerden doğan bu sanat biçimi ortaya çıkışından günümüze kadar dijital oyun tasarımı ile uzun bir geçmişe sahiptir. Dijital oyunlarda piksel sanat birçok farklı kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar, kısaca izometrik olup olmadığı ya da üstten-yandan bakış ve 3 boyut

algısı yaratılmak isteniyor mu gibi sorularla sınıflandırılabilir (Heikkinen, 2021:7).

Bilgisayarlar bir jenerasyon önce çok az belleğe sahip olduğundan çok daha az pikselden oluşan çözünürlük değerleri ile çalışılması bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çözünürlük ve renk kısıtlamaları içinde çalışmak teknik bir gereklilik haline gelmektedir. Oyunların kalite ve detayları arttıkça, teknik kısıtlamalar dâhilinde estetikten en iyi şekilde yararlanmak önemli olmaktadır. Bu kısıtlılıklar günümüzde bile hemen tanınabilen ikonik karakterleri ve unutulmaz dijital oyunların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Piksel sanatta bir diğer önemli ayrıntı ise bilinçli olarak piksellerin görünür halde bırakılmasıdır. Bu sayede döneme gönderme yapılabilmekte ve istenen estetik Retro yapıya ulaşılması hedeflenmektedir. Ayrıca piksel sanat estetiği birçok oyuncu tarafından sevilme ve saygı görmektedir. Bunun sebeplerinden bazıları, dönemin sadeliğini yansıtmaması, dönemin oyuncularına nostalji yaşatarak onları geçmişe götürmesi ve sıcak hisler uyandırması, oyunların tarihsel geçmişini yansıtarak retro bir olgu haline gelmesi olarak sıralanabilmektedir (Silber, 2017:1-3). Öte yandan piksel sanat küçük karelerden oluştuğu ve doğal kıvrımları bulunmadığı için gerçeğin abartıya kaçan farklı stilize edilmiş bir temsili olarak ikonik hale gelmektedir.

1990'lı yılların ortalarına doğru üç boyutlu grafiklerin popülerleşmesi, piksel sanata olan talebi azaltmıştır. Ancak günümüzde grafik alanında yaşanan teknolojik gelişmelerin neticesinde fotoğraf gerçekçiliğinde oyunların ortaya çıkması, farklı bir gerçeklik algısı arayışı içinde olan oyunculara bir kaçış rotası olarak piksel sanatın tekrar yükselişine olanak tanımaktadır (Ünlüer, 2017:215).

Piksel sanat, popüler kültür çağı olan günümüzde hala varlığını korumakta, sanatçılar retro stil piksel sanatı oluşturmak için renklerde ve görsel detaylarda benzer sınırlamaları kullanıp çalışmalarını sade bir şekilde ortaya koymaktadırlar (Parmak, 2018:44). Öte yandan pek çok geliştirici oyunlarını farklı bir zamana ait bir oyun gibi hissettirmek için önceki konsol nesillerinin donanım sınırlamalarına dayalı olarak kendi belirlediği kısıtlamaları oyunlarına uygulamaktadırlar (Heikkinen, 2021:9).

Bir Grafik Tasarım Çalışması Olarak Retro Stili

Orijinal retro tarzı, 60'ların ve 70'lerin renk ve tasarım değerlerine dayansa da 80'lerin başlarında, daha çağdaş tasarım stilleri ortaya çıktıkça bu durum kaybolmuş ve bulunulan zamandan ortalama 20-30 yıl geri dönüşü çağrıştıran tasarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Buna göre retro, uygulanan alan dahilinde farklılık göstermekle birlikte çoğu ortam üzerinde birkaç farklı aşama ile oluşturulmaktadır.



Şekil 1. Grafik tasarım çalışması olarak Retro stili

Şekil 1’de görülen aşamalar, dijital platformlarda Retro özellikler barındıran illüstrasyonların yapılanış biçimini göstermektedir. Buna göre;

Tasarım öğeleri, çoğunlukla grafik öğeler renkler, tipografi, illüstrasyonlar, süsler, desenler ve grafik dokularla ilintili olarak tarihsel bir geri dönüşe zemin hazırlamaktadır. Yapısal Öğeler ise sıklıkla atıf yapılan yıllarda kullanılan malzemelerin modellenmesi ile ilgilidir. Örneğin, plastik yerine karton kutu söz konusu dönemde kullanılan malzemelerin dokusu ile ilişkilendirilmektedir. Yapısal öğeler genellikle özgünlük ve işçilik önermektedir (Barnes, 2017; Celhay, Magnier & Schoormans, 2020).

Grafik Öğeleri, renk paletleri ve tipografi ile ilgilidir. Franck Celhay, Lise Magnier ve Jan Schoormans (2020: 40)’a göre her renk tonu kullanılabilir, ancak sepya, turuncu gibi tonların güçlü bir tekrarı ile hâkim, hardal, bej ve sarı gibi doğadan ilham alan renkler Retro tarzı hâkim kılmaktadır. Hafiflik açısından ise açık/pastel renkler tercih edilmektedir. Tipografi ise yazı tipleri ile ilgilidir (Flatman, 2008; Breathnach & Dermody, 2013). Örneğin bazı tipografik seçimler, Viktorya stilini anımsatan, 19. yüzyılın sonu ve bu nedenle geçmişin bir duygusunu iletmek için kullanılan tarihi bir grafik stilinin temsiline ait olabilmektedir (Jubert, 2006; Flatman, 2008; Drucker & Mc Varish, 2013). Son olarak Enformasyonel Öğeler, sayılan tüm bu öğeleri kapsayan bir biçimde dönemin atmosferini içinde taşıyan bir yapı barındırarak eskinin fantastik ve idealize edilmiş bir vizyonunu içinde taşımaktadır.

SONUÇ

Yetmişli yıllardan beri, tasarımda tarihsel formları içeren ve kullanıcılarına nostalji

duygusu yaratmaya yönelik olan bir strateji olarak Retro; tasarımla ilgili alanlarda tekrar eden bir trend olarak karşımıza çıkmaktadır. İçinde geçmişin öğelerini taşıyan, ancak yeni tasarımların geçmiş tarzda sunulması ve tüketilmesi olarak özetlenebilecek olan Retro, geçmiş, bugünü ve geleceği birbirine bağlayan estetiksel bir yapı taşımaktadır. Geçmiş ile gelecek arasında sembolik bir bağlantı yaratan retro, çeşitli nedenlerle tüketicilerine ve kullanıcılarına hitap etmektedir.

Estetik bir süreç olarak grafik öğeler renkleri, tipografi, illüstrasyonlar, süsler, desenler ve grafik dokularla ilintili olarak tarihsel bir geri dönüşe zemin hazırlayan, özgünlük ve işçilik isteyen, geçmişin bir duygusunu iletmek için kullanılan renk paletlerinden oluşan ve eskinin idealize edilmiş bir vizyonunu içinde taşıyan retro, kullanıcılara dayatılan gerçeklik ve artırılmış gerçeklik öğelerinden sıyrılarak günümüzde kullanıcıları için geçmiş bugünü ve geleceği birbirine bağlayan bir köprü vazifesi görmektedir.

Kendisini az miktarda resim öğesinden ayırt edilebilir şekiller oluşturmakla sınırlayan minimalist tarzı tanımlamak için ortaya atılan bir terim olarak ortaya çıkan piksel sanat ise farklı bir gerçeklik algısı arayışı içinde olan oyunculara dönemin atmosferini içinde taşıyan bir yapı barındırarak eskinin fantastik ve idealize edilmiş bir temsili içinde barındırmaktadır. Sonuç olarak piksel sanat taşıdığı Retro öğeler ile kullanıcılara nostaljiyi yaşatırken günümüz modern öğeleri ile bir sentez oluşturma potansiyeline fazlasıyla sahiptir. Bu bağlamda modern piksel sanat çalışmalarının dikkate değer birer dijital sanat olarak değerlendirilmesi doğru olacaktır. Bu alanda çalışma yapmayı

hedefleyenlerin modern teknikler ile piksel sanatın sevilen unsurlarını bir araya getirmeleri özgün çalışmalar ortaya çıkarmaları açısından onlara fayda sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Adele Goldberg and Robert Flegal, (1982). ACM President's Letter: Pixel Art. *Commun. Assoc. Computing Machinery*, 25, 861–862.

Akderin, F. (2018). *Latince Sözlük*. Say. Atan, A., Uçan, B. & Bilsel, Ç. (2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, (26) 2, 1-14.

Baldwin, M., Biernat, M. & Landau, M. J. (2015). Remembering the Real Me: Nostalgia Offers a Window to the Intrinsic Self. *Journal of Personality and Social Psychology*, 108, 128-47.

Barnes, A. (2017). Telling stories: The role of graphic design and branding in the creation of 'authenticity' within food packaging. *International Journal of Food Design*, 2 (2), 183-202.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (Çev.). 6.Baskı. Doğu Batı.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. F. B. Aydar (Çev.). Metis.

Breathnach, T. & Dermody, B. (2013). The appeal of the past: Retro type and typography. *InPrint*, 2 (1), 30-48.

Colson, R. (2007) . *The Fundamentals of Digital Art*. AVA Publishing. SA.

Celhay, F., Magnier, L. & Schoormans, J. (2020). Hip and authentic. Defining neo-retro style in package design. *International Journal of Design*, 14 (1), 35-49.

Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. Free Press.

Drucker, J. & McVarish, E. (2013). *Graphic design history*. Pearson.

Dursun, N., (2013). Evrimleşen grafik ile illüstrasyon ve animasyon ilişkisi. [Doktora Tezi]. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Flatman, D. (2008). Retro: The Culture of Revival. *Journal of Design History*, 21 (4), 387–389. <https://doi.org/10.1093/jdh/epn028>

Fortier, A. M. (1999). Re-membering places and the performance of belonging(s). *Theory, Culture and Society*, 16, 41-64.

Heikkinen, O. (2021) Hi-Bit Pixel Graphics – New Era of Pixel Art. [Lisans Tezi]. Finland:Tampere University of Applied Sciences, Information Business Systems.

Holbrook, M. B. (1993). Nostalgia and consumption preferences: Some emerging patterns of consumer tastes. *Journal of Consumer Research*, 20 (2), 245-256.

Jubert, R. (2006). Typography and graphic design: From antiquity to the present. Flammarion.

Lyon, R. F. (2006, 15–19 Ocak 2006). A Brief History of "Pixel". IS&T/SPIE Symposium on Electronic Imaging, San Jose, California, USA.

- Mackenzie, M. & Foster, A. (2017). Masculinity nostalgia: How war and occupation inspire a yearning for gender order. *Security Dialogue*, 48(3), 206–223.
- Mackinney-Valentine, M. (2010). Old News? Understanding Retro Trends in 21st Century Fashion. *Multi (Rochester)*, 3(1), 67-84.
- Orth, U. R. & Gal, S. (2014). Persuasive mechanisms of nostalgic brand packages. *Applied Cognitive Psychology*, 28 (2), 161-173.
- Parikka, J. (2012). What is Media Archaeology?. Polity.
- Parmak, P. (2018). Pıksel Sanat Kavramı ve Yeşil Çam Filmlerine Uyarlanması. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sağlamtimur, Ö. Z. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), 213-238.
- Sarial-Abi, G.; Vohs, K. D.; Hamilton, R. & Ulqinaku, A. (2017). Stitching time: Vintage consumption connects the past, present, and future. *Journal of Consumer Psychology*, 27 (2), 182–194. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jcps.2016.06.004>
- Schrey, D. (2014). “Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation”. Katharina Niemeyer içinde. *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future* (pp.27-38). Palgrave Macmillan.
- Sielke, S. (2019). Retro Aesthetics, Affect, and Nostalgia Effects in Recent US-American Cinema: The Cases of *La La Land* (2016) and *The Shape of Water* (2017). *Arts*, 8 (87), 1-16. <https://doi.org/10.3390/arts8030087>
- Silber, D. (2017). Pixel Art for Game Developers. CRC Press Taylor and Francis Group.
- Süar, S. (2017). İllüzyonun Ötesi: Özne Bakış Açısı Kullanımı Ekseninde Sinemanın Yansımalarından Dijitalin Sanal Gerçekliğine. *E-Journal of New Media (eJNM)*, 1 (1), 119-126. <https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.m.25480200.2017.1/1.119-126>
- Süar Oral, S. (2021). “Diversity or Uniformity: Existing Demands and Representation Problems in Emoji as a Visual Language”. Tombul, I. & Sarı, G. (Ed.). *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* içinde (ss. 486-506). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch029>
- Ünlüer, A., A. (2017). Bir Sanat Dalı Olarak Pıksel Sanatının Kimlik ve Temsil Sorunları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (15), 211-223.
- Tanner, L. (2010, Kasım 25). The Pixel Art Tutorial. Pixel Joint. http://pixeljoint.com/forum/forum_posts.asp?TID=11299
- Walder, D. (2009). Writing, representation, and postcolonial nostalgia. *Textual Practice*, 23(6), 935-946.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin.

Tiyatroda Fars Tekniğinin Genel Çerçevesi

Burak AKYÜZ¹

ÖZ

Tiyatroda fars tekniğinin genel özellikleri ve bu özelliklerin tarihsel süreci üzerine bir araştırma yazısıdır. Komedinin alt türlerinden biri olan fars tekniği daha çok yazılı kaynaklar üzerinden değerlendirmeye alınmıştır. Antik Yunan'daki Attelan Farslarından başlayarak, günümüze kadar olan süreci ana hatlarıyla sorgulanmıştır. Tiyatro tarihi süreci içinde 'basit gülmece türü' anlayışından ziyade teknik özellikleri üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte çok eski zamanlardan beri var olan bu türün bugün hala nasıl yaşadığına dair fikir vermektir. Genelde kalın çizgili ve kaba komedi türü olan Antik Yunan dönemi Attelan Farslarıyla; dolantı ve cinsellik vurgusunun çok sivriltildiği Antik Roma dönemi Mimus oyunlarının bu türün atası olduğu noktasından hareket edilmiştir. Fars tekniğinin biçimsel olduğu kadar anlamsal özelliklerine de vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte dönemsel olarak Antik Yunan ve Antik Roma tiyatrosunun fars tekniği anlamında karşılıklı karşılaştırmaları da bu anlamda yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Komedi, Fars, Sahne İletişimi, Dolantı, Kaba Komedi.*

General Features of Farce Technique in Theatre

ABSTRACT

It is a research article on the general features of the farce technique in theater and the historical process of these features. The farce technique, which is one of the sub-genres of comedy, has been evaluated mostly through written sources. Starting from the Attelan Farces in Ancient Greece, its process until today has been questioned in outline. In the historical process of theater, technical features were emphasized rather than the understanding of 'simple humorous genre'. However, it is to give an idea about how this species, which has existed since ancient times, still lives today. It was started from the point that the Attelan Persians of the Ancient Greek period, which are generally thick-lined and vulgar comedy, and the Mimus plays of the Ancient Roman period, in which the emphasis on entanglement and sexuality, is the ancestor of this genre. Emphasis is placed on the semantic as well as the formal features of the farce technique. However, periodically, mutual comparisons of Ancient Greek and Ancient Roman theater in terms of farce technique were made in this sense.

Keywords: *Comedy, Farce, Stage Communication, Rogue, Rough Comedy.*

¹Yazar, burakakyuz1@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3538-6372

Geliş Tarihi: 5 Ekim 2021, Kabul Tarihi: 12 Aralık 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14007

GİRİŞ

Fars, komedyanın alt türlerinden biridir. Ancak komedyanın tersine komik olanı fiziksel hareket ve durumlardan çıkarır. Kalıplaşmış durumların, değişik kavga sahnelerinin komik varyasyonlarını içeren, kalıplı ya da steriotip oyun kişileriyle oluşturulan, kelime oyunlarının da sık sık kullanıldığı Fars, tuluat tiyatrosunun da başat türlerinden biridir. Fars, komik durumlara dayanır. Farsın özünü komik olan oluşturur. Bu komik olan oyun da, genelde 'durum' üzerine kuruludur. Komik olan komedyada olduğu gibi 'düşündürmeye, mesaj vermeye' yönelik değil, daha çok sadece güldürmeye yöneliktir. Yani farsın komedi anlayışı 'eleştirel' değildir. Bundan dolayı farsın oyun kişileri de olayları da abartılarak, karikatürize edilir. Olay örgüsü anlamsal olmaktan çok, fizikseldir. Olay örgüsü 'hızlı' bir şekilde hareket eder. Rastlantısallık ve yanlış anlama çok fazla kullanılır (Çalışlar, 1993: 69).

Tiyatroda fars türünü ve tekniğini açıklamak için tarihsel sürecini de ana hatlarıyla anlamak gerekir. Çünkü dünya tiyatrosu tarihinde gülmeye anlayışıyla beraber fars türünün de değişim ve dönüşüme uğradığı görülür. Öncelikle komedi ve fars türlerinin ilişki biçimini sorgulamak gerekir. Fars kavramının tiyatrodaki açılımı doğal olarak komedi kavramıyla ardışık ilerler. Öyle ki tarihsel süreçte Aziz Çalışlar tarafından yapılan 'komedyaya altlaşik oyun türü' açıklaması, komediyle farsın birlikte algılanması gerektiği sonucunu verir. Fars'ın ilk nüveleri doğal olarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda tragedyanın ağır havasını dağıtmak için aralara konulan 'Satyr' oyunları olarak ortaya çıkar. Satyrler, ilk sistematik güldürü unsuru olarak değerlendirilebilir. Antik Roma' da ise At-

tellan farsları bu türün ilk örneğidir. Attellan farsı, cinsellik vurgusu yüksek halk tiyatrosudur. Doğal olarak, yaşayış biçimine paralel olarak Roma güldürüsü biçimi daha kalın çizgili bir oyun türüdür. Bu kalın çizgili oyun türü, 'Mimus' türünü ortaya çıkarır ve Mimus oyunları 'halk tiyatrosu' örneğidir ve genelde grotesk oyun kişileriyle yaşam bulur. Günlük yaşamın sıradan konuları kalıp karakterlerle oynanır ve kalıp karakterler, dünya tiyatrosunda yavaş yavaş yerini almaya başlar. En ünlü Mimus tipi 'Stupidus', gittikçe daha da gelişip, İtalyan halk komedyası türü Commedia Dell'arte'yi; hatta Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanıp Karagöz'ü bile etkileyecektir. Bugün İngilizcede kullanılan Stupid (aptal) sözcüğü de bu fars tipinden doğmuştur (Redhouse Küçük Elsözlüğü, 2000: 458).

Tüm bunlar farsın 'önce'si olarak değerlendirilir. Komedyanın karşıtı olarak fars biçiminde, komediye fiziksel aksiyon belirler. Yani 'durum'lar komik olanın temel unsurudur. Bu oyunlarda 'kalıp' karakterler, gündelik yaşamdaki 'kalıp' durumları dövüş sahneleri ve bol mizanzenli bir oyunculukla sergilerler. Aynı zamanda bu tür 'steriotip' oyun kişileriyle de oynanabilir. Dil cambazlığının çok önemli olduğu fars türü, tuluat tiyatrosunun da kurallarının belirleyicisi olmuştur. Sürekli gülmeye türünde tekrarlanan 'güldürürken düşündürme', fars türünün ilgilendiği bir durum değildir. Daha çok 'güldürme'nin esas alındığı bu türde doğal olarak gülmeye türüne nazaran daha çok 'fiziksel sahne eylemi' beklenir. Bu nedenle daha abartılı bir gülmeye anlayışıdır. Durumlar, karakterler daha kalın çizgili konumlandırılır ve abartılır. Oyunun aksiyonel yapısı, daha fiziki ve hareketli bir şekilde yürür ve olay örgüsü çok hızlı bir şekilde seyircinin

gözünde cereyan eder. Olaylar ve durumlarda 'yanlış anlama', rastlantısal olarak asal unsur olarak sahnede olur. Bu 'yanlış anlama' konusunun en güçlü örneklerinden biri Shakespeare'in 'Yanlışlıklar Güldürüsü' adlı oyunundadır. Bu oyunda ikiz kardeş çiftin karşılaşma serüveni anlatılır ve kardeşler ikiz olmalarından dolayı birbirlerine benzemektedir. Sicilya'nın Sirakuza kentinden Antifolus, emrindeki uşağı Dromio'yla birlikte Efes kentine gelirler. Efes, hem Sirakuzalı Antifolus'un; hem de uşağı Sirakuzalı Dromio'nun ikiz kardeşi olan ve Efesli Antifolus'un uşağı olan Efesli Dromio'nun yaşadıkları şehirdir. Sirakuzalı ikizler Efesli ikizlerin arkadaşları ve akrabaları ile karşılaştıkları zamanlar ortaya çıkan kimlik karışıklığı nedeniyle bir sürü çılgınca terslikler meydana gelmekte; yanlış yere dayak yemekler, enseste yakın baştan çıkartmalar, Efesli Antifolus'un hapse atılması ve (aldatma, hırsızlık, cinnet getirme ve şeytanların hâkimiyetine girme şeklinde) suçlamalar ortaya çıkmaktadır. Yanlışlıklar Güldürüsü, Shakespeare oyunları içinde en fazla farsî özellikler taşıyan oyundur. İçinde soytarıklık ve kimlik karışıklıkları, cinaslar, yanlış anlamalar ve söz oyunları çok yer almaktadır. Shakespeare' in Yanlışlıklar Güldürüsü oyununda en güçlü farsî özelliklerden biri olan kaba komedi unsuru kullanılmıştır ve sadece bu farsî özelliğiyle bile yazarın diğer oyunlarından ayrılabilir. Kaba komedide Attellan Farslarından beri kullanılan 'dayak' komedisi burada da kullanılır ve sahnede farsî gülmece unsuru bununla sağlanır (Çalışlar, 1994: 310).

SIRACUSALI DROMIO -Sizi böyle keyifli görünce pek seviniyorum. Ama... Bu şakaların anlamı nedir, bana söyler misiniz efendiciğim?

SIRACUSALI ANTIPHOLUS -Hala mı yüzüme karşı benimle alay ediyorsun? Sözlerimi şaka mı sandın? Al öyleyse...Al bunu da!.. (Döver)

SIRACUSALI DROMIO -Tanrı aşkına yeter. Şakalarınız şimdi ciddileşti. Ama bu dayak da nereden esti?

SIRACUSALI ANTIPHOLUS -Ara sıra sana soytarıymışsın gibi davranarak yakınlık gösteriyor ve seninle gevezelik ediyorsa, sana ilgi göstermemle, küstahlık göstererek alay mı edeceksin? (Shakespeare, 2000: 32).

Bu sahnede efendisinin uşağına attığı 'dayak', sahne eylemine kaba komedi unsuru olarak hizmet etmiştir ve klasik Farlarda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Görüldüğü gibi olay örgüsü çok hızlı bir şekilde yürümüştür ve bu sahnede iki oyun karakterinin de genel özelliklerine dair ipuçları elde edilir. Kendi karakteristik yapılarına uygun eylemlerde buldukları izlenimini verirler. Öyle ki efendi efendiliğini; uşak da uşaklığını komik bir şekilde bize sahnede anlatır. Bu durumda karakterin kendisi kadar; karakterin sahnede yarattığı durum da farsidir. Ancak her şeye karşın fars, basit bir güldürmece türü değildir. 15. yüzyıldan sonra tüm Avrupa' da etkinliğini arttıran fars türü, İspanya' da 'Entremés' şeklinde oluşmuştur. Alman çoşumcu tiyatrosu ise tam da sözü edilen eleştirelilik yaklaşımıyla değerlendirmişler fars türünü. 19. yüzyıl Fransız tiyatrosu ise vodvil ve fars-komedy biçiminde gelişmiş, güçlenmiştir. Bu dönem Fransız tiyatrosunun en başarılı fars yazarı Georges Feydeau'dur. 1869 yılında Paris' de doğan ve 1921 yılında aynı şehirde ölen yazar, daha altı yaşındayken oyun yazmaya başlar. 1.Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde oyunları bine yakın temsil verdi. Bu dönemde genelde tek perde-

lik oyunlar yazan yazar, Moliere'den sonra Fransa'nın en büyük komedi yazarı olarak kabul edilmektedir. En büyük amacı seyirciyi güldürmek olan Feydeau'nun bulvar tiyatrosu biçiminde farsları, olay örgüsündeki bol hareketlilikle kendini tamamlar. Oyun ilerledikçe karmaşıklaşan dolantılı ve birbirinin ardı sıra yanlış anlamalı durumlar oyunlarında sıkça vardır. Onun oyunlarında her replik, bir final etkisi yaratmaya yöneliktir. Feydeau'nun oyunlarında seyirciler kahkahalara boğulmaktadır ve bu durum neredeyse 'sözsüz oyun' denilebilecek bir hareketliliğe ve 'durum komedisi' ne sahip olan oyunlar yazmış olmasıyla açıklanır. Onun oyunlarında aynı zamanda güçlü bir tiyatro tekniğinin varlığı söz konusudur. Ölümüne dek 39 komedyaya yazmış olan yazar, Türkiye'de de bulvar komedisi adı altında oynanmıştır. Feydeau'nun farsları seçtiği kadın karakterler temel alındığında üç kümede değerlendirilir. Birinci kümede yer alan kadınlar, genelde orta sınıf kadın karakterlerdir. Bu kadınlar genelde erdemli olma özlemi içinde ve bunu hemen yitiren kadın karakterlerdir. Ancak akılları çelinse de kocalarına ya da sevgililerine de sadık olmayı başaran oyun kişileridir. İkinci kümedeki kadın karakterler ise işveli, baştan çıkarıcı kadın karakterlerdir. Son kümede ise erkeklerin tepesine binen, dominant kadın kahramanlar vardır. Bu yüzyılda Fransız ve Avrupa farsı Feydeau'yla beraber kendi kimliğini bulmuştur. (Çalışlar, 1995: 215-216). Bugüne gelindiğinde 'güldürü\komedi' türüyle birlikte anılır fars. İkinci Dünya savaşı sonrası oluşan Absürd tiyatro biçiminde (kimilerine göre de biçim değildir) fars, trajifars ve grotesk fars adlarıyla da anılmıştır. Örneğin Ionesco, tragifars kavramını kendi oyunlarını tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Absürd ve Karşı-gerçekçi ti-

yatronun öncülerinden olan Ionesco'nun tanımlamasından bir oyun yazma biçimi de olduğu anlaşılmaktadır. Tragifars, tragedya öğeleriyle, fars öğelerinin birbiriyle harmanlanması değil; fars ve tragedyanın özünde birbirinin yerine geçmesinin açıklamasıdır. Böylece 'gerçeklik' tragifars olarak tanımlanır. Yani düz bir gerçeklik anlayışı yerine, gerçekliğin hem bir tragedyaya hem de bir fars olarak nitelenmeye çalışılmasıdır. Bunun dışında İsviçreli yazar Dürrenmatt da oyunlarını tragifars kavramıyla tanımlamıştır (Çalışlar, 1993: 69-70).

Fars, tiyatro tekniği anlamında 'kapı-pencere dramaturgisi' eğrilemesi şeklinde adlandırılır. Türkiye'de fars denince tabii ki ilk akla gelen örnek Dormen Tiyatrosu'dur. Özellikle ellili yıllardan itibaren oynanan farslar çok geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başaramışlardır. Haldun Dormen, en büyük fars oyun yazarlarından Ray Cooney'in oyunlarını Türkiye'de ilk sergileyen tiyatro insanlarından biridir. Fars yazmanın temel zorluklarından biri, matematiğin neredeyse sondan başa doğru işlemesidir. Bazı farslarda –ki çoğunluğu durum komedisidir- öykünün önceleri hakkında seyirciyeye\okuyucuya bilgilendirmeler yapılır (Çalışlar, 1993).

FARS TEKNİĞİ

Fars Türünün Tarihsel Gelişimi

Fars, bir komedi tekniği olduğu için bunun tarihsel gelişimindeki oluşum basamakları da bizim için önemlidir. Komedi türünün ilk çıkış noktası Antik Yunan tiyatrosudur ve bu dönemde 'Eski Komedyaya' ve 'Orta Komedyaya' ve 'Yeni Komedyaya' olarak sınıflandırılmıştır. Eski komedyaya, İÖ. 427'de komedyaya yazarı Aristophanes'in ilk oyununun temsilinden daha önce or-

taya çıkmıştır. Bu tür, İÖ 486 yılında, Antik Yunan tanrısı Dionüsos adına düzenlenen şenliklerle beslenip gelişmiştir. Bolluğu ve bereketi simgeleyen Dionüsos şenliklerinde ocak ayında düzenlenen şenliğin adı Lenia'ydı. Bu şenlikle fallik ezgiler söylenirdi. Dionüsos, aynı zamanda 'çoşkunluğu' simgelediği için komedi türünün ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Yunancada 'Komodia' sözcüğü 'komos şarkısı' olarak karşılır. 'Komos' sözcüğü ise curcuna, eğlence, cümbüş anlamlarını karşılır. Görüldüğü gibi sözcüğün etimolojisi de içeriğiyle ilgili bilgi vermektedir. Peki, 'komos' ilk olarak nerede oynandı? Birçok coğrafyada, bağbozumu şenliklerinde kaba güldürüler ilk olarak oynanmıştır. Özellikle Sicilya, Megera bölgesinde. Bu şenliklerde köylüler içki içer, kalabalık gruplar halinde kırsal alanlarda dolaşırlar, karşılıklarına çıkan insanlara nüktedan bir şekilde sataşırlar ve kadınları öperlerdi. Ancak yine de bunun 'kontROLSÜZ' bir süreç olduğunu söylememiz yerinde olmaz.

Öyle ki tragedyanın doğuşunda olduğu gibi komedyanın doğuşunda da 'inansal' bir süreç olduğu ortadadır. Çünkü bu şenliklerde sepetlerde Dionüsos'a sunulacak kurbanlar taşınır. Sepet, Dionüsos'un doğumunu simgelemektedir. Çünkü tanrı Dionüsos, zaten kelime anlamı olarak da 'iki kere doğan' anlamına gelmektedir. Bu 'yeniden doğum' ritüelinde bolluğu, bereketi, üremeyi simgeleyen heykel 'fallus'lar (erkek cinsel organı) taşınır. Tragedya gibi komedya da inansal bir düzlem üzerine oturmaktadır. Tragedyanın çıkış noktası Ditrambos'tur. Yani Tanrı Dionüsos'a tutulan yasta söylenen ezgili şarkılar. Bununla beraber Komediya da Dionüsos adına düzen-

lenen eğlence ve kutlama ritüellerinden doğmuştur. İÖ VI. Yüzyılda Megara'da bir komedi türü vardır ve bu tür doğaçlamaya dayanır. Sicilya'da ise Aiskhülos'un çağdaşı olan bir yazar olan Epikarmos, ilk komediya metinlerini yazmıştır (Nutku, 2000: 41-42). Bununla birlikte, iki kişinin karşılıklı konuşmasına dayanan bir güldürü türü ortaya çıkmıştır Sicilya'da: Mimos. Gülmeden daha geniş anlamda bakılacak olursa tiyatronun kökenindeki 'mitos'un ve öyküsellik; aynı toplumların bellekleriyle de doğru orantılı olduğunu görürüz. Bu aynı zamanda mekânsal anlamda da bir uzantıdır. Tiyatro, kelime anlamıyla da 'seyir yeri' sözünü karşılamasından dolayı, gerçekleştiği alanı da bizimle ilintilendirir. Halk komedilerinde 'Pazar yeri' önemlidir. Çünkü tiyatronun mekânsallığına önemli bir katkıdır. Tiyatronun ilk metinsel gelişim gösterdiği Antik Yunan kültüründe, ortak kültürde yer alan öyküler, yeniden anlatılarak tiyatro sahnesine getirilmiş olur. Aristo özellikle Poetika'da bu tanımı özellikle kullanır. Orada tragedyanın başı sonu belli olan bir olayın taklidi olduğunu belirtir. Yani 'sıfırdan yaratım' öykülerin yerine var olan öykülerin tiyatral formda yeniden yorumlanması baskın olmuştur.

Komedyanın ilk adımının atıldığı kent olan Megara, bir demokrasiydi. Öte yandan Sicilyalı Epikarmos, oyunlarını yazarken, çok fazla otoriter bir rejim benimseyen tiranların gölgesinde yazdı. Böylelikle ilk komediya yazarı, ilk sansürüyle de karşılaşmış oldu. Eski Komediya, Atina'nın demokratik rejiminde büyüdü. Atinalılar için komedya, kendilerini, yaşamlarını gördükleri bir durumu bir yerde. Komedyanın insana ve topluma kendini gösterme, ona ayna tutma işlevi aslında hiçbir zaman değişmedi tarihsel

süreç içinde. Ki bu başlangıcında da aynı amaca hizmet etmekteydi. Roma döneminde ise daha 'kaba çizgili' bir komedi anlayışı vardır. Ki bu durum fars tekniğiyle de biçimsel olduğu kadar anlamsal olarak da paraleldir. Roma döneminde tiyatroyla ilgili kavramsal ve kuramsal derinlikten çok, tiyatronun toplum üzerindeki işlevselliği ve biçimselliği üzerinde durulur. Antik Roma' da tiyatronun daha çok toplum gereksinimlerine yanıt vermesi amaçlanır. Ve bu anlamda dünya tiyatro tarihinde ilk kez 'seyirciye göre tiyatro' meselesi ortaya çıkar. (Nutku, 2000: 42.) Komede, 'komik olan'da da ve -nihayetinde fars tekniğine kaynak olacak- 'kaba komedi'de de 'halkın beğenisi' çok güçlü bir şekilde kendini göstermeye başlar. Yapı, yontu, konuşma gibi alanlarda bilgi veren kitaplar yayınlanmıştır bu dönemde. Yani artık alan sınırlamaları söz konusudur. Roma döneminde tiyatroyla ilgili yazılan kuramsal yapıt sayısı çok azdır. Plautus, bazı komedyalarının önsözünde, komedinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar yapmıştır. Böylelikle komedyanın nasıl olması gerektiği sorgulaması başlamıştır. Komediyle ilgili bir arayış söz konusudur.

Hem anlamsal olarak hem de biçimsel olarak yeni bir tür sıfatlandırılmaya başlanmıştır. Halkın beğenisi gülmece anlayışını yönlendirdiği gibi Roma' da halk için aynı zamanda bir 'alışkanlık' haline gelmiştir. Öyle ki yılın büyük bir bölümünü gösteriyle geçiren Roma toplumu, bu gösterilerin azalmasıyla beraber bir halk ayaklanması dahi gerçekleştirir. Bu ayaklanmalarda 'Circes et Panes' diye bağırır. Yani aç kaldığında isyan eden halk 'Gösteri ve Ekmek' diye bağırır. Böylece gösterinin hayatiliği kendini daha güçlü hissettirir. (Güçbilmez, 2006: 25.) Bu-

rada 'gösteri'den kast ettiğimiz salt gülmece değildir elbette. Ancak gülmece gösterinin başat öğelerinden bir olduğu yadsınamaz. Roma yönetimi, başta Sezar olmak üzere, her ikisini de halka sağlama zorunluluğunda hissetmişlerdir kendilerini (Nutku, 2000: 42).Cicero da tiyatroyla ilgili görüşler açıklar ancak bunların hiçbiri gerçek anlamda bir dramaturgi değeri taşımaz. Roma sanatının genel özellikleriyle tiyatrosu arasında belli benzerlikler vardır. Roma sanatının başka bir özelliği de kompozisyonların etkileşim halinde oluşudur. Buralarda yer alan figürler Antik Yunan' da olduğu gibi kendine özgü bir biçimde değil, daha genele hizmet eden bir anlayış içinde sergilenmiştir. Roma sanatı genel anlamda içerikten çok biçime önem vermektedir ve bu yönüyle dış görünüş anlayışı Antik Yunan sanat anlayışına göre daha çok ön plandadır.

Kabartmalarda görülen eylemlilik ve birbirine koşutluluk, aynı şekilde Roma komedyalarında görülen bol hareketlilikle, birbirine geçen dolantısallık arasında bir bağ vardır. Komedyanın hareketli yapısı; daha doğrusu hareketli bir yapı kazanması doğal olarak seyirci algılarını da bu yönde değiştirmiştir. Bu komedyalarda seyirci anlama ve algılama süreçleriyle çok fazla ilgilenmez. Bu anlama, komedyanın toplumsal yararına yönelik bir anlama çabası da değildir. Tamamen o durumdan çıkarılacak olan hazla ilgili bir süreçtir. Roma komedyalarında ortaya çıkan dolantının nasıl çözümleneceği en büyük merak unsurudur. Buradan gelişen fars tekniğinin de seyircide yaratmak istediği asal emel budur. Yoğun, statik, anlam arayan uzun konuşmaların yerine gövdesel eylem ve bol dış aksiyon vardır. Olay örgüsü düzenli değil, karmaşık bir yapıda kurgulanmıştır.

Olay örgüsü, tüm bu karmaşık süreçler çözüldüğünde sonuca bağlanır. (Şener, 1998: 54) Doğal olarak bunun bilinçli bir seçim olduğu görülmektedir. Bu da tiyatro tarihinde ilk kez 'kurgu' tekniğini de getirir. Tiyatro kuramcılarının en çok ilgisini çeken nokta da bu olmuştur Roma komedyelerinde. Kurgusal oyun düzeni ve bu oyunun aynı zamanda kimi yerlerde ahlaki eğiticiliğinin olması. Haz verme ve eğitime paralelliği Roma komedya anlayışı için doğru bir kullanımdır. Bunu kuramsal olarak ilk ortaya atan kuramcı da Ars Poetika'nın yazarı Horatius'tur (Neyzi, 2003: 71).

Antik Roma dönemi komedya yazarlarından söz edecek olursak, ilk olarak Plautus'tan söz etmek gerekir. İÖ. 254-184 yılları arasında yaşamış olan yazar, Amphitrio adlı oyununun girişinde şöyle bir açıklama yapar: '*Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedya etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedya.*' (Şener, 1998: 56-57.) Öncelikle türler birbirinden kesin ve net bir şekilde ayrılır. Bu ifadeden anlaşıldığı gibi oyunun içinde bir köle vardır ve bundan dolayı oyun komedya sınıfına girmektedir. Elbette ki komedya sınıflandırmasının kıstası salt köle olamaz. Ancak bir köle olması dahi onu komedya diye adlandırmamıza yetmektedir yazara göre. Aristo, Poetika'da tragedyanın ve komedyanın farklı iki tür olduğunu net bir şekilde tanımlar. Tragedyanın 'ortalamadan yukarı'; Komedyanın ise 'ortalamadan aşağı' insanları hedef alması gerektiğini belirtir. Yani tragedya, 'sıradan' seyirci için değildir. (Aristoteles, 2009: 82-86.) Zaten Roma dönemi tiyatro kuramı

da Poetika'nın bir sentezidir. Plautus'un bu özür açıklaması gibi olan söyleminde dikkat çeken başka bir unsur da halkın tiyatroya ve komedyaya bakış açısidir. Kralar, Tanrılar komedya içinde olmamalıdır. Ve bunun üzerine yazar, bir 'dengeleme' unsuru kurmak istemiş ve yarı komedya yarı tragedya şeklinde betimlemiştir. Komedi ve Fars'taki biçimcilik anlayışıyla da bir ölçüde paralel bir saptamadır bu durum. Tiyatro artık biçimsel bir süreçle de ele alınmaktadır. Bir diğer komedya yazarı Terentius ise İÖ. 192-153 yılları arasında yaşamıştır. Terentius da Plautus gibi komedyelerinde Yeni Yunan Komedyasından örnekler göstermiştir. Terentius, oyunlarında birden fazla Yunan komedyasının öyküsünden yararlanmış ve bu olay örgülerini birleştirerek bütüncül bir yapıt meydana getirmiştir. Bu yeni tekniğe de 'kontaminaton' denilmiştir. Bu durumu yazar şu şekilde savunmuştur: Önceki kaynaklar adapte edilirken, bunlara Latin dilinin güzellikleri eklenmiştir ve bu durum bir 'yorum' oluşturmuştur. Ayrıca yazar, kendinden önce yazılan oyunlardaki kişileri kendi oyununda değerlendirmeyi kişisel bir hak olarak görmüştür. Cicero ise (İÖ.106-43) 'De Oratore' adlı yapıtında 'gülünç' olanın tanımlamasını yapmıştır. Komedyada kullanılan 'zaaf'ın nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar bulunur bu yapıtta. Komedyada olması gereken oyun kişilerinin niteliklerini belirtmiş ve güldürme biçemleriyle ilgili görüşlerini açıklamıştır. Cicero'ya göre gülünç olan 'İğneleyici olduğu belirtilen ama sahnede gösterildiğinde seyirciye iğneleyici gelmeyen bir çirkinlik ve biçimsizlikten ileri gelir'. Komedyada sergilenen zaaf, acı ve huzursuz edici olmamalıdır. Ne yüksek bir felaket duygusu, ne fakirlik, ne de silahlı saldırı komedya oyununda

bulunmamalıdır. Acının görüntüsü de sergilenmesi de tatsızdır. Cicero, komedyaya uygun olan oyun kişilerinden söz ederken, komik olmaya yatkın olan, kullanılabilir tiplerden de söz etmektedir: 'huysuz, kuşkucu, kibirli' vb. tiplerdir sözünü ettiği. Cicero, tip güldürmecesinin yanında sözün de öneminden söz etmektedir. Söz ve anlatımla sağlanan güldürme yönteminden de söz etmektedir. Sözle gelen gülme daha çok, sözcük oyunları, kelime cambazlıkları, ters anlamalar, şaşırtma yollarıyla sağlanır ki Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da bu sıklıkla kullanılır. Düşünceden kaynaklanan gülmede ise daha çok, hayallerin yıkılması, abartı bir karikatürize durum, kötü ve utanç verici olana benzeme\benzetme, tersinleme, uygunsuz birleştirmeler, masum görünme numarası vb. biçimlerle elde edilmektedir. Ortaçağ kuramcısı Donatus, Cicero'nun şu saptamasını aktarır: 'Komedyaya, hayatın yansıması, adetlerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır'. Cicero'nun bu belirlemesi kendinden sonra pek çok tiyatro insanını etkilemiş ve günümüzde komedyanın, 'komik olanın' tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. (Şener, 1998: 57.) Gülmenin yaşamsallığı ve halkla olan temasları üzerine eskiden beri görüş öne sürülür. Konu komedi ve komik olan olduğunda 'ansal' ve yaşamsal olanlar daha çok önem kazanmaktadır. Bu, Komedinin diğer türlerden üstün değil, farklı olan yönünün açıklanmasıdır. Öyle ki Aristoteles, Poetika adlı yapıtında komedyayı 'Ortalama-dan aşağı olan insanların taklidi' olarak tanımlar. Roma döneminde, komedyanın, tragedyaya daha çok tercih edildiği ortadadır. Bunda, toplum düzeni, refah seviyesi ve imparatorluğun uyguladığı yönetimsel politikalar da etkilidir. İÖ. 2. ve 1. yüzyıldan tam anlamıyla algıladığımız

komedyanın ve tragedyanın keskin biçimlerle birbirlerinden ayrılmış olduğudur. Güldürünün tanımı, komik olanın teknik özellikleri, komedyayı sağlayan söz ve tip özellikleri tanımlanmıştır. Cicero'nun gülmece tekniğiyle ilgili görüşlerinin Aristoteles'in izinde olduğu görülür. Komedyanın günlük yaşamın bir taklidi, aynası olduğu düşüncesi Yunan yeni komedyasının ve Latin komedyasının genel izleğidir. Tragedyanın ortalamanın üzerindeki kişileri ve olayları ele almasına karşılık, komedyanın günlük ilişkileri sorgulaması, idealize bir durumla süreci ya da durumu düzeltmesi değil sıradan yaşamsal gerçeklerle ilgilenmesi temel istek olmuştur. Biçimden söz ederken, Horaitus'un sözcüklerin kullanımıyla ilgili farklı önerileri de vardır. Sözcük seçiminde farklılıktan yana olduğu gibi, koşuk kullanımında da farklılıktan yanadır. Türlerle göre farklı koşuklar kullanılmalıdır. Tragedyaya uyan koşuk, komedyaya uymaz. Her duygu, her istem, kendine özgü biçimiyle yazılmalıdır ve sergilenmelidir. Roma egemenliğinin sürdüğü dönemde tiyatro 'eğlendirme ve eğitime' işlevini gördüğünden doğal olarak eleştirel boyutu daha ikircikli bir durumda kalmıştır. Böylece tiyatro dramatik öz ve biçim açısından çok nitelikli bir konuma gelememiştir. Yani daha basite indirgenmiş ve kalıcı olması zor olan bir gösteri türü haline gelmiştir. İ.S. II. yüzyıldan itibaren bu basitleşme süreci daha da büyüterek tiyatronun 'düşünsellik' katmanı tamamen ortadan kalkmıştır. Sonrasında tiyatro temsilleri konularını ahlaka aykırı olan temalardan seçmeye başlamıştır. Seyircide şehvet ve cinsel haz duygusunu yaratma süreci başlar. Özellikle Marcus Aurelius gibi imparatorlar, artık adına tiyatro dahi denilemeyecek bu gösterileri başta ahlaki açıdan tehlikeli bulsa da; halkın

eğlencesi olduğu için göz yummuşlardır. Böylece halk, hoşça vakit geçirerek, siyasal konularla ilgilenmemektedir. Bundan dolayı senato tiyatroyu yasaklamamıştır. Roma’ da oynanan komedi bu anlamda ilk defa yönetimle tiyatroyu karşı karşıya getirmiştir. Komedinin de farsın da doğal olarak yapısında ‘hareketlilik’ vardır ve bu hareketliliği kontrol altına almak, tragedya türünde olduğu gibi çok kolay değildir. Bu durum aynı zamanda Roma’nın çok tanrılı inanç yapısının tiyatroyu, kendisine düşman görece kadar etkin bir güç olarak değerlendirmemiş olmasıyla da açıklanabilir. (Şener, 1998: 58-59).

Ortaçağ tam anlamıyla din egemenliği altındadır ve tiyatrodan seyirciyi eğlendirmesi istenmez. Kilisenin ortaya koyduğu şartlar, tiyatronun dine hizmet etme koşuluyla var olması şeklindedir. Komedi ve Fars türünün en çok zorluk yaşadığı dönem Ortaçağ dönemidir. Komedi, yapısı gereği insanda kimi duyguları da kıskırtabilir. Ortaçağ, ‘yaşamsal’ olandan çok ‘öte dünyasal’ olanla ilgilendiği için komedinin gelişmemiş olması rastlantısal bir durum değildir. İ.S. II. yüzyıldan itibaren Roma’da komedi anlayışı özellikle ‘Mimus’ türüyle, seyircilerin cinsel hazzına yönelik bir hale gelmiştir. Mimus oyunlarında evlilik aldatmacaları ve zinanın sıkça işlendiği bilinmektedir. Ve farsın ilk nüvelerinden biri olarak da Mimus oyunlarını gösterebiliriz. Özellikle kalıp tip Stupidus. Doğal olarak Mimus’lar Hıristiyan din ve ahlak kurallarına da saygı göstermediler ve sonunda Kilise tarafından Afroz edildiler. Mimus komedisi yapısı gereği, ‘bol dış aksiyonlu, şehvet duygusu yüksek, kıskırtan’ bir oyun anlayışıydı. Doğal olarak bu süreçlerle beraber tiyatro, bir ‘günah yuvası’ olarak adlandırıldı (Tuncay, 1992: 7).

Ortaçağ, tiyatroya çok fazla suçlama getirmiş ve dine hizmet etmeyen bir tiyatro anlayışını benimsememiştir. Daha çok bu makalenin konusu komedinin ve farsın gelişim süreci olduğundan, kilisenin Mimus’un içeriğine ilişkin sert eleştirilerinin haklı mı haksız mı olduğu konusuna fazlaca değinilmeyecektir. Kilise içinde oynanan oyunlarla, rahipler kendi tiyatrolarını zaten yaratmışlardır. Burada İsa’nın başından geçen mucizeler canlandırılır ve bu ‘sunum’un seyirci gözünde daha etkili olduğu savunulurdu. Mimus ve Pantomimus oyuncularını bu suçlamalara karşı, herhangi bir düzenlemeye gitmemişlerdir. Hatta Vaftiz törenleriyle alay eden oyunlar dahi oynamışlardır. Kilise doğal olarak tiyatroya düşmanca bir tavır sergilemiştir ve tiyatroların kapanmasını sağlayabilmiştir. Oyuncular da Roma dışına sürgüne gönderilmiştir. Herhangi bir Hıristiyan’ın oyuncu olması ya da oyuncuyla evlenmesi durumunda ‘afroz’ ilan edileceği duyurulur ve bu durum uygulamada da kendini var ederdi (Tuncay, 1992: 15).

Ortaçağ genel yapısı itibariyle komedi türünün gelişmesine çok uygun bir saha olamamıştır. Ancak tüm yasaklamalara ve sürgünlere karşın, komedi temsillerinin gizlice de olsa bazı yerlerde oynandığı bilgisi aktarılır. Bu da insanın içindeki gülmeceye olan merakın, ilginin içgüdüsel olduğunun bir kanıtıdır. Her koşulda, tarihte gülmece türü –Ortaçağ’ da bile- varlığını bir şekilde sürdürmüştür. (Tuncay, 1992:15.) Ortaçağ karanlığında oldukça fazla sekteye uğrayan gülmece türü, Rönesans ‘la beraber tekrar ivme kazanmaya başlar. Rönesans dönemi felsefesi daha çok ‘bireyci’ bir anlayış üzerine inşa edildiğinden dolayı, bireysel olan, gülmece daha sıklıkla

kullanılmıştır. Dönemin en önemli gülmece türü Commedia Dell'arte adındaki İtalyan Halk tiyatrosu biçimidir. Commedia Dell'arte dolantsallık özelliğinden dolayı fars türüne en çok kaynaklık eden yapılardan biridir. Bu türle birlikte tiyatroya kalıp karakter olgusu artık tam anlamıyla yerleşmiştir. Bunun ilk örneğini Roma dönemi tiyatrosunda Mimius türünde, Stupidus karakteriyle görmüştük. Commedia Dell'arte tiyatrosunun merkezine 'oyuncu'yu yerleşmiştir ve o tiyatro biçiminin 'her şeyi' haline gelmiştir. Bir oyuncu bir karakteri ömür boyu oynamaktadır. Kalıp karakterler, oyundan oyuna değişiklik göstermez, sabit kalırlar. Yaşları, sosyal durumları, hareketleri, karakterleri değişmez. Ancak bazı Dell'arte oyuncularının kişisel yorumlarıyla bazı kalıp karakterlere belli yorumları eklediği kaydedilmiştir. Kalıp karakter meselesi bizim için önemlidir. Çünkü bu süreçle gülmece belli 'seyir alışkanlıkları' çıkmıştır. Seyirci durumdan önce 'alışmış olduğu' kalıp karaktere gülmece başlamıştır. Yeni bir gülmece tipi, yeni bir gülmece geleneğini başlatmıştır. Rodlin kitabında "Commedia'nın kökeni nedir?" sorulmasını yapar. Dell'arte, komedinin gerçek anlamda başlangıcı mıdır? Yani ondan öncesini 'toplumsal hazırlık' evresi olarak mı görmeliyiz? Doğal olarak bu türde uygulanan 'doğaçlama' anlayışının teknik olarak bir yenilik getirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Doğaçlamayla beraber kurgulanmış hareketten çok, 'ansal eylem' ön plana gelmiştir. Bu aynı zamanda dil, kültür ayrımlarını da ortadan kaldırmıştır. Dell'arte İtalya'da ortaya çıkmış olan bir tür olmasına rağmen, İtalyanca bilmeyen ülkelerde de oynanabilmiştir. Özellikle okuma-yazma bilmeyen halk için eylemsellik meselesi önemli bir noktadadır. Komedinin kökeninde kalıp karakter meselesi

kadar, hareket gülmece ve doğaçlama gülmece meseleleri de önemlidir. Gülmece konusunda 'hareket' Dell'arte türüyle kuramsallaşır. Yani salt rastlantısal bir hareket biçimlemesi olarak bunu adlandıramayız. Oyunlar tam anlamıyla yazılı bir metine de dayanmaz. 'Scenario' adı verilen, adından da anlaşıldığı gibi sadece olay örgüsünün ve konunun açıklandığı bir kanava olan metinler, yazılı anlamda bu türün eldeki tek somut kaynağıdır. Scenario senaryolarında topluluğun oyundaki ana çatışmanın ne olacağı konusunda fikir birliğine varması da arzulanır. Ana hatlarıyla olayı kavrayan oyuncu, devamını tamamen kendi yaratıcılığıyla tamamlar. Tüm bu unsurlara karşın komedi kavramının basitleşmesi tehlikesi bu topluluklar için de söz konusu olmuştur. Kaba komediye -ki Mimius gibi bir kaba komedi değil- her halk sınıfının tepkisi aynı olmamıştır. Karşı tepkiler de komedi tarihi sorgulanırken göz önünde tutulmalıdır. Rudlin, Tommaso Garzoni'nin 1580'lerde kaleme aldığı bir değerlendirmeyi aktarır: *'Onların sayesinde komedi sanatı çamurlara gömülür. Efendiler, onları topraklarından atar, yasa onları hor görür, değişik uluslar onları birçok şekilde küçümser; bütün dünya sanki uygunsuz davranışları varmış gibi haklı olarak onları reddeder. Bu nedenle toplulukların birbirinden ayrılmış olduklarını görürsünüz... Eğer oynamak ve para kazanmak istiyorlarsa, izinler ve ruhsatlar her yerde gösterilmek zorundadır. Çünkü gittikleri her yerde bir yığın skandala neden olan bu aşağılık ırk herkesi tiksindirmiştir. Valerio'ya göre bunun nedeni, Marsilya şehrinin hiçbir zaman soytarılar yüzünden acı çekmek istememesidir. Bir şehre girdiklerinde, davulcu 'kibar oyuncuların' geldiğini hemen duy-*

urur... Doğaları gereği, ayaktakımı yeni ve tuhaf şeyler izlemeye can atarak hemen oturacakları bir yer bulmak için koşuşturur ve giriş ücretlerini ödeyerek handaki önceden hazırlanmış salona geçerler.(Rudlin, 2000:10-15.) Rudlin'in aktardığı bu pasajda Garzoni, gülmece kavramına, görülüyor ki kendi beklentilerini eklemiştir. Aslında bu tarz gelişen bir komediyle toplumsal mizah arasında da paralellikler vardır. Komedi de mizah da 'uzlaşmak' tan ziyade daha çok 'sataşma'yı seçmiştir. Doğal olarak aynı zamanda 'aşağı tabaka' halklara da yansıyan bir biçim olan komedide her zaman terminolojik ifade durumu açıklamaya yetmemektedir. Commedia Dell'arte sözcük anlamı olarak tam çevirisi 'sanatçıların komedisi'dir. Aynı zamanda bu gösteri biçimini, amatörlerden ayırmak için 'Usta işi komedyâ' tanımlaması da yapılır. Carlo Goldoni ise bu komedi türünü, bir tiyatro sanatçısı olarak yazılı gülmece türünü, maskeli ve doğaçlamaya dayanan güldürüden ayırt etmek için kullanmıştır. Kalıp karakterlerden biri uşak Zanni'dir. Hiçbir kişisel varlığı olmayan ve yaşamak için çalışmak zorunda olan bir tiptir. Mesleki özelliğini oyunlarda belli oranda gösterir. Zanni, hizmetçi olmasının getirmiş olduğu sosyal sınıf özelliklerinin de etkisiyle yaşamda kalma dürtüsü en yüksek olan tiptir. Bir açlık spazmı sorunu vardır ve bu sorun Zanni'yi obur bir tip haline getirir. Zanni'nin doymak bilmez yapısının tek açıklaması fiziksel açlık sorunu değildir. Bu aynı zamanda komedi oluşturmada önemli bir özelliktir bu karakter için. Bu özelliğini kendince alay etme unsuru olarak da kullanır Zanni. (Rudlin, 2000:17.) Böylece karakter, kendinde olan bir zaafı gülmece unsuru olarak kullanır. Açlık doğal olarak çok insani ve fiziksel bir sorundur. Zanni, bunu komedi unsuru haline getirirken ken-

di oyunculuk işlemlerini de doğal olarak beraberinde getirir. Zanni bilgisiz ve kaba bir hizmetçidir. Bu iki özellik de dünya komedi tarihinde sıklıkla kullanılan özelliklerden ikisidir. Kendini eleştirme, değerlendirme gibi durumların yerine suçu karşı tarafa yıkmaya çalışan bir komedi tipidir. Hile yapar, tuzak kurar ve bunları yaparken doğal olarak ne kadar kurnaz olduğunu seyirciye gösterir. Hemen her oyunda kişisel özellikleri algılanır Zanni'nin. Ancak her durumda gülünecek bir durum oluşturur Zanni. Elindeki sopayla önüne gelene vurmaktan büyük bir keyif alır. Bu aksesuar Roma Mimus'larında kullanılan aksesuarın devamıdır. Orada da Stupidus karakteri bu sopayı kullanmaktadır. Bu sopa Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanacak ve Pişekâr' da bu sopayı pastav adıyla aşağı yukarı aynı amaçla kullanacaktır. Zanni, genelde idare edilmesi de zor bir tiptir. Kurallara uymaz. Hoşgörüsüzdür. İçinde bulunduğu durumu yaşamak ve bu durumun tadını çıkarmak amacındadır sürekli. Uykuyu komedi unsuru olarak çok kullanır. Uykusu geldiğinde bunun için herhangi bir yatak aramaz ve bulduğu herhangi bir noktaya uzanır. Genelde düşünsel değil, duygusal tepkiler verir (Rudlin, 2000: 23).

Diğer bir uşak tipi ise Arlechino'dur. Pantalone'nin uşağıdır. Her zaman 'çokbilmiş' özelliklerine sahip olmuştur. Sürekli olarak kendini kanıtlama peşindedir. Örneğin oyunun bir yerinde kazara sopası yere düşecek olursa onu yerden almak için takla atar. Böylece kıvraklığını üzerine basa basa seyirciye göstermek ister. Arlechino'nun temel çatışması çevik bir bedene sahip olmasının yanında beyninin aynı çevikliğe sahip olmamasıdır. Genel gülmece özelliğini bu başlık üzerinde şekillendirir. Arlechino, çok kötü durum-

lara düşmez. Diğer oyun kişilerinin belirtmesine rağmen, çalışmayan bir kafası olduğunu kabul etmez. Aynı Zanni gibi özeleştirir yapmaz. Okuma-yazma bilmez ama mektubu yorumlamaktan da geri kalmaz. Ters gibi kendini satmayı genelde başarır. Hareketlerini sorgulamaz ve böylece başına gelen olaylardan dolayı hiçbir zaman ders almaz. Açlık, aşk, tehlike gibi durumlarla karşılaştığından bunlara anında tepki verir, bu tepkiler tam olarak kavranamaz, içeriği yüksek sözcüklerden oluşur. Bir daha gerekene kadar da söyledikleri unutulur. Ortaya edebi değeri varmış gibi görünen ama içi boş sözler söyler. Art niyetli bir karakter değildir. Oyuna başladıktan sonra sürekli kılık değiştirmesi bilinen bir özelliğidir (Rudlin, 2000:87).

Komedi ve Fars tekniğinde çok sık kullanılan bir çözüm de kılık değiştirmedir. Karakter, başka birinin kılığına girerek, diğer oyun kişilerini kandırır ve durum komedisini bu şekilde sağlar. Aynı zamanda merak duygusu uyandırır. İçine girdiği kılıklar genelde papaz, bir Türk, bir hacı ya da varsıl bir hayırseverdir. Bu iki temel Commedia Dell'arte karakterinde benzer özellikler olduğu kadar, karşıt özelliklerdir de aynı zamanda. Buradan bakıldığında genel anlamda, 14. ve 15. yüzyıllarda derebeyi yönetimiyle yönetilen toplumdaki hümanist topluma bir geçiş yaşanmıştır. Hümanizma, gülmecenin ortaya çıkmasında önemli öğedir. Hümanist düşünce merkezli erken burjuva toplumu ortaya çıkmış, Ortaçağ'ın özellikle komedi türüne getirdiği yasaklar kırılabilmiştir. Rönesans İtalyan Tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu izleğinde, dinsel kapalılığa karşı, estetiğin kaynağının dinde değil, insan doğasında olduğunu savunan bir anlayış ortaya koymuştur. Böylece bu dönemin tiyatrosu da bu anlayışa

göre şekillenmiştir. Bu dönemde özellikle Commedia Dell'arte'yle beraber yeni bir tiyatro ve gülmece anlayışı şekillenmiştir. Plautus ve Terentius gibi yazarları merkeze alarak 'Commedia Erudita' türünü ortaya çıkarmışlardır. Sanatın kaynağı olarak birey gösterilerek doğa ve insana yönelik pastoral ve lirik oyunlar ön plana çıkmıştır. Commedia Dell'arte'nin bu gelişimi kentlerin ve kent kültürünün ilerlemesi; aynı zamanda ortaçağ dindışı oyunlarının bu türü beslemesi nedeniyledir (Rudlin, 2000: 97).

Bu dönemin kuramcıları komedyanın ve tragedyanın gerçek yaşama yönelmesini ve tragedyayı ve komedyanın bireye hizmet etmesini istemişlerdir. Böylece karakter komedyanın ve karakter tragedyasının oluşmasına önayak olmuşlar, böylelikle Aristo'nun görüşlerinin kendi yüzyıllarında da yaşamasına olanak tanımışlardır. İtalyan Rönesans tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosuna dönüşle, antik tiyatroyla klasik tiyatro arasında bir sentez yapmıştır. 'Trajikomedya' kavramı ortaya çıkarak, iki türün birbiriyle karışımı sağlanmıştır. Rönesans felsefesinin temel bileşenlerinden olan 'uyum, denge, düzen, simetri' belirlemelerinin devamı olarak ortaya bir 'denge'; yani trajikomedya çıkmıştır. Hem komediyi hem de trajediyi birbiriyle harmanlayan yeni bir biçim. Böylece seyircinin gülmeye bakış açısı çeşitlilik kazanmıştır. Klasik komedya anlayışı da kökten değişmiştir (Çalışlar, 1998: 24).

Michelet'e göre Rönesans, gerçek anlamda Ortaçağ'ın küllerinden yeniden doğmuş olan bir yaşama biçimini işaret etmektedir. Öyle ki Ortaçağ, o zamana kadar benzeri görülmemiş güçteki bir 'monarşi'nin temellendirilmiş halidir. Piskoposluğun zayıflığı üzerine kurulmuş

olan ‘Papalık’ örneğinde olduğu gibi bir çeşit ‘dev bir kilise’. Başat öğelerden biri olarak rahatlıkla gösterilebilir ki, bu kilise egemenliği gülmece tiyatrosunun önündeki engeldir. Güçlü bir sanatsal edimin olmaması gülmececin ilerlemesinde de ana sorunlardan biridir. Roma dönemi gülmececinin, niteliğine bakılmaksızın ‘aranır’ halde olmasını Saint-Just’in bu sözü kanıtlar: ‘Romalılardan beri dünya boş kaldı’ (Michelet, 1998).

Bu dönemin en önemli yazarlarından biri olan Moliere’ in ‘Zorla Evlenme ‘ adlı oyunu da farsî özellikler taşımaktadır. Öyle ki yaşı ellinin üzerinde olan Sganarelle, Dorimene adında genç bir kızla evlenmeye çoktan karar vermesine rağmen bu durumu dostu Geronimo’ ya danışır. Sganarelle’nin kendisinden yaşça fazlaca küçük bir kızla evlenmekte bir sakınca görmemesi akla Commedia Dell’arte karakteri Pantalone’yi getirir. Sganarelle, bu durumda dostuna danıştığına dostu ona bu evlilik konusunda gençlerin iyi düşünüp taşınmasını; yaşlıların ise evliliği aklından bile geçirmemesi gerektiğini söyler. Dostu bu durumda komedi anlamında karşıtlık oluşturur ve ana karakterin farsî anlamda hareketliliği bu noktada başlar. Dostunun bu sözlerine kızan Sganarelle, hemen evlenmek için harekete geçer. Dostu ise bu durumda onun kararını desteklemek zorunda kalır. Zorlamayla kazandığı bu baskıdan dolayı çok mutlu olan Sganarelle, sokakta rastladığı sevgilisine hemen durumu açar. Sevgilisinden yanıt bekler. Sevgilisi olumlu yanıt verir ancak peşinden bir şart koşar. Birbirlerinin işlerine karışmayacaklardır. Bunun üzerine Sganarelle’nin içine bir kuşku düşer ve kararsızlığa kapılır. Dostu Grenimo, bu karmaşık durumdan kurtulması için filozo-

flara başvurmasını söyler. Sganarelle’nin ilk başvurduğu filozof Aristocu Pancrace öylesine gevezedir ki; Sganarelle bir türlü fırsatını bulup, ona derdini anlatamaz. Klasik Komedi anlayışının kökten değişmesiyle beraber ortaya ‘düşünce komedyası’ anlayışı çıkmıştır. Düşünce komedyası olarak adlandırılan oyunlarda anlatılmak istenen, oyunun sonunda seyirciye verilen mesajdır. Yazar, burada belli bir savı ortaya atar ve o savın olduğu düşünsel-toplumsal ortamı, insanlar arası ilişkileri harmanlayarak ortaya yeni fikirler getirir. Bu tür komedilerde yöneliş olarak, sahnede bir tartışma platformu var olur ve tartışmanın sonucunda, birbirine karşıt olan fikirler birbirini dengeleyerek, sonuçlandırır. Gerisi seyircinin tamamlamasına bırakılır (Oflazoğlu, 1999: 147).

Yazarın kendi savını kabul ettirmek için seyirciye sunduğu oyun türüne ‘tezli oyun’ denir. Tezli oyunlar, daha çok ciddi dram türlerinde kullanılıp, komedi türünde pek rağbet görmemiştir. Ancak Bertolt Brecht, savını olay örgüsüne yedirerek, gülmececin hafifletici etkisini kullanarak yazan yazarlardan biridir. ‘*Bay Puntilla ile Uşağı Matti*’, ciddi mesajların verildiği; ancak bunun güldürücü durumlar yapılarak sunulduğu bir oyundur. Patron statüsüyle insan kimliği arasındaki komik çatışmayı Puntilla’nın şoförüyle olan diyaloglarında veren Brecht, insanın toplumsal ve sınıfsal konumu gereği, kendi insani özellikleriyle bağdaşmayan davranışlar sergilemek zorunda kalmasını komik bir anlayışla eleştirir. Puntilla, sarhoş olduğu zaman uşağı ile samimi konuşmalarda bulunurken, onunla dost olmaya çalışan sıradan bir insandır. Ancak ayıldığı zaman uşağına emirler yağdırır, kaba, ulu-orta küfür

eden bir patron haline gelir. Bu karşıtlık komedinin çatışmasını oluşturduğu gibi oyunun da temel çatışmasıdır. George Bernard Shaw da, Brecht gibi toplumsal kurallar ve bu kuralların bireyler üzerindeki etkisi konusunda hassasiyet göstermiş bir yazardır. Ancak o daha kalıplaşmış olan düşünceleri seyircinin önüne tartışmaya açmıştır. Sonunda istenen, alışlagelmiş, basmakalıp toplumsal kuralların ve değer yargılarının, düşünülmeden, tartılmadan kabul edilmemesidir ve bu kuralların dokunulmazlığının kırılmasıdır. Görüldüğü gibi ana hatlarıyla 18. yy. da tiyatronun ve gülmecenin toplumu onarması görevi, sahneden beklenmektedir (Şener, 1998: 141-142).

Bugün de yaşayan yazarlardan Dario Fo' nun karakterleri komedi karakterleri olmasının yanında farsî özellikler de gösterir. Zeynep Oral, Dario Fo ve eşi Franca Rame'i izlediği bir Commedia Dell'arte yorumunda şu aktarımı yapar: "*Şimdi Franca Rame'i izliyorum: Bir kontesle bir fahişenin karşılaşmasını, kontesin 'fahişe gibi' ; fahişeninse 'kontes' gibi olmak istemesi sonucunda birbirlerine verdikleri dersleri anlatıyor. Franca Rame hem kontesi hem fahişeyi oynuyor.*" (Oral, 2004: 276.) Oral'ın değerlendirmesi yıldız oyuncu boyutundan bakılarak yapılan bir değerlendirmeyi andırmasına karşın, sahnenin hareketliliği, tiplerin değişimi ve değişen tiplerin durum komedisi oluşturması bakımından farsidir. Oral, aynı zamanda farstaki hareketliliğin durum komedisi yaratarak evrensel gülmeye anlayışına daha yakın olduğu savımızı da şöyle kanıtlar: "*Tek kelime İtalyanca bilmeden bu iki oyuncunun her söylediğini nasıl oluyor da anlıyordum?(tüm ayrıntıları değilse de neden söz ettiklerini) Galiba, sözcüklerden*

çok ritimle, tempoyla oynadıklarından; galiba, ağızlarıyla değil, bedenleriyle, hareketle, yüzleriyle oynadıklarından... İlk kez hareketin bir sesi olabileceğini bunca açık seçik görüyorum. İki oyuncu her an seyircinin gözbebeklerinden içeri süzülüyorlardı, buna karşın yine de sanki yalnız ve yalnız benimle konuşuyorlardı.' (Oral, 2004: 21). Literatür araştırmasında en geniş çerçeveyi Aziz Çalışlar'ın Tiyatro Kavramları Sözlüğü'nün oluşturduğu görülmektedir. Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatro Tarihi 1,2 kitapları tarihsel sürecinin açıklanmasında destekleyici olmuştur.

SONUÇ

Tiyatroda fars tekniği tarihsel süreç içerisinde değişimlere uğrasa da asal amacının seyirciyi güldürmek olduğu gerçeği değişmemiştir. Toplumsal sorunları tartışmak ya da bu anlamda bir farkındalık yaratmak yerine, seyircinin o an için 'mutlu' zaman geçirmesi hedef alınmış görünmektedir. Bu da tarihselliğine bakılarak şöyle yorumlanabilir: Fars, biçimsel olarak da çok fazla değişmeye uğramamıştır. Hem biçimsel hem de anlamsal olarak tiyatronun değişmez komedi tekniklerinden biri olarak var olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal şartlar değişime uğrasa da insanın gülmeye olan gereksinimi değişmemiştir. Fars bu anlamda sosyal yaşamın zorlu süreçlerinde boğuşan insan için bir 'nefes alma' alanı yaratmaktadır. Bu nefes alma alanında farsın dolantısallığı gülmeceye daha kolay ulaşmayı sağlamıştır. İnsan komedi tarihi boyunca en pratik yoldan gülmek istemiştir tiyatrodan ve bu gülmeyi en hızlı şekilde fars tekniği sağlamıştır. Tiyatro sanatının tek amacı elbette gülmeye değildir. Ancak bugün tiyatrodan böyle bir misyon bekleyen seyirci sayısı

da az değildir. Tarihsel süreç içerisinde fars tekniğinin çok büyük değişikliklere uğramadığı görülmektedir. Bu durum tiyatro türleri içinde çok sık görülen bir durum değildir. Bunun asal neden farsın 'dolantı, yanlış anlama ve hareket komiği' üzerine kurulu olmasıdır. Bu tekniğin tarihsel sürece bu kadar uzun yayılabilmesinin bir başka nedeni genellikle 'siyasal eleştiri' barındırmamasıdır. Bu o görüşe sahip olmayan seyirciyi bölmek anlamına gelmektedir. Fars bu anlamda bugün hâlâ yaşayan bir türdür. Seyircinin sahneden beklediği gülmece ihtiyacına yanıt vermeye devam etmektedir. İnsan davranışlarındaki 'komik haller' çok değişime uğramadığından ve insan doğasının 'evsensual' yanlarından dolayı fars çok fazla bölgesel özellikler de göstermemiştir. Farklı dillere çevrilen farslar, insanlarda konu anlamında sahnede yabancılik yaratmamıştır. Bugün hala daha eşini aldatan birinin sahnede düştüğü durum, ilişkilerde yaşanan kaçamaklar, birbirine karışan oyun kişileri, yanlış anlaşılabilir durumlar, yanlışlıkla başkalarına giren oyun kişileri modern tiyatroyun sahnelerinde kendine yer bulmaktadır ve geniş seyirci kitlelerine ulaşmaktadır. Bu anlamda fars, komedinin en evrensel durumlarından birine hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), 18. Basım, Remzi Kitabevi, 2009.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, C.109, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Mitosboyut Yayınları, 1993.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, İstanbul, Mitosboyut Yayınları, 1994.

Güçbilmez, Beliz, *Zaman\ Zemin\ Zuhur\ Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurusu*, 1.Baskı, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006.

Michelet, Jules, *Rönesans*, Kazım Berker (çev.), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi:16, 1998.

Neyzi, H., Ali, (2003). 'Tiyatro Oyuncularının Yaşam Yazgıları', *Varlık* (1145):71.

Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*, İstanbul, Mitosboyut yayınları, 2000.

Oflazoğlu, Turan, *Molière*, 1.Baskı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1999.

Oral, Zeynep, *Dünya Sahnelerinden İzlenimler Karanlıktaki Işık*, 1. baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.

Redhouse Küçük Elsözlüğü, 'Stupid', İstanbul, Redhouse Yayınevi, 2000.

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte Oyuncular İçin Elkitabı*, Ezgi İpekli (çev.), 1.Baskı, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000.

Shakespeare, William, *Yanlışlıklar Güldürüsü*, Avni Givda (çev.), İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 131, 2000.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 3.Baskı, Ankara, Dost Yayınları, 1998.

Tuncay, Murat, *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar Ve Everyman İbret Oyunu*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1992.

Aydın Sanat Dergisi- Sayı 12 Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

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

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. Ana Metin

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

VI. Tablolar ve Şekiller

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

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

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

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmasında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin

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

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

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

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örnekler göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

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

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

Sarisözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Aydın Art Journal Writing Rules

Main Title

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

II. Author name (s) and address (es)

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

III. Summary

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

IV. Main Text

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

Chapter V Titles

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

VI. Tables and Figures

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

VII. Images

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

VIII. Footnotes

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

Books

Öztürkmen, A. (1994). *Folklore and Nationalism in Turkey*, Istanbul: İletişim Publications.

Carter, A. (2004). *Rethinking the History of Dance*, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.

Articles

Sarısozen, M. (1970). *Baglama Method, Folklore / Folklore (1): 12-16.*

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.*

Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking*

Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. Clinical Psychology, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.

Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011).

Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.