

Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 09 > SAYI 16 > HAZİRAN 2024
E-ISSN: 2667-6818

Tykhedergi Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Haziran 2024 / Cilt 09/ Sayı 16
E-ISSN: 2667-6818

Dergi Kuruluş Tarihi

2016

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Kazım Özkan ERTÜRK

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına

Editör

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ/ Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi

Arş. Gör. Rana ANTEPLİ / Düzce Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörü

Dr. Öğretim Üyesi Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Alan Editörleri

Görsel İletişim Tasarımı: Doç. Dr. Açıyla B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi

Heykel: Doç. Dr. Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Mimarlık: Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi

Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Eda NAZLIMOĞLU / Düzce Üniversitesi

Resim: Dr. Zehra Seda BOZTUNALI / Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları: Dr. Öğr. Üyesi Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Adres ve İletişim

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Üskübü Kampüsü

Çiftapınarlar mah. Türbe sk. No: 7/1 Konuralp/DÜZCE

Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

<http://tykhedergi.duzce.edu.tr/>

tykhedergi@duzce.edu.tr

Yayın Kurulu

- Prof. Dr. Kazım Özkan ERTÜRK / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Açelya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ŞAŞMAZ / Düzce Üniversitesi

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Melih APA / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Marcus GRAF / Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Selma KÖKSAL / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma GÜRSES / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK / Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Tansel Türkdöğen / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Meliha Nurdan TAŞKIRAN / Medipol Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar YILMAZ / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Z. İnci KARABACAK / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Doç. Dr. Suat APAK / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Osman ARAYICI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Ümit ARPACIOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK / Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Doç. Dr. Alev ERASLAN / İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhale KAYNAKÇI ELİNÇ / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Özkal ÖZTÜRK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Nermin SAYBAŞILI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE / Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA / Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Lale Han ÖCAL / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif SÖNMEZ / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aydanur YENEL / Hasan Kalyoncu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Georgi Minchev GEORGIEV / University of Veliko Tarnovo, Bulgaristan
Prof. Dr. Dean SNYDER / Rhode Island School of Design, A.B.D.
Dr. Amer AL-SUDANI / Middle Technical University Baghdad, Irak
Dr. Andrei BUDESCU / Cluj-Napoca Art and Design University, Romanya
Dr. Mai KHALFAN / University of Bahrain, Bahreyn

Dergi İletişim

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ/ Düzce Üniversitesi: nahideyilmaz@duzce.edu.tr
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL/ Düzce Üniversitesi: nilgunyuksel@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Rana ANTEPLİ/ Düzce Üniversitesi: ranaantepli@duzce.edu.tr

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Düzenleme

Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ
Arş. Gör. Korhan TOPÇU

Web Tasarım

DÜ Bilgi İşlem Dairesi- Öğr. Gör. Çağatay AY

Web Güncelleme

Prof. Dr. Açelya Betül GÖNÜLLÜ
Arş. Gör. Korhan TOPÇU

Tarandığı Dizinler

TR-Dizin

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi Hakem Listesi ¹

- Prof. Dr. Gürhan Topçu (Mersin Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Neşe Kaplan (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilay Ulusoy (Bahçeşehir Üniversitesi)
Prof. Dr. Nimet Keser (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Selma Köksal (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar Öztürk (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar Yılmaz (Balıkesir Üniversitesi)
Prof. Dr. Simge Pınarbaşı (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Sıtkı Akarsu (Kastamonu Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuğrul Emre Feyzoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Bülent Sezgin (Bahçeşehir Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz Cemal Koşar (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Görkem Kutluer (Giresun Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Resul Bağrı (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevgi Arı (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Şirin Koçak Özeskici (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Tuğba Ayas Önel (Sakarya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Damla Tönük Kruithof (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kurtyılmaz (Giresun Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Engin Esen (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer (Ordu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gültekin (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Melis Sucuoğlu Doğan (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Duyar (Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi)

¹ Hakem listesi, unvan ve soyada göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

İÇİNDEKİLER

1

1990'larda Türkiye'nin Uluslararası Sanat Etkinliklerine Katılımı

Bora GÜRDAŞ

1-15

2

Türkiye'de Müzik Endüstrisi Bağlamında

Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi

Hüseyin KARA ve Mehmet Serkan ÇAKIR

16-37

3

Estremoz'un Seramik Figürleri

Seyhan YILMAZ ve Ayşe GÖKOĞLU

38-64

4

Post-Medium Çağında Marcel Broodthaers'in Eserlerinde Düşünce Olarak Sanat

Hakan ŞARKDEMİR

65-81

5

Algılanım Temelli Bir Deneyim Alanı Olarak

Terrence Malick Sinemasında Biçim ve İçerik Kaynaşması: Knight of Cups Örneği

Emre DOĞAN

82-107

6

Bauhaus Okulu Temel Tasarım Eğitimi: Uygulama Odaklı mı? Uygulamaya Dayalı mı?

Ebrar KURUÇAY GÖK ve Duygu KOCA

108-127

7

Üç Çılgık: Modernizmden Postmodernizme Görsel Çözümler

Evrin ÖZESKİCİ

128-141

8

Fatih Akin's Modern Tragedy of Deprivation: Aus Dem Nichts (In The Fade)

Deniz KURTYILMAZ

142-158

9

**Sergei Parajanov Sineması ve Kültürel İkonografi:
Narın Rengi (1969) Filminin Göstergibilimsel Analizi**

Murat AYTAŞ ve Yasemin DEMİR

159-180

10

Süreçsel Drama ile Kolektif Bir Duygu İnşa Etmek

Gökhan KARAOSMANOĞLU

181-202

11

Bir Çalışmanın Sanat Eseri Olarak Değerlendirilme Sürecine Eleştirel Bakış

Güneş OKTAY

203-221

1990'larda Türkiye'nin Uluslararası Sanat Etkinliklerine Katılımı

Bora Gürdaş¹

Öz

1990'lar boyunca demokratikleşme girişimleri, Gümrük Birliği anlaşmaları ve Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na katılma gayretleri, ulusal sermaye sınıflarının uluslararası sermaye sınıflarıyla girdikleri ittifaklar gibi pek çok olgu dikkat çekmektedir. Bu süreçte alternatif, yenilikçi sanat hareketleri ve sergiler organize edilmeye başlanmış, sanat ortamının küratörlük olgusuyla tanışması da bu yıllara denk düşmüştür. 1990'larla beraber İstanbul'da, yurtiçinden ve yurtdışından küratörlerin gerçekleştirdikleri tematik sergiler izleyiciyle buluşmuştur. Sözkonusu sergiler sayesinde Türkiye çağdaş sanatı uluslararası sanat üretimine eklenmeye başlamıştır. Bu süreçte sanatçılar yurtdışındaki sergilere katılma ve dışarıdaki izleyici, eleştirmen ve küratörlerle iletişime geçme fırsatını bulmuşlardır. Bu çalışma kapsamında 44., 45. ve 47. Venedik Bienalleri (İtalya, 1990, 1993, 1997), Minos Beach Art Symposium (Yunanistan, 1990), Europe Unknown (Polonya, 1991), A Foreigner is a Traveller: Turkey – Netherlands: A Dialogue (Hollanda, 1993), Enticing Differences (İtalya, 1994), İskele Sergisi (Almanya, 1994), Orient Express (Almanya, 1994), Kesişen Coğrafyalar (Macaristan, 1995), III. Xample Displinlerarası Kültürel Diyalog ve Sanat (Almanya, 1996), 24. Sao Paulo Bienali (Brezilya, 1998), İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat (Almanya, 1998) ve Jön Türk (Amerika, 2000) başlıklı etkinlikler örneklem olarak seçilmiş, çağdaş Türk sanatının küresel sanat ortamına dahil olduğu temalar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk sanatı, Uluslararası sergiler, Beral Madra, Vasıf Kortun.

Turkey's Participation in International Art Events in the 1990's

Abstract

Numerous phenomena garner attention, including the 1990s' attempts at democratization, the agreements made about the Customs Union, Turkey's attempts to become a member of the European Community, and the alliances between national and international capital classes. In this process, alternative, innovative art movements and exhibitions began to be organized, and it was during these

¹Dr. Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-6861-1823, theeurotrash@gmail.com

years that the art environment was introduced to the phenomenon of curation. Since the 1990s, thematic exhibitions organized by curators from Turkey and abroad met with the audience in Istanbul. Thanks to these curated exhibitions, Turkish contemporary art has begun to integrate into international art production. In this process, artists had the opportunity to participate in exhibitions abroad and communicate with foreign audiences, critics and curators. Within the scope of this study, 44th, 45th and 47th Venice Biennials (Italy, 1990, 1993, 1997), Minos Beach Art Symposium (Greece, 1990), Europe Unknown (Poland, 1991), A Foreigner is a Traveler: Turkey – Netherlands: A Dialogue (Netherlands), 1993), Enticing Differences (Italy, 1994), İskele Sergisi (Germany, 1994), Orient Express (Germany, 1994), Kesişen Coğrafyalar (Hungary, 1995), III. Xample Disiplinlerarası Kültürel Diyalog ve Sanat (Germany, 1996), 24th Sao Paulo Biennial (Brazil, 1998), İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat (Germany, 1998) and Jön Türk (USA, 2000) were selected as examples and themes in which Turkish art is included in the global art environment are discussed.

Keywords: Contemporary Turkish art, International exhibitions, Beral Madra, Vasıf Kortun.

Türkiye'nin siyasi ve toplumsal dinamikleri açısından 1990'lar, 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin sürdüğü, peş peşe siyasi koalisyonların kurulduğu, Körfez Savaşı'nın ülkeyi ekonomik açıdan olumsuz etkilediği, 1980'lerde belirginleşen popüler kültür ve tüketim kültürünün ivme kazandığı bir döneme işaret etmektedir. 1990'larla beraber İstanbul'da, yurtiçinden ve yurtdışından küratörlerin gerçekleştirdikleri tematik sergiler izleyiciyle buluşmuştur. Sözkonusu sergiler sayesinde Türkiye çağdaş sanatı uluslararası sanat üretimine eklenmeye başlamıştır. Bu süreçte sanatçılar yurtdışındaki sergilere katılma ve dışarıdaki izleyici, eleştirmen ve küratörlerle iletişime geçme fırsatını bulmuşlardır.

1990'larda dünyanın başlıca şehirlerinin finans, sanat ve kültürün merkezi haline geldiği görülür. Bu yıllar çoğulculuktan bahsedilen, küresel kültürel diyaloga geçme çabalarının görüldüğü yıllar olarak tariflenebilir. Solmaz Bunulday'a (2008) göre kimlik olgusu cinsiyet ve etnik kimlik gibi bağlamlarda tartışılmış, bir taraftan çoğulculuk ve çok kültürlü bir yapı hedeflenmiş, diğer taraftan küreselleşme söylemleriyle bu çoğulculuk isteği tartışmalı hale gelmiştir (s. 87).

1990'lar sanatının temelleri de seksenli yılların ikinci yarısında atılmıştır. Bu süreçte alternatif, yenilikçi sergiler organize edilmeye başlanmış, sanat ortamının küratörlük olgusuyla tanışması da bu yıllara denk düşmüştür (Altındere, 2007, s. 6). 1990'ların ortalarından itibaren tuval resmi ve enstalasyon arasında yaşanan tartışmalardan/gerilimden sıyrılan genç bir kuşak ortaya çıkmıştır. Popüler kültürden ve sokağın dilinden etkilenen, yeniden şekillenen yerellik/evrensellik tartışmalarına eklenen sanatçılar disiplinlerarası bir bilinçle üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Çalıköğlü, 2008, s. 12).

Plastik sanatlar alanında doksanların ilk yarısı, bir önceki on yılın muhasebesinin yapıldığı, devlet baskısı ve neo-liberalizmin getirdiği kültürel erozyonu yaşayan ülkenin bulunduğu duruma dair eleştirel yorumlara sahne olan bir süreçtir. Bu yıllarda toplumsal cinsiyetler arasındaki güç eşitsizliği, militarizm, kamusal ve özel alana sızan şiddet gibi temalar sanatçıların çalışmalarında giderek daha sık işlenmeye başlamıştır (Kosova, 2007, s. 49).

Yine bu yıllarda, sanat, siyaset ve sosyoloji farklı mecralarda kesişmeye başlamış, Foucault, Deleuze ve Guattari'nin Türkçe'ye çevrilen metinleri sanat camiasında okunmaya/tartışılmaya başlanmış, sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörleri disiplinler arası düşünmeye ve üretmeye sevk eden Sanat ve Sosyoloji (MSÜ Sosyoloji Bölümü, 1993 – 1994) ve Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji (PSD 1992) gibi etkinlikler düzenlenmiştir.

Doksanların ikinci yarısına gelindiğinde ise modern, çağdaş ve güncel sanat kavramlarının tartışılmaya başlandığı görülmektedir. Tarihsel sürece bakıldığında 1960 sonrasında *çağdaş sanat* tanımının kullanıldığı, ancak 1980 darbesinden sonra *Yeni Boyut* gibi sanat dergilerinin *eski sanat-yeni sanat* tanımlarını kullandığı gözlenmektedir. 1980 sonrasında kurulan ve adının başına *çağdaş* sözcüğünü alan çok sayıda derneğin bulunması ve sanat alanında da hem *yeni* hem de *çağdaş* sözcüklerinin tekrar dolaşıma girmesi Burcu Pelvanoğlu'na (2009) göre birbirine karşıt iki anlam içermektedir. Yazara göre bu hem bir çelişkidir çünkü *çağdaş sanat* terimi 1945 itibariyle hâlihazırda kullanımdadır, hem de yadırganmamalıdır çünkü *çağdaş sanat* sözcüğü tıpkı *modernleşme projesi* gibi *çağdaşlaşma projesi*'ne, darbe sonrası sürece işaret etmektedir (s. 110). *Güncel sanat* tanımı ise 1990'lardan itibaren terminoloji içerisinde kullanılmaya/tartışılmaya başlanmıştır. Bu süreçte bazı akademisyenler, sanat eleştirmenleri, küratörler İngilizce *contemporary art*'ın karşılığı olarak *çağdaş sanat*'ı, bazıları ise *güncel sanat*'ı tercih etmiştir².

Bienaller ve Küratöryal Uygulamaların Sanat Ortamına Etkisi

1980'lere baktığımızda ise Türkiye çağdaş sanat ortamının bienal kavramıyla tanıştığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda Uluslararası İstanbul Bienali adını alacak olan, ilki 1987'de düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi, sanatçıların kültürel tarih ve mimari ile zihin jimnastiğine giriştikleri ilk etkinliklerden olmuştur. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) desteğiyle düzenlenen bu etkinlikle sanatçı, küratör ve eleştirmenlerin Türkiye sanat ortamıyla, çeşitli ülkelerdeki sanat ve sanatçıların ortak bir kültür ağında birleşmesi sağlanmıştır.

1987'de Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat ve 1989'da Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat başlıklarıyla gerçekleştirilen ilk iki etkinlik Beral Madra genel koordinatörlüğünde düzenlenmiştir. Türkiye'den katılan sanatçıların işleri Ayasofya'da, yurtdışından katılanlarınkiler ise Aya İrini'de sergilenmiştir. Dolayısıyla Osmanlı mimarisini Türklerin, Bizans mimarisini ise yabancıların ele alması beklenmiştir. İkinci bienalde tam tersi tercih edilmiş, Aya İrini'de Türkiye'den sanatçıların, Süleymaniye Kültür Merkezi'nde yabancı sanatçıların eserleri izleyici ile buluşmuştur. Bu etkinliğin getirdiği en önemli yenilik, tarihi mekânlar ile çağdaş sanat eserlerinin bir arada sergilenmesidir. Sonraki bienallerde Yerebatan Sarnıcı, Kız Kulesi, Feshane, Galata Rum Özel İlköğretim Okulu, Antrepo gibi mekânlarda bienalin kavramsal çerçevesinde eserler sergilenmiştir.

Sanat ortamının yeni yeni tanıştığı küratörlük olgusuyla birlikte tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler sosyoloji, tarih ve felsefe gibi farklı disiplinlerle işbirliği içinde,

²Bu konu hakkındaki tartışmalar hakkında detaylı bilgi için bkz. Yılmaz, 2012, ss. 33–57.

mekân/mimari üzerinden toplumsal belleğin deşifre edilme çabasını görselleştirmiştir³. Salt birer sergileme mekânı olmanın ötesinde, yeniden ziyaret edilen-üzerine düşünülen bu yapılarda izlenime sunulan işler, modernite, ulus-devlet ve iktidar aygıtları gibi kavramları sorunsallaştırmıştır.

1990'larla beraber İstanbul, yurtiçinden ve yurtdışından küratörlerin gerçekleştirdikleri sergilere sahne olmuş, sanatçılar bu tematik sergilerle izleyiciyle buluşmuştur. Beral Madra ve Efi Strousa'nın 1992 yılında gerçekleştirdiği Sanat Texhn sergisi⁴ ve Vasıf Kortun'un 1992-1993 yıllarında gerçekleştirdiği Anı/Bellek sergileri⁵ küratörlü çalışmaların ilklerindedir (Altındere 2007, s. 4; Boyacı, 2009, s. 42). Bu süreçte gerçekleştirilen diğer etkinliklere Göndermeler (1990), 8 Sanatçı 8 İş: B (1990), 10 Sanatçı 10 İş: C (1992), 10 Sanatçı 10 İş: D (1993), Farklılık (1993), Sanat: Kurgu Yaşam (1995), Hayal-i Tarih (The Imagination Of History) (1995), Küreselleşme (Devlet-Sefalet-Şiddet) (1995), Azınlık (1996), Genç Etkinlik (1995-1998), Manzara (1998), Tepeler Arasında Tablo (1999), Sanat ve Modaları (1999), Önermeler (2000), Yerli Malı (2000) örnek gösterilebilir.

Küratörlü etkinliklerin önemli işlevi, Türkiye çağdaş sanatını uluslararası sanat üretimine eklemlenmek olmuştur (Madra, 2007, s. 35). Bu süreçte sanatçılar yurtdışındaki sergilere katılma ve dışarıdaki izleyici, eleştirmen ve küratörlerle iletişime geçme imkânını bulmuşlardır. Pek çok sanatçı Manifesta, Venedik Bienali, Havana Bienali, Busan Bienali, Kwangju Bienali ve Sydney Bienali gibi etkinliklere katılmışlardır. Öte yandan Avrupa'daki çağdaş sanat müzeleri ve merkezlerinde gerçekleştirilen etkinliklere de katılımlar artmıştır (Madra, 2007, s. 38; Boyacı, 2009, s. 42).

1990'larda uluslararası etkinliklere katılımın yıllar içerisinde ciddi bir artış gösterdiği gözlenmiş, ancak bu çalışma için dönemin en sık ele alınan temalarını görünür kılan 44., 45. ve 47. Venedik Bienalleri (İtalya, 1990, 1993, 1997), Minos Beach Art Symposium

³Çağdaş Türk Sanatında küratörlük olgusu üzerine gelişen tartışmalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yalçın Beldan, 2017, ss. 134-139.

⁴Türk ve Yunan sanatçıların katılımıyla İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin Şeker Ahmet Paşa Salonu, Hareket Köşkü ve bahçesinde gerçekleştirilen serginin küratörlüğünü Beral Madra ve Efi Strousa üstlenmiştir. Sergiye Türkiye'den İsmail Saray, Selim Bırsel, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Canan Beykal ve Osman Dinç, Yunanistan'dan Dimitri Alithinas, Niki Liadaki, Aimilio Papaphilippou, Theodoros, Gregoriu Theodoulos, George Sfikas ve Marios Spiliopoulos katılmıştır. Sergi İstanbul'dan sonra Atina'ya taşınmıştır. Sergi küratörlerinden Strousa amaçlarını "günümüzde egemen olan işlevsel ve materyalist eğilimlere karşı çıkışın işaretleri olan yeni değerleri ve altyapıları bulmaya yönelik entelektüel arayışların varlığının ve devininin üstüne gitmek" şeklinde özetlemiştir (Çağdaş 1992: ss. 5-6). Madra ise (1992) çoğulculuk ve çok kültürlülük gibi kavramların yaşanan post-modernist süreçte öne çıktığına ve bu kavramları Akdeniz ülkelerinin doğal olarak barındırdıklarına, bu nedenle tıkanan modernizme alternatif olarak Akdeniz ülkelerinin yeni açılımlar yaratabileceğine dikkat çekmektedir. Serginin hedefini Türk ve Yunan sanatçıların ortak kültürel birikimlerinden oluşan yönelimleri kadar, özel bakış açılarını, bu ülkelerin sanatçılarının kültürel kaynaklarından doğan ve aynı zamanda evrensel uygarlığa göndermeler yapan çalışmalarını izlenime sunmak şeklinde özetlemiştir (s. 86).

⁵Dönemin sanat yazarı ve küratörlerinden Vasıf Kortun'un anı/bellek kavramları etrafında oluşturduğu sergilerin birincisi 9 Aralık-8 Ocak 1992 tarihleri arasında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde, ikincisi 4 Mayıs-25 Mayıs 1993 tarihleri arasında Akaretler, Spor Caddesi, 50 numarada gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler doksanların başında Türkiye sanat ortamı içinde öne çıkan küratöryel etkinlikler olmuştur (Altındere, 2007, s. 6). Serginin küratörü Vasıf Kortun amacının resmi ve meşrulaştırılmış kolektif/kişisel bellekler ve tarihler, "tepeden inme" hafıza silinmeleri gibi olguları sorgulamak ve belli bir bakışa/kavrama göre düzenlenmiş, sorular sorup önermelere açık bir sergi gerçekleştirmek olduğunu dile getirmiştir (Akt. Çağdaş, 1992, ss. 7-8).

(Yunanistan, 1990), Europe Unknown (Polonya, 1991), A Foreigner is a Traveller: Turkey-Netherlands: A Dialogue (Hollanda, 1993), Enticing Differences (İtalya, 1994), İskele (Almanya, 1994), Orient Express (Almanya, 1994), Kesişen Coğrafyalar (Macaristan, 1995), III. Xample Displinlerarası Kültürel Diyalog ve Sanat (Almanya, 1996), 24. Sao Paulo Bienali (Brezilya, 1998), İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat (Almanya, 1998) ve Jön Türk (Amerika, 2000) başlıklı etkinlikler seçilmiştir. Alt başlıklar altında kronolojik olarak ele alınacak etkinlikler tematik çerçeveleri, gerçekleştirildiği mekânlar ve katılımcıların bilgisi eşliğinde aktarılacaktır.

İtalya Deneyimleri

Türkiye 1956, 1958 ve 1960 yıllarının ardından 1990'da Beral Madra küratörlüğünde 44. Venedik Bienali'ne katılmıştır. Katılım Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Müdürlüğü'nün girişimleriyle İtalya Pavyonu'nda gerçekleştirilmiştir. İkişer yapıtla sergiye katılan Mithat Şen ve Kemal Önsoy çalışmalarında beden ve kültürel geçmiş temalarını işlemişlerdir. Şen ve Önsoy'un yapıtlarında geleneksel olan ve çağdaş olanla hesaplaşma dikkat çekmektedir (Madra, 1996, ss. 62-64).

1993 yılında küratör Achille Bonito Oliva tarafından başlığı Sanatın Kardinal Noktaları olarak belirlenen 45. Venedik Bienali'ne Türkiye Beral Madra küratörlüğünde katılmıştır. Kültürlerin ve dillerin birlikteliğine, kültürel göçebelğe vurgu yapan etkinlikte



Görsel 1. Erdağ Aksel, *Burada ve Şimdi ve Eskiden*, 1993 (Madra, 1993a)

Türkiye'den Erdağ Aksel ve Serhat Kiraz yapıtlarını sergilemiştir (Gültekin, 1993, s. 40). Giardini di Castello'nun yanındaki Viale Trento'da ise Beral Madra, Gabriele Rivet, Jarg

Geismar ve Köln'de yaşayan Adem Yılmaz tarafından Arada: Milli Uluslararasıılık veya Uluslararası Milliyetçilik başlıklı Türkiye-Almanya ortak yapımı bir açık alan projesi gerçekleştirilmiştir (Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 31).

Erdağ Aksel bienale Burada ve Şimdi ve Eskiden başlıklı, alüminyum çerçevelerle sınırlanmış 6 pano ve 3 ince levha, onların alt bölümlerine saatli maarif takvimi yaprakları, üst bölümlerine ise Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet portrelerinin fotoğraflarını yerleştirdiği çalışmasıyla katılmıştır (Görsel 1). İnce levhalarda bir Fatih Sultan Mehmet kılıcı, sanatçının soyunurken fotoğrafı ve bir floresanla aydınlatılmış bir tornavida yer almıştır. Madra'ya (1993b) göre Aksel'in yapıtında takvimler *burada ve orada*, bugün ve geçmiş zaman mesajları verirken, padişah portreleri, soyunan kişi, tornavida gibi imgeler izleyici için Doğu-Batı ayrımından, üretim-tüketim ikilemine, siyasal ideolojilerin karşıtlığından bireyin kendi toplumu ve dünya içindeki yerine kadar uzanan konularda çok geniş bir çağrışım alanı yaratmaktadır (ss.134-138).

Beral Madra (2003) söz konusu isimlerin periferik kabul edilen bir ülkenin sanatçıları olarak, yenedünya düzenine yeni bakış açıları getirmek üzere çalışmalarıyla bu etkinliğe katıldıklarını belirtmiştir. Madra Venedik'e bir sanat sergisinden ziyade siyasi bir görüş götürdüklerini ifade etmiş, serginin Türkiye'nin dünyada konumlanmak istediği yeri anlatan bir etkinlik olduğunun altını çizmiştir (s. 148). Sanatçılar da insanın bireysel ve evrensel konumu, yerellik/evrensellik ikilemi, geleneksel miras, geçmiş ve şimdi gibi kavramları yapıtlarına taşımışlardır (Boyacı, 2009, ss. 109-111).

Türkiye 1995'te yapılan 46. Venedik Bienali'ne katılmazken, 1997'de gerçekleştirilen 47. Venedik Bienali'nde iki Türk sanatçı yer almıştır. Modernlikler ve Bellekler başlıklı etkinliğin Türkiye küratörlüğünü yine Beral Madra üstlenmiştir. Bienaldeki sanatçılardan İnci Eviner *Skinless* (1996) başlıklı çalışmasında üstü resimli üç bakır masa ve dört adet derili ve bakırlı figürden oluşan, kırdan kente göç gibi Türkiye için ekonomik-kültürel açıdan yaşamsal bir soruna değinen bir yapıt dizisi sunmuştur (Görsel 2). Serhat Kiraz ise yapıtında çeşitli kültürlerin sayılara yüklediği anlamların çeşitliliği, benzerlikleri/ortak paydalarını vurgulamıştır (Anonim, 1993, ss. 10-12; Bek, 2000, ss. 66-67).



Görsel 2. İnci Eviner, *Skinless*, 1996, bakır, deri, akrilik (Raza, 2016)

İtalya'da 1994'te gerçekleştirilen Enticing Differences etkinliğiyle ise, Romanya, Yunanistan ve Türkiye'den bir grup sanatçı ve küratörü geleneksel sanat fuarı ortamı ile

karşılaştırmak hedeflenmiştir. Türkiye’den Serhat Kiraz, İnci Eviner, Handan Börüteçene, Erdağ Aksel, Ahmet Öktem ve Teoman Madra, Beral Madra küratörlüğünde etkinliğe dahil olmuştur. Sergide amaçlanan, Akdeniz’in kültürel kimliğine ve sanat pazarındaki açılımlı olabilecek yerine işaret etmek ve bunu geliştirmektir. Bu bağlamda sanatçılar beden-bellek, beden-kimlik temalarını ve Akdeniz’deki coğrafi sorunları öne çıkaran işler gerçekleştirmişlerdir (Madra, 1996, ss. 125-131).

Almanya-Türkiye Hattı

Bu yıllarda Almanya’da düzenlenen çok sayıda etkinliğe katılım görülmektedir⁶. Buna örnek verilebilecek İskele Sergisi’ni, Almanya Dış İlişkiler Enstitüsü (Institut für Auslandsbeziehungen) önce Berlin ardından da Bonn ve Stuttgart’ta bulunan IFA galerilerinde 19 Mayıs-9 Ekim 1994 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir. Türkiye adına Beral Madra, Almanya adına Sabine Vogel’in küratörlüğünü yaptığı serginin düzenleyicisi Rene Block’tur. Üç farklı mekanda düzenlenen sergiye Fusun Onur, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa ve Adem Yılmaz katılmıştır (Çağdaş, 1994, s. 52; Madra, 1994, s. 132; Koyuncu, 2007, s. 91).

Gülsün Karamustafa’nın bu sergide yer alan *Heimat Ist, Wo Man Isst* (1994) başlıklı çalışmasını oluşturan üç kaşık sanatçının büyükannesinin sandığından çıkmıştır (Görsel 3). Barbara Heinrich’e (2007) göre Almanya’da çalışan Türk işçilere referansla “vatan doyduğun yerdir” anlamına gelen Almanca başlık, Türkçe hariç başka bir dile aynen çevrilmesi mümkün olmayan dilsel bir oyundan yararlanmıştır (s. 55). Çünkü yemek anlamına gelen *essen* ve olmak anlamına gelen *sein* fiillerinin üçüncü tekil kişi çekimleri olan ve okunuşları da birbirine benzeyen *isst* ve *ist* arasında bir kelime oyunu yapılmıştır. Bu dilsel oyunu da Türkçe’de en çok hissettirecek şekilde çalışmanın başlığı “Vatan doğduğun yer değil, doyduğun yerdir” olarak çevrilmiştir.

Serginin kavramsal çerçevesi İstanbul ve Avrupa ilişkilerine odaklanmakta, kültürel yabancılaşma, kültürlerarası kopukluk, medeniyetlerin tahrifata uğratılması, göç/göçebelik, kimliksizlik gibi temaların işlendiği görülmektedir (Çağdaş 1994, s. 55; Koyuncu, 2007, s. 91). Sergiye, yapıtlarında belli bir sürekliliği barındıran, sosyolojik, antropolojik, siyasal, otobiyografik ve çevresel söylemleri ele alan sanatçılar seçilmiştir. Söz konusu sanatçıların tümü sergiye hazır nesne ve enstalasyonla katılmıştır. Seçilen sanatçılardan Avrupa’yla ilişkileri olan bir şehirde yaşayan bireyler olarak ve bu ilişkilerin var olduğu bir kentte sergi açılacağını göz



Görsel 3. Gülsün Karamustafa, *Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir*, 1994 (Heinrich, 2007)

⁶1990’larda Almanya’da düzenlenen ve Türkiye’nin katıldığı diğer etkinlikler hakkında detaylı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019). *Küreselleşen Türkiye’nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi.

önünde bulundurarak söylemlerini geliştirmeleri istenmiştir. Katılımcılardan Hale Tenger ve Handan Börüteçene daha önce yaptıkları çalışmalarını sergilemişler, diğer sanatçılar ise çalışmalarını sergi alanında gerçekleştirmiş ya da İstanbul'da üretilip Almanya'ya taşımışlardır (Çağdaş, 1994, s. 53). Sanatçıların yapıtlarında İstanbul'dan Bosna Hersek savaşına, yerleşme ve yurt kavramlarından Akdeniz'deki kirliliğe kadar çeşitlilik gösteren temalar göze çarpmaktadır (Boyacı, 2009, s. 116).

Katılımcılardan Osman Dinç ve Handan Börüteçene daha çok mekânsal ve tarihsel olguları öne çıkarmış, modern teknolojinin imkânlarından faydalanıp yaptıkları objeleri sergilemiş, kimi zaman da direkt olarak arkeolojik nesnelere kullanmışlardır. Selim Birsnel ise soğuk savaş militarizmini çağrıştıran, süper füzeler, hayalet uçaklar ve savunma/saldırı teknolojilerini konu edinen işlerle sergiye katılmıştır. Yabancılaşma ve farklı kültürlerle karşılaşmanın yarattığı kimlik kırılmalarını çalışmalarında sunan bir başka sanatçı ise Ayşe Erkmen olmuştur (Görsel 4). Sanatçı II. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1989) sergilediği *Geçmişe Tören* başlıklı çalışmasının fotoğraflarını *İskele* sergisinde kullanmıştır (Koyuncu, 2007, s. 91). Sanatçı bu çalışmada metin, mekân ve zaman arasında bağlantı kurmuştur. Erkmen'in faydalandığı kaynak, 10. yüzyılda Kutsal Roma Cermen İmparatoru I. Otto'nun elçisi olarak iki defa Bizans İmparatorluğu'na gönderdiği Liutprand adlı elçinin gezi notlarına dayanmaktadır. Erkmen, gezi notlarından yola çıkarak bir kitap hazırlamış ve bunları altı pirinç levha halinde yan yana dizmiştir (Özayten, 2013, s. 172).



Görsel 4. Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 1989 (Özayten, 2013)

1994 yılında izleyiciyle buluşan bir başka sergi ise Orient Express olmuştur. Etkinlik, Berlin Künstlerhaus Bethanien'in 20. yıl kutlamaları kapsamında, Raffael Rheinsberg'in küratörlüğünde ve Beral Madra'nın yardımcı küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Sergiye Türkiye'den Serhat Kiraz, İnci Eviner, Ahmet Öktem ve Erkan Özdilek katılmıştır. Sanatçıların çalışmalarında merkez-çevre ilişkisi, yasaların göreceliği, Almanya'daki Türk işçilerin içe dönük dünyaları, kimliğe dair sorgulamalar ve göçebelik gibi kavramları/temaları sorunsallaştırmışlardır (Madra, 1994, ss. 132-133).

Almanya Darmstadt Multikultur bürosu tarafından tasarlanan 3. Xample Disiplinlerarası Kültürel Diyalog ve Sanat etkinliği ise 10 Mart-8 Nisan 1996 tarihleri arasında Darmstadt Hessisches Landesmuseum'da Türk ve Alman sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmiştir. İlki 1994'te Frankfurt XAC Multikult adlı galeride, ikincisi 1995'te Beral Madra'nın

küratörlüğünde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde yapılan bu çalışmaların odak noktasını oluşturan düşünce, farklı uluslardan ve disiplinlerden gelen sanatçıların buluşması olarak belirlenmiştir. Etkinliğin üçüncüsünde yer alan işlerin tamamı enstalasyondur. Hiçbir enstalasyonun yanında onu yapan sanatçının adının belirtilmediği sergiye Türkiye'den Serhat Kiraz, Kadri Özayten ve Zafer Aracagök katılmıştır. Söz konusu sanatçılar çalışmalarında tarihi miras, savaş, ölüm ve yaşama hakkı, insan hakları ve ötekilik gibi kavramları işlemişlerdir (Özayten, 1996, ss. 130-132).

1998 yılında René Block ve Fulya Erdemci'nin eş küratörlüğünde Berlin Dünya Kültürleri Evi'nde (Haus der Kulturen der Welt [HKW]) İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat sergisi düzenlenmiştir (Aliçavuşoğlu, 14 Ekim 1998, s.12). Sergide Füsun Onur, Hüseyin Bahri Alptekin, Gülsün Karamustafa, Sarkis, Ayşe Erkmen, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Serkan Özkaya, Hale Tenger Aydan Murtezaoğlu, Ebru Özseçen, Neriman Polat, Bülent Şangar ve İskender Yediler'in eserleri sergilenmiştir⁷. Farklı kuşaklardan isimleri buluşturan etkinlikte yaş grubundan bağımsız bir şekilde birbiriyle diyaloga giren çalışmalar sergilenmiştir. Cinsiyet ve temsil, şiddet, sürgün/yerinden edilme ve yeni kentsel yerleşimler, dil, tarih ve belleğe dair temalar sergide ortaklaşılın kavramlardan bazılarıdır (Kortun, 1998a, s. 19).

Hale Tenger, sergide iki iş ile yer almıştır⁸. *Cross Section* (1996) başlıklı video yerleştirmesinde, ulusal sınırlar, yerel ve küresel bağlamda hareketlilik ve göç kavramına odaklanmıştır (Görsel 5). Sanatçının hem ironik hem de üzücü vize başvurusu deneyimlerini anlattığı videoda, otoportresinin önden ve arkadan görünümü, dönüşümlü olarak bir duvarın iki yanına yansıtılırken yönü yalnızca önden çekime eşlik eden bir üst ses değişen perspektiflerle ilişkilendirilmektedir. Sesin sahibi sanatçı tarafından göçün tarihi, politik ve bireysel yönleri üzerine metinler okunmaktadır. Metinlerde, sanatçının farklı ülkelere gitmek üzere yaptığı vize başvurularında karşılaştığı alçaltıcı muameleler, Almanya'daki anne babasını ziyaret için vize alamayan Hatice, Türkmen halklarının Asya'dan günümüz Türkiye'sine göçleri, İstanbul'da yabancı olma hali, Türkiye'ye girmelerine izin verilmeyen Uluslararası Af Örgütü'nün iki temsilcisi, 15. yüzyılda bir sultanın emri üzerine şehri doldurmaları için ülkenin dört bir tarafından İstanbul'a sürülen Türk nüfus gibi çeşitli konulardan bahsedilmektedir (Özdoğan Türkyılmaz, 2019, ss. 265-266).



Görsel 5. Hale Tenger, *Cross Section*, 1996, 2 kanallı ve eş zamanlı video projeksiyon, ayrı dış ses (Antmen, 2007)

⁷ Sanatçıların çalışmaları ve sergi hakkında detaylı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, 2019, ss. 263-275.

⁸ Tenger'in sergideki diğer işi, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü* (1990) başlıklı büyük boyutlu yerleştirmedir. Bu çalışma hakkında detaylı bilgi için bkz. Antmen, 2007, ss. 25-26.

Gülsün Karamustafa da bu sergide yer alan *Sahne* başlıklı çalışmasında kendi suretini kullanmıştır (Görsel 6). Sanatçının kişisel arşivinden seçtiği ve büyüterek duvara astığı fotoğrafta kendisi ve eşi askerler arasında mahkeme tarafından yargılanırken görüntülenmiştir. Bu fotoğrafa sergi mekanı içinde dönenen ve sahne, rejim, kontrol, ideoloji sözcüklerini yansıtan bir projeksiyon eşlik etmiştir. Barbara Heinrich'e (2007) göre ışıklandırma bir yandan sahne aydınlatmasını anırtırken diğer yandan karakol ya da hapishanelerde gözetleme kulelerinde kullanılan projeksiyon sistemlerini çağrıştırmaktadır (s. 64).



Görsel 6. Gülsün Karamustafa, *Sahne*, 1998, enstalasyon görüntüsü (Heinrich, 2007)

Farklı Coğrafyalardaki Etkinliklere Katılım

Önceki bölümlerde aktarılan İtalya ve Almanya deneyimlerinin yanı sıra, 1990'larda Türkiye'den küratör ve sanatçıların Yunanistan, Polonya, Hollanda, Macaristan, Brezilya ve Amerika gibi farklı coğrafyalardaki sergileme etkinliklerine de katılmıştır.

1990'da küratörlüğünü Dimitri Coromilas'ın yaptığı ve Yunanistan'da düzenlenen Minos Beach Sanat Sempozyumu'nda Yeni Akdeniz Kimliği kavramı ekseninde gerçekleştirilen çalışmalar sergilenmiştir. Beral Madra ise Türkiye'den sanatçıların belirlenmesinde yardımcı küratörlük yapmıştır. Etkinliğe Türkiye'den Serhat Kiraz ve Handan Börüteçene katılmıştır. Sanatçılar çalışmalarında kendi kimliklerine gönderme yapan, yaşadıkları zaman ve yerle bağlantılı imgeleri seçmişlerdir. Kiraz ve Börüteçene'nin yapıtlarında kimlik, yerellik/evrensellik ve mekâna göndermeler öne çıkan temalardır. Madra'ya (1990) göre sanatçıların hemen hepsi doğa ve çevrenin önceliğini kabul etmiştir, demir, bakır, cam, mermer en gözde malzemelerdir. Handan Börüteçene'nin düzenlemesinde deniz kıyısında üç sayfalı bir bakır kitap yükselmekte, iki sayfa ağır cam küre taşımakta, üçüncü küre ise denize açılmak üzeredir. Serhat Kiraz'ın çalışmasında ise ağaçların arasından yüzlerce cam

lamayla doldurulmuş dört demir ayak göğe doğru yükselmekte, yerdeki kavramsal pusulayı tamamlamaktadır (s. 154).

1991 yılına geldiğimizde Europe Unknown başlıklı serginin Polonya'nın Kraków kentinde, Anda Rottenberg'in küratörlüğünde gerçekleştirildiği görülmektedir. Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Konferansı (Conference on Security and Cooperation in Europe) dolayısıyla UNESCO himayesinde Avrupa Kültür Forumu tarafından düzenlenen bu etkinlikte Orta ve Doğu Avrupa'dan sanatçıların eserleri sergilenmiştir. Rottenberg, bölgeyi ayıran politik engellerin kalktığı bu süreçte, doğu, batı, kuzey ve güneyiyle Avrupa'yı bir araya getirme isteğiyle farklı ülkelerden küratörleri davet etmiştir. Türkiye'den Vasıf Kortun ve Beral Madra yardımcı küratör olarak davet edilmiştir. Dış İşleri Bakanlığı tarafından finanse edilen sergiye, Vasıf Kortun Hale Tenger ile, Beral Madra ise Selim Birselle katılmıştır (Boyacı, 2009, s.104; Özdoğan Türkyılmaz, 2019, ss. 29-30).

1993'te Hollanda Stedelijk Museum Schiedam'da Hollandalı ve Türkiyeli sanatçıları bir araya getiren A Foreigner is a Traveller: Turkey-Netherlands A Dialogue başlıklı sergi izleyiciyle buluşmuştur. 3. İstanbul Bienali'nde Hollanda grubunun küratörü Paul Donker Duyvis ile Stedelijk Schiedam Müzesi'nin geçici müdürü Pieter Th. Tjabbes'in çabalarıyla hayata geçirilen serginin yerel unsurları öne çıkarmaması için özen gösterilmiştir (Kortun, 1999, s. 78; Özdoğan Türkyılmaz, 2019, s. 32). Sergide Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin-Michael Morris, Bedri Baykam, Vahap Avşar, Mehmet İleri ve Hale Tenger'in işleri yer almıştır.

1995 yılına geldiğimizde, Budapeşte Bahar Festivali kapsamında, Ujlak Galerisi'nde gerçekleştirilen karma sergiye sanatçıların ikili projeleriyle katıldıkları görülmektedir. Bu doğrultuda Hüseyin Alptekin ve Michael Morris, Emre Zeytinoğlu ve Ahmet Müderrisoğlu, Müşerref Zeytinoğlu ve Ali Akay üçer yapıt gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca aynı galerinin girişimleriyle Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris, kültür etkinliklerinin düzenlendiği



Görsel 7. Hüseyin Bahri Alptekin, *Capacity*, 1998 (Demir, 2011)

tarihi bir Türk hamamında başka bir projeye imza atmışlardır. Sponsorluğunu Malev Hava

Yolları ve Javor Peter'ın yaptığı sergilerin organizasyonunu Mesut Pekergin üstlenmiştir. Sanatçıların işleri üretildikçe süreç içinde konsepti belirginleşen sergide, Macaristan ve Türkiye arasındaki kültürel ve tarihsel ortaklıklar, köken bakımından ortak dil (Fino Ogur dili) ve jeopolitik benzerlikler, eski Demirperde ülke pazarları ve alışveriş, savaş ve ölüm öne çıkan temalar olmuştur (Anonim, 1995, ss. 130-131; Çağ, 1995, ss. 50-51).

Avrupa dışındaki bienallerin en çok bilineni, 1951'den beri Brezilya'da düzenlenen Sao Paulo Bienali'dir. Etkinlik Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir parçasıdır (Yardımcı, 2005, s. 24). 1994 yılında düzenlenen 22. Sao Paulo Bienali'ne Vasıf Kortun küratörlüğünde Hale Tenger katılmıştır. Sanatçı etkinliğe *Kant'ın Portresi* başlıklı enstalasyonu ile dahil olmuştur (Anonim, 1994, s. 27). 1998 yılında 24. kez gerçekleştirilen etkinliğe ise Türkiye'den Vasıf Kortun küratörlüğünde Hüseyin Alptekin, Halil Altındere ve Bülent Şangar katılmıştır. Alptekin bienalin uluslar bölümünde, Altındere ve Şangar ise Ortadoğu bölümünde yapıtlarını sergilemişlerdir. Hüseyin Alptekin *Capacity* başlıklı çalışmasında farklı şehirlerin adlarını taşıyan otel tabelaları kullanmıştır (Görsel 7). Sanatçı çoğunu Laleli'de (İstanbul) fotoğrafladığı bu tabelalarda popüler kültür ve yüksek kültür, yerel ve küresel gibi kavramsal ikiliklere gönderme yapmıştır. Halil Altındere ise Vasıf Kortun'un (1998b) yorumuyla "kendinden olmayana, kendini temsil hakkını tanımayan, bir egemen kültür siyasetinin yamyamlığını sorgulayan" *Ya Sev Ya Terket* başlıklı çalışmasıyla katılmıştır (Görsel 8)(s. 49).



Görsel 8. Halil Altındere, *Ya Sev Ya Terket*, 1998 (Evren, 2008)

2000 yılında New York Broadway Gallery'de açılan ve küratörlüğünü Genco Gülan'ın üstlendiği *Jön Türk* sergisinde ise kimlik, değişim ve yenilik kavramları tartışmaya açılmıştır. Etkinliği Saatchi koleksiyonundaki işlerden oluşan *Sensation* adlı sergiyle karşılaştıran Gülan, sözkonusu sergiye sadece "genç" ve "İngiliz" olanların alınmasından ve farklı bir yaş ve pasaporta sahip kimsenin alınmayacağı koşulundan yola çıkarak kurguladığı sergide "genç" ve "Türk" olma kavramlarını sorunsallaştırmıştır. Öte yandan sergide değişik milletlerden ve yaştan sanatçılar yer almıştır. Sergiye Türkiye'den Barış Ger,

Bülent Baş, Esra Özyürek, Genco Gülan, Hüseyin Katırcıoğlu, İnsel İnal, İsmet Doğan, Mehmet Sinan, Selda Asal, Suzan Batu ve Yeşim Özsoy katılmıştır (Özsoy, 2000, s. 54).

Sonuç

Türkiye'nin uluslararası sanat etkinliklerine ve piyasasına dahil oluşu 1990'larda ivme kazanmıştır. Bu bağlamda Beral Madra ve Vasıf Kortun gibi Türkiye'yi temsil eden küratörlerin uluslararası alanda varlıklarını güçlendirdikleri görülmektedir. Almanya, İtalya, Polonya, Brezilya, Yunanistan, Hollanda ve A.B.D. gibi geniş bir coğrafyaya yayılan sergi/bienal/sempozyum ve benzeri etkinliklere katılımlara bakıldığında ağırlık noktasını Almanya'nın oluşturduğu söylenebilir. Bu çalışma kapsamında ele alınan 13 etkinliğin 5 tanesi Almanya'da düzenlenmiştir. Etkinliklerden bazılarının düzenlenme nedeninin 1960'lı yıllarda başlayan ve günümüzde de sürmekte olan Türkiye'den işçi göçünün yaratmış olduğu toplumsal dinamiklerle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu etkinliklerde sanatçılara dayatılan spesifik bir kavram olmamakla birlikte bu dönemde Almanya'ya göç olgusu baskın/belirleyici olmuştur.

Ele alınan etkinliklerin dördü İtalya'da düzenlenmiştir. Rakamsal açıdan Almanya öne çıkmakla birlikte, dışişleri ya da diplomatik ilişkilerden ziyade salt sanatsal girişimlerle açıklanabilecek bir yoğunluk göstermesi bakımından İtalya örneği dikkat çekicidir. Öte yandan kültürel ilişkilerin olduğu Polonya, Brezilya, Yunanistan ve Hollanda gibi ülkelerdeki sergilere katılımın yanı sıra 2000 yılındaki Jön Türk (A.B.D.) sergisi ilginç bir örnek teşkil etmektedir.

Çalışma kapsamında aktarılan 14 serginin 9'unun temasının kültürel, siyasi veya etnik kimlikler etrafında şekillendiği gözlenmiştir. Bu noktada 1990'lı yılların Türk sanatında yurtiçindeki etkinliklerdeki konu çeşitliliğinin, uluslararası etkinliklere katılırken *kimlik* kavramı etrafına toplanması ve kısmen daralması dikkat çekicidir.

Bu noktada anakronik bir sıçramayla ve mikro-tarihsel bir yaklaşımla 1963-1964 yıllarında Brüksel, Paris, Viyana, Berlin ve Roma'da düzenlenen Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi'nin aldığı reaksiyonlar ile 1990'lardaki etkinlikler birlikte düşünülebilir. Bu sergi Türk sanatındaki eğilimlerin çeşitliliğini göstermesi ve *sanatta yerellik/evrensellik* tartışmalarına getirdiği açılımlar yönünden dönemin önemli sanat etkinliklerindedir. İlk olarak 1963'te Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda açılan sergi Nurullah Berk'in aktardığına göre yabancı basında "imzaların Türk, resimlerin Avrupalı" oluşu ve "resimlerde şark havasının sezilmediği" gerekçesiyle eleştirilmiştir (Berk, 1964a, s. 5). Sergi 1964'te Paris'e taşındığında benzer eleştiriler sürmüş, yabancı eleştirmenler sergiye katılan sanatçıların Paris Ekolü'nün etkisinden kurtulamadığını vurgulayan yazılar kaleme almışlardır (Berk, 1964b, s. 9). Söz konusu eleştiriler Türk sanat çevresinde yankı yaratmış, dönemin sanatçı ve eleştirmenleri dış basında yer alan değerlendirmeler ekseninde batının Türk resminden beklentilerini ve çağdaş Türk sanatındaki ulusal değerleri tartışan yazılar kaleme almıştır⁹.

⁹Sergi ve yankıları hakkında detaylı bilgi için bkz. Gürdaş, 2013, ss. 52-55.

1990'larda ise yurtdışında izleyiciyle buluşan Türkiyeli sanatçıların çalışmaları benzer tepkilerle karşılaşmamıştır. Zira artık kültürel ve toplumsal atmosfer değişmiş, 1990'lar boyunca demokratikleşme girişimleri, Gümrük Birliği anlaşmaları ve Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na katılma gayretleri, ulusal sermaye sınıflarının uluslararası sermaye sınıflarıyla girdikleri ittifaklar gibi pek çok olgu dikkat çekmektedir. Dünya çapında da dijital devrimlerin yaşanması, internetin ve uydu teknolojilerinin dünyayı küresel bir köye çevirmesi, büyük kapitalist sermayenin yersiz yurtsuzlaşması, SSCB deneyiminin son bulması ve Amerikan müdahaleciliğinin iki kutuplu dünyayı tek kutba çevirmesi, tüm bunların içine oturduğu küreselleşme olgusu dönemin kültürel/düşünsel ve sanatsal ortamına etki eden olaylardır (Koyuncu, 2007, s. 88).

Küreselleşen dünya düzeni ve yeni sanatsal eğilimleri içerisinde *Batılı* sanat otoriteleri/izleyicisi muhtemelen 1960'lardakine benzer şekilde doğrudan *Doğulu* imgeler, *yerel* motifler görme beklentisi taşımamaktadır. Ancak doksanlar süresince yurtdışında gerçekleştirilen sergilere katılan sanatçıların sıklıkla Türk kimliği/etnik kökenler, göç/göçebelik gibi hem evrensel hem de yerel kavramlara odaklı işler üretmesi dikkat çekicidir.

Kaynakça

- Alicavuşoğlu, Esra. (14 Ekim 1998). Acı ve haz aynı sergide: 14 Türk sanatçısının katıldığı "İskorpit" başlıklı çağdaş sanat sergisi bugün Berlin'de açılıyor. *Cumhuriyet*, s. 12.
- Altındere, Halil. (2007). Türkiye'de güncel sanat 1986 – 2006. *User's manual – Contemporary art in Turkey 1986–2006*. Art-İst Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, ss. 3-9.
- Anonim. (1993). Sanatın kardinal noktaları: 45. Venedik Bienali. *Anons*, 28-29-30, ss. 10-12.
- Anonim. (1994). Hale Tenger'in Sao Paulo Bienali öyküsü. *Milliyet Sanat*, 349, s. 27.
- Anonim. (1995). Budapeşte'de keşişen coğrafyalar. *Arredamento Dekorasyon*, 70, ss. 130-131.
- Antmen, Ahu. (2007). *Hale Tenger: İçerdeki yabancı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bek, Güler. (2000). *Bienal etkinlikleri ve Türk sanat ortamındaki etkileri*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Berk, Nurullah. (1964a). Türk sanatı Avrupa'da. *Varlık*, 614, s. 5.
- Berk, Nurullah. (1964b). Paris'te çağdaş Türk sanatı. *Varlık*, 621, s. 9.
- Boyacı, Melis. (2009). *Çağdaş Türk sanatında küratörlük olgusu: Beral Madra*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Bunulday, Solmaz. (2008). *1975-2005 arası Türkiye sanat üretiminde "toplular" ve "kavramsallaştırma"*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Çağ, Bülent. (1995). Keşişen coğrafyalar. *Hürriyet Gösteri*, 174, ss. 50-52.
- Çağdaş, Hami. (1992). Anı – Bellek sergisinin ardından: Bellek – anı – kimlik ve sanatçı. *Hürriyet Gösteri*, 135, ss. 7-9.
- Çağdaş, Hami. (1994). Çağdaş sanatımız Almanya'daydı. *Hürriyet Gösteri*, 167, ss. 52-55.
- Çalhkoğlu, Levent. (2008). 90'lı yıllarda çağdaş sanat: Kırılma – gerilim – çoğulculuk. *Çağdaş sanat konuşmaları 3 – 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat*. Yapı Kredi Yayınları, ss. 7-16.
- Demir, Duygu. (ed.). (2011). *Ben bir stüdyo sanatçısı değilim, Hüseyin Bahri Alptekin*. SALT Yayıncılık.
- Evren, Süreyya. (2008). *Halil Altındere: Kayıplar ülkesiyle dans*. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Gültekin, Gönül. (1993). 45. Venedik Bienali. *Sanat Çevresi*, 181, ss. 38-45.
- Gürdaş, Bora. (2013). Brüksel, Paris, Viyana, Berlin, Roma: 1963-63 Çağdaş Türk resim ve heykel sergisi. *Gençsanat*, 214, ss. 52-55.

- Heinrich, Barbara. (2007). *Güllerim tahayyüllerim: Gülsün Karamustafa*. Yapı Kredi Yayıncılık.
- Kortun, Vasif. (1998a). Zayıf kurgular-hızlandırılmış kaderler. A. Stepken (Ed.). *İSKORPİT: İstanbul'dan güncel sanat/Aktuelle kunst aus Istanbul/Recent art from Istanbul* (Sergi Kataloğu). Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH Yayını, ss. 15-21.
- Kortun, Vasif. (1998b). Sao Paolo'daki Türkiye. *Hürriyet Gösteri*, 207, ss. 48-49.
- Kortun, Vasif. (1999). Uluslararası dolaşım ve Türkiye sanatçıları: Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa. *Resmi Görüş*, 1, ss. 70-83.
- Kosova, Erden. (2007). Türkiye'de güncel sanat. *User's manual-Contemporary art in Turkey 1986-2006*. art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, ss. 48-50.
- Koyuncu, Mahmut. (2007). Ulus sergileri ve temsil. *User's manual-Contemporary art in Turkey 1986-2006*. art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, ss. 88-100.
- Madra, Beral. (1990). Mitolojik Girit'te 2000 yılının Akdeniz kültür kimliği. *Arredamento Dekorasyon*, 21, s. 154.
- Madra, Beral. (1992). Sanat, Texnh sergisi ve çağdaş sanat süreci. *İstanbul*, 2, s.86.
- Madra, Beral. (1993a). 45. Venedik Bienali. *Arredamento Dekorasyon*, 6, ss.134-138.
- Madra, Beral. (1993b). The Pavillon of Turkey, 45th Venice Biennale. *BM Çağdaş Sanat Merkezi*. <https://www.beralmadra.net/exhibitions/turkish-participation-in-the-45th-venice-biennale/>
- Madra, Beral. (1994). Almanya IFA galerilerinde İskele ve Orient Express sergileri. *Arredamento Dekorasyon*, 64, s.s 132-133.
- Madra, Beral. (1996). *Post peripheral flux-a decade of contemporary art in İstanbul*, Literatür Yayınları.
- Madra, Beral. (2007). Bir karmaşa alanı olarak görsel sanat. *User's manual-Contemporary art in Turkey 1986-2006*, Art-İst Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, ss. 28-43.
- Özayten, Nilgün. (1996). III. XAMPLE disiplinlerarası kültürel diyalog ve sanat. *Arredamento Dekorasyon*, 81, s. 130-132.
- Özayten, N. (2013). *Mütevazı bir miras, batı'da obje sanatı/ kavramsal sanat/ post-kavramsal sanat ve Türkiye'de 1965-1992 yılları arasındaki benzer eğilimler*, SALT e-yayıncılık.
- Özdoğan Türkyılmaz, Hatice. (2019). *Küreselleşen Türkiye'nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block* (Yayınlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Özsoy, Yeşim. (2000). Jön Turk @ 450 Broadway gallery. *Arredamento Mimarlık*, 100 + 26, s. 54.
- Pelvanoğlu, Burcu. (2009). *1980 sonrası Türkiye'de sanat: Dönüşümler*. (Yayınlanmamış doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Raza, Sara. (2016). *İnci Eviner retrospektifi: İçinde kim var?* İstanbul Modern.
- Yalçın Beldan, Nevin. (2017). *Çağdaş Türk sanatında küratörlük olgusu ve öne çıkan küratörler*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Yardımcı, Sibel. (2005). *Kentsel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İletişim Yayınları.
- Yılmaz, Mehmet. (2012). Modern, çağdaş, güncel, postmodern. *Sanatın günceli güncelin sanatı* (haz. Mehmet Yılmaz). Ütopya Yayınevi, ss. 33-57.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 13.10.2023

Kabul Tarihi: 17.01.2024

Türkiye’de Müzik Endüstrisi Bağlamında Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi

**Hüseyin Kara¹
Mehmet Serkan Çakır²**

Öz

Bu çalışma, kitle iletişim araçlarından olan radyo ve plak teknolojisinde Türk halk müziğinin ne derece yer edindiğini tarihsel olarak irdelemektedir. Bu kapsamda çalışmada ilk olarak halk müziği hakkında genel bir çerçeve çizilmiş, sonrasında ise bu müzik türünün kurumsal olarak icra edildiği ilk yer olan radyo dönemine göz atılmıştır. Devamında ise konu kapsamı dolayısıyla müzik endüstrisi ve Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişimi hakkında bilgiler verilmiş, halk müziğinin plak endüstrisindeki yeri örneklerle sunulmaya çalışılmıştır. Son olarak ise Türkiye’de 1960’lı yıllarla birlikte revaçta olmaya başlayan dönemin popüler müzik türlerinden olan Anadolu Pop’un gelişim süreci araştırılmış ve bu müzik türü ile halk müziğinin ilişkisi seçilen örnek plaklar üzerinden incelenmeye çalışılmıştır. Nitel bir çalışma yöntemi benimsenen bu çalışmada doküman analizi yapılmış ve örnek plaklar dinlenerek içerik analizi gerçekleştirilmiş, hem radyonun hem de plak endüstrisinin halk müziğinin üretimine çeşitlilik sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, Anadolu Pop, Müzik endüstrisi, Plak endüstrisi.

The Adventure of Turkish Folk Music with Mass Media in the Context of the Music Industry in Turkey: The Era of Radio and Record

Abstract

This study historically assessed to what extent Turkish folk music has gained ground in radio and record technology from the mass media. In this context, the study initially drew a general framework of folk music and then reviewed the radio period—the first occasion to perform this genre of music

¹Arş. Gör., Munzur Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, 0000-0002-7094-554X, huseyinkara@munzur.edu.tr

²Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, 0000-00002-7827-9246, serkan.cakir@inonu.edu.tr

institutionally. It subsequently provided information about the music industry and its development in Türkiye in line with the subject's scope, attempting to exemplify the place of folk music in the record industry. Finally, it analyzed the evolutionary process of "Anatolian Pop," one of the popular music genres of the period that began to gain popularity in Turkey in the 1960s, striving to assess the relationship between this musical genre and folk music by carefully selecting some sample records. As part of the adopted qualitative study approach, the study performed document analysis and subsequently conducted content analysis by listening to representative records, concluding that both the radio and the record industry have provided diversity in folk music production.

Keywords: Turkish folk music, Anatolian Pop, Music industry, Record industry.

Anadolu coğrafyası, bulunduğu konum itibariyle birçok medeniyete ve bu medeniyetlerin kültürel varlığına ev sahipliği yapmıştır. Bu coğrafyanın sahip olduğu kültürel yapı ise çevre bölgelerden beslenerek günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Kültürel öğelerden birisi ise makamsal bir müzik olan Anadolu müziğidir. Bu müzik kültürünün zaman içerisindeki serüvenine bakıldığında, dış etkenlerden kaynaklı olarak çeşitli değişim ve dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Kültürel varlıklardaki değişim ve dönüşümü hızlandıran en büyük etkenlerden birisi, geçen yüzyıldaki teknolojik gelişmelerle birlikte toplumsal iletişimin hızlanmış olmasıdır. Müzikal açıdan bakıldığında bunu sağlayan teknolojik araçlardan ilki radyo diğeri ise plak teknolojisi olmuştur. Tam da bu noktada bu iki teknolojik alandaki müzikal üretimlerin irdelenmesi, buradaki dönüşümleri görmeye ve anlamlandırmaya yardımcı olacaktır.

Tarihsel anlamda Anadolu müzikal kültürünün çerçevesine bakıldığında, makam müziğinin temel kaynağı olan edvarlarda yani el yazmaları nazariyat eserlerinde bu müzik kültürünün bağları görülebilmektedir (Güray, 2017, s. 9). Bunun yanında Anadolu coğrafyasındaki tarihsel ve kültürel devamlılığı arkeolojik kazılarda bulunmuş olan, çeşitli medeniyetlere ait olan resimli vazo ve taş kabartmalardan da okumak mümkündür. Bulunan bu tarihi eserlerin yüzeylerinde tasvir edilen, bağlama/saz benzeri çalgı ve üflemeli çalgı formlarının günümüzde de kullanılması Anadolu müzik geleneğinin bağları hakkında da fikir vermektedir. Bulunan vazolardaki püsküllü çalgının bağlama/saz ile *aulos* adlı çalgının ise günümüzdeki çifte kaval ve zambır çalgısı ile benzeştiğini söylemek mümkündür. Hitit dönemine ait kabartmalarda iki tür (birisi küçük gövde uzun boyunlu, diğeri ise gövdesi tar çalgısına benzeyen kısa boyunlu çalgı) bağlama/saz benzeri telli çalgılara rastlanmış ve bu dilde, bağlama/saz benzeri telli çalgıların *tibula* olarak geçtiği görülmüştür (Elbaş, 2002, s. 349).

Geleneksel Anadolu müziğinin tarihsel gelişimi böyleyken zaman içerisinde işlenen konu, kullanılan çalgı, ezgi yapıları, icra edildiği bölge veya mekân (kent-kırsal-gazino) ve tarihi gelişimi bakımından farklı dallara ayrılabilir. Bundan dolayıdır ki günümüzde bu farklılıkları işaret eden adlandırmalar yapılmaktadır. Kuramsal olarak yapılan bu adlandırma ihtiyacı, beraberinde bir tartışmayı getirirse de günümüzde geleneksel müzik, yaygın olarak literatürde ise Türk halk müziği-Klasik Türk müziği olarak

sınıflandırılmaktadır.³ Temel çatı olarak aynı zamanda Anadolu müziği olarak da adlandırılabilir olan bu müzik kültüründeki ayrımın ilk temelleri, kuramsal ve kurumsal çalışmaların ilk başladığı Osmanlı'nın son dönemi ve bu çalışmaların hız kazandığı Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar götürülebilir. Diğer bir deyişle müzik alanındaki bu çalışmaların, aynı zamanda bu topraklardaki 19. yüzyıldaki Batılılaşma ve devamındaki uluslaşma sürecine denk düştüğü açıkça görülebilmektedir.

Halk müziği ise tarihsel olarak daha çok âşıklık ve bunun yanı sıra türkü yakıcıları (Tüfekçi, 1983, s. 1483) vasıtasıyla gelişimini sürdürmüş, gerek bölgesel ve yerel müzikal özellikleri gerekse çalgıları ile var olmuş ve müzik kültürümüzdeki dallardan birisi olarak konumlanmıştır. Halk müziğinin tanımını Duygulu (2014) "tamamen yerel karakteriyle ortaya çıkan ve tüm anlamını geleneksel ses kültüründen alan bir müzik türü" (ss. 222-223) olarak yapmış ve anonimlik, yaygınlık, kuşaklararası aktarım gibi özelliklerle yorumlamıştır. Ayrıca bu kavramın -halk müziğinin- halk arasında kullanılmadığını, bu adlandırmanın şehirli elitler tarafından kullanıldığını, halkın ise bunun yerine hava, ezgi, gayda gibi adlandırmalar yaptıklarını belirtmiştir. Titon (1997) ise halk müziğini, "Genel olarak konuşmak gerekirse, halk müziği, geleneksel ve sözlü olarak bir nesilden bir nesile aktarılan, ... yüzyüze iletişim ve sosyal etkileşimle sık sık uygulanan bölgeler ve etnik kökene bağlı müzik tarzlarından oluşur" (s. 95) şeklinde yorumlamıştır.

Mustan Dönmez (2019) modernleşen, endüstrileşen ve küreselleşen dünyada, halk müziğinin anonimlik, nesilden nesile aktarılma, yerel karakteristik gibi özelliklerinin kaybolduğuna fakat adaptasyon geçirerek üretildiğine dikkat çekmektedir (ss. 89-90). Halk müziğinin karakterini yani müzikal ve edebi yapısını, yaşanan toplumsal koşullar belirler; dolayısıyla işlenen edebi konuların da toplumsal olması beklenir (Utku, 1983, s. 1489). Geleneksel olarak işlenen konular ise aşk, sevda, kahramanlık, göç, sıla özlemi, doğal felaketler, dini konular, toplumsal konular vs. şeklinde sıralamak mümkündür. Halk müziğini diğer müzik türlerinden ayıran önemli özelliklerini Mustan Dönmez (2019) şu şekilde sıralamaktadır:

Bölgesel nitelikli olması, anonim olma olasılığının yüksek olması, toprak gelirleriyle geçinen halkların üretmiş olması, sözlü kültüre ait olması ve usta-çırak ilişkisiyle kulaktan kulağa aktarılması (yazısız olması), Merkezi bir teorisi olmayıp heterojen üslupsal özellikler barındırması; dolayısıyla üslupsal özelliklerinin yörelere göre özgünlük taşıması, sanat ve Müziği ve Popüler Müzikle karşılaştırıldığı zaman adı kırsallıkla anılan çalgılar ile seslendirilmesi. (s. 89)

Çeşitli tanımlamaları yapılan ve genel özellikleri belirtilen halk müziğinin belirgin bir diğer özelliği ise bu müzik kültüründe kullanılan çalgılardır. Geleneksel anlamda halk müziğinde kullanılan çalgılar genel olarak vurmali, telli, üflemeli ve yaylı çalgılar olarak sınıflandırılabilir. Emnalar (1998) ise daha halk müziğindeki çalgıları telli, nefesli ve ritim çalgıları olarak üst başlık olarak sınıflandırmış; bu gruplardan telli çalgıları tezeneli (bağlama) ve yaylı (kabak kemane), nefesli çalgıları direkt üflemeli (kaval) ve hava dolu

³Bu müzik kültürü yaygın olarak bu iki şekilde adlandırılıp ayrılmasına karşın, halk müziğinde olmasa da klasik Türk müziğinde belirli dönemlere göre ve belirli bakış açılarına göre çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Bu adlandırmalardan bazıları Divan müziği, gazino müziği, Enderun müziği, saray müziği, Türk sanat müziği vs. gibi.

(tulum), ritim çalgılarını ise vurmali (davul) ve çarpmalı (zilli maşa) olarak alt başlıkta değerlendirmiştir (ss. 55-56). Bu sınıflandırma içinde yoğun bir çalgı çeşitliliği görülmektedir. Bunlardan en yaygın kullanılanları ise bölgesel olarak değişmekle birlikte bağlama/saz ailesi, davul, zurna, kaval, mey, kemane, kemençe vb. olarak sıralanabilir. Bu geleneksel sazlara ek olarak Batı menşeli olan keman ve klarneti de eklemek mümkündür. Örneklemek açısından özellikle Silifke yöresinde bu iki çalgının, Elâzığ ve çevre illerinde ise klarnetin yaygın bir şekilde kullanıldığını ve bu çalgılarda belirli yöresel tavırların oluştuğu görülmektedir. Anadolu özelinde bakıldığında bu kadar çalgı çeşitliliği olmasına karşın, geleneksel anlamda müzikal icralarda, bu çalgıların bir arada kullanıldığı görülmez. Her ne kadar bazı bölgelerde eğlence odalarında⁴ ya da sohbet odaları gibi toplanma alanlarında çalgıların birlikte icra edildiği görülse de bunun oldukça yerel ve bölgesel bir alana sıkıştığını söyleyebiliriz. Fakat yerel ve bölgesel özellik gösteren halk müziği, modernleşme ve endüstrileşmenin de etkisiyle birlikte, ilk önce radyodaki korolarda daha sonra ise müzik endüstrisinin yaygınlaşması sonrası piyasa müziğinde bu çalgıların bir arada kullanıldığı bir dönem oluşmaya başladığını gözlemlemek mümkün olacaktır. Geleneksel olarak daha çok iki çalgının (davul-zurna ya da tulum-kemençe ikilisinin) yan yana geldiği görülebilmektedir.

Halk müziğinin tanımlarına ve özelliklerine baktığımızda özetle daha çok kırsal bölge yaşam tarzının getirmiş olduğu konuların işlenmesi ve bölgesel, mikro-yerel müzikal özelliklerin olması gibi faktörler olduğu aktarılmıştı. Bu özelliklerden belirgin olanlarını çalgısal farklılıklar, vokal ağız yapılarındaki farklılıklar, müzikal ürünlerin anonimlik özelliği göstermesi ve aktarımının nesilden nesile gerçekleşmesi şeklinde sıralamak mümkündür. Halk müziğinin özelliğinde ve karakterinde bu nüveler bulunurken, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetindeki modernleşme ve inkılap hareketleriyle birlikte Türk halk müziğinin hem icrası hem de üretimi anlamında belirli değişimler olagelmıştır. Bu değişimi hızlandıran diğer bir etken ise Türkiye’de gerçekleşen göç sonrası toplumsal değişimdir. Yaşanan bu iç göçle birlikte kırsal bölgenin kültürel yapısının şehirlere gelmesiyle birlikte kentli bir karaktere bürünmüştür. Hayta (2016) kent kavramının kalabalık bir nüfus grubundan daha fazla şeyi ifade ettiğini belirtir; oluşan yeni bir ekonomik düzen ve fiziki çevre dışında kentin insanların davranış ve düşüncelerinde etkili olduğunu aktarır (s. 166). Göçle birlikte kentlerde oluşan kent kültürü “farklı gelenek ve göreneklerden, farklı kültürlerden gelen kişilerin, bireysel hak ve sorumlulukların bilincine vararak, yaşadıkları kente özgün görgü ve nezaket kuralları çerçevesinde birlikte yaşama kültürüdür” (Hayta 2016, s. 166). Dolayısıyla hem yeni gelen kültürlerin kent kültüründen etkilendiğini hem de kent kültürünün bu yeni kültürleri etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kültürel yapının bir parçası olan halk müziği de bu etkilenmeden payını almıştır. Yukarıda da zikredildiği üzere halk müziğinin üretim ve tüketim koşullarında etken rol oynayan kırsal bölge yaşam tarzı yerini kent kültürünün etkisine bırakmıştır. Bu müziğin üretim koşulları artık kent kültürü çerçevesinde gerçekleşmektedir.

⁴Yöresel olarak yapılan eğlence ya da buluşmalar: Harfene, kürsü başı, gezek eğlenceleri, sıra geceleri, barak odaları, yaren sohbetleri vs.

Türkiye’de Radyo ve Türk Halk Müziğinin İlk Kurumsal İcrası

Türkiye’de ilk düzenli radyo yayınları hemen hemen dünya ülkeleri ile benzer dönemde başlamıştır. Dünyada ilk düzenli radyo 1920 yılında, Türkiye’de ise 6 Mayıs 1927 yılında İstanbul’da, devlet destekli Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi adlı özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır (Kütükçü, 2012, s. 27). Türkiye’de ilk radyo yayınları ile Cumhuriyetin kurulması aynı döneme denk gelir. Radyonun bu dönemin en önemli iletişim aracı olduğu düşünüldüğünde Aksoy’un şu görüşleri önemli durmaktadır: “Radyo, bu bakımdan, ülkenin kültür hayatında çok önemli bir rol oynayabileceği bir toplumsal değişim ortamının içine doğdu. Yeni devletin kimliği Türk radyosunun da kimliğini belirlerdi” (2015, s. 182). 1927’de kurulan İstanbul Radyosu, 1936 yılından itibaren PTT yönetimine geçmiş ve 9 Eylül 1936 yılında ilk programını yapmış, 1927 ile 1936 yılı arasında ise müzik yayınları programların yüzde 85’ni kapsamıştır (Aksan, 1994, s. 293).

Kocabaşoğlu’nun (2010) aktardığına göre bu tarihler arasındaki toplam yayın sürelerinin yüzde 85’ni kapsayan müzik yayınlarındaki Türk müziği dağılım oranı ise ortalama yüzde 40 civarındadır (ss. 104-105).⁵ Halk müziği ise bu oranda çok küçük bir pay sahibidir. Hatta ilk yıl yüzde 2’lik bir orana sahip halk müziği yayınları, 1936 yılına kadar ne İstanbul ne de Ankara radyolarında kendisine yer edinebilmiştir. Ankara’da yeni radyo açılmasıyla birlikte ve bu dönemde yapılan halk müziğine yönelik derlemelerden elde edilen repertuarın da etkisiyle, ilk önce solo icraların yapıldığı kişisel ölçekli yayınlar, sonrasında ise koro icralarının yapıldığı yayınlarla radyodaki halk müziği yayın süreleri artış gösterecektir.

Şenel’in (2018) aktardığına göre, ilk olarak Sadi Yaver Ataman’ın başında olduğu, zaman zaman kendisinin hem bağlamasıyla hem de sesiyle eşlik ettiği halk müziği programları yapılmaktaydı (ss. 16-17). İlk başta Sadi Yaver Ataman’ın *İzahlı Halk Müziği* ile başlayan radyo programları daha sonra *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* programı ile devam etmiştir (Fidan, 2017, ss. 65-66). Bu programda Mesud Cemil şef, Muzaffer Sarısözen repertuar öğreticiliği, Sarı recep ise bağlama icracısı olarak görev almıştır (Görsel 1). Henüz halk müziği kadrolarının eksikliğinden dolayı bu dönemde tam olarak bir koral yapının olmadığı, mahalli sanatçıların davet edilip icralarda bulunduğu programlar yapılmaktaydı. Bu yayınlara katılan yöresel sanatçılardan Aşık Veysel, Aşık Ali İzzet, Bayram Aracı, Celal Güzelses ve Refik Başaran gibi isimler ise bu programlar aracılığıyla isimlerini duyurmuştur. Ataman’ın 1940 yılında tekrar askere alınmasından sonra, halk müziği çalışmalarını yürütmek için o dönem Folklor Arşiv Şefi Muzaffer Sarısözen görevlendirilir. Bu görevlendirme ise Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil’in önerisi doğrultusunda

⁵Kocabaşoğlu’nun (2010) aktardığı oranlardan bazıları şunlardır: (Oranlar saat/yüzelik şeklinde hesaplanmıştır. Türk müziğindeki Tür/janr ise Divan/Türk Halk Müziği olarak ayrılmıştır) “İstanbul Radyosu, 1927 yılı/ Temmuz: Divan Müziği 1820/42.12, Türk Halk Müziği 90/2.08, 1927 yılı/ Kasım: Divan Müziği 1260/44.36, Türk Halk Müziği 60/2.11, 1929 yılı/ Ocak: Divan Müziği 1540/61.11, bu yılda Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır. Ankara Radyosu, 1932 yılı/ Ocak: Divan Müziği 720/40.93, bu yıl Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır” (ss. 104- 105). 1927 yılı Temmuz ayı ile 1934 yılı Ocak ayı arasında klasik Türk müziği yayınları yapılmış fakat radyolardaki Türk müziği yasağından sonra 1934 ile 1936 yılları arasında Türk müziği yayınlarına ara verilmiştir. Klasik Türk müziğinde durum böyleyken, yukarıdaki oranlardan da anlaşılacağı üzere ilk yıl çok küçük oranlarda halk müziği yayını yapılsa da diğer yıllarda bu müziğin yayını yapılmamıştır. Radyolardaki Batı müziği yayınlarına bakıldığında ise ortama yüzde 40 ile yüzde 50 arasında olduğu görülmektedir.

Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör tarafından gerçekleştirilir (Şenel, 2018, ss. 16-17).

Bu dönemin radyo yayınlarına bakıldığında, *Yurttan Sesler* adında bir program gerçekleştirilmekte ve var olan koro elemanlarının ise daha çok klasik Türk müziği geleneğinden geldiği görülmektedir. Radyo yayınlarında hem halk müziği hem de başında Mesut Cemil'in olduğu Tarihi Türk Musikisi Topluluğu çatısı altında makam müziği icraları yapıldığı görülür. Bu koronun halk müziği çalışmalarında ise Muzaffer Sarısözen eğitici olarak



görevlendirilmiş ve koro elemanlarına değişik yörelerden türküler öğretmiştir (Şenel, 2018, s. 18). 1946 yılına kadar bu şekilde devam eden koro çalışmaları daha sonra yapılan derlemelerle birlikte genişleyen repertuar sonucunda klasik Türk müziği ve Türk halk müziği yayınlarını yapmak üzere ikiye ayrılır. Koronun ikiye ayrılmasındaki bir diğer etken de bu iki geleneğin hem tarz hem de gelişim açısından farklı bir yapıya sahip olduğu düşüncesidir (Elçi, 1997, s. 105). Bu değerlendirmeden sonra Mesut Cemil'in yönetmiş olduğu *Yurttan Sesler* adlı program, halk müziği kadrolarının da gelişmesiyle birlikte bir topluluğa evrilir ve bu topluluğa Vedat Nedim Tör tarafından Yurttan Sesler Korosu adı verilir, koronun başına da Muzaffer Sarısözen geçmiş olur (Yılmaz, 1996, s. 35). Şenel'in (1999) aktardığına göre, topluluk ayrıldıktan sonraki Muzaffer Sarısözen şefliğinde ilk saz sanatçıları Sarı Recep, Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman, ses sanatçıları ise Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakuş, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Turhan Karabulut'tur (s. 117).

1930'lu yıllardan sonra yoğun bir şekilde gerçekleştirilen derleme çalışmalarından elde edilen ezgiler, tasnif edilerek icra edilebilir şekle getirilmeye çalışılmıştır. İcra edilecek olan bu eserler ise radyo programları aracılığıyla topluma ulaştırılmıştır. Muzaffer Sarısözen ile başlayan Yurttan Sesler Korosu süreci önemlidir, çünkü 1930'ların sonlarından itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı arşivleri, radyo yayınları için repertuar öğretiminde bu dönemde kullanmıştır (Stokes, 2016, s. 71). Muzaffer Sarısözen radyodaki çalışmaların amacını ise 1944 yılında Radyo dergisine vermiş olduğu röportajda şu şekilde açıklamıştır:

Radyonun sınımsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında bilgi vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi, bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izâha gerek lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler'in sanatkâr işçileri memlekete en

modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamıyacağı bambaşka bir istihkâm (kuvvetli siper) yapmakla meşguldürler. (Çeren, 1944, s. 9, akt. Şenel, 2018, s. 254)

Halk müziğinin icrasında kullanılan, yöreden yöreye de değişiklik gösteren çeşitli çalgılar olmasına rağmen bu müzik kültüründe kullanılan en yaygın çalgı bağlamadır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin modern iletişim aracı olan radyodaki halk müziği yayınları büyük oranda bağlama ile başlamış ve bu sazın değişik formlarından oluşturulan icra grupları ile devam etmiştir. Halk müziğinde modern anlamda ilk korolaşma sürecinin başladığı yer olan Yurttan Sesler Korosu ise bu icranın gerçekleştiği yer olmuştur. Kurt'un (1989) aktardığına göre, Anadolu'nun değişik bölgelerinde, değişik formlara ve değişik çalım özelliklerine sahip olan bağlama çalgısında, Yurttan Sesler Korosunun oluşumundan sonra, toplu icraya cevap verebilmesi için bağlamada bazı değişiklikler meydana getirilmiştir. Bölgesel olarak değişen bağlamanın perde sayıları 9, 12, 17 iken 24 olmuş, tel sayıları 3 sıra 7 tel şeklinde gruplandırılmış, ilk defa alt ve üst tel gruplarına sırma tel takılmıştır. Tel ve perde yapılarının değişmesi ise transpoze çalınma kolaylığı sağlamıştır. Radyodaki Yurttan Sesler ile birlikte halk müziğinde nota eğitimi ise diğer bir yenilik olmuştur (s. 13). Modern yaşamın iletişim aracı olan radyo ve buradaki koro yapısının, hem halk müziğinin yaygın ve başat çalgısı olan bağlama üzerindeki etkisi hem de gelenekte olmayan fakat bu dönemde oluşan koro yapısı düşünüldüğünde bunun modernleşmenin getirmiş olduğu bir değişim ve yenilik olarak değerlendirmek mümkündür.

Sonuç olarak bölgesel alana sıkışmış olan bu müzik türü ilk olarak yeni kurulan devletin radyosunda icra edilmeye başlanmıştır. Bu mecrayı halk müziğinin geniş kitlelere ulaştırıldığı ilk kanal olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca buradaki uygulamaların daha sonraki dönemleri etkileyerek Türk halk müziği icralarının nasıl olması gerektiği hususunda kaynak teşkil ettiği görülmektedir. Özellikle Ankara radyosunda Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu Yurttan Sesler Korosu ve devamındaki koro icraları otorite haline gelmiştir. Demir'in (2017) de aktardığı gibi, "kendinden önceki sisteme, 'gelenek', 'otantisite' kodunu veren Yurttan Sesler, başlangıcında 'modernite' örüntüsünü güçlendirmiştir. Bugün ise Yurttan Sesler'in kendisinin geleneksel ve otantisite kodlarına sahip olması, başlangıcındaki fikirsel örgüsünden kaynaklanmaktadır" (s. 212).

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hem gerçekleştirilen inkılap hareketlerinin hem de kültürel olarak yeniliklerin ileticisi olan radyo yayınlarında gerçekleştirilen halk müziği yayınlarının perspektifi böyleyken, özellikle 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de gelişmeye ve hızlanmaya başlayan müzik endüstrisi ise radyo yayınlarında oluşturulan halk müziği icrasının dışında bir müzikal icra sunmaya başlamıştır. Müzik endüstrisinde yaygın olarak kullanılan plak teknolojisi ise buna aracılık etmiş ve halk müziği icralarında çeşitlilik sağlamıştır.

Müzik Endüstrisi ve Türkiye'de Müzik Endüstrisinin Gelişim Süreci

Müzik endüstrisi denilince akla meta, metalaşma, pazarlama, piyasa, ekonomi vb. kavramlar gelmektedir. Frith (2000) müziğin endüstrileşmesi yalnızca müziğin başına gelen bir olay olarak görülmemelidir der ve ekler: "Müziğin endüstrileşmesi müziğin bizatihi

oluşturulduğu süreci betimler. Bu öyle bir süreçtir ki, sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getirir (ve birbirine karıştırır)” (s. 73). Mustan Dönmez (2019) ise müzik endüstrisi hususundaki tanımlamasını tarihsel olarak ele alır ve bunun da endüstri devrimi birlikte ilerlediğini aktarır. Bu endüstrinin kültür endüstrisi kavramı ile oluştuğunu ve Frankfurt Okulu üyeleri tarafından kavramsallaştırıldığını belirtir. Yine bu endüstride müziğin piyasada bir meta halinde sunulmasını sağlayan etkenleri ise kayıt teknolojisi, radyo ve TV yayıncılığı, dijital teknoloji ve internet teknolojisindeki gelişmeler, ses mühendisliğindeki dijital olanakların artması vs. şeklinde sırlamaktadır (s. 142). Mustan Dönmez (2019) devamında ise şunları aktarmaktadır:

Tüm bu bilgiler ışığında tam bir tanım yapmak gerekirse müzik endüstrisi; gelişen ses ve müzik teknolojilerinin de yardımıyla, kapitalist ekonomik sistem içerisinde, soyut bir kültür ürünü olan müziğin, tıpkı diğer somut metalar gibi paketlenerek (CD, kaset vb.) ya da dijital yollarla dağıtılarak, satılarak ya da endüstriyel çarkın içinden ve şirketleşmiş olan müzik yapımcılarının elinden geçerek, yıldız olgusu gibi stratejilerle işlenerek, ekonomik pazara bir sektör ürünü olarak verilmesi ve kitlelere dağıtılmasına yönelik çalışan bir endüstri kolu. (s. 143)

Müzik endüstrisi, sesin kaydedilmesi sonucunda dinler ve izler kitleye ulaştırılması ile oluşan bir sürecin gerçekleştiği alandır. Bu süreç içerisinde ise sadece şarkının kendisi değil şarkının yaratım süreci de meta haline gelmiştir (Çelikcan, 1996, s. 38). Ayrıca Çelikcan (1996) müziğin üretimindeki yeni faktörleri “müziğin değeri, pazar koşulları tarafından belirlendiği için, müziğin yaratım süreci yalnızca müziksel yaratıcılıkla değil, sermaye, teknoloji gibi yeni birtakım unsurlarla belirlenmeye başlamıştır” (s. 38) şeklinde açıklamaktadır.

Bu bağlamda müziğin ilk kaydedilmesi sürecini Edison’un fonografı ile başlatmak mümkündür. Fonografin icadından günümüze kadar müziğin kaydedildiği belirli dönemleri Millard (2005), Edison’un fonografi icat ettiği 1877 ile 1920’lerin sonlarına kadar gelen akustik dönem, 1930’lu yıllar ile 1940’lu yıllar arasındaki (78 devirlik plaklar) elektriksel dönem, 1950 ve 1960’lı yıllarda 33 ve 45 devirlik plakların kullanıldığı dönem, 1970’lerle birlikte plakların yerini almaya başlayan manyetik bant yani kasetlerin kullanıldığı dönem ve 1982’den itibaren kompakt disklerin (CD) kullanılmaya başlandığı dönem olmak üzere beş başlıkta toplamıştır (s. 6-7).

1910 yılında plak çapları ve hızları (dakikada 80 devir) standartlaştırıldıktan sonra birçok opera plaklara kaydedilmiş ve böylece salonlarda dinlenen eserler evlere kadar girmeye başlamış, 1914 yılında ise Beethoven’ın senfonisi tam olarak kaydedilmiştir (Attali, 2017, s. 112). Frith (2000) ise müzik kayıtlarını ve dolayısıyla plak endüstrisinin 19. yüzyıl ile birlikte başladığını söylemekle birlikte bunun tamamen bir endüstri haline gelmesinin 1. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştiğini söyler ve bu endüstriyi ise radyo, sinema ve televizyonla birlikte ele almak gerektiğini belirtir (s. 74).

Müzik endüstrisindeki bu gelişmelere ek olarak, bu endüstrinin etki alanlarını genişleten bazı faktörler olmuştur. Bunlardan bazıları ve önemlileri şunlardır:

- 1)Ses kaydı ile konser, salonlardan çıkıp dinleyicilerin evlerine taşınmıştır.
- 2)Pazarlama ve ticaret stratejisi bağlamında yeni teknoloji ve kültürel formlardaki ürünlerin sürümü üzerinde, alım gücü olan orta sınıf belirleyici olmaya devam etmiştir.
- 3)Fonografin silindirik ses medyumunu, gramofonun daha kolay arşivleme olanağı sunan çift yüzeyli disk formatı ile uygulamadan kalkmıştır. (Parthasarathi, 2005'ten akt. Gruson, 2017, s. 221)

Müzik endüstrisindeki teknolojik gelişmeler ile sosyal ve kültürel değişimler, beraberinde müzik üretim ve tüketim alışkanlıklarındaki farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Toll (1982) ev içi eğlenme alışkanlığı ile birlikte eğlence araçlarının geliştiğini, bunun da müzik endüstrisinin gelişmesine neden olduğunu belirtir ve müziğin yeniden üretim araçlarını kronolojik olarak yaprak nota, pikap, kasetçalar, compact disc (CD), videoteyp şeklinde sıralar (akt. Çelikcan, 1996, ss. 39-40).

Türkiye'deki müzik endüstrisi tarihine bakıldığında zaman zaman ise arada bazı farklar olmakla birlikte aslında diğer Batılı ülkelerle benzer dönem ve zamanlarda gelişim göstermiştir. Diğer bir deyişle, müzik endüstrisinin teknolojik araçlarından olan fonograf, gramofon radyo, 2. Dünya Savaşı sonrası nispeten özgürleşen ortamda (Türkiye özelinde Marshall yardımları ve çok partili sisteme geçişten sonraki dönem) hızlı bir şekilde gelişim gösteren plak, 80'li yıllarla birlikte kaset ve CD araçları bu sektörün gelişmesine katkı sağlamıştır. Çelikcan'ın (1996) da aktardığı gibi, "çok partili düzene geçiş, köyden kente göç, plansız ama hızlı ekonomik büyüme gibi, siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı 1950'li yıllarla birlikte, toplumun müzikten beklentileri de değişmeye" (s. 95) başlar. Müzik endüstrisinin ilk teknolojik aygıtı olan plakların kullanımı hakkında bilgi vermek gerekirse, ilk önce dakikada 78 devir yapan taş plaklar, daha sonra ise dakikada 45 devir yapan kısa çalarlar ve 33 devir yapan uzun çalarlar piyasaya sunulmuştur. Bengi'nin (2020) aktardığına göre daha önceleri uluslararası sermaye gruplarının (Odeon, Columbia gibi) ve azınlıkların eliyle gelişmiş olan plak sektöründe, 1960 yılında Şençalar Plak'ı daha sonra ise Efes Plak'ı kuran İsmail Şençalar ilk Türk plakçısı olmuştur (s. 160). Bu tarihten itibaren ise birçok plak şirketi kurulmaya başlamıştır.⁶ 1966 yılı rakamlarına göre Türkiye'de ortalama 3 milyon plak satılıyordu ve plak sahiplerinin sayısı ise 200 bindi. Bu kadar yüksek orandaki plak üretimi ve bu plakların satılması, dönemin radyosunun müzik yayıncılığındaki tekelinin kırılması sonucunu doğurmuştur. Dönemin radyo yayıncılığı anlayışını ve sıkı denetimleri düşünüldüğünde, müzik üretimi için nispeten demokratik bir

⁶Ses Dergisi'nin 31 Ağustos 1968 tarihli sayısında Türkiye'deki plak ve plakçılar hakkında şunlar yazmaktadır: "Türkiye'de plak yapabilen tek fabrika, Gramofon Limited Şirketi'dir. Matrisleri burada yaptırmayanlar, plakların kalıplarını Avrupa'da aldırarak zorundadırlar. Genellikle İtalya ve Almanya'da yaptırılan bu kalıpların maliyeti 500 ile 1.000 lira arasında değişmektedir. Matris yapan fabrikanın azlığına karşılık, plak baskısı yapan birçok firmalar vardır. Grafson, Diskofon, Grafon, Melodi ve Şençalar firmalarıdır... Peki bir plak nasıl yapılır? Plak yapımı ses kaydıyla başlar. Türkiye'de en çok tatbik edilen sisteme göre önce müzik alınır. Sonra şarkıcı başka bir yerde çalınan müziğin üzerine şarkısını okuyor. Bu sırada kayıt odasındaki önlerindeki aletlerle şarkıcının sesini devamlı kontrol ederler... Stüdyoda doldurulan bantlar transfer odasına gelir ve burada sesler alüminyum üzerine kaplanmış siyah plastikten başka bir şey olmayan laker üzerine geçirilir... Plakın hammaddesi Amerika ve İngiltere'den ithal edilmektedir. Plak yapımcıları, İzmir'de imalata başlayacak olan Petkim'in PVC yapması ile ithal için kaybedilen dövizin sona ereceğini söylüyorlar..." (akt. Dilmener, 2003, s. 27).

ortamın oluştuğu sđylenebilir. Radyo ¼zerinden halka ulaşamayan kişi veya m¼zik grupları plakları aracılığı ile kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Plak end¼strisinden sonra, m¼zik piyasasını canlandırıcak ve m¼zikal anlamda iletişimi gđrece hızlandıracak olan diğer bir teknolojik gelişme ise kaset ve kasetçalarının kullanılmasıdır. Bu teknolojiyle birlikte dinler kitlenin m¼zik sektđr¼ndeki ¼retimlere ulaşmaları kolaylaşmış ve bu teknoloji evlere olduğu kadar sonraki s¼reçte arabalara kadar girmiştir. ¼zbek'in (1991) verdiği bilgilere gđre, kaset end¼strisi T¼rkiye'ye 1970'lerde gelmiş ve kasetten kasete hızlı aktarımlar yapan makinalar 1974 yılında ithal edilmiştir. İlk kaset ve kasetçalarını Almanya'daki işçiler getirmekle birlikte, ilk yerli kaset ¼retimi 1976 yılında Plaksan tarafından ¼retilmeye başlanmıştır. 1978'de sırasıyla Sabra (sonra Raks), 1980'den sonra ise Teletrans, Uzelli, Nora, Bantsan kaset fabrikaları kurulmuştur. Bu durum ise m¼zikal anlamda t¼ketimi çoğaltmıştır. 1983 yılından itibaren ise Batı teknolojisine denk ¼retimler yapılmaya başlanmıştır (ss. 123-124).

T¼rk Halk M¼ziđinin Plak End¼strideki Tarihsel Seyri

Çalışmanın geçmiş bđl¼m¼nde de belirtildiği ¼zere, halk m¼ziđinin modern anlamda, koral ve çalgı topluluğu olarak ilk olarak icrası 1930'lu yıllardaki radyo yayınları ile başlamıştır. Halk m¼ziđinin m¼zik end¼strisindeki gđr¼n¼rl¼đ¼ ise bu tarihlerden sonra olmuştur. İlk olarak radyolardaki kurumsal icranın dışında, bđlgesel m¼zikal karakterleri gđsteren ve halk m¼ziđi çalgılarının yanı sıra ince saz çalgılarının da (keman, tanbur, klarnet vs.) kullanıldığı icralar gđr¼lmektedir. Radyonun yanında plağın da yaygınlık gđstermesiyle birlikte bu icraların toplumda b¼y¼k karşılık bulduğu bilinmektedir. Bu isimlerden en bilinenleri Diyarbakırlı Celâl G¼zelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Zaralı Halil Sđyler'dir.

1970'li yıllarda ise plak şirketlerindeki artışla birlikte, şirketlerin halk m¼ziđi ağırlıklı bir seçkiyle 45'lik plak basmaya başlamışlardır. ¼ne çıkan firmalardan birisi olan H¼lya Plak ilk yıllarında Bedia Akart¼rk, Nida T¼fekçi, Y¼ksel Alpdoğan, M¼r¼vvet Kekilli gibi isimlerin plaklarını basmış daha sonra ise Neşet Ertaş ve ¼zay Gđnl¼m gibi dđnemin pop¼ler isimlerinin plakları ile devam etmiştir (Polat, 2021, s. 90). Halk m¼ziđi seçkisi ile ¼ne çıkan bir diğer firma ise Edifon ise Yıldız Tezcan, Ali Ekber Çiçek ve Bilal Bozbağ gibi isimlerin plaklarını basmıştır. Yine bu dđnemde T¼rkiye'nin siyasi ve politik ortamı ile alakalı olarak şehirli ozanların bu yđnde ¼retimler yaptıkları ve plak end¼strisinde kendilerine yer buldukları gđr¼lmektedir. Aşık Mahzuni şerif, Nesimi Çimen, Aşık İhsani ve Aşık şahturna vs. isimler bu eğilimleriyle ¼ne çıkmıştır.

Plak End¼strisinde Radyo Tavrı Dışında T¼rk Halk M¼ziđi ¼retim ¼rnekleri

Yukarıda bahsedilen radyo tavrının dışında, piyasada çeşitli isimler tarafından çokça ¼retilmiř plak ¼rnekleri mevcuttur. Bu dđnemin ¼nl¼ simalarına Celâl G¼zelses⁷, Zaralı Halil

⁷Celâl G¼zelses'e Atat¼rk tarafından *şark b¼lb¼l¼* unvanı verildiği sđylenir. Bilindiği gibi Atat¼rk, ¼zel yemeklerinde ve toplantılarında fasıl m¼ziđini çokça dinlemiştir. Celâl G¼zelses'in kendi beyanına gđre, bu adlandırmayı bu toplantılardan birisinde almıştır: "...Dolmabahçe Sarayı'nda tam sekiz saat devam eden fasılda Urfa, Elâziğ, Erzurum, Muş ve diğer havalardan birçoklarını okuduktan sonra "Celâl, sen çarkın B¼lb¼l¼s¼n...Plaklarında ¼yle yazdır" buyurdular. O akşam Nobar Tekyay da bizlerle beraberdi. Ve işte o g¼nden sonra musiki şefi Artaki Efendi de Nobar'dan bu muhabereyi duymuş olduklarından, şimdiye kadar hep bu

Söyler, Malatyalı Fahri Kayahan, Erzincanlı Şerif ve Urfalı Cemil Cankat örnek verilebilir. İsmi zikredilen bu musikîşinasların ortak özellikleri, icralarındaki belirgin ortak hançere tavrı ve icralarında kullandıkları sazlar olarak göze çarpmaktadır. İlk zamanlar sadece bağlama, daha sonrasında ise kabak kemane ve üflemeli (mey, kaval vs.) çalgılar eşliğinde söylenirken bu kişilerin icralarında ve kayıtlarında, ince saz olarak da adlandırılan ud, kanun, keman, cümbüş, klarnet, tanbur gibi çalgılar kullanmışlardır. Görsel 2'deki sazlar ise bu duruma örnek teşkil etmektedir. Tavrı olarak ise "türkü aralarında süslemeler, geçkiler, çıkmalar, ara nağmeler yer alıyordu. Hatta kimi türkülerini, klasik Türk müziğine yakın örneklerdi (Abacı, 1999, s. 179). *Meclisine nail oldum ben bir kaşı karaya, Sinemde bir tutuşmuş yanmış ocağ olaydı, Çıkar yücelerden yumak yuvarlar* gibi eserler örneklerden bazılarıdır. Bu dönemde adı geçen sanatçılara ek olarak, yöre sanatçılarının da plak yaptığı görülmektedir. Adanalı İboş Ağa, Silifkeli Ahmet Ali Çavuş, Ödemişli Hüseyini Avni Bey, Zileli Halil Bey bunlardan bazılarıdır. Fakat bu yöre sanatçıları içinde Celâl Güzelses öne çıkacak ve günümüzde de tanınan mahalli sanatçılardan biri haline gelecektir (Ünlü, 2016, s. 340).



Görsel 2. Celal Güzelses (ortada oturan) ve saz ekibi (aa, 2019)

Aşağıda Tablo 1'de ismi geçen üç sanatçının da icra ettiği repertuvarlara bakıldığında, icra tarzlarının radyo tavrı dışında olduğu görülmektedir. Özellikle Malatyalı Fahri Kayahan özelinde, icra ettiği eserlerin hem anonim hem de kendi bestesinin (*Tabip Açma İyileşmez Bu Yara, Felek Bırak Yakamı, İstersen Halime Gül* vd.) olması repertuar çeşitliliği anlamında farklılık yaratmaktadır. Eser isimlerinde gelenekte olmayan söz yapıları kullanılmıştır.

Bir başka örnek ise dönemin ünlü kadın sanatçılarından Zehra Bilir'dir. Ünlü'nün (2016) aktardığına göre, "Zehra Bilir halk musikisine farklı boyutlar getirecek özgün bir solist olarak, özellikle 40'lı yılların sonunda ve 50'li yıllarda çok sevilip benimsenecektir" (s. 377). Zehra Bilir'in aşağıdaki tabloda icra ettiği eserlerin ortak özelliği radyo tavrı dışında bir tarz

unvanı kullanmağa başladım" (Abakay, 1995, s. 108). Abacı (1999) ise Celal Güzelses'in müziği ve yorumu hakkında şunları aktarmaktadır: "Klasik Türk Müziği çalgıları eşliğinde okuduğu türkülerde, şiveye yer vermez, İstanbul Türkçesi kullanır. Türkü formuna ağırlık verse de şehirli bir müziktir yaptığı. Detoneden uzak, yumuşak, rahat tarzıyla daha çok bölgesinin lirik türkü, hoyrat ve mayalarını okuyor" (s. 180).

ile icra edilmiş olmasıdır. Bilir'in icrasındaki bu tavrın sahnedeki görselliğe yönelik olduğunu da belirtmek gerekir. Gerek türkülerin icrasında yöresel ağız yapılarını kullanması gerekse vokal ve sazların atışması dönemin sahne icra tarzının bir diğer özelliğidir.

Tablo 1. Celâl Güzelses, Fahri Kayahan ve Halil Söyler'in örnek plakları

Diyarbakırlı Celal Güzelses	Malatyalı Fahri Kayahan	Zaralı Halil Söyler
<i>Ağlama</i> <i>Ensemi Duman Almış</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Tabip Açma İyileşmez Bu Yara</i> <i>Gideceğim Bu Yolu</i> (Grafson)	<i>Havaidir Deli Gönül Havai</i> <i>Gördüm ki Gülşende Edersin Nida</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Şarkalı Şirvan</i> <i>Deli Gönül</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Ezo Gelin</i> <i>Mahpushane Türküsü</i> (Columbia)	<i>Bugün De Günlerden Cumadır</i> <i>Bahçelerde Badem Var</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Arpa Orağa Geldi</i> <i>Dedim Ay Efendim Kıyma Bana</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Üç Beyler</i> <i>Ham Meyvayı Kopardılar</i> (Columbia)	<i>Yine Yükelecek Türk Hava Kuşu</i> <i>Baba Bugün Tersine mi</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Ağlama Yar Ağlama</i> <i>Dağ Ayrı Duman Ayrı</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Ezo Gelin</i> <i>Nazlı Yare Fiske İle Taş Attım</i> (Columbia)	<i>Yağmur Yağar Bulut Döner</i> <i>Kara Gözler</i> (Odeon)
<i>Oy Niyiyim</i> <i>Kalemi Kaşta Koydun</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Gelini Gelini</i> <i>Şu Dağları Delmeli</i> (Grafson)	
<i>Evlerini Önü Kavak</i> <i>Elvanda Yatan</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Felek Bırak Yakamı</i> <i>İstersen Halime Gül</i> (Grafson)	

Tablo 2. Zehra Bilir'in çıkarmış olduğu örnek plaklar

<i>Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın</i> <i>Minder Üstünde Pire</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Diyarbakır Şad Akar</i> <i>Cemo Cemile</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Koca Kuşun Yüksektedir Oyunu</i> <i>Karşidan Aşık Gider</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Ali Dayı</i> <i>Koyuna Bak Koyuna</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Daşa Verdim Yanımı</i> <i>Kerpiç Kerpiç Üstüne</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Kaş Oyattım Göz Ettim</i> <i>Gazel Döktü Yüz Oldu</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Kaynana</i> <i>Delilo</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Karanfil Ocak Ocak</i> <i>Şu Karşidan Gelen Çifte Güzel</i> (Sahibinin Sesi)
<i>Sarı Buğday</i> <i>Helvacı</i> (Sahibinin Sesi)	<i>Hop Lillişan Lillişan</i> <i>Harman Yeri Yaş Yeri</i> (Sahibinin Sesi)

Bu dönemde üretilen plaklardaki kişisel çalışmalarda piyasanın görece demokratik ortamının etkisini görmek mümkündür. Fakat Abacı'nın (1999) aktardığına göre 1940'lı yıllarda taş plaklarla bu tarz ve tavrda plaklar çıkarılabilirken, 1950'li yıllarla birlikte bu tarz resmî radyo icrasının egemenliği altına girmiştir (s. 194). Özellikle 45'lik plak üretiminde, denetim süreçlerinden geçen ezgiler önce radyoda daha sonra da plak olarak çıkıyordu ve bu radyo tavrının aynısıydı. Plak dolduran sanatçılar ise aynı zamanda radyonun kadrolu sanatçılarıydı. Abacı (1999) yerel sanatçıların da yazılı olmayan bu kurallara uyduğunu belirtip, Harput-Elâzığ yöresinin tanınmış yerel sanatçısı Enver Demirbağ üzerinden bu durumu şöyle aktarmaktadır:

Sözgelimi, 1960'lı yıllarda Harput-Elazığ türkülerinin tanınmış bir yorumcusu olan Enver Demirbağ, çıkardığı 45'lik plakların bir bölümünde, ezgileri, yöre müziğinde

yoğun biçimde kullanılan klarnet, tambur, ud, keman yerine nüansları açığa çıkarmakta yetersiz kalan bağlama eşliğinde okumuştur. Bu icra yerel tavra uymadığı gibi, tam radyo icrası da değildi, ikisini de okşayan, ortalamacı bir tutumdur. Oysa aynı türkücü, kimi başka 45'liklerinde ve Elazığ'da hazırlanan kasetlerinde tamamen Harput ağzı okuyordu. (s. 194)

Abacı'nın aktarmış olduğu, piyasadaki taş plak dönemi tavrın yerini radyo tavrının alması durumu, hem dönemin resmî kurumlarının halk müziğine bakışı hem de radyodaki oluşturulan kurumsal yapı ile de alakalıdır. Ankara radyosunda, Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu Yurttan Sesler Korosu icralarında milli sazların icra edilmesi benimsenmiş ve yöresel olarak öne çıkan sazlar bir araya getirilerek belirli bir koro yapısı oluşturulmuştur. Bu süreçte ise Batı menşeli klarnet, keman gibi sazlar ise kapsam dışı tutulmuştur. Bu durum hakkında o dönemin yani Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu koroda saz sanatçısı olan Emin Aldemir, vermiş olduğu röportajda şunları aktarmıştır:

Bundaki amacı Türk sazı olarak tanınan sazların çalınmasını isterdi. Mesela bir klarnet bu Avrupa sazı, keman Avrupa'dan Türkiye'ye gelmiş yerleşmiş. Diğer buna benzeyen birçok keytar'dı bilmem ne gibi sazlar, bunlara katıyen yer vermezdi. Mesela Seyfettin Sığmaz, bu Erzurum barlarını filan zurnası ile devamlı çalıp oynatan, Avrupalarda takdim eden, o programlara iştirak eden bir sanatçıydı. Çok güzel klarnet çalardı, memleketinde de klarnet ile daha çok tanınmış kimse olduğu halde, radyoda klarnet çalmasını önledi, mey çaldırdı. Türk sazı olarak mey çalınmasını şey yaptı. Diğer yönden memleketimizde birçok bölge biliyor bunları, mesela Elâzığ havalisi saz, keman, ud, klarnet, oturlar çalar söylerler. Ama bunlar milli saz olmadığı için radyoda çaldırıp söyletmezdi bunları. (Atakul, 2000)

Bu yıllarda TRT'nin bölge radyolarından olan Erzurum, Diyarbakır, Çukurova gibi bölgesel radyolar açılmış ve yöre âşık ve sanatçıları da kadrolu yapılmıştır. Bu âşık ve sanatçılar da radyo tavrı çerçevesinde icralarda bulunmakla birlikte kişisel tavırlarıyla ön plana çıkıyorlardı. Abacı'nın (1999) aktardığına göre kişisel tavırlarıyla ön plana çıkan bu sanatçılar arasında Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Zekeriya Bozdağ, Mahmut Erdal, Ali Ekber Çiçek gibi isimler yer almaktadır. Hem taş plak hem de 45'lik plak yapan ve resmi tavrı çerçevesinde plak dolduran sanatçılar ise Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Akgün, Ali Can, Turhan Karabulut, Muazzez Türünk, Nurettin Çamlıdağ, Sabahat Karakulak, Mustafa Geceyatmaz, Nezahat Bayram, Aliye Alkılıç, Saniye Can, Nurettin Dadaloğlu, Selahattin Erorhan, Ahmet Sezgin, Nevin Akyol, Yıldız Ayhan, Necla Erol, Aziz Şenses, Turan Engin, Mükerrrem Kemertaş, Mehmet Özbek, Nurten İnnap, Şakir Öner Günhan, Ramazan Şenses, Bedia Akartürk, Yüksel Alpdoğan, Soner Özbilen, Recep Kaymak, Ümit Tokcan olarak sıralanır (s. 195).

Halk Müziğinin Popüler Müziğe Girişi ve Anadolu Pop

Anadolu Pop bir müzik akımı olarak, kendinden önceki dönemde revaçta olan pop müziğinin bir devamı olarak görülmektedir. Anadolu Pop'tan önceki dönemi ise 1950 ve 1960'lı yılların başlarına denk düşen ve bu yıllarda kurulan grupların veya kişilerin üretimlerinin olduğu dönem olarak çerçeveleyebiliriz. Bu gruplar ve kişiler ilk zamanlarda daha çok İngilizce şarkılar söylemekte ve üretmekteydiler. Bu dönemin ilk popüler yıldızı olarak Celal İnce'yi, grup olarak da 1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu

öğrencileri tarafından kurulan rock'n roll orkestrasını örnek olarak verebiliriz (Meriç, 2020, s. 29). Bu dönemin önemli gruplarından Moğollar'da da durum bu şekildedir. İlk başta Batı'daki (Beatles vs.) grupları örnek alan bu grup daha sonra yüzünü Anadolu'ya dönmüş ve Anadolu'nun folklorik yapısından faydalanmıştır.

Anadolu Pop isminin ilk kullanılması hakkında, bu akımın önemli temsilcilerinden birisi olan Cahit Berkay vermiş olduğu bir röportajda şunları aktarmaktadır:

Sonunda biz de Türkçe sözlü müzik yapmamız gerektiğini fark ettik ve böylece Türkçe müzik yapmaya karar verdik. İkincisi de Anadolu değerlerine yönelmeliydik. Orası bir kültür hazinesi, her açıdan, müzik, folklor, dans, giyim-kuşam vb. çok zengin bir kültür kaynağı idi. Kendimizi buraya çevirdik (ben kişisel olarak folklorla ilgili ve yatkındım, yıllarca Muzaffer Sarısözen'in programlarını takip etmişimdir). Kişisel olarak bağlamaya özel bir ilgim vardı. Bağlama dersi almaya başladım. Ondan sonra kabak kemane, vb. zaman içinde çoğaldı. Temel düşüncemiz şuydu "yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu'ya basması, Anadolu havasını taşıması lazım." Bu doğrultuda; Anadolu kökenli pop müzik vb. derken Murat Ses "Anadolu Pop" ismini önerdi, biz de bu ismi çok sevdik ve yaptığımız müzik tarzına "Anadolu Pop" dedik. (Folklorla Doğru, 1996, s. 76)

Anadolu Pop akımının içine doğduğu ortamı ve bu akımın gelişmesine neden olan etmenleri Hasgül (1996) şu şekilde açıklamaktadır:

Batı pop müziği etkisindeki müzisyenlerin halk müziğine ilgi duymaları bazı sanatçıların kişisel ilgileriyle açıklanamaz. 60 sonlarının ekonomik ve toplumsal dinamiklerine (sanayileşme, göç ve buna bağlı olarak işçi ve köylü hareketlerinin yükselişi...) bağlı olarak önem kazanan Anadolu kökenli kitlelerin kırsal kültürü, iletişim ağının gelişmesi ve radyonun da etkisiyle yayılmış ve (aydın kesimin buna gösterdiği ilgi ve sanatta, edebiyatta köycülük akımıyla birlikte) hızlı bir kapitalistleşme sürecinin yaşandığı 60'lı yılların sonunda canlı bir biçim almaya başlamış ve şehir kültürünü etkilemişti. (ss. 57-58)

Bu dönemde tetikleyici iç etkenlerin yanında dış etkenler de mevcuttur. Hatta bu dış etkenleri, dönemin müzikal yapısını büyük oranda etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Anadolu Pop türünde kullanılacak olan meta halk müziğidir fakat bu metayı işleyecek ve etkileyecek unsurlar büyük oranda dış unsurlardır. Bu unsurları Tekelioğlu (1999) şu şekilde aktarmaktadır:

Özellikle 50'li yıllardan itibaren popüler kültür, NATO üyeliği, Marshall Yardımı ve Hollywood filmleri eşliğinde, içgöçe maruz kalan Türkiye şehir hayatına yayılır. Bu süreçte büyük şehir sakinleri için yeni eğlence seçenekleri ve müzik tarzları ortaya çıkar. Hollywood yıldızları tanınmaya Amerikan müziğinin örnekleri radyoda çalınmaya ve yerli gruplar tarafından taklit edilmeye başlar. Aslında dinlenen müzik Batı'nın çoksesli popüler müzik örnekleri ve orkestrasyonudur. Ama yine de dönemin müzikteki popüler yıldızları "serbest icra" şarkıcılarıdır, yani şehir hayatında her iki müzik de aynı anda dinlemekte ve beğenilmektedir. (s. 151)

Anadolu Pop akımına gelmeden önceki müzikal çalışmalara baktığımızda, yüzünü Anadolu'ya ve dolayısıyla onun folklorik yapısına dönmüş olan müzisyenler ilk başta halk

türkülerini Batı formunda düzenlediklerini görürüz.⁸ Fakat bu düzenlemelerde geleneksel ezgi yapılarına sadık kalındığı söylenemez. Meriç'in (2020) aktarımına göre Kentet Dogo, Şanar Yurdatapan ve Doruk Onatkut'un düzenlediği *Kara Tren* türküsü Türkiye'de Batı formunda düzenlenmiş ilk popüler türkü olmuştur. Yine dönemin popüler bir ismi olan Erol Büyükburç ise *Hey Onbeşli, Kızılıklar Oldu mu?* gibi türkülerini Batı tarzında düzenleyip icra etmiştir (2020, s. 31-32). Meriç (1999) *Kara Tren* türküsünün ilgi görmesinden sonra başka grupların da bu tarz icralara ilgilerinin arttığını ve bunun da Anadolu Pop'un doğuşunun habercisi olduğunu belirtir (s. 133).

Anadolu Pop'la birlikte, yani sözlere ve ezgilere sadık kalınarak, halk türkülerinin Batılı tarzda seslendirilmesinin yaygınlaşması ise Tülay German'ın seslendirdiği *Burçak Tarlası* türküsüyle olmuştur. 1964 yılında Balkan Melodileri Festivaline *Burçak Tarlası* eseriyle katılan Tülay German, bu festivalde ödül alır ve bu eser 45'lik plak olarak yayınlanır. Bu eseri ise daha sonra aynı tarzda yapılan *Mecnunum Leylamı Gördüm, Kızılıklar Oldu mu?* plakları yayınlanır. Bu eserlerin döneminde ilgi görmesiyle birlikte bu tarz düzenlemelerin arttığı görülmektedir (Solmaz, 1996, ss. 28-29). Ayrıca Anadolu Pop ile oluşan yeni sound, yukarıda bahsettiğimiz Yurttan Sesler ile oluşan radyo tavrına bir alternatif olmuş ve büyük ilgi görmüştür.

Anadolu Pop'un ilk çıkış dönemlerinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de twist, ça ça vs. gibi Batılı danslar revaçtaydı. Bu müzik türlerinin alt yapısını kullanarak hem Türkçe sözlü yeni eserler üretiliyordu hem de bazı halk ezgilerine bu müzikal yapıyı ekleyerek yeni düzenlemeler yapılıyordu. Bu tarz üretimlerden en bilineni ise Barış Manço ve Harmoniler'in ürettiği *Çit Çit Çedene* ve *Kızılıklar Oldu mu?* eserlerinden ürettikleri twistlerdi (Bengi, 2012, s. 37).

Tablo 3. Barış Manço'nun çıkarmış olduğu örnek plaklar

Grafson (Yıl: 1963)	Sayan Plak (Yıl: 1968)
<i>Çit Çit Twist</i>	<i>Kızılıklar Oldu Mu?</i>
<i>Dream Girl</i>	<i>I'll Go Crazy</i>

Anadolu Pop öyle bir çıkış yakalamıştı ki dünya çapında dikkatleri üzerine toplayacak ve yaptıkları işler sayesinde ödül almaya hak kazanacaklardı. Bu akımın önemli temsilcilerinden olan Moğollar'ın *Düm-Tek* albümü, 1971'de Fransa'da, müzikolog ve gazetecilerden oluşan Charles Cros Akademisi seçici kurulu tarafından uluslararası plak ödülüne layık görülmüşlerdir (Bengi, 2020, s. 104).

⁸Anadolu Popun önemli temsilcilerinden Cem Karaca'nın bu konu hakkındaki görüşleri önemlidir: "O dönemdeki müzikal alt yapı Avrupa Pop'u ve stiline ve Amerika'ndı ve besteler de öyleydi. Resimdeki Gözyaşları öyledir. Benim Zeyno diye bir bestem vardır. Hudey, Ümit Tarlaları gibi çalışmalarım buralıdır. Askerlik beni çok etkilemiştir...Gittik, İstanbul'u özlüyorum, karımı özlüyorum, evimi, anamı...ama o anda benim özlemimi yabancı bir parça anlatmıyor. Antalya'da bir asker... alayın arkasında dağ var... Nevşehirli mi Erzurumlu mu birisi eline almış sazı, söylüyor türküsünü, bir de baktım beni anlatıyor. Elvis Presley beni anlatmıyor veya Las Vegas. O anda beni o anlatıyor. O anda kafamda şimşekler çaktı. Ve çakan şimşek arkasından, "şırıl şırıl dereler, koyunları meler, ah benim şirin köyüm" gibi sınıf bilgisi şiirleri ve resimler var. Yeşillikler içerisinde minareler! Anadolu'da öyle bir şey yok. Ve dedim ki, Cem Karaca, Robert Kolej'de okuyacaksın ve bunlara yabancı kalacaksın, olmaz!" (akt. Ok, 1994, s. 73).

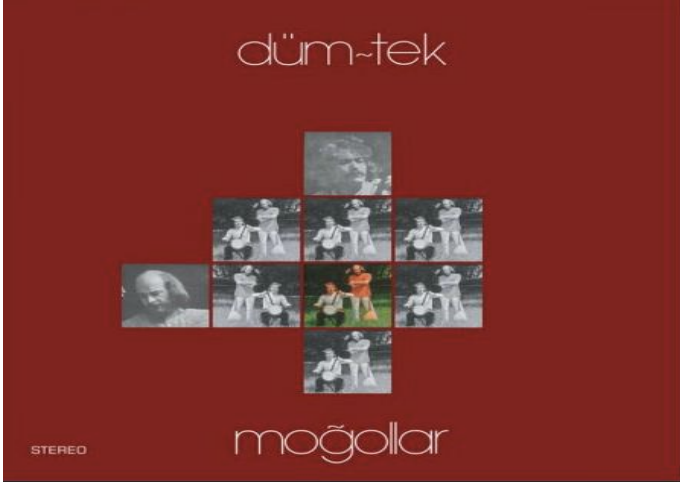
Moğollar'ın *Düm-Tek* albümü enstrümantal eserlerden oluşmaktadır. Albüm repertuvarına bakıldığında ise hem eser icralarında kullanılan enstrümanların geleneksel olması hem de bazı eserleri aksak ritimde bestelemeleri, Moğollar'ın geleneksel müzikten beslendiklerini göstermektedir. Bunun yanında icra edilen eserlerin belirli bölümlerindeki emprovizeler de bunu desteklemektedir. Albümde eserlerin icrasında enstrüman olarak bağlama, kaşık, ıklığ (kabak kemane), davul gibi geleneksel enstrümanlar kullandıkları görülmektedir.

Tablo 4. Moğollar *Düm-Tek* albüm repertuvarı

<i>Düm-Tek</i> (Coşkun Plak 1975)	
<i>Düm-Tek</i>	<i>Gam Yüğü</i>
<i>7/8-9/8</i>	<i>Nilüfer</i>
<i>E.5 Şark Yolu</i>	<i>Elif</i>
<i>Kapalı Çarşı</i>	<i>Alageyik</i>
<i>Güne Bakan</i>	<i>Peri Bacaları</i>
<i>Sihirli Ay</i>	<i>Serçe</i>

Bu dönemde halk türkülerinin Batılı sazlarla yaygın bir şekilde icra edilmesine neden olan etmenlerden bir diğeri de *Hürriyet* gazetesinin düzenlemiş olduğu Altın Mikrofon yarışmasıdır. Tülay German'ın başarısından sonra, zaten yükselmekte olan Anadolu Pop daha da yaygınlaşmış ve yeni oluşan gruplar bu yarışmaya yoğun bir katılım gerçekleştirmiştir. Bu yarışmanın düzenlenme amacı Anadolu Popun içeriğine uygundur. *Hürriyet* gazetesindeki ilan, "Altın Mikrofonu Armağanı yarışması, Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır" şeklinde yayınlanmıştır (Akkaya, 2007). O dönemde birçok kişi bu yarışmaya katılmış ve bu yarışmadan sonra isimlerini duyurmuşlardır. Bu kişilerden bazıları Cahit Berkay, Cem Karaca, Erkin Koray, Yıldırım Gürses, Fikret Kızılok'tur (Meriç, 2020, ss. 264-270). Dilmener'in deyişiyle yarışma "müzisyenler, Anadolu'nun kıvrak havalarını ya da İstanbul'un kıvrak köçekçelerini dile getirip, Türk folklor müziğinden seçtikleri parçaları; ça-ça, twist, bossanova, slow, swing veya vals şeklinde icra ederek kenara çekilir, jürinin kararını beklerler" (2003, s. 68) şeklinde gerçekleşmiştir. *Hürriyet* gazetesi Altın Mikrofon yarışmasını 1965 ile 1968 yılları arasında düzenlemiştir. 1972 yılından itibaren *Günaydın* gazetesi yarışmayı düzenlemeyi üstlenmiş ve Edip Akbayram⁹ Aşık Veysel'in *Kükredi Çimenler* şiirini besteleyerek bu

⁹ Akbayram, bu tarzın en önemli sanatçılarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Vermiş olduğu söyleşide hem kendi müziği hem de genel olarak Anadolu Pop hakkında şunları aktarmaktadır: "... kendi otantik türkülerimizde halk ozanlarımızdan, şairlerimizden yola çıktım. Anadolu Folk adı altında o yıllarda yaptığımız Batı müziği enstrümanlarıyla, kendi ezgilerimizin bileşimiydi. Doğu-Batı sentezini yakalamaya çalışıyorduk. Buna o zamanlar en uygun isim olarak Anadolu Folk diyorduk. Sonra Türk Pop müziği olarak nitelendirildi. 1988'de özgün olarak nitelendirildi. Ben bu tanıma kabul etmiyorum. Biz zaten 72'den beri özgün bir müzik yapıyoruz" (akt. Saçınıtı, 1990, s. 15).



Görsel 3. Moğollar, *Düm-Tek* albüm kapağı (Discogs, t.y.)



Görsel 4. Modern Folk Üçlüsü albüm kapağı (Discogs, t.y.)

Hürriyet gazetesi ile benzer bir durum gözükmektedir. *Günaydın* gazetesinin düzenlediği yarışmada Modernize edilmiş Türk folk müziği ve Batı müziği bestesi şartı aranmış ve sadece şarkıcıların yarıştığı bir ses yarışmasına dönüşmüştür (Bengi, 2020, s. 111-113).

Bu dönemin önemli bir gruplarından olan ve yapmış oldukları hem halk müziği düzenlemeleri hem de klasik Türk müziği düzenlemeleri ile kendilerine has bir sound oluşturan Modern Folk Üçlüsü'nün TRT'de yaşamış oldukları deneyim, dönemin müzik çevrelerinin ve bürokrasinin bu müziğe olan tutumları göstermesi açısından önemlidir. Grup üyelerinden olan Doğan Canku, *Gündem*'e (1990) vermiş olduğu bir söyleşisinde şunları aktarmıştır:

O zamanlar TRT'nin bu tür yeni şeylere tepkisi ılımlı. Bugün inandırıcı gelmeyebilir ama gerçekten, "aaa ne ilginç bir müzik, gelin radyoya, TV'ye çıkın" diyorlar M.F.Ö Üçlüsü'nü dinleyip. Radyoda stüdyoya girdiğimiz zaman radyodaki tüm alaturkacılar tonmaister odasında toplanıp hayretle bizi izliyorlardı, sanki uzaydan gelmiş yaratıklarımız gibi. Birisi geldi "Doğan'cığım" dedi, "sen güzel söylüyorsun ama diğer ikisi yanlış söylüyorlar". Selami ve Ahmet ikinci, üçüncü sesi yapıyorlar ya...adamların çok ses diye bir şeyden haberi yok...Aslında Türk Müziği düzenlemelerine geri dönmemizin nedeni, Denetim Kurulu'nun 74'ten sonraki tutumudur. Üç tane genç çıkmış bu müziği çok sesli hale getirmiş, arkalarından başkaları da bu işe yönelince "bizim ekmek elden gidiyor" dediler tek sesçiler. Denetim Kurulu'na baskı yapıyorlardı...Çok ilginçtir, TRT ve Devlet bizi sürekli yurt dışına Türkiye'yi temsilen gönderdi, hem de Türkiye'de yasakladı, "müziğimizi dejenere ediyorsunuz" diye. (s. 33)

Modern Folk Üçlüsü'nün bu albümü aslında konser kaydından oluşmaktadır. İcralarında enstrüman olarak 12 telli gitar, klasik gitar ve banjo kullanmışlardır. Albüm repertuarı çoğunlukla anonim eserlerden oluşmaktadır.

Tablo 5. Modern Folk Üçlüsü albüm repertuarı

Modern Folk Üçlüsü (Balet Plak 1971)	
<i>Sarhoş Oğlan</i>	<i>Anons ve Sarı Kız</i>
<i>Bugün Ayın Üçüdür</i>	<i>Ali Paşa Ağıtı</i>
<i>Tiki Tiki Tak</i>	<i>Tello</i>
<i>Leblebinin Hikayesi</i>	<i>Senden Bana Yar Olmaz</i>
<i>Leblebi</i>	<i>Gökte Yıldız Ay Mısın</i>

Yine bu dönemin bilinen sevilen sanatçılarından olan Özdemir Erdoğan, Olgun'a (1990) vermiş olduğu bir söyleşide basının bir kesiminin Anadolu Popa olan bakışını şu şekilde ifade etmiştir:

Bir ara basının önemli bir kesimi ve TRT'de bir arabesk düşmanlığı başladı. Bu kampanyaya benzer bir kampanya da ilk özgün çalışmaların başladığı 71-72 yıllarına rastlar. Moğollar, Selda, Fikret Kızılok gibi sanatçıların halk müziğinden esinlenerek Anadolu Folk adı verilen çalışmaları yaptığı dönemde gerçek anlamda bir traj patlaması yaşandı. O zaman denetime hemen bir madde eklendi; türküler çok seslendirilemez; diye. (s. 15)

Özdemir Erdoğan'ın saymış olduğu isimler arasında olan Selda Bağcan bu dönemde hem çıkarmış olduğu albümlerin satış oranları ile hem de bu albümlerdeki halk müziği düzenlemelerinin dönemin Yeşilçam sinemasında kullanılmasından ötürü oldukça rağbet gören bir müzisyen olmuştur. Bağcan'ın Anadolu Pop janrında üretim yapan erkek müzisyenler arasındaki az sayıdaki kadından birisi olması dikkat çekicidir. Özellikle Sel Plak'tan 1971 yılında çıkarmış olduğu *Tatlı Dillim Güler Yüzlüm, Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle, Mahpushanelere Güneş Doğmuyor ve Mahpushane İçinde Mermerden Direk* albümleri yüksek satış başarıları yakalamıştır. 15 Eylül 1971 yılında *Hey* dergisine vermiş olduğu söyleşide şunları aktarmıştır:

En büyüğünden en küçüğüne kadar, hiçbir plak firması önemsemedi beni. Sahasının en meşhur adamı olan menecer Erkan Özerman'la dört yıllık bir sözleşme imzalamıştım, o da beceremedi bu işi, sonunda uğraşmaktan vazgeçti. Herkes bu parçalar iş yapmaz diyordu. Üç ağabeyimin işlettiği bir kulüp vardır Ankara'da. Bu kulüpte Cem Karaca ve Barış Manço çalıştı bir müddet önce. Onlar da aynı fikirdeydiler. "Tatlı Dillim" ve "Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle"yi plak yapmamamı, çünkü satmayacağını söylüyorlardı. İstanbul'a döndüklerinde Cem "Tatlı Dillim"i, Barış "Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle"yi plak yaptı. Baktım benim parçalar bir bir gidiyor elden. Oysa ikisiyle de öylesine dosttu. Ki, sabah dörtlere kadar bestelerimi söylerdik beraberce, kulübün bir köşesinde. Hayret ettim yaptıklarına. (akt. Dilmener, 2003, s. 184)

Tüm bunlara ek olarak, dönemin müzik politikası düşüncesi doğrultusunda TRT'nin yaklaşımını da eklemekte fayda vardır. Canbazoglu'nun da aktardığı üzere, TRT'nin bu müzik türüne uyguladığı sansürler mikrofon ve ekranlardan uzaklaştırılan icracılar daha sonra ise bu yaklaşımın yansıması olarak piyasadan da uzaklaştırılmaya çalışılır. TRT'nin sansür düşüncesinin altında yatan en önemli etmen ise bu akımın Batılı sazları kullanarak halk türkülerini yozlaştırdığı düşüncesidir. TRT ve müzik endüstrisinde yer alamayan icracılar ise çözümü turnelerde, konserlerde ve yarışmalarda bulmaya çalışmış olsa da

akımın giderek zayıflamasına engel olamamışlardır (Canbazoğlu, 2009, ss. 39-40). TRT'nin radyo sanatçılarından olan Nida Tüfekçi, Yıldırım Çınar, Adnan Türközü, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek gibi isimlerin bu tür üretimleri ve sanatçıları hoş karşılamadıkları ve Cem Karaca, Fikret Kızılok ve Modern Folk Üçlüsü başta olmak üzere bazı kişi ve grupların radyodan uzak tutuldukları dile getirilmiştir:

Basın, çıkartılan bu kararı, "tek sesli müzikle folk icra eden sanatçıların radyoyu inhisarları altına almaya çalışmaları" olarak değerlendiriyordu. Tartışmaya, Cem Karaca en sert tondan katılmaktaydı: "Bu kişiler, şimdiye kadar ister tek sesli olsun ister çok sesli olsun, Türk folklor müziğine katkıda bulunmadılar. Sadece, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Aşık Veysel gibi ünlü halk ozanlarımızın sözlerini aldılar ve hatta bu ozanlarımızın orijinal sözlerine sadık kalmaksızın bir takım abur cubur şeyleri ortaya attılar. Kendileri şimdiye kadar bu konuda ne bir beste ne de bir düzenleme yapmışlar ve taklitten öteye gitmemişlerdir. Ben her zaman onlara halk ve jüri huzurunda yarışma yapabilirim...Bizim yaptıklarımızı inkâr etmek büyük saygısızlıktır..." Bu tartışma epeyce alevlenmiş ve çok uzun sürmüş olmasına rağmen kimse bir jüri önüne çıkmak gibi bir yola başvurmadi. Ama satılan plaklara bakıldığında halkın, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Barış Manço ve benzeri isimlerden yana tavır aldığı rahatlıkla görülebilirdi. Anadolu pop alanında yapılmış her plak satıyor, bunların bir kısmı ise daha önce hayal dahi edilmemiş satış rakamlarına ulaşıyordu. Çok değil, bir iki ay içinde Barış Manço, "Dağlar Dağlar", Fikret Kızılok "Söyle Sazım" ile gelmiş ve bu tür tartışmaların yersizliğine herkese göstermişlerdi. Herkesin dinlemek istediği buydu. (Dilmener, 2003, ss. 156-167)

Cumhuriyet dönemi popüler müzik tarihinde önemli bir yerde duran Anadolu Pop türü halk müziği açısından önem arz etmektedir. Halk müziğinin, dönemin resmi görüşünün de desteğiyle birlikte oluşan Yurttan Sesler radyo tavrının dışında gerek icrası ile gerekse üretimi şekli ile toplumda karşılık bulmasına neden olmuştur. Fakat 80'li yıllara gelindiğinde var olan grupların dağılması, dönemin kendine has siyasi/politik ortamı ve değişen toplum yapısı gibi nedenlerle, bu türe olan ilgi ve üretim son derece azalmıştır. 90'lı yıllarla birlikte Anadolu Pop türü tekrar canlanmaya başlasada 70'li yıllardaki yoğunluğu tekrar yakalayamamıştır. Haluk Levent, Kıracı, Cansu Koç ve Burçin gibi isimler Anadolu Pop türünde eserler vermiş, ancak bu çalışmaların belirli bir devamlılık göstermemiştir. Tüm bu faktörlerin yanında bu dönemin etkisinin kaybetmesindeki bir diğer nedenini de Küçükkaplan (2016) şu şekilde açıklar:

Önde gelen isimlerinin dönemin koşullarının da etkisiyle sosyal hayata bir duruş ortaya koymalarıdır. En az bunun kadar önemli rol oynayan bir diğer faktör ise eleştirel bir yapı edinmeye başlayan Anadolu-popun, özellikler 1970'lerin ortasından itibaren hızla yükselerek tüm piyasayı ele geçiren arabesk müziğin yarattığı iklimde varlığını devam ettirememesidir. (s. 54)

Sonuç

Anadolu'nun kadim sözlü kültür geleneğinin bir parçası olan ve bünyesinde kırsal yaşamın özelliklerini barındıran halk müziği, tarihsel olarak bakıldığında Cumhuriyetin kurulmasına kadar görece dar bir çevrede üretilip tüketilmekteydi. Cumhuriyetin kurulmasından sonra Batılılaşma düşüncesi doğrultusunda yoğun olarak gerçekleştirilmeye başlanan inkılap hareketleri ve iletişimde gerçekleşen hızlanma ile birlikte halk müziğinin icrası bölgesel

olmaktan çıkıp ülke geneline yayılmaya başlamıştır. İlk olarak radyoda başlayan bu süreç, bölgesel karakterli olan bu müzik kültürünün tüm ülke genelinde dinlenilebilmesi adına koral bir icra şekline dönüştürülmesiyle sonuçlanmıştır. Radyonun kurulmasından sonra ilk önce âşıkların yaptığı icraların yerini daha sonra Ankara radyosunda kurulacak olan Yurttan Sesler Korosunun aldığı görülmüştür. Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu bu koroda halk müziğinin icra tarzının çerçevesi çizilmiş ve bir radyo tavrı oluşturulmuştur.

Radyo sürecinde halk müziğinin icrası bu yöndeyken özellikle 1950'li yıllarla birlikte Türkiye'de gelişen müzik endüstrisi doğrultusunda plak üretimi ve tüketiminde de artış olduğu görülmüştür. Bu durum ise radyoda oluşturulan halk müziğinin icrasının dışında bölgesel ve kişisel özellikleri yansıtan icralarda artışa neden olmuştur. Bu dönemde ait oldukları şehirlerle anılan Diyarbakırlı Celal Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan, Zaralı Halil Söyler gibi isimler plak endüstrisinde radyo tavrının dışında üretimler gerçekleştirmeye başlamışlardır. Bu isimlerin yapmış olduğu icralara bakıldığında ise şu iki belirgin özelliği görmek mümkündür. Bunlardan ilki, icralarında halk müziği çalgılarının dışında klasik Türk Müziği çalgılarından olan ud, kanun, tanbur, keman vs. gibi enstrümanlara yer vermeleri; ikincisi ise vokal icralarında belirgin yöresel hançere tekniklerini kullanmalarındır.

1960'lı yıllar ise yükselen köycülükve işçi hareketleri doğrultusunda halk kültürüne olan ilginin arttığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Dönemin popüler müzik kültürü olan pop ve rock müziği müzisyenleri icralarında halk müziği ürünlerine yönelmiş ve plak endüstrisinde bu yönde üretim yapmışlardır. Batı popüler müziğinin müzikal alt yapısı ve çalgılarını kullanarak üretilen bu müzik tarzına Anadolu Pop denmiş ve dinlerkitlede çokça karşılık bulmuştur. Hem dönemin yukarıda zikredilen özelliği hem de düzenlenen çeşitli yarışmalar Anadolu Pop tarzında üretimleri hızlandırmıştır.

Sonuç olarak, köken bağlamında bakıldığında kırsal yaşamın izlerini taşıyan ve dar bölgede üretilip tüketilmekte olan halk müziği hem radyo hem de müzik endüstrisi sayesinde doğduğu bölgeden çıkmış ve kentlileşmiştir. Bu kentlileşme sonucunda ise kent kültürünün nüvelerini alarak değişip ve dönüşüm geçirmiştir. Tüm bunların ise halk müziğinin üretimi anlamında bir çeşitlilik sağladığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Abacı, T. (1999). *Bir zamanlar Anadolu'da*. İletişim Yayınları.
- Abakay, M., A. (1995). *Celâl Güzelses, Diyarbakır folklorundan kesitler, Diyarbakır halk musikisi üzerine inceleme*. Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Yayınları.
- Akkaya, A. (2007, Ocak 12). *Altın Mikrofon'dan Pop Star'a*. Art-izan <https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/altin-mikrofondan-popstara/>
- Aksan, T. (1994). Radyo, dünden bugüne. *İstanbul Ansiklopedisi*, (6), 293-294.
- Aksoy, B. (2015). *Geçmişin musiki mirasına bakışlar*. Pan Yayıncılık.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor*, 24(96), 84-93.
- Anadolu Ajansı (2019, Mart 03). *'Şark Bülbülü' anıldı*. <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sark-bulbulu-anildi/>

- Atakul, A. (Yapımcı) ve Atakul, A. (Yönetmen). (2000). *Muzaffer Sarısözen* [Belgesel]. TRT
- Attali, J. (2014). *Gürültüden müziğe*. Ayrıntı Yayınları.
- Bengi, D. (Ed.). (2012). *Uzayda bir elektrik hasıl oldu*. Anadolu Kültür.
- Bengi, D. (2020). *70'li yıllarda Türkiye: Sazlı cazlı sözlük "Görececek Günler Var Daha"*. Yapı Kredi Yayınları.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu Pop-Rock*. Pan Yayıncılık.
- Çelikcan, P. (1996). *Müziği seyretmek: Popüler müzik- medya ilişkileri açısından müzik videosu ve müzik televizyonu*. Yansıma Yayınları.
- Demir, D. M. (2017). Gelenek ve modernite bağlamında bir halk müziği topluluğu olarak Yurttan Sesler. *Turkish Studies*, 12(21), 2017-224.
- Dilmener, N. (2003). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim.
- Discogs, (t.y.). *Moğollar: Düm-Tek* (Albüm kapağı). <https://www.discogs.com/release/14312450-Moğollar-Düm-Tek>
- Discogs (t.y.). *Modern Folk Üçlüsü* (Albüm kapağı). <https://www.discogs.com/release/7968408-Modern-Folk-Üçlüsü-Modern-Folk-Üçlüsü>
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Elbaş, O. (2002, Mart, 15-16). *Günümüz Türkiye'sinde müzik kültürünün tarihsel kökleri* [Tam Metin]. 21. Yüzyıl Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Elçi, C. A. (1997). *Muzaffer Sarısözen hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Kültür Bakanlığı.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Fidan, S. (2017). *Aşıklık geleneği ve medya endüstrisi: Geleneksel müziğin medyadaki serüveni*. Grafiker Yayınları.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), *Popüler Müzik ve İletişim* içinde (s. 71-106). Çiviyazıları.
- Folklorla Doğru (1996). Cahit Berkay ile söyleşi. *Dans Müzik Kültür*, (62), 75-92.
- Gruson, I. G. (2017, Mayıs, 12-14). *Teknolojinin ses medyası, müzik endüstrisi ve kültüre etkileri* [Tam Metin]. VII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye.
- Gündem, E. (1990, Haziran). Ayrılık sonsuza dek sürecektir: Doğan Canku. *Boom Müzik Dergisi*, 2(9), 32-33.
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Hasgül, N. (1996). Türkiye popüler müzik tarihinde "Anadolu Pop" akımının yeri. *Dans Müzik Kültür*, (62). 51-74.
- Hayta, Y. (2016). Kent kültürü ve değişen kent kavramı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 165-184.
- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket telsizinden devlet radyosuna, TRT öncesi dönemde radyonun tarihsel gelişimi ve Türk siyasal hayatı içindeki yeri*. İletişim.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada düzen ve pozisyon*. Pan Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'nin pop müziği*. Ayrıntı Sanat ve Kuram.
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. Ötügen Neşriyat.
- Meriç, M. (2020). *Pop dedik, Türkçe hafif batı müziği*. İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (1999). Türkiye'de popüler Batı müziğinin 75 yıllık seyrine bir bakış. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (s. 132-141). Tarih Vakfı Yayınları.
- Millard, A. (2005). *America on record, a history of recorded sound*. Cambridge University Press.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. Bağlam Yayınları.
- Ok, A. (1994). *68 Çılgınlıkları*. Broy Yayınları.
- Olgun, S. (1990, Nisan). Açık oturum: Türk müzik endüstrisi. *Boom Müzik Dergisi*, 2(8), 12-16.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İletişim Yayınları.
- Polat, T. (2021). *Türkiye'de bağımsız müzik "Başlangıç"*. Kara Plak.

- Saçıntı, C., M. (1990, Mayıs). Edip Akbayram. *Boom Müzik Dergisi*, 2(8), 14-15.
- Solmaz, M. (1996). *Türkiye’de pop müzik, dünü ve bugünü, bir infilak masalı*. Pan Yayıncılık.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de arabesk olayı*. İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet döneminde halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 1(17), 99-128.
- Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen, Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar, röportajlar, anılar, ardından yazılanlar, belgeler, notalar*. Sivas Platformu-İstanbul Sivas Konfederasyonu.
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (s. 146-153). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Titon, T. J. (1997). Müzik, halk ve gelenek. (M. Karabulut Çev.), *Milli Folklor*, (35), 95-96.
- Tüfekçi, N. (1983). Türk halk müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (6), 1482-1488.
- Utku, E. (1983) Halk müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (6), 1489-1494.
- Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman, fonograf, gramofon, taş plak*. Pan Yayınları.
- Yılmaz, N. (1996). *Türk halk müziğinin kurucu hocası Muzaffer Sarısözen*. Ocak Yayınları.

Estremoz'un Seramik Figürleri

Seyhan Yılmaz¹

Ayşe Gökoğlu²

Öz

Estremoz şehri, Portekiz'in Alentejo bölgesinde konumlanmıştır. Köklü bir seramik kültürüne sahip olan Estremoz'da 13. yüzyıldan itibaren günlük kullanıma yönelik kapkacaklar üretilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren ise kapkacakların yanı sıra figürlü objeler de üretilmeye başlanmıştır. Çoğunlukla inançların bir parçası olarak üretilenlerle birlikte günlük yaşama ilişkin sahnelerin de ele alındığı objelerde, kültüre ilişkin bilgiler aktarılır. Bu araştırma Estremoz'un seramik figürleri ile sınırlı tutularak söz konusu seramiklerin geleneksel kültürdeki yeri ve önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır. 17. yüzyıldan beri sürdürülen bu köklü geleneğin günümüze kadar yozlaşmadan devam etmiş olması çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Çalışmada, Estremoz kil figürlerinin üretim, pişirim ve dekor yöntemleri incelenerek seramik alanına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Bu figürler, genel olarak Portekiz halkının yaşamına ve inançlarına ait olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. İlki Hristiyan ikonografisi konulu kompozisyonlar olup çoğunlukla yöre halkının ibadet ritüellerinde kullanılmak üzere üretilmiş olan objelerdir. Bunlar arasında azizlerin tasvirleri, Noel ve Hz. İsa konulu kompozisyonlar bulunmaktadır. Diğeri ise yerel halkın günlük yaşamına ilişkin sahneler olup Alentejo halkından kimseler, çeşitli hayvanlar ve *aşkın gözü kördür* düşüncesini ya da baharı simgeleyen figürleri içermektedir. Söz konusu gelenek, usta sanatçılar tarafından yeni öğrenenlere bilinçli olarak aktarılmaktadır. Ürünler serbest biçimlendirme ile yapılmakta, bisküvi pişiriminden sonra soğuk boya ile renklendirilmektedir. Sonuç olarak, ilgili geleneğin objeleri Portekiz ve Estremoz kültürünü yansıması açısından önemli görülmektedir. Söz konusu sanatın UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne 2017 yılında "Estremoz Kil Figürleri" olarak eklenmesi ile seramik kültürünün yaygınlaşması ve koruma altına alınması Estremoz'un öne çıkmasını sağlamış, bu durum yörenin ekonomi ve turizm bakımından gelişmesine yardımcı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Estremoz, Seramik heykelcik, Kil figürin, Biblo.

¹ Prof., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9425-173X, syilmaz@kastamonu.edu.tr

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-9738-3065, asya_galeria@hotmail.com

Ceramic Figures of Estremoz

Abstract

The city of Estremoz is located in the Alentejo region of Portugal. Estremoz, which has a deep-rooted ceramic culture, has been producing pots and pans for daily use since the 13th century. From the 17th century onwards, figured objects as well as pots and pans began to be produced. In addition to the products produced as part of beliefs, the objects which also include scenes of daily life convey information about culture. This research is limited to the ceramic figures of Estremoz and aims to reveal the place and importance of these ceramics in traditional culture. The fact that this deep-rooted tradition has continued without degeneration until today since the 17th century constitutes the importance of the study. The study aims to contribute to the field of ceramics by analysing the production, firing and decoration methods of Estremoz clay figures. These figures are generally divided into two groups belonging to the life and beliefs of the Portuguese people. The first are compositions on the theme of Christian iconography and are mostly objects produced to be used in the worship rituals of the local people. These include depictions of saints and compositions on Christmas and Jesus Christ. The other is scenes of the daily life of the local population and includes people from the Alentejo, various animals and figures symbolising the idea that *love is blind* or the spring. This tradition is consciously passed on to new learners by master artists. The products are free-formed and coloured with oil paints after biscuit firing. In conclusion, the objects of the related tradition are considered important for reflecting Portuguese and Estremozian culture. With the addition of the art in question to UNESCO's Intangible Cultural Heritage List as "Estremoz Clay Figures" in 2017, the spread and protection of ceramic culture has made Estremoz stand out, which has helped the region to develop in terms of economy and tourism.

Keywords: Estremoz, Ceramic statuette, Clay figurine, Bibelot.

Bu makalede Portekiz'in Estremoz kentinde geleneksel olarak üretilen ve halk arasında Estremoz'un bebekleri (Port. *Bonecos de Estremoz*) ve Estremoz kil figürleri (İng. *Estremoz clay figures*) olarak adlandırılan seramik figürler ele alınmıştır. Estremoz'da erken devirlerden bu yana çeşitli amaçlar için kullanılmak üzere seramik yapımı yaygın olarak sürdürülmektedir (Görsel 1). Çalışma, Estremoz seramik figürlerinin tarihi, yapılış amaçları, üretim yöntemleri ve çeşitlerinin araştırılması üzerine olup seramik sanatı ve bilim alanına katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Estremoz'da seramik figürlerin üretim tarihi Estremoz Belediye Müzesi envanter kayıtlarına göre 17. yüzyıla kadar uzanırken (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 2) Magela dos Santos'a (2016) göre de üretimin 18. yüzyılın başına tarihlendiği ifade edilmektedir (s. 35). Portekiz'in Estremoz kentinde doğan ve bölgenin kimlik işareti haline gelen, üretimleriyle benzersiz bir gelenek olan Estremoz seramik figürleri, 300 yıldan daha eski bir tarihe sahiptir. Yüzyıllar boyunca devam eden bu gelenek, özgünlüğünün ve kimliğinin kaybolmaması ve mirasın korunması için UNESCO tarafından 2017 yılında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Listesi'ne eklenmiştir (Sítio Oficial de Informação da Presidência da República Portuguesa, 2017). Bu sayede Estremoz seramikleri, sanatı ve sanatçıları itibarsızlaştıran, alıcıyı yanlış yönlendiren ve tüm sektörün sürdürülebilirliğini tehlikeye atan yasadışı üretim ve ticarileştirme uygulamalarından korunmuştur. Söz konusu listeye eklenmesi ile üretilen ürünlerin temel özelliklerinin çerçevesi çizilmiş, bir standarda bağlanmış ve yozlaşmadan geliştirmesi sağlanmıştır (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 2). Bu korumaya bağlı olarak



Görsel 1. Estremoz seramik figürler
(Pinheiro, t.y.)

Estremoz'un görünürlüğü öne çıkmış, Estremoz figürlerinin üretimi ulusal ve uluslararası platformlara taşınmıştır.

Estremoz'un Seramik Figürleri olarak isimlendirilen çalışmanın literatür taramalarında yukarıda bahsi geçtiği üzere çoğunlukla Estremoz Kil Figürler ve Estremoz'un Bebekleri olarak adlandırıldığı görülmüştür. *Kil* terimi henüz pişmemiş bir malzemeyi temsil ettiği ve biçimlendirilen figürlerin fırınlanmasıyla ilgili araştırma başlığında seramik terimi tercih edilmiştir. Estremoz'un Bebekleri tanımlamasında heykellerin dekoratif özellik taşıması ve boyutlarının küçük olmasından dolayı *bebek* sözcüğüne yer verildiği düşünülmektedir. Bu kapsamda üretilen örnekler incelendiğinde insan, hayvan ve gündelik nesnelere dair çeşitli figürler olmasından ötürü bebek sözcüğü kullanılmamış, onun yerine figür terimi tercih edilmiştir. Bir başka açıdan bakıldığında aslında söz konusu örneklerin ölçü ve boyutları açısından ve dekoratif özelliği nedeniyle biblo niteliği taşıdığı da görülmektedir. Ancak kaynaklarda ilgili geleneğin çoğunlukla figür olarak adlandırıldığı, biblo teriminin kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple çalışma başlığı Estremoz'un Seramik Figürleri olarak belirlenmiştir.

Estremoz Kenti ve Seramik Kültürü

31 Ağustos 1926 tarihinde Hükümet Kararı ile şehir kategorisine yükseltelen Estremoz, (Município de Estremoz, t.y.a). Portekiz'de Lizbon'un güney doğusunda, Evora ve Elvas arasındaki Alentejo Bölgesinde yer almaktadır (Görsel 2). Portekiz'in en verimli mermer ocaklarının bulunduğu bölgede bulunan kent, Alentejo Ovası'ndan 420 metre yüksekte konumlanmaktadır (Portugal Visitor, t.y.). Bulduğu yüksek konuma rağmen kent, istilalara karşı 17. yüzyılda inşa edilmiş surlarla çevrilidir (Portugal Travel Guide, 2022). Şehrin en dikkat çeken unsuru bina cephelerinden çeşmelere ve pencere çerçevelerine kadar beyaz mermerle kaplı mimari yapılarıdır (Görsel 3). Estremoz, kendi adıyla dünyaca ünlü beyaz mermerinden ötürü Beyaz Kent olarak da anılmaktadır (Manor Houses Luxury Hotels in Portugal & Spain, t.y.).

Şehir, sadece mermeri ile kendini göstermez; aynı zamanda verimli toprakları sayesinde, güçlü bir tarım kültürüne de sahiptir. Hayvan yetiştiriciliği, üzüm bağları, zeytinlikler ve meyve bahçeleri ile çok sayıda sığır veya diğer çiftlik hayvanlarının bulunduğu büyük çiftliklere ve arazilere ev sahipliği yapmaktadır (Visit Estremoz, t.y.a). Mermeriyle, tarımıyla öne çıkan Estremoz aynı zamanda özgün seramik üretimleri ile de tanınmaktadır. Şehrin bulunduğu bölgeden çıkarılan kırmızı kil ile Estremoz, yörede üretilen çanak çömleklerin tarihi merkezi sayılmaktadır.

Estremoz'da çanak çömlek üretimine ilişkin ilk belgesel referans 1258 yılına dayanmaktadır. İnce eşya üretimi sonraki yüzyıllarda gelişmiş ve 16. yüzyıldan sonra güçlenerek 18. yüzyıla kadar zirveye ulaşmıştır (Newstead ve Casimiro, 2016, s. 41) Estremoz tarihinde genel olarak üç farklı sahada seramik kültürünün varlığı görülmektedir. Bunlardan ilki, fonksiyonel amaçlı kapkacakların üretildiği geleneksel çömlekçiliklerdir. İkincisi, Estremoz fabrikası üretimleri ve geleneksel çömlekçiliğin geliştirilmesi çabalarının bir parçası olan çeşitli ürünlerle birlikte fayans üretimlerinin yapıldığı endüstriyel alan ve son olarak da Estremoz seramik figürlerin üretildiği bireysel atölyelerin faaliyetleridir. Estremoz'da, bireysel atölyelerin faaliyetleri arasında yer alan fonksiyonel amaçlı kap üretimlerinin tarih yazımında önemli bir yeri vardır. Şehir, tarih literatüründe en çok *púcaros olarak adlandırılan* ince toprak kapların üretimleri ile ilişkilendirilmektedir. *Pucaros*, İspanyolca'da bir tür seramik kavanoz veya sürahi ile aromatik kil anlamına gelen *búcaro* teriminden türemiştir (Becker, 2015). Söz konusu ince kapların tarihi 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 18. yüzyıllarda İberya ve İtalyan saraylarında kendine özgü koku ve tatları sayesinde bu kaplar çok tutulmuş ve popüler olmuştur (Newstead ve Casimiro, 2016, s. 37). Jorge Cañizares-Esguerra'nın (2021) aktardığına göre Estremoz *púcaros*ları olağanüstü özelliğe sahip kilden yapılmış toprak kaplardır (s. 91). Bu kapların bünyesinde bulundurduğu özel killer sayesinde içinde bulunduğu suya hoş bir aroma bıraktığı, suyu soğuttuğu, bundan ötürü de tarih boyunca ilgi gördüğü ve bir statü simgesi olarak çoğunlukla seçkinler tarafından kullanıldığını belirtmektedir (Cañizares-Esguerra, 2021, s. 91).

Estremoz'da seramik alanında endüstriyel girişimlerin başlangıcını, farklı şehirlerde kurulan fabrikalar ve uluslararası bir tarza olan ihtiyaç ortaya çıkarmıştır. 1770'lerin ortalarında Estremoz'da kurulan seramik fabrikasının ilk ürünleri fayans üretimidir ve endüstride temsili olarak önemli bir yer tutmuştur (Mangucci, 2008, s. 5). Söz konusu fabrika, bölgesel gelenekle taban tabana zıt klasik parçalar üretmiş ve dönemin en iyi Avrupa fabrikalarının ürettiği eserlerle uyum sağlamaya çalışmıştır. Ancak fabrika Portekiz'in Napolyon istilaları tarafından tetiklenen ekonomik çöküşüne dayanamayarak



Görsel 2. Estremoz haritası (Google, t.y.)



Görsel 3. Estremoz kentinin görünüşü (Pinto, 2011)

1792'de kapanmıştır (Mangucci, 2008, s. 36). Estremoz Fabrikasından sonra seramik sanatına ilişkin diğer bir gelişme 1881'de Caetano Augusto da Conceição isimli bir sanatçının geleneksel el sanatlarına yeni bir yaklaşım getirdiği Alfacinha Çömlekçilik'i kurmasıdır. Sanatçı Sanat ve El Sanatları Hareketi'nin estetik fikirlerini benimsemiş ve bu çerçevede geleneksel yerel çömlekçiliği canlandırmak için çeşitli faaliyetler yürütmüştür (Mangucci, 2008, s. 5). Sanatçının çabaları pek çok sanatçıya ışık olmuş, bu sayede Estremoz şehrinde amatör düzeyde faaliyet yürüten atölye sayıları artmış ve 1940'lardan sonra profesyonel çömlekçi sayısı 200'e ulaşmıştır. Turizm faaliyetlerinin canlanmasıyla yöreye özgü dekoratif objelerin satın alınması, ilgili geleneğin üretimini artırmıştır. Alentejo bölgesinde bugün üretilen çanak çömleklerin çoğu dekoratif halk sanatıdır. Her kasabanın veya köyün kendine özgü bir tarzı vardır ve her parça farklıdır. Bu fark üretilen seramiklerde rahatlıkla görülmektedir ve bu durum söz konusu kültürün ayırt edici yanını ortaya koymaktadır (Howe, 1992).

Estremoz'un, üretilen objeleriyle köklü bir seramik kültürüne sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bunun en iyi göstergesi pek çok eserin müzelerde yer almasıdır. Söz konusu seramiklerde kullanılan kırmızı kilin Estremoz bölgesinden çıkarıldığı bilinmektedir. Bu yönüyle bölgede üretilen ürünler, diğer bölgelerde üretilen ürünlerden farkını ortaya koymaktadır. Başlangıçta Estremoz şehir surlarının etrafından çıkarılan ve uzun süredir tükenmiş durumda olan söz konusu kil, sonraki yıllarda Yukarı Alentejo Bölgesi içinde çeşitli arazilerden getirilmektedir. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre günümüzde bazı atölyelerin kili Portekiz veya İspanya'dan getirmeye başladıkları belirtilmektedir. Ürünlerin pişiriminde eskiden odun ateşi kullanıldığı, sonraları elektrikli veya gazlı fırınlara geçiş yapıldığı ifade edilmektedir. 1970'lerde fazla sayıda üretilen objelerin, kenarları delikli üst üste istiflenen büyük silindir kaplar içine yerleştirilerek pişirildiği görülmektedir (Antonio, 1976) (Görsel 4).



Görsel 4. Silindirik kaplar içine yerleştirilen figürler ve kapların fırına yerleştirilmesi (Antonio, 1976)

Başlangıçta üretimde pedallı torna ile başlayan sürecin sonraları elektrikli torna ile devam ettiği, bazı ürünlerin kalıpla üretilmiş olduğu belirtilmektedir. Portekiz'in Alentejo eyaletinin kırmızı killi objelerinin ürün yelpazesi çok geniş olup, zarif Roma su kaplarından rustik pişmiş toprak kâselere, el boyaması tabaklara ve hayali figürlere kadar çeşitlilik göstermektedir (Howe, 1992).

Estremoz Seramik Figürlerinin Kısa Tarihi

Estremoz seramik figürlerin üretim alanı Évora Bölgesi Estremoz Belediyesi'nin coğrafi sınırlarıyla ilişkilendirilmektedir. Bununla birlikte, Estremoz şehrinin dışındaki yerleşim yerlerinde ikamet eden çömlekçilerin söz konusu geleneğe bağlı olan üretimlerinin de bu kapsama alındığı görülmektedir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 11). Estremoz seramik figürlerinin üretim tarihinin birkaç çömlekçinin ve anonim atölyelerin faaliyetleri ile başladığı bilinmektedir. 1779 yılında olası iki ustanın adı geçmektedir. Bunlar, Joze Lobo da Cozta ve Jose Lopes'dir (Guerreiro, 2018b, s. 123). Bireysel atölyelerde üretilen fonksiyonel objeler dışında figür üretimine dair plastik özgünlüğün ortaya çıkışını destekleyecek somut bir verinin en eski örneği 17. yüzyıldan kalma arkeolojik bir kalıntıdır. Bu buluntu, bebek İsa'nın bir parçasıdır (Görsel 5). Söz konusu döneme ait yapılan figürinlerin muhtemelen sadece bir nişte veya bir hitabette kült amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir (Vermelho, t.y.).

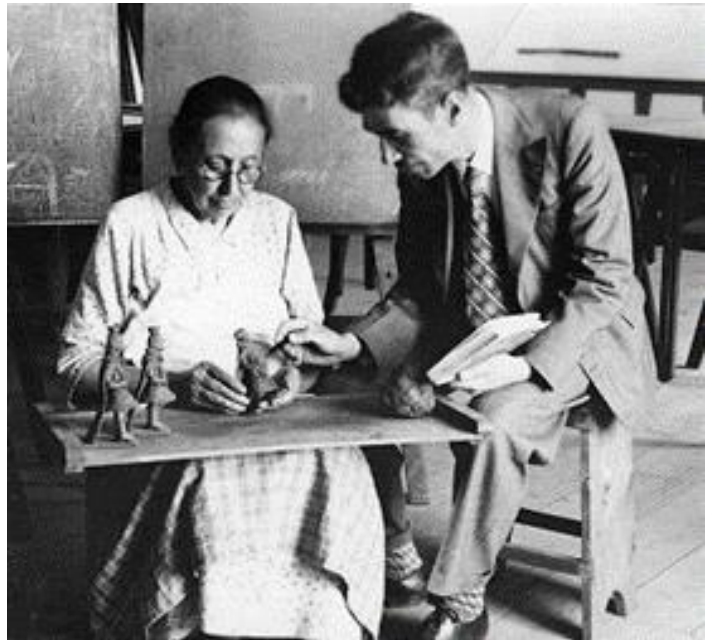
Estremoz figürlerinin yapımına ilişkin kaynaklarda birkaç düşünce ortaya atılmaktadır. Bunlar arasında, figürlü objelerin inançlarının bir göstergesi olarak ibadetlerini gerçekleştirmek üzere ruhsal ihtiyaçtan ortaya çıktığı ve kült amaçlı olduğu yönündedir. Buna yönelik olarak da çoğu Estremoz halkının, evlerinde azizleri temsil eden figürler, dini tasvirler ve dinsel mekânlar gibi minyatür objeler bulunduğu bilinmektedir. Diğer bir düşünceye göre de



Görsel 5. Estremoz atölyeleri, seramik obje (Bebek İsa'nın parçası), 17. yy., Belediye Müzesi Koleksiyonu (Guerreiro, 2018a, s. 20)

Estremoz'da yöre halkının maddi imkânsızlıkları nedeniyle azizlerin ve dini tasvirlerin, ahşaptan olanlarını satın alma güçlüğünden doğan ihtiyaçla seramik figürlerin üretimine başlandığı iddia edilmektedir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 4). Ayrıca bölge kilinin bol miktarda bulunması ve figürlerin modellenmesinin kolay olması zanaatkarların bu alana yönelmelerini sağlamış ve geleneğin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Son olarak da kil ile uğraşan bir kadının ilk kez kendi azizini modellemeye cesaret etmesiyle bu geleneğin ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Município de Estremoz, t.y.b).

İlerleyen yıllarda sanatçılar geleneksel yöntemlere bağlı kalarak figürlerin üretimini üstlenmişlerdir. Yıl boyunca üretimi yapılan bibloların Noel'den birkaç hafta öncesinde arttığı, daha fazla üretildiği belirtilmektedir (Guerreiro, 2018b, s. 112). İlk kompozisyonların Aziz Anthony, Hamile Meryem ve Noel Beşiği temalarıyla modellenmeye başlanmış olduğu bilinmektedir (Guerreiro, 2018a, s. 21). Sonraki yıllarda kutsal aile ve kutsal doğum sahneleri çalışılmaya başlanmış, ilerleyen yıllarda sahnelerin etrafına farklı figürler eklenmiştir (Município de Estremoz, t.y.b). 1800'lerden itibaren yine dini kompozisyonlar devam etmiş, yanı sıra günlük yaşamın temsili görüntüleri ile repertuar çeşitlenmiştir. Figürler mumluk, çorap kancaları veya düdüklükler gibi işlevsel bir bileşene sahip olmaya başlamıştır. 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyıla kadar geçen süre Estremoz seramik figürlerinin altın çağı olarak değerlendirilmektedir. Bunun nedeni çok sayıda biblonun üretimi ve satışı yapılmıştır. Bu yoğun talep yeni kompozisyonların ve temaların oluşmasını yol açmıştır. Bu süreçte en yaygın tekrarlanan temalar arasında Flüt Çalan, Aşkın Gözü Kördür ve Bahar v.b. üretimlerdir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 5). Portekiz'de 1807-1935 yılları arasında siyasi, sosyal, ekonomik ve mali açıdan özellikle sorunlu bir dönem yaşandığı görülmektedir. Bu durum pek çok mesleği etkilediği gibi çömlekçi atölyelerini de etkilemiştir (Guerreiro, 2018a, s. 26). 1837 yılında Estremoz'da aktif 26 atölye bulunmaktaydı ve (Guerreiro, 2018b, s. 134) 1845'li yıllara gelindiğinde üretim maliyetlerinin artması ve yakacak odun bulamama sorunundan dolayı pek çok atölye kapanma yoluna gitmiştir (Guerreiro, 2018a, s. 26). Bu nedenlerden ötürü 19. yüzyılda seramik biblolarda büyük değişiklikler ortaya çıkmıştır. Modeller basitleştirilmiş ve figürlerin boyutları küçültülmüştür. Üretim formatındaki bu değişim, düşük estetik üretim kalitesine neden olmuştur. Atölyeler ürünlerini satamayınca hem çalışan sayısını hem de üretimlerini azaltmışlardır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Estremoz seramik figürlerin üretimi yavaşlamış, önemli ustalar arasında yer alan Gertrudes Rosa



Görsel 6. António Augusto Gonçalves Endüstri Okulunda Sá Lemos, Ana das Peles ile izlenimlerini paylaşıyor, 10 Kasım 1935 (Matos, 2019a)

Marques'in ölümünden sonra figürlerin üretiminin durduğu hatta kısa bir dönem üretilmediği görülmüştür (1921-1934). Bireysel çabalar sayesinde yeniden üretimin 1935 tarihinden sonra canlandığı görülmektedir. António Augusto Gonçalves Endüstri Okulu'nda, heykeltıraş José Maria Sá Lemos sayesinde ilk adımlar atılmıştır (Guerreiro, 2018a, s. 29-30). İlgili geleneğin tekrar hayata geçirilmesinde önemli rol oynayan diğer usta ise Ana das Peles (1870-1945) olarak bilinen Ana Rita da Silva'dır (Guerreiro, 2018b, s. 113). José Maria Sá Lemos, Ana das Peles'e bilgisini aktararak (Görsel 6) Estremoz'un o zamanlar düşüşte olan seramik figürlerin toparlanmasında önemli bir rol oynamıştır (U. Porto, t.y.). José Maria Sá Lemos'un estetik desteğiyle yaptığı yeniliklerle geleneğe yeni temalar eklenmiştir (Guerreiro, 2018a, s. 30). Ana das Peles'in yapmış olduğu tasarımlar ve katkılar da tarihsel süreçte önemli yer tutar (Görsel 7). Bütün bu çabalar arasında kısa ömrüne rağmen katkıları büyük olan çömlekçi ustası Mariano da Conceição'nun (1902-1959) yardımı ile yerel figürler artmaya başlamıştır (Görsel 8).

İlgili geleneğin küçük adımlarla başlayan yolculuğunda ulusal ve uluslararası sanat sergilerinin yapılması ve fuarlarda yer bulması, söz konusu sanatın yeniden canlanmasını sağlamıştır. Bu durum sonraki yıllarda atölye sayılarının hızla artmasına ve kompozisyonların zenginleşmesine yol açmıştır.

Estremoz figürleri bireysel atölyelerde üretilmelerine karşın biçimlendirme yöntemleri benzer uygulamaları içermektedir. Biçimlendirmeden sonra boyama işlemi bisküvi pişirimi yapılmış ürünlere uygulanır. Genellikle boya bileşeni bir mineral pigment, yapıştırıcı etkiye sahip bir bağlayıcı ve bir seyreltici olarak oluşmaktadır. Bir dizi deneme sürecinde üretilen ilk ürünlerde bazı çömlekçiler pigmentlerin bağlayıcısı olarak tutkal, seyreltici olarak da yumurta sarısı kullanmışlardır. Bu şekilde hazırlanan boyalar, ürünlerin yüzeyinde kokmaya ve çürümeye başlamasıyla terkedilmiştir. Bazı çömlekçilerin su bazlı pigmentlerle nişasta, kazeinatlar, dekstrinler, jelatin, zamlar vb. gibi bağlayıcı maddeler de kullandığı kaynaklarda belirtilmektedir (Matos, 2020a).



Görsel 7. Ana das Peles, *Bebek İsa'nın Beşiği*, 1938 (Matos, 2019b)

Görsel 8. Mariano da Conceição, *Ütü Yapan Kadın* (Matos, 2019f)

Figürlerin ürün yelpazesi günlük hayatın kesitlerini yansıtmaktadır. Söz konusu figürler kentli, köylü çeşitli meslekler ve uğraşı alanları ile inek, keçi, ördek, köpek ve tavuk gibi çeşitli hayvan figürlerinden oluşan geniş bir karakter yelpazesine sahiptir. Zamanla ortaya çıkan parçalar evlerin köşelerinde dekoratif eşya olarak yer alırken, kısa sürede popüler şenliklerin zorunlu bir parçası haline gelmiştir (Mangucci, 2008, s. 42). Portekiz Dünya Sergisi'nde Estremoz biblolarına olan ilgiden çok etkilenen Mariano da Conceição, sanat etkinliklerine farklı bir yön vermeye karar vermiştir. Usta, o zamana kadar ders etkinliği olarak kilden figür üretirken o andan itibaren evde üretmeye ve Estremoz'un farklı yerlerinde satmaya başlamıştır. Böylece, figüratif sanat üretiminin uygulanabilir bir etkinlik olduğunu kendinden sonraki sanatçılara da göstermiştir (Matos, 2015a). Yaygınlaşan ilgili geleneğin aile atölyelerinde öğrenen sanatçılar ve profesyonel atölyelerde ders alarak öğrenen sanatçılar olarak iki şekilde sürdürüldüğü görülmektedir. 1940'da yapılan Portekiz Dünya Sergisi Mariano da Conceição'nun seramik çalışmaları daha yüksek bir kamu profili kazandırmış ve o zamandan beri devam eden aile geleneğini alevlendirmiştir (Mangucci, 2008, s. 42).

Estremoz figürlerin üretiminde büyük gayretleri olan yukarıdaki sayılan usta isimlerinden başka geleneğin hızla yayılmasını büyük payları olan ve 20. yüzyılın sonuna doğru Estremoz figürler üreten, yeniden dirilişe katkı sağlayan Ana Des Peles ve Mariano da Conceição'nun dışında yeni zanaatkarlar da ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında Francisca Vieira De Barros, Aclénia Pereira, Armando Alves, Sabina Santos, Liberdade da Conceição, José Marcelino Moreira, Isabel Carona Bento, António Lino De Sousa, Quirina Alice Marmelo, Mário Lagartinho, Irmãos Ginja, Maria Luísa Da Conceição, Paulo Cardoso, Rui Barradas, João Fortio Guilhermina Maldonado, Fátima Lopes yer almaktadır (Matos, 2021a). 21. yüzyılda Estremoz figürlerin ülke geneline hızla yayılması onun tanınır olmasını sağlamıştır. Bu durum usta sayılarının artmasına¹ ve seramik figürlerin ticarileşmesine ve yol açmıştır (Vermelho, t.y.).

Zanaatkarların üretimlerinde cinsiyete dayalı bir iş bölümünün olmadığı anlaşılmıştır. İlk örneklerin ortaya çıkışıyla birlikte ilgili gelenek çoğunlukla kadınlar tarafından sürdürülmüş üretime sonradan erkekler de katılmıştır. Bu sebeple farklı biçimlendirme yöntemleri ortaya çıkmış, kompozisyon ve temalar çeşitlenmiştir (Guerreiro, 2018a, s. 37).

¹Bu ustalardan bazılarının Ana Catarina Grilo, Afonso Ginja E Matilde Ginja, Carlos Alves, Duarte Catela, Fátima Estróia, Inocência Lopes, Irmãos Ginja, Irmãs Flores, Joana Oliveira, Jorge Carrapiço, Jorge da Conceição, José Carlos Rodrigues, Luís Parente, Luísa Batalha, Madalena Bilro, Maria Isabel Catarrilhas Pires, Miguel Gomes E Célia Freitas, Ricardo Fonseca, Sara Sapateiro, Vera Magalhães gibi örnek verilebilir (Matos, 2021b).



Görsel 9. Carlos Alves, Sá Lemos, Ana das Peles ile kendisi, 2020 (Matos, 2021c).

Görsel 9'da sanatçı Carlos Alves tarafından yapılmış olan seramik kompozisyon bulunmaktadır. Söz konusu kompozisyonu Alves, Sá Lemos ve Ana das Peles'in seramik figür yaparken çekilmiş oldukları bir fotoğraftan esinlenerek gerçekleştirmiştir (Görsel 6). Sanatçı, bu kompozisyon ile iki önemli ustaya ve o günün hatırasına atıfta bulunurken, geleneğin yaşatılmasında gösterdikleri çabaların herkes tarafından bilinmesini ve görünmesini sağlamıştır.

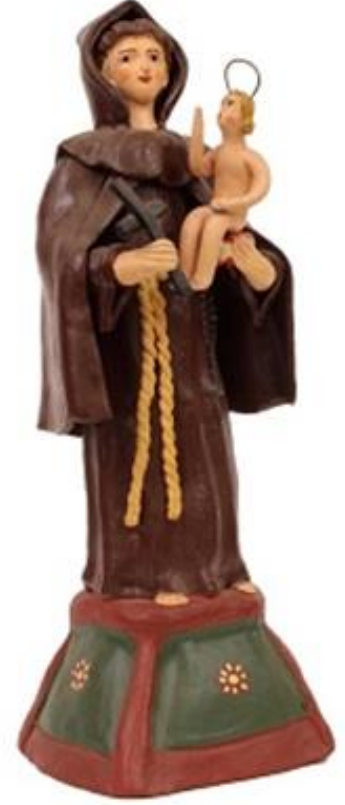
Estremoz figürlerinin ulusal ve uluslararası alanda tanıtımı için müzelerde satışlarının yapıldığı ve yöre halkına gelir sağladığı anlaşılmıştır. Estremoz Belediye Müzesi ile ortaklaşa düzenlenen yaygın eğitim atölyelerinin yanında, gezici sergiler, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası fuarlar gibi çeşitli girişimler ile gelenek canlı tutulmaya çalışılmıştır. Bu girişimler, gençlerin yeteneklerini uyandırmayı, yerel kimliğin korunması ve önemi konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Bunun için Estremoz Kil Figürünü Takdir Etme ve Koruma Merkezi adlı bir merkez de kurulmuştur. Ayrıca, okullarda gençleri geleneğe ilgi duymaya teşvik etmeyi amaçlayan müfredat dışı etkinlikler eklenmiştir. Yanı sıra zanaatkârlara mesleklerini endüstriyel üretimin olumsuz etkilerinden korumak için ücretsiz çalışma alanı sunulmuştur. Kamu ve sivil çabaların zanaatkârların üretim sürecinde geleneğe sadık kalmaları gerektiğinin önemi ortaya çıkmıştır. Piyasa baskıları ve abartılı parçalar talep eden koleksiyonerlere rağmen zanaatkârlar, yenilikler uygun olsa da Estremoz kil figürlerinin kimliğinin korunması gerektiği konusunda hassasiyet gösterdikleri (Unesco Intangible Cultural Heritage, t.y.a) ve seramik figürlerinin üretiminin 12-07-2018 tarihinden itibaren sertifikalandırıldığı (Município de Estremoz, t.y.b) belirtilmektedir.

Estremoz'da Üretilen Seramik Figürlerin Genel Özellikleri

Seramik figürlerin genel özelliklerine bakıldığında Alentejo bölgesinin ruhu, mizahı, inançları ve gelenekleri ile özellikle yerel kültürün ve onun güçlü yönlerinin yansıtıldığı görülmektedir (Portugal Adventures, 2017). Günlük yaşamdan sahnelerin ele alındığı

objelerde bir iş ve eylem içinde bulunan kadın, erkek ve çocuk figürler betimlenmiştir. Figürlerin büyük çoğunluğunda dekoratif ve sembolik işlev hâkimdir ve süs objesi olarak evlerin köşelerinde sergilenmektedir. Bazı figürlerin düdük ve kanca gibi işlevsel görevleri de bulunmaktadır.

Estremoz seramik figürlerin üretimine katılan ustaların 50 km²'den daha büyük olmayan bir coğrafi alanla sınırlı bir çevrede yaşamaları, ilgili geleneğin özgün olarak sürdürülmesini sağlamıştır. Bu sınırlı çevre onların yerel gerçeklikten coğrafi kapsamı dışındaki figürleri ve temaları modelleyememelerine sebep olmuştur. Genellikle yerel/bölgesel unsurların daha baskın olduğu ancak yeni bir şeyle temas kurduklarında ortaya farklı objelerin çıktığı ifade edilmektedir (Guerreiro, 2018a, ss. 21-22). Üretilen ilk bibloların, Noel ve Hz. İsa'nın doğumuna ilişkin sahneler olduğu ve bunların çoğunlukla manastırlarda ve varlıklı ailelerin evlerinde bulunduğu görülmektedir. Dini temanın devamı ile birlikte zamanla figür yelpazesi genişleyerek, Yemek Yiyen Çiftçi, Tavuklu Kadın, Kuzu Taşıyan Çoban, Kastaneci Kadın gibi pastoral sahneler eklenmiştir. Bugünün Popüler figürleri arasında Aşkın Gözü Kördür, Bahar, Aziz Antonio gibi figürler yer almaktadır (Município de Estremoz, t.y.b). Günümüzde 100'den fazla farklı figür ve kompozisyonun yanında her geçen gün artan hem modern hem de geleneksel tarzlarda yeni temalar yaratılmaktadır. Hepsinin ortak noktası, Alentejo halkının kırsal ve kentsel yaşam tarzını temsil etmektedir (Visit Estremoz, t.y.b).



Görsel 10. Liberdade da Conceição, Başlıklı Aziz António (Matos, 2015)

Estremoz Seramik Objelerin Sınıflandırılması

Örnekler incelendiğinde parçaların çeşitliliği göze çarpmakta, genel başlık altında toplansa da detaylandırıldığında gruplar çoğalmaktadır. Tüm figürler bütün olarak değerlendirildiğinde Hıristiyan ikonografisi içeriğine sahip sahneler ve Portekiz kültürüne ait günlük yaşamdan sahneler şeklinde iki genel grupta değerlendirilebilir. Bunun dışında grupları daha iyi analiz edilebilmek için parçalar tipolojik ve tema olarak ikiye ayrılabilir.

Tipolojik Olarak Sınıflandırma. Ürünler kompozisyon açısından ve genel görünüşleri değerlendirildiğinde bireysel figürler, küçük fonksiyonel objeler, grup kompozisyonları ve dekore çömlerler olarak dört tipoloji ile gruplandırılır.

Bireysel Figürler. Bir temanın, bir kaide üzerinde ya da kadesiz olarak bir figür aracılığıyla temsil edildiği bireysel figürlere Meryem Ana ve Aziz António (Görsel 10) gibi dinsel figürler, kentsel ve kırsal dünyaya ait imgeler örnek gösterilebilir (Guerreiro, 2018a, s. 39). Çoğunlukla bu başlık altına giren kompozisyonlar tek bir figürle oluşturulmuştur. Çoğu figürün hareketsiz frontal duruşlara sahip olduğu geri kalanların ise bir iş, eylem

içerisinde betimlendiği söylenebilir. Dinsel figürlerin daha çok kahverengi gibi koyu renklerle renklendirildiği görülmektedir.

Küçük Fonksiyonel Objeler. Düdükler (Görsel 11) ve çorap kancaları (Görsel 12) gibi fonksiyonel objeler kentsel dünyayı çağrıştıran antropomorfik figürlerin temsilleri olarak yapılmıştır (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 17). Bu objelerin alt kısmında düdük fonksiyonunu yerine getiren bir üfleme deliği bulunmaktadır. Söz konusu düdüklerin üzerinde çoğunlukla çıkardıkları seslerle bağlantılı olduğu düşünülen kuş, horoz ve tavuk gibi hayvan figürlerinin biçimlendirilmiş olduğu görülmektedir. Onun dışındaki düdüklerde çeşitli formlar olmakla beraber elleri belinde kadın ve erkek figürleri de yer almaktadır. Bu kapsamda biçimlendirilen figürlerin giysileri yine Alentejo bölge halkının geleneksel giysileri ile ilintilidir.



Görsel 11. Figürlü oyuncak düdükler, 20. yy., Ulusal Etnoloji Müzesi (Matos, 2013)

Görsel 12. Peralta ve Sécia, çorap kancaları (Matos, 2020b)

Çorap kancaları, kadınların şiş/tığ gibi örme işini yaparken yakalarına taktıkları minik Estremoz figürleridir. Bunlar, pişirildikten sonra boyanıp verniklenen kilden modellenmiş antropomorfik figürlerdir. Hepsinin gövdesinde iki tel kanca bulunur. Biri önde ucu yukarı şekilde, diğeri arkada ucu aşağı bakacak şekildedir. Arkadaki kanca giysiye takılmak içindir. Öndeki kanca örme işlemi yapılırken tığlara yönlendirilebilen ipliği içinden geçirmek için kullanılır. Bu tip objeler *broş* olarak da adlandırılmaktadır. Kültürel unsurların işlendiği figürlerde çorap kancaları tasarlanmıştır. Bunlar arasında en ünlüleri Peralta ve Sécia adlı iki modeldir. Peralta ve Sécia, 16. yüzyıldan beri zarif Portekizlilere verilen isimlerdir. Bu modeller, çok fazla incelik ve süslemeyle cafcıflı kostümler giyen 18.yüzyılın ve dönemin literatürüne göre sadece kıyafetleriyle değil, yürüyüş ve davranışlarıyla da zarif insanları temsil etmekteydi (Matos, 2020b). Söz konusu karakterler bir kadın bir erkek olarak tasarlanmıştır (Görsel 12).

Grup Kompozisyonları. Bir temanın bir kaideye veya ayrı kaidelere yerleştirilmiş birden fazla figür aracılığıyla temsil edilmesi şeklindedir. Buna Hz. İsa'yı temsil eden Doğu sahnesi (Görsel 13) örnek verilebilir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 17). Bu tür

kompozisyonlar insan ve çeşitli hayvanların da içinde bulunduğu dış veya iç mekân tasvirleridir. Figürler birbirleri ile uyum içerisinde olup çoğunlukla bir eylem içerisinde bulunmaktadır. Figürlerin ayrı ayrı biçimlendirilmesinden sonra esas kaideye yerleştirildiği düşünülmektedir. Söz konusu büyük kompozisyonların daha çok doğuş ve sunak sahnesi olduğu görülmektedir.

Dekoratif Kaplar. Genellikle bir çömlekçiden satın alınan iki kulplu küçük form, kadınlar tarafından çiçeklerle üzeri süslenerek elde edilen ürünlerdir (Görsel 14). Dekore edilmiş *cantarinha*² ve *púcaro*³ olarak ikiye ayrılırlar (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s.17). Formun gövdesinin ön tarafı ve boyun çevresi rengârenk çiçek, yaprak ve çizgisel bezemelerle yağlı boya ile tamamlanmaktadır. Çömlekçiler tarafından imal edilen *púcarolarda* ise gövde ve kulplardaki süsleme unsurları, ana gövdenin biçimlendirilmesinden hemen sonra tamamlandığı düşünülmektedir. Kulplardaki ve kapaklardaki çiçeklerin buket olarak biçimlendirildiği ve kulpların en üst noktasına ve ürünün kapağına monte edildiği görülmektedir. Çiçekler dışında fiyonklar ve fıfır gibi süsleme unsurlarının da kullanıldığı, formun geri kalan diğer yüzeylerinin yine çiçek ve yaprak motifleri ile yağlı boya ile bezendiği anlaşılmaktadır.



Görsel 13. Irmãs Flores, *Doğuş Sahnesi* (Matos, 2020c)



Görsel 14. Alfacinha Çömlekçilik, süslenmiş çömlek, 20. yüzyılın ikinci yarısı (Olaría Alfacinha, 2000)

²Masada içecek servisi için kullanılan geniş karınlı dar boyunlu ve bir veya iki kulplu çömlek kap (Dores ve Hipólito, 2007, s. 70).

³Masada bireysel kullanım için üretilen küçük kaplardır. Ayrıca, tencere veya sürahi gibi diğer büyük kaplardan sıvıların aktarılması için de kullanılır (Catálogo da Exposição Branco no Barro, 25 Eylül 2020-31 Mart 2021, s. 21).

Tema olarak Sınıflandırma. Estremoz seramik figürlerin tematik gruplandırılmasına bakıldığında bunların, dinsel, kırsal, kentsel ve karnaval olarak dört başlıkta toplanabildiği görülmektedir.

Dinsel Sahneler. Doğuş Sahnesi, Meryem Ana, Aziz Antonio, Doğum Sahnesi Sunağı (Görsel 15-16) gibi adanmışlık figürleri ve setleri örnek verilebilir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 18). Çeşitli versiyonları bulunan bu kompozisyonların belli bir çizgide olduğu ama birbirinden farklılıklar taşıdığı bundan dolayı da her bir ürünün özgün olduğu görülmektedir. Her yeni çıkan kompozisyonun bir yaratıcısı olduğu, sonraki kompozisyonların da ilk örnekleri referans alınarak devam ettiği bilinmektedir. *Doğum Sahnesi Sunağı* adlı kompozisyonların yaratıcısı çömlekçi Mariano da Conceição'dur. Diğer zanaatkarlar tarafından da benzer kompozisyonlar yapılmaktadır. Dikey ve yatay bir hiyerarşiyle basamaklara yerleştirilen figürler, beşik içindeki bebek İsa'yı çevrelemektedir. Birinci basamakta çobanlar, ikinci basamakta Meryem Ana ve azizler, üçüncü basamakta ise krallar yer almaktadır (Matos, 2011).

Son dönem örnekler arasında bazı sanatçıların kompozisyonlarını zenginleştirdiği ve detaylı işçilikleriyle öne çıktığı görülmektedir. Görsel 17'de Jorge da Conceição'ya ait doğum sahnesi sunağının işlendiği kompozisyon görülmektedir. Buradan hareketle, sanatçıların hem geleneğe bağlı kaldıkları hem de özgün yorumlarla yeni kompozisyonlar ortaya koydukları görülmektedir.



Görsel 15. Flores Kardeşler, *Doğum Sahnesi Sunağı*, Misericórdia Estremoz Koleksiyonu (Uniao das Misericordias Portuguesas, 2018)

Görsel 16. Jorge da Conceição, *Doğum Sahnesi Sunağı* (Matos, 2019g)



Görsel 17. Jorge da Conceição, *Doğuş Sahnesi* (Matos, 2020c)

Kırsal Dünya. İş dünyasına odaklanma ile Alentejo kırsal yaşamını temsil eden figürler ve setlerdir. Örneğin domuz kesimi, tavukları/keçileri/hindileri olan kadın, yemek yiyen çoban, orakçı kadın, hayvan kesimi, sosisçi kadın gibi konulardır (Görsel 18) (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 18). Söz konusu figürler, kırsal yaşamdan sahneleri betimlerken, çoğunlukla günlük yaşama ilişkin temalar ele alınmaktadır. Figürler bir eylem içerisindeyler. Kompozisyonlarda çoğunlukla tek figür olduğu görülürken, birkaç figürün bir arada bir işle uğraşı içinde buldukları örneklere de rastlanmaktadır.

Seramik biblo geleneğinin bu kadar kök salmış olmasının figürler üzerinde temsil edilen kültürel kimliğin doğru yansıtılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Görsel 19'da Alentejo Bölgesine ait geleneksel kıyafetler içinde köylüler bulunmaktadır. Estremoz seramik figürleri pek çok kültürde ortak olan sahneleri betimlese de Alentejo'nun belirli bölgesiyle özdeşleşmelerini sağlayan özellikle de kıyafetleri, örneğin şapkaları, şalları veya tipik battaniyeleri, taşıdıkları eşyalar veya bir uğraşı içindeki faaliyetler aracılığıyla gösterilmektedir. Söz konusu seramik figürlerin biçimlendirilmelerinde bu tür geleneksel unsurlar rahatlıkla görülmektedir. Bu yönüyle figürlü seramiklerin kültürel unsurları rahatlıkla



Görsel 18. Mariano da Conceição, *Sosisçi Kadın*, 19. yy. (Guerreiro, 2018b, s. 78)

diğer seramik figürlerden ayırt edilebilmektedir. Çünkü parçaların büyük çoğunluğu bölgesel sahnelere ve el sanatlarına atıfta bulunmaktadır. Esas olarak temaların Alentejo bölgesine güçlü bir kimlik referansı verdiği görülmektedir (Görsel 20).

Oliveira Correia (2021) üretimler arasında inek, domuz, horoz, tavuk, güvercin, kaz, ördek, kertenkele gibi yerel faunadan hayvan figürlerinin yapıldığını, ancak toplam parçaların üçte birinden fazlasının horoz figürlerinin oluşturduğunu ve baskın tema olarak öne çıktığını ifade etmektedir. Bunların dışında melez figürlerle karakterize edilen fantastik hayvan figürlerinin varlığından da bahsetmektedir. Bu hayvan figürlerinin, bölgede anlatılan doğüstü olaylarla ilgili sözlü anlatımlardan kaynaklanmış olduğunu belirtmektedir (s. 98). Çoğunlukla düdük fonksiyonu olan bir kaidenin üzerinde bulunan horoz figürleri yinelenen temalar arasındadır (Görsel 21).



Görsel 19. Geleneksel giysiler içinde Alentejo’lu çoban ve orakçı, 1960/1970 (Hugo, 2011)

Görsel 20. Kırsal yaşamı betimleyen seramik figürler (Visit Estremoz, t.y.b)



Görsel 21. José Moreira, *Horoz Düdük* (Matos, 2019e)

Kentsel Dünya. İş dünyasına ve sosyal hayata odaklanan, yerel, kentsel yaşamı temsil eden figürler ve setlerdir (Görsel 22). Örneğin at sırtında çavuş, bahçedeki çavuş, küçük ayaklı kadın (Görsel 23) gibi (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 18). Söz konusu figürler kentsel yaşama ait iyi giyimli ve statü sahibi insanları temsil etmektedir. Bunlar arasında doktorlar, cerrahlar, at sırtında askerler, müzisyenler, dansçılar ve rahipler sayılabilir.

Estremoz seramik figürlerinin çoğunluğunda figürlerin bir iş ve meslek alanına ilişkin betimleri ile dikkat çektiği görülmektedir. Bunlar arasında, çamaşır yıkayan kadın, su satan adam (Görsel 24), ütü yapan kadın, kahve satan kadın, kestaneci kadın, şövalye, aynadaki kadın ve sütçü (Görsel 25) gibi örnekler sayılabilir.



Görsel 22. Kentsel yaşamı betimleyen seramik figürler (Visit Estremoz, t.y.b)



Görsel 23. Ana das Peles, Küçük Ayaklı Kadın (Matos, 2019c)



Görsel 24. Mariano da Conceição, Sucu, 19. yüzyılın sonu (Guerreiro, 2018b, s. 62)



Görsel 25. Jorge da Conceição, Sütçü, 21x9x7 cm. (Jorge da Conceição, t.y.a)

Karnaval. Kentsel ve kırsal dünyaya ait en az ikiden fazla figürün eşlik ettiği kompozisyonlardır. Atlı Rahip, Bahar ve Aşkın Gözü Kördür gibi hicivsel veya şenlikli bir yapıya sahip figür ve setlerdir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 18). Söz konusu figürler genellikle karnaval ve festivallerde renkli ve havalı kostümlerle kortejlerde yürüyen insanların temsilleridir. Bunlar başlarında rengârenk tüyleri ve çiçekli çemberleri ile fırırlı eteklerle çoğunlukla kadın figürleridir. *Aşkın Gözü Kördür*'ün yapıldığı yılların 19. yüzyıla kadar uzandığı görülmektedir. Bir karnaval figürü olan Aşkın Gözü Kördür ya da Aşk Kördür figürü, aşk ile bakan gözün körlüğünü hatırlatırken gözleri bağlı Aşk Tanrısına işaret etmektedir. "Aşkın Gözü Kördür" atasözünün Portekiz'de çeşitli varyasyonları bulunmaktadır. Örneğin "Aşk körlükten, dostluk bilgiden doğar" ve "Aşk da adalet de kördür" gibi (Matos, 2019d) farklı ülkelerde de benzer atasözlerinin olduğu bilinmektedir. Aşkın Gözü Kördür konulu biblo (Görsel 26), zarafeti ve sembolizmiyle öne çıkmaktadır. Figürün gözleri bağlıdır ve başlığında tüyler vardır. Bir elinde bir kalp diğer elinde çiçekler bulunmaktadır. Mini bir elbise ve bacaklara kadar bağlanan kurdeleli ayakkabıları vardır.



Görsel 26. Zé Carlos Rodrigues, *Aşkın Gözü Kördür* (Visit Estremoz, t.y.b)

Estremoz'un seramik figürleri arasında çoğunlukla *Bahar* olarak bilinen imgeler daha sık görülmektedir. Bunlar, doğanın ve özellikle bitki örtüsünün yeşerdiği baharın gelişini ilan eden ve selamlayan ritüellerde yer alan karnaval figürlerinin temsilleridir (Görsel 27). Pek çok ülkede baharın gelişi bayramlarla kutlanır. Portekiz'de de bu kutlamaların festivaller ve karnaval şeklinde yapıldığı bilinmekte ve kutlamaların özellikle doğanın flora ve faunasının yeniden canlanmasına ve yenilenmesine işaret ettiği düşünülmektedir. *Bahar* adlı figürlerin üstlerinde fırırlı elbiseleri ve başlarında süslü şapkaları vardır. Ayrıca başlarının tam üzerine denk gelecek şekilde uçları iki omuzuna bağlı üzeri çiçeklerle bezenmiş geniş yay biçiminde bir çember bulunmaktadır.



Görsel 27. Ana das Peles, Bahar, 20. yy.,l 22x12x8,6 cm., Museu Nacional de Etnologia, Lizbon (Matos, 2012)

Çoğu erken dönem örnekler incelendiğinde figürlerin gözleri birer siyah nokta, yanakları yuvarlak pembe renklerde, dudaklarının ise minik bir çizgi şeklinde kırmızı ile boyandığı, yüz, el ve giysilerde detaylara girilmediği görülmektedir (Görsel 27). Son dönem örneklerde ise ürünlerin hem konu olarak çeşitlendiği hem de figürlerin daha detaylı yapıldığı görülmektedir (Görsel 28).



Görsel 28. Jorge da Conceição, Portekiz Kraliçesi Aziz Elisabeth'in gül mucizesine atıfta bulunan figürü, 29x12x12 cm. (Jorge da Conceição t.v.b)

Figürlerin Üretim Aşamaları

Estremoz seramik figürlerin üretim süreçlerine ilişkin günümüz seramik sanatçılarından Jorge da Conceição ile 17.10.2022 tarihinde ve Zé Carlos Rodrigues ile 14.10.2022 tarihinde yapılan röportajlar neticesinde ilgili seramik üretimlerini gerçekleştirdikleri çamuru eskiden Estremoz yakınlarındaki kil ocaklarından aldıklarını, ancak birkaç yıl önce bu ocakların kapandığını onların yerine günümüzde seramik sanatı ürünleri üzerine uzmanlaşmış atölyelerden kırmızı kil olarak temin ettiklerini, Estremoz şehrinin yanındaki Barreiros Bölgesinden Redondo, S. Pedro do Curval veya Mafra'dan satın aldıklarını ifade etmişlerdir.

Figürlerin gövde unsurları elle serbest olarak biçimlendirilirken bazı sanatçılar figürlerin yüzlerini kilden veya alçıdan yapılmış kalıpla biçimlendirmektedirler (Guerreiro, 2018a, 36) (Görsel 29).

Jorge da Conceição, figürlerini büyükbabasının ve diğer aile üyelerinin kullandığı yöntemleri uyguladığını ve tamamen elle şekillendirme ile yaptığını belirtirken Zé Carlos Rodrigues ise sadece yüz için kalıp kullandığını, diğer beden parçalarını elle şekillendirdiğini ifade etmektedir (Conceição kişisel görüşme 17.10.2022; Rodrigues kişisel görüşme 14.10.2022). Üretilen figürlerin standart bir boy ölçüsü olmayıp, yaklaşık 10 ile 40 cm arasında olduğu, özel siparişlerin bir sonucu olarak daha büyük figürlerin üretildiği bilinmektedir (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 16). Sanatçı Zé Carlos Rodrigues şekillendirmede yine geleneksel yöntemi uyguladığı önce tabanı yaparak işe başladığını, sıra ile yukarı doğru bacakları, vücudu, boynu ve başı, ardından kolları yaptığını tüm gövde bittikten sonra, kafayı yerleştirdiğini sonrasında elbiseleri giydirdiğini ifade etmektedir. Sanatçı bu yöntemin Estremoz figürlerini dünyadaki diğer figürlerden ayıran temel özellik olduğunu dile getirmektedir (Rodrigues kişisel görüşme 14.10.2022). Sanatçı Carlos Rodrigues'in de ifade ettiği gibi figürün üzerinde durduğu kaidenin yapılması, biçimlendirmenin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Bunun için düz bir plaka açılır. Sanatçı bu plakanın yani kaidenin altına kendi adını ya da imzasını (Görsel 30) kazır (Guerreiro, 2018b, ss. 125-128).



Görsel 29. Seramik yüz kalıbı (Guerreiro, 2021)

Görsel 30. Seramik. ürünün kaidesinin altında yer alan José Moreira'nın imzası (Guerreiro, 2018b, s. 125)

Ürünün fırında patlamaması için figürün yerleştirileceği yere bir delik açılır. Eğer etekli bir figür yapılacaksa plaka olarak açılan çamur uzun bir rulo haline getirilerek figürün alt bedeni oluşturulur rulonun alt kısmı etek olur ve bu kısma minik drapelere eteğin kıvrımları yapılır (Guerreiro, 2018b, s. 106). Figürün başını yapmak için top şekline getirilen kil, kalıba bastırılır, kalıptan çıkarılan yüz formu üzerine bir parça kil eklenerek saçlar modellenir. Eğer yüz formu kalıpsız biçimlendirilecekse elde serbest olarak yapılır. Oluşturulan baş formu daha sonra gövde ile birleştirilerek kaideye yapıştırılır. Figürlerin diğer beden unsurları tek tek elle biçimlendirilir (Görsel 31).

Modelleme işlemi biten ve kuruyan kil figürlerin pişirimi elektrikli fırınlarda yapılır (Görsel 32). Bahar temasında figürün omuzlarının üzerinde yer alan üzeri çiçekli yayın üzerine çiçekler yerleştirilir, sonra figürün omuzlarına tutturulur (Antonio, 1976). Daha sonra fırınlanır. Sanatçı Conceição, ürünlerini 850 °C de Rodrigues ise 900 °C elektrikli fırınlarda pişirmektedirler (Conceição kişisel görüşme 17 Ekim 2022; Rodrigues kişisel görüşme 14.10 2022).



Görsel 32. Ürünleri fırınlama işlemi (Unesco Intangible Cultural Heritage, t.y.b).



Görsel 31. Gövdenin biçimlendirilme aşamaları (Matriz PCI, 2015a)



Görsel 33. Sırasıyla şekillendirmesi bitmiş ürün, fırınlanmış ürün, boyanmış ve verniklenmiş ürün (Guerreiro, 2018a, 107).

Boyama işlemi, bisküvi pişirimi yapılmış ürünlere uygulanır. Ürünlerin renklendirilmesinde yağlı ya da akrilik boya türleri tercih edilmektedir. Boyama işlemi biten ve kuruyan objelerin üzerine parlak görünmesi için renksiz ahşap verniği atılır (Câmara Municipal de Estremoz, 2018, s. 19) (Görsel 33).

Sanatçı Conceição, ürünlerin renklendirilmesinde beyaz tutkalla karıştırılmış toz boyalar kullandığını boya kuruduktan sonra üzerine vernik uygulandığını belirtmektedir. Sanatçı Rodrigues ise su bazlı boyalarla figürleri renklendirdiğini, üzerine vernik uyguladığını dile getirmiştir (Conceição kişisel görüşme 17 Ekim 2022; Rodrigues kişisel görüşme 14.10 2022).

Sonuç

Portekiz'in Estremoz şehrinde yürütülen geleneksel çömlekçiliğin tarihi 13. yüzyıllara kadar dayandığı, başlangıçta günlük kullanım eşyası olarak üretildiği 17. yüzyılın ortalarından itibaren figürlü objelere geçiş yapıldığı görülmüştür. 2017 yılında UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne eklenen Estremoz Kil Figürler tescillenmiş ve koruma altına alınmıştır.

Estremoz seramik figürlerinin tasarım kompozisyonları incelendiğinde geniş bir repertuara sahip olduğu ve genel olarak iki guruba ayrıldığı görülmüştür. Bunlardan ilki, Noel, Hz. İsa ve azizlerin tasvirlerinin yer aldığı Hristiyan ikonografisi kompozisyonları, diğeri ise Alentejo'nun insanları, karnaval, Aşkın gözü kördür ve bahar gibi günlük yaşama

ilişkin kompozisyonlardır. Söz konusu objelerin kaynaklarda 100'den fazla çeşitliliğe sahip olduğu belirtilmektedir. Ancak her geçen gün ürünlere olan talebin artması, yeni ustaların ortaya çıkmasıyla birlikte ilerleyen zamanda ürün çeşitliliğinde artışın olabileceği söylenebilir. Biblolardaki figür ve bazı kompozisyonlar ilk bakışta benzerlik gösterse de objelerin elde serbest olarak biçimlendirilmesi onların sanatsal değerini artırmakta ve özgün olma potansiyeline katkı sağlamaktadır. Ürünler sırlanmadığı ve sır tekniği bilgisi gerektirmediği için zamanla mesleğe olan ilginin artacağı ve geniş bir kitlenin üretime katılmasına yol açacağı düşünülebilir. Ustaların renklendirmede sır yerine yağlı boya kullanmış olmaları maliyeti düşürürken ürünlerin renk paletlerinin daha da zenginleşmesini ve figürlerin çok daha canlı görünmesini sağlamaktadır. Bu durum figürlerin albenilerini artırmış kolayca ticarileşmelerinin önünü açmıştır. Ek olarak usta çırak ilişkisi içerisinde üretimin yozlaşmadan gelişmesi turizm hareketliliğine ve yerel ekonomiye de katkı sağlamıştır.

Alentejo'nun belirli bölgesiyle özdeşleşmelerini sağlayan özellikle de Estremoz'un şapkaları, şalları, tipik battaniyeleri veya taşıdıkları ürünler gibi folklorik unsurların figürler üzerinden okunabildiği görülmüştür. Ayrıca figürlerin büyük çoğunluğunun doğal unsurlara, yerel ticaret ve olaylarına, popüler geleneklere ve ibadetlere atıfta bulunduğu anlaşılmıştır. Yanı sıra Estremoz'un önemli gelenekleri arasında karnavallar ve bahar kutlamalarını temsil eden figürlerin de ilgili bölgenin geleneklerini işaret ettiği görülmüştür. Figürler kronolojik olarak incelendiğinde ilk örneklerdeki figürlerin amatör düzeyde biçimlendirildiği, son dönem örneklerin ise daha profesyonel düzeyde detaylı bir şekilde biçimlendirildiği ve renklendirildiği görülmüştür. Bu gelişmenin ilerleyen yıllarda daha da artacağı söylenebilir.

Sonuç olarak Estremoz seramik figür üretim geleneğinin özel sektör ve kamu kurumlarının çabaları sayesinde yaşadığı ve yaşatılmaya çalışıldığı, okullarda ve kurslarda geleneğin tanıtıldığı, bu konuda çeşitli yayınların yapıldığı ve geleneğin sürdürülmeye çalışıldığı görülmüştür. Zanaatkârların geleneğe olan sadakatleri ve kültürlerine olan bağlılıkları nedeniyle bilgi ve becerilerini profesyonel bağlamda gelecek nesillere aktarmaya çalıştıkları ve ilgili geleneği yozlaştırılmadan devam ettirmeye çalıştıkları anlaşılmıştır.

Kaynakça

- Antonio L. (1976, Nisan). *Bonecos de Estremoz Uma Producao do Instituto de Tecnologia Educativa* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/user34119652/review/246283506/51a0a3a540>
- Becker, J. A. (2015, Ağustos 8). *Bucchero*. Smarthistory. The Center for Public Art History. <https://smarthistory.org/bucchero/>
- Câmara Municipal de Estremoz. (2018). *Caderno De Especificações Para Certificação dos Bonecos de Estremoz*. https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/200_CE_Bonecos_Estremoz_20191127.pdf
- Cañizares-Esguerra, J. (2021). Clay Vessels. M. Thurner & J. Pimentel (Ed.), *New World Objects Of Knowledge, A Cabinet of Curiosities*. (s. 91-95). Institute of Latin American Studies, School of Advanced Study, University of London.

- Catálogo da Exposição Branco no Barro. (2020 Eylül 25 - 2021 Mart 31). *Mosteiro Santa Clara-A-Velha/Coimbra Branco Nobarro Exposição de Cerâmica Vermelha Fina Pintada a Engobe Branco*. Republica Portuguesa Cultura Direção Regional de Cultura do Centro.
https://www.culturacentro.gov.pt/media/11056/exposicao_ceramicavermelha.pdf
- Dores, Cruz, M. ve Hipólito, Correia V. (2007). *Cerâmica Utilitária, Arqueologia, Instituto dos Museus e da Conservação*. (1. Baskı). Instituto dos Museus e da Conservação.
http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Download/Normas/ARQ_CeramicaUtilitaria.pdf
- Guerreiro, H. (2021, Mart 18). *Evora 2027. #BEING Estremoz Clay Figures _ Évora 2027 Candidate City European Capital of Culture* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=bwnPvcTe3wg&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.evora2027.com%2F&source_ve_path=MzY4NDIsMjg2NjY&feature=emb_logo
- Guerreiro, H. (2018a). *Figurado de Estremoz: Produção Património Imaterial da Humanidade*. Eduções Afrontamento.
https://www.iefp.pt/documents/10181/9606536/Hugo+Alexandre+Guerreiro_Trab+investiga%C3%A7%C3%A3o1/34788c36-cd5f-4ff7-ae95-8ce24eb219c5
- Guerreiro, H. (2018b). *Figurado de Estremoz: Produção Património Imaterial da Humanidade*. Eduções Afrontamento.
https://www.iefp.pt/documents/10181/9606536/Hugo+Alexandre+Guerreiro_Trab+investiga%C3%A7%C3%A3o2/13ebad9c-948e-4801-9c23-e9573ffb08f9
- Google. (t.y.) [Google Maps Estremoz] <https://goo.gl/maps/GRREssvFXs9DeKG4A>
- Howe, M. (1992, Temmuz 5). Folk Art From the Red Clay of Alentejo, *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1992/07/05/travel/folk-art-from-the-red-clay-of-alentejo.html>
- Hugo. (2011). Pastor e Ceifeira do Alentejo. *Trajes antigos do Alentejo*. <https://traje-antigo-alentejo.blogspot.com/2011/01/pastor-e-ceifeira-do-alentejo.html>
- Jorge da Conceição. (t.y.a). *Jorge da Conceição*. <http://jorgedaconceicao.com/portefolio.php?id=206>
- Jorge da Conceição. (t.y.b). *Jorge da Conceição*. <http://jorgedaconceicao.com/portefolio.php?id=192>
- Magela dos Santos, G. (2016). *Paulistinhas: Importante presença no acervo do MAV*. Magela Borbaggio Jacarei-SP. (1. Baskı).
<http://fundacaocultural.com.br/wp-content/uploads/2021/06/Paulistinhas-Magela-Borbaggio.pdf>
- Mangucci C. (2008). *Exhibition Catalogue Signs of identity. A History of Popular Art as an Expression of Regional Identity*.
https://www.academia.edu/5933412/Exhibition_Catalogue_Signs_of_identity_A_History_of_Popular_Art_as_an_Expression_of_Regional_Identity
- Manor Houses Luxury Hotels in Portugal & Spain (t.y) *Why You Should Visit The Historic 'White City' Of Estremoz*. <https://www.pousadasofportugal.com/why-you-should-visit-the-historic-white-city-of-estremoz/>
- Matos, H. (2011, Ocak 10). Desvios à Montagem Original do Presépio de Trono ou de Altar. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2011/01/desvios-montagem-original-do-presepio.html>
- Matos, H.(2012, Mart 23). A Primavera na Pintura Üniversal. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/search?q=+Primavera+>
- Matos, H. (2013, Nisan 6). Dicionário Ilustrado de Arte Popular Alentejana. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/search?q=Dicion%C3%A1rio+Ilustrado+de+Arte+Popular+Alentejana.+>

- Matos, H. (2015a, Mart 16). 21- Os Bonecos de Estremoz na Exposição do Mundo Português. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2015/03/21-os-bonecos-de-estremoz-na-exposicao.html>
- Matos, H. (2015b, Mayıs 21). Santa Bárbara. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/search?q=Santa+B%C3%A1rbara>
- Matos, H. (2019a, Ağustos 13). Bonecos de Estremoz: Ana das Peles (1.ª parte). *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/08/bonecos-de-estremoz-ana-das-peles-1.html>
- Matos, H. (2019b, Ağustos 13). Bonecos de Estremoz: Ana das Peles (2.ª parte). *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/08/bonecos-de-estremoz-ana-das-peles-2.html>
- Matos, H. (2019c, Mayıs 1). Toponímia de Estremoz- Omissões que Ofendem. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/05/toponimia-de-estremoz-omissoes-que.html>
- Matos, H. (2019d, Mayıs 10). O Amor é Cego. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/05/o-amor-e-cego.html>
- Matos, H. (2019e, Haziran 18). Bonecos de Estremoz: José Marcelino Moreira. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/search?q=Jos%C3%A9+Moreira>
- Matos, H. (2019f, Ekim 11). Bonecos de Estremoz: Mariano da Conceição (2.ª parte). *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/10/bonecos-de-estremoz-mariano-da.html>
- Matos, H. (2019g, Temmuz 14). Jorge da Conceição: Bonecos de Estremoz. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2019/07/jorge-da-conceicao-bonecos-de-estremoz.html>
- Matos, H. (2020a, Temmuz 23). Bonecos de Estremoz: Tintas de Pintura e Pigmentos. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2020/07/bonecos-de-estremoz-tintas-de-pintura-e.html>
- Matos, H. (2020b, Haziran 3). Peralta e Sécia (ganchos de meia). *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2020/06/peralta-e-secia-ganchos-de-meia.html>
- Matos, H. (2020c, Eylül 19). Presépios e inovação. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/search?q=Pres%C3%A9pio+de+trono+ou+altar>
- Matos, H. (2021a, Temmuz 16). Barristas de Estremoz do passado. *Do Tempo da Outra Senhora a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrahora.blogspot.com/2021/07/barristas-de-estremoz-do-passado.html>

- Matos, H. (2021b, Temmuz 15). Barristas de Estremoz do presente. *Do Tempo da Outra Senhora, a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2021/07/barristas-de-estremoz-do-presente.html>
- Matos, H. (2021c, Mayıs 26). Carlos Alves certificado como bonequeiro de Estremoz. *Do Tempo da Outra Senhora, a Escrita Como Instrumento de Libertação do Homem*.
<https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2021/05/carlos-alves-certificado-como.html>
- Município de Estremoz, (t.ya). *Anos de Cidade*.
<https://www.cm-estremoz.pt/pagina/camara-municipal/estremoz-90-anos-de-cidade>
- Município de Estremoz, (t.y.b). *Bonecos de Estremoz*. Património Cultural Imaterial da Humanidade UNESCO
<https://www.cm-estremoz.pt/pagina/turismo/bonecos-de-estremoz>
- Newstead, S., & Casimiro, T. M. (2016). Strange Adventures in a City Made of Marble: Exploring Pottery Production in Estremoz, Portugal. *Medieval Ceramics: Journal of the Medieval Ceramics Research Group*, 37-38, 37-46. <https://doi.org/10.5284/1106435>
- Olaria Alfacinha [yaklaşık 2000] *Pucarinho Enfeitado*. Museu Municipal de Estremoz Prof. Joaquim Vermelho. <http://museuestremoz.blogspot.com/2010/03/peca-do-mes-pucarinho-enfeitado.html>
- Oliveira, Correia. A. R. (2021). *Bonecos, Coleção e Museu Figurado de Barcelos Pelas Mãos de Sellés Paes* [Relatório de Estágio Realizado no Ambito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/139767>
- Pinheiro, J. (t.y) *Bonecos de Estremoz são Património da Humanidade*.
Julia. <https://julia.pt/2017/12/11/bonecos-de-estremoz-sao-patrimonio-da-humanidade/>
- Pinto D. F. (2011, Temmuz 21). A Terceira Dimensão.
<https://portugalfotografiaaerea.blogspot.com/2011/07/estremoz.html>
- Portugal Adventures. (2017). *Craftsmanship of Estremoz Clay figures is Recognized as UNESCO Intangible Cultural Heritage of Humanity*.
<https://www.azores-adventures.com/2017/12/craftsmanship-of-estremoz-clay-figures-is-recognized-as-unesco-intangible-cultural-heritage-of-human.html>
- Portugal Travel Guide. (2022). *The Town of Estremoz*. <https://portugaltravelguide.com/estremoz/>
- Portugal visitor. (t.y.). *Estremoz Alentejo*.
<https://www.portugalvisitor.com/portugal-city-guides/estremoz-guide>
- Sítio Oficial de Informação da Presidência da República Portuguesa. (2017). *Presidente da República congratula-se com a Inscrição da "Produção de Figurado de Estremoz" na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da UNESCO*.
<https://www.presidencia.pt/atualidade/toda-a-atualidade/2017/12/presidente-da-republica-congratula-se-com-a-inscricao-da-producao-de-figurado-de-estremoz-na-lista-representativa-do-patrimonio-cultural-imaterial-da-unesco>
- Unesco Intangible Cultural Heritage. (t.y.a). *Decision of the Intergovernmental Committee:12.COM11.B.26*. <https://ich.unesco.org/en/decisions/12.COM/11.B.26>
- Unesco Intangible Cultural Heritage. (t.y.b). *Craftsmanship of Estremoz Clay Figures*.
<https://ich.unesco.org/en/RL/craftsmanship-of-estremoz-clay-figures-01279>
- União das Misericórdias Portuguesas. (2018). *Estremoz 'Até o Barro tem Poesia'*
<https://www.ump.pt/Home/patrimonio/noticias/estremoz-ate-o-barro-tem-poesia/>
- U. Porto. (t.y.). *José Maria de Sá Lemos*. Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jos%c3%a9%20maria%20de%20s%c3%a1%20lemos

- Vermelho J. (t.y). *Municipal Museum Guide*. [Broşür]. <https://www.cm-estremoz.pt/files/roteiro-museu-municipal-prof-joaquim-vermelho-en-1.pdf>
- Visit Estremoz. (t.y.a). *Property for Sale in Estremoz*. <https://visitestremoz.com/property/>
- Visit Estremoz. (t.y.b) *Bonecos de Estremoz: a living tradition*.
<https://visitestremoz.com/2021/11/03/bonecos-de-estremoz-a-living-tradition/>

Post-Medium Çağında Marcel Broodthaers'in Eserlerinde Düşünce Olarak Sanat

Hakan Şarkdemir¹

Öz

Modernizmin özerklik paradigmasına şüpheyle yaklaşan birçok sanatçı, sözel ve görsel sanatlar (resim, heykel, şiir vb.) arasındaki geleneksel ayrımları tartışmaya açmıştır. Özellikle kavramsal sanatçıların eserlerinde nesnelere sözcüklere, sözcükler nesnelere dönüşür. Dil, bir bakıma eserin estetikleşme sürecinin mekânı olup çıkar. Tipografik unsurlara plastik bir özerklik ve nesne benzeri bir mevcudiyet kazandırıldığı görülür. Sanatçının varlık nedeninin, sanatın özünü/kökenini tanımlamak olduğunu savunan kavramsal sanatçılar gibi Marcel Broodthaers de özerklik ya da *ortama özgüllük* diye adlandırılabilir modernist şemanın karşısında konumlanır. Bu bağlamda, Broodthaers'in seri işleri, "düşünce olarak sanat" eseri diye tanımlanabilecek bir kategoriye yerleşir. Sanatı sanata dair teorik düşünümün kipi olarak üretmeyi vaat eden bu tür bir anlayış söz konusu olduğunda sanat eserinin üretim sürecini tekil mecralar üzerinden okumak da güçleşir. Üstelik böyle bir durumda çağdaş sanatçı, bir ressam, bir fotoğrafçı, bir heykeltıraş olmaktan ziyade, yalnızca sanatçı gibi görünür. Başka bir deyişle sanatçı, eleştirmen, küratör ve yönetmen hepsi aynı yaratıcı kaynakta birleşir. Buna karşın, bu yaratıcı kaynağın, gösterge/meta üretim mantığı karşısındaki tavrının, diğer bir deyişle sanat piyasası içindeki tutumunun ikircikli olduğu söylenebilir. Bu sorunu aşmak için çağdaş sanatçının, sanatın metalaşması tehlikesine karşı yeni stratejiler geliştirmesi gerekmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatın ortam sonrası (İng. *post-medium*) koşullarını ilan eden Broodthaers'in eseri, tekil sanatlarının sonunu ima etmekle kalmaz, estetik ve değişim değerini üst üste bindiren mantığı da ifşa eder. Bu makalede, mevcut sanatçı şablonunun dışına çıkarak yerleşik estetik biçimleri dönüştüren Broodthaers'in düşüncesi ve hayali bir müze kurgusu içinde meta ile sanat arasındaki ilişkileri yeniden kurgulayan eserleri ele alınmıştır. Böylece, teorik düşünce ile sanat, nesne ile dil, üretim ilişkileri ile toplumsal ilişkiler arasındaki bağı sorgulayan bir sanatçıdan yola çıkarak geleceğin ileri sanatına katkı sunmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Marcel Broodthaers, Kavramsal sanat, Sanatların karşılıklılığı, Ortam-sonrası sanat, Rebüs.

¹Sanatta Yeterlik Öğr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-4113-2822, hakansarkdemir@hacettepe.edu.tr

Art as Idea in the Works of Marcel Broodthaers in the Post-Medium Age

Abstract

Many artists, skeptical of modernist dialectic (i.e. the autonomy paradigm), have questioned the traditional distinctions between verbal and visual arts (painting, sculpture, poetry, etc.). Especially in the works of conceptual artists, objects become words, words become objects. Language, in a way, becomes the space of the aestheticization process of art object. Thus, typographic elements acquire a plastic autonomy and object-like presence. Like the Conceptual artists who argue that the ontological labor of the artist is to define the essence/origin of Art, Marcel Broodthaers positions himself against the modernist scheme that can be called autonomy or medium-specificity. In this context, his serial works fall into a category that can be defined as "art as idea". When such a dialectic promises to produce art as a theoretical reflection on art, it becomes difficult to read the production process of the art object through singular mediums. Moreover, the contemporary artist introduces himself simply as an artist, rather than a painter, a photographer, or a sculptor. In other words, the artist, critic, curator, and director all fuse into the same creative source. However, it can be said that the attitude of this creative source towards the logic of sign/commodity production, that is to say, its attitude within the art market, is ambivalent. To deal with that dilemma, contemporary artists had to develop new strategies against the risk of commodification of art. In this context, Broodthaers' *œuvre*, which declares the post-medium conditions of contemporary art, not only implies the end of singular arts, but also reveals the logic that overlaps aesthetic and exchange value. In this article, the theoretical view of Broodthaers, who went beyond the existing artist template and transformed established aesthetic forms, and his works, which reconstructed the relations between commodity and art within an imaginary museum setting, were discussed. Thus, it is aimed to contribute to the progressive art of the future, starting from an artist who probes the nexus between theoretical thought and art, object and language, production relations and social relations.

Keywords: Marcel Broodthaers, Conceptual art, Reciprocity of arts, Post-medium art, Rébus.

Modernizmin doğuşunu müjdeleyen birçok sanat eseri, özerk mecralar arasındaki gerilimi yansıtır. Yeni sanatın, geleneksel türlere, sözdiziminin ilkelerine veya perspektifin yasalarına boyun eğdiği söylenemez pek. Nesnelere ve olgular bütünü olduğu düşünülen dünya, klâsik düşüncenin temelindeki o sarsılmaz birliği, saflığı, uyumu yitirmiş gibi durur. Zira şeylerin kapladığı boşluk, nihayet özgür imgelemin mekânı, önümüzde uzanan keyfi bir uzamdır artık. Böylesine bir uzamda renkler, sesler, harfler ya da düşünceler, birbirinden yalıtılmış kategoriler değil, pekâlâ birbiriyle değiş-tokuş edilebilir şeyler olarak algılanır. Söz gelimi düşünce, yazı kılığına girip figürleşirken, nesnelere ve imgeler de sözcükler gibi okunabilir.

Düşünceleri, göstergeleri ve biçimleri değiş-tokuş edilebilir şeyler olarak beyaz sayfada bir araya getiren Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* eserinden yola çıkarak, dilsel işaretleri plastik imgelere dönüştüren Marcel Broodthaers sanatlar arasında dolaysız bir ilişki olduğunu düşünür. Bu makalede bir yandan sanat eserinin içine yerleştiği ekonomi-politik şartları sorgulayan, diğer yandan yalnızca sanatçı olarak değil bir küratör gibi kurguladığı işleriyle yeni sergileme modelleri icat eden Broodthaers'in eserleri ele alınmıştır. Böylece mevcut konvansiyonları sarsan bir sanat anlayışının etkileri araştırılarak tekil sanatların özerkliği düşüncesinin geçerliği tartışılmıştır. Çalışma, sanatçının düşünce olarak sanat eseri statüsü kazanan ve müze kurgusuna taşınan dil temelli işleriyle sınırlandırılmıştır. Sanat üzerine yazılmış Türkçe metinlerde adına pek

rastlamasak da Broodthaers, çağdaş sanatta paradigma değişimine yol açan en önemli aktörler arasında yer alır. Onun farklı medyumları bir araya getiren enstalasyonu, yalnızca kendi zamanının değil geleceğin sanatının da ideal bir modelini ortaya koyar. Söz konusu model üzerine düşünmek yalnızca geleneksel önyargılarımızdan kurtulmaya değil ileri bir sanata doğru yeni yordamlar bulmamıza katkı sağlayabilir.

Spesifik mecraları (resim, heykel, şiir vb.) kendi özerkliklerini savunmaya iten dürtü, resmin ve şiirin sınırlarını çizen Lessing'in (1887) *Laocoon*'undan beri yürürlüktedir. Öyle ki estetik modernlikle birlikte yürürlüğe giren yaygın düşünce, sanatların bir aradalığından çok, sanatların özerkliğine yaslanır. Modernizmin tarihini boylu boyunca kat eden bu olgu, özerk mecraların saflık beklentisine dayanır. "Söz konusu baskın görüşe göre," der Jacques Rancière (2020), "sanatlar, şiirin önceliğine dayalı sanatların mütakabiliyeti düşüncesini yıkan ve her sanatı kendi özerk mecrasını ve ifade formunu fethetmeye yönlendiren Lessing'in düşüncesini uygulayarak modernleşmiştir" (s. 12).

Rancière'e (2020) göre modernist şemaya özgü temel paradigma (özerklik), "devir değiştiği için değil hiçbir zaman" (s.12), yani tarihin hiçbir devrinde geçerli değildir. Buna karşın, modernist gelenek içinde resim, heykel gibi sanatlar, bir yandan kendi özlerinden başka bir şey hakkında olmadıklarını beyan ederken, diğer yandan kendilerini fiziksel bir özellikle tanımlamak zorunda kalıyor olmaları itibarıyla giderek birbirine benzerler (Krauss, 2000, s. 11). Rosalind Krauss'a (2000) göre bu olgu, "militanca indirgemeci bir modernizm" anlayışını tetikler (s. 9). Öyle ki resim sanatını, kendi ortamının özü olarak ilan edilen fiziksel bir özelliğe, yani düzlüğe indirgemek onu daraltarak giderek kendi karşısına dönmüştür. Krauss, Frank Stella'nın siyah tuvallerinin, aşırı derecede düzleşerek maddeleştğinde Donald Judd tarafından diğer üç boyutlu şeyler gibi algılandığını ileri sürer. Böyle bir durumda elimizde resmi diğer üç boyutlu nesnelere ayırt eden hiçbir ölçüt kalmaz. Dolayısıyla da resim ve heykel birbirlerinden farklı medyumlar olarak anlaşmaz. Judd'a (1999) göre bu nesnelere ne resim ne de heykeldir; zaten onun kendi melezlerine verdiği isim, *belirli nesnelere* (İng. *specific objects*) (s. 809).

Krauss (2000), modernist indirgemenin bu paradoksal sonucu için en uygun terimin *spesifik* değil *genel* olduğunu hemen fark eden kişinin Joseph Kosuth olduğunu söyler:

Çünkü eğer modernizm, resmin özünü (onu bir medyum olarak özel kılan şeyin ne olduğunu) araştırıyorsa, bu mantığı en uç noktasına taşıdığı anda resmi ters yüz etmiş ve onu Sanat'ın genel kategorisine, geniş anlamda sanata veya genel olarak sanata boşaltmış olacaktır. Velhasıl Kosuth, bundan böyle, modernist sanatçının ontolojik emeğinin, Sanat'ın özünü tanımlamak olduğunu savunmuştur. 'Artık, sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir' diye belirtmiştir. (s. 10)

"Sanatçının ontolojik emeğinin," ya da bir başka deyişle sanatçının varlık nedeninin, resmin ya da heykelin değil, "Sanat'ın özünü/kökenini tanımlamak" olduğunu savunan Kosuth gibi Broodthaers de *mecra odaklılık* ya da *ortama özgüllük* (İng. *medium-specificity*) diye adlandırılacak modernist şemanın karşısında konumlanır (akt. Krauss, 2000, ss. 10-11). Bununla birlikte, Kosuth'un (1999) iddiası, eser üzerinden üretilebilecek sanat tanımlarının yalnızca ifade kılıfına bürünebileceği ve böylece fiziksel nesneyi dilin kavramsal konumuna indirgeyebileceğidir (ss. 845-846). Ancak bu ifadeler ya da dile ait biçimler, analitik bir

önermenin mantıksal kesinliği ile rezonansa girdiğinde bile, elde edilecek çıktı felsefi düşünüm değil sanat olacaktır. Böyle bir durumda sanat, resim ya da fotoğraf gibi belirli bir alanın özel ve duyuşsal içeriğini aşar. Eser, kendi maddiliğinin, cisimsel varlığının ötesinde daha yüksek estetik birlikçe (sanatın kendisi) kuşatılmış gibi durur (Krauss, 2000, s. 10).

Kavramsal sanatın dile yönelik müdahalelerinin dolaysızlığını vurgulayan, yani diyalektik bir işlem içermediğini söyleyen ve Broodthaers'in, dilin konuşlandırılmasını diyalektik bir işlem olarak tasarlayıp tasarlamadığını soran² Benjamin H. D. Buchloh'ya (2016) göre Broodthaers'in dil anlayışı, en başından beri kavramsalci modele karşı çıkmıştır (s. 144). Dolayısıyla Broodthaers'in modeli, bir dönüştürme ya da bir kaçış stratejisine yaslanır. Bu, onun kavramsalcılıktan koptuğu boyuttur. Zira Broodthaers'de sözcükler ve kavramlar nesneleşir. Bir araç olarak kavram ve dil, nesne olarak sanat eserinin üretim sürecine dâhil edilir. Dolayısıyla Kosuth ile Broodthaers arasındaki temel fark, kavramların nesneleşmesiyle, nesnelerin kavramlaşması arasındaki farktır. Kosuth'ta nesnelere ve sözcükler kavrama ya da sanata dair bir tanıma dönüşürken; Broodthaers'de sözcükler ve kavramlar nesneleşir. İlkinde nesne gibi dil de kavrama varmakta bir araç olarak iş görürken, ikincisinde bir araç olarak kavram ve dil, bir nesne olarak sanat eserinin üretim sürecine dâhil edilir.

Öyleyse sanat ve düşünce arasında bu tür bir ilişki kurulamadığında ne olur? Estetik üretim süreci, her ne kadar görsel plastik bir nesnenin üretimi de olsa, meta ya da gösterge üretim mantığına boyun eğdiğinde sanat da gösteri kültürü içinde yer alan herhangi bir endüstriye dönüşür. Dolayısıyla gösterge üretim mantığı içinde estetik değer ile değiş-tokuş değeri iç içe geçer. Böyle bir durumda meta tahakkümüne karşı çıkıyormuş gibi yapan sanat, ister



Görsel 1. Marcel Broodthaers, *Figürler Bölümü (Oligosen'den Bugüne Kartal)*, sergiden görünüm (Broodthaers, 1972a)

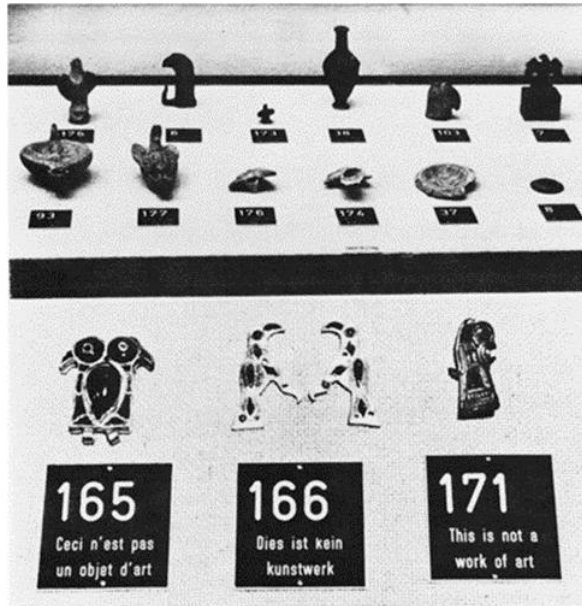
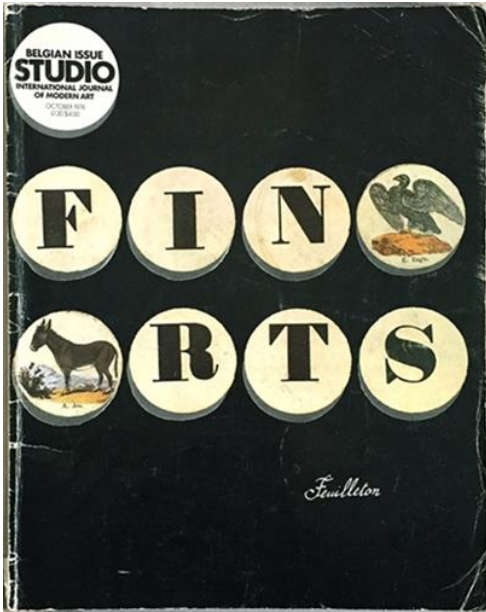
²Sözcükleri düşünceye varmada *yüksüz* (İng. *neutral*) bir araç olarak kullanan Joseph Kosuth'a kıyasla kavramsal sanat içinde farklı bir kutupta yer alan Lawrence Weiner, heykel ve resim ya da heykel ve dil arasındaki dolaysız bir yer değiştirmeyi uygular (Buchloh vd., 2016, s. 144). Bir anlamda, yazının maddeselliğiyle yüklü sözcükler, Weiner'in işlerinde heykel formu kazanır. Kısacası, herkesin temellük edebileceği böylesi bir modelde kendi özgüllüklerini yitiren dil de heykel de kavrama varmakta birer araçtır.

istememez karşı durduğunu iddia ettiği mantıkla suç ortaklığına soyunur. Bu bağlamda, bir yandan ayrıcalıklı ve korunaklı bir konuma yerleşmek, diğer yandan ayrık ve muhalif bir kılığa bürünmek, modernist sanatın sıklıkla içine düşebileceği bir tuzak gibi görünür. Sanat eserinin metalaşması tehlikesine karşı kavramsal sanat, sanatı *düşünce olarak sanat* şeklinde tanımlayan bir anlayışa bağlanır. Zira kavramsal sanatın beklentisi, sanat piyasasının maddi pisliğinden arındırarak sanatı sanata dair teorik düşünümün kipi olarak üretmek, resim ile heykelin kaçınılmaz olarak düştüğü meta biçim tuzağına düşmemektir. Sanat ile meta arasındaki çarpık ilişkiyi fark eden Broodthaers'e göre maddi üretim (ekonomi) ile gösterge/anlam üretiminin (kültür) aynı mantıksal çerçeveye oturduğu, yani estetik değer ile değişim değerinin çakıştığı yerde sanat, gereksiz bir tekrara dönüşür. Broodthaers'in eserleri hem bu iğreti diyalektiğin maddi koşullarına hem de modernist ütopyanın yaygın düşünme pratiğine karşı durur. Sanat ile sanat *olmayan* arasındaki ilişkiyi hayali bir müze kurgusu içinde yeniden kuran ve bürokratikleştiren Broodthaers'in seri işleri, *düşünce olarak sanat* eseri diye tanımlanabilecek bir kategoriye yerleşir (Krauss, 2000, ss. 10-11; Buchloh, 1987, s. 72).

Kartallar Departmanı ve Düşünce Olarak Sanat

Broodthaers, 1972'de Düsseldorf'ta açtığı *Figürler Bölümü (Oligosen'den Bugüne Kartal)* (Görsel 1) başlıklı kurmaca sergide üç yüzden fazla kartalı bir araya getirir. Farklı amaçlarla ve yollarla farklı ortamlarda üretilmiş olan iki boyutlu ya da üç boyutlu nesnelere, yüksek sanata ya da kötü beğeniye özgü eserleri, kurgusal bir müzenin çatısı altına toplar.

Broodthaers'in kurmaca müzesinde yer alan *Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı* adlı seri işleri (Görsel 3-6) üzerinde kanat açan kartal imgesi, Kavramsal sanata özgü bir amblem olmaktan öte bir işlev taşır. Zira ona göre düşünce olarak kartal ve düşünce olarak sanat vardır; bunlarsa bir kimliğe, bir tanıma bitişir. Broodthaers, maddi üretim (ekonomi)



Görsel 2. Marcel Broodthaers, *Güzel Sanatlar*, *Studio International* dergi kapağı (Broodthaers, 1974)

Görsel 3. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, 1972, yerleştirme (Krauss, 2000a, s. 22)

ve gösterge üretimi (kültür) üzerinden yükselen kartal düşüncesini sakatlayarak, onu *aurası* silinmiş bir sanat eseriyle, yani düşünce olarak sanat eseriyle eşitlemiştir.

Krauss'a (2000) göre kartalın zaferi, sanatın değil, tekil sanatların sonunu ilan eder (s. 12). Nasıl *ırk, sınıf, statü, güç* cinsinden anlatılar ve değerlerle yüklü mitsel kartal, karnı boşaltılan bir kuşa dönmüşse, kopyalama ya da seri üretim tekniklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte biricikliğini yitiren sanat da giderek sanat- olmayana benzeyecektir. Kartal imgesi, bir yandan sanatların ortama özgüllüğünü sorgulanır hâle getirirken, diğer yandan *rébusün* (resimli bilmece) melezliğine bürünür. Bu melezlik ya da başka bir deyişle *ortamlar arası* durum, yalnızca dil ile imgenin bir aradalığını değil, sanat *olan* ile sanat *olmayan* arasındaki eşleşmeyi de yansıtır.

Öte yandan, piyasada dolaşıma giren, modern sanatla ilgili uluslararası bir derginin (*Studio International*) kapağına yerleştiğinde kartal (Görsel 2), kendi imgesini gösterge-biçim üretim mantığının pençelerinden kurtaramamış gibi görünür. Fakat o zaten Broodthaers'in da söylediği gibi sanatsal ürünün, söz gelimi kavramsal sanatın reklamı olarak işlev görecektir (Krauss, 2000, ss. 12-13)³. *Fine* (güzel) sözcüğünün son harfinin (E) yerine konan, madeni ve kâğıt paralarda, armalarda, üniformalarda, etiketlerde veya mimari yapılarda görmeye alışık olduğumuz bu kartal, yüksek sayılan şeyleri (iktidarı, soyluluğu, imparatorluğu ve kayıtsızlığı) çağrıştıran mitolojik bir hayvandır. *Arts* (sanatlar) sözcüğünün ilk harfinin (A) yerine geçen eşek ise, akla düşük olan şeyleri getiren bir yük hayvanıdır. O hâlde bu harfler ile figürler arasında kurulan değiş-tokuş ilişkisi, kültürel alandaki gösterge/anlam üretim mantığını ifşa edecek tarzda pedagojik⁴ bir işleve de



Görsel 4-5. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, 1972, yerleştirme (Krauss, 2000b, ss. 21-23)

³Broodthaers sanat eserinin kökeni meselesini ya da kısacası teoriyi sanat eseriyle ya da kendi deyişle sanatsal ürün ile karşılıklılık ilişkisine yerleştirir: “Buna göre, sanatsal ürün, nasıl kendi üretildiği düzenin reklamı olarak işlev görüyorsa, sanata dair teori de sanatsal ürün için aynı şekilde işlev görecektir” (akt. Krauss, 2000, s. 14). Böylelikle, teori ile eser, piyasanın mantığına benzer bir eşdeğerlik ilkesine göre işlev kazanır.

⁴Rancière (2020) bu pedagojik ilişkiyi şöyle ifade eder: “A harfinin kartalla [Fr. *aigle*] veya sanatla [Fr. *art*] ilişkisi açıklanabilir. Bu ilkokulda alfabeyi öğrenmeye ve onu görülebilir şeylerle ilişkilendirmeye yarar. Buna temel pedagoji denir. Daha sonra aynı ilişkilendirme prosedürü sanat ile *ideasının* özdeşliğini anlatmaya yarar. Buna kavramsal sanat denir” (s. 36).

sahiptir. Yüksek değerleri ve sanatları kanatları altına alan kartalın birleştirici gücünü, düşük olan şeylerin, kötü beğenin ya da malların hamallığını yapan bir eşekte bulamayız. Dolayısıyla, Broodthaers'in bu resimli bulmacası, FIN ARTS olarak da okunabileceğinden, bize aynı zamanda büyük harfle Sanatın değilse de bireysel sanatların, resim ve heykel gibi özerk olduğu düşünülen tekil sanatların sonunu ve çağdaş sanatın ortam sonrası koşullarını ima eder (Krauss, 2000, s. 9).

Antropolog ve film yapımcısı Michael Oppitz (1987) "Kartal/Pipo/Pisuvar" başlıklı yazısında, Broodthaers'in, kartal imgesini seri hâlinde çoğaltarak ve Alman markası taşıyan ürünlerin armaları ile çeşitli kamu kurumlarının logolarında görünen ulusal amblemin zayıf türevlerini sergileyerek, kartalın simgesel düzeyde taşıdığı mitsel gücü etkisizleştirdiğini öne sürer (ss. 155-156). Kartalı taşıdığı o mitsel *auradan* yoksun bırakan şey nedir? Oppitz'e (1987) göre bu sorunun cevabı, çok sayıda kartalın seri mantığı



Görsel 6. Marcel Broodthaers, *Modern Sanat Müzesi – Kartallar Departmanı, Figürler Bölümü*, yerleştirme (Broodthaers, 1972b)

içinde bir araya getirilmesidir; ki bu olgu, özellikle Alman ürün logolarının (Görsel 6) sergilenmesinde açıktır (s. 155). Öyleyse hangi formda üretilmiş olursa olsun mitolojik anlamlarla kuşanmış olan kartal figürü, Broodthaers'in tersine çevirme işlemiyle birlikte yersizce yinelenen bir ifadeye (totoloji) dönüşmüştür. Simgesel düzeyde taşıdığı her türlü yan anlamı (güç, soyluluk, erkeklik, iktidar, şiddet, özgürlük ya da mutlakiyete duyulan özlem) yitirirken kartal imgesi, sonunda saf bir ideograma dönüşmese de Broodthaers'in dönüştürüm işlemi, yazı ve idea, idea ve biçim, resim ve kavram, parça ve bütün, sanat ve sanat-olmayan arasındaki ilişkileri yeniden kurgular. Barthes (1991), resimlerin, anlam kazanır kazanmaz yazıya dönüştüğünü söyler: "Yazı gibi onlar da *lexis*'e (dile) ihtiyaç duyar" (s. 109). Dolayısıyla görsel imgelerle yazı arasında düşünsel bağlantı kuran, eleştirel olanla poetik olan arasındaki değiş-tokuşu hedefleyen bu çaba, hiç de gereksiz değildir. İçi boşaltılan, geleneksel kavramından yoksun bırakılan kartal yeni bir düşünsel yükü kanatlanır.

Oppitz (1987), sergideki "Bu bir sanat nesnesi değildir" başlığının yersiz olduğunu düşünse de söz konusu ifade kuşkusuz Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* adlı eserini çağırıştır (s. 156). *İmgelerin İhaneti* adıyla da bilinen eserde, aynı anda hem yazıyı görsel imgeye hem de görsel imgeyi yazıya dönüştüren bir yer değiştirmeye oyunu sahnelenir. *Nesne dilin bir üst dilin tuzağına düştüğü* bu oyun, yalnızca sözel ve görsel unsurlar arasındaki mücadeleyi yansıtır. Bu yüzden de bir oyun olarak kalır. Hiçbir şekilde tarihsel ya da toplumsal bir kavrama atıfta

bulunmaz. Burada söz konusu olan eksik bir mitoloji, ideolojiden yoksun saf bir göstergebilimdir⁵. Dilin mutlak bir şekilde kendini yalanlayan imgenin ihanetine uğradığı bu resimli bulmacada, el yazısı (Fr. *ceci n'est pas une pipe*) görsel bir biçim kazanırken, pipo imgesi metinselleşir. Bu çift yönlü tuzak üzerine Michel Foucault (1983) şunları söyler:

Eski ideogramı tekrar inşa etmek için figürü ele geçiren metin, nihayet asıl mekanına kavuşur. Payanda olduğu, isimlendirdiği, betimlediği, ayrıştırdığı, bir metinler topluluğuna ve kitap sayfalarına yerleştirdiği imgenin altındaki doğal ortamına geri döner. Bir kez daha "mit"e dönüşür. Kendini bir anlığına uçuruma bırakan harfler ile mekanın suç ortaklığından kurtulan biçim ise, göksel aleme doğru kanatlanır. Dilin boyunduruğundan azade kendi ıssız denizinde yeni baştan kulaç atabilir (ss. 22-23).

Bu Bir Pipo Değildir zamanla mitsel bir nesne gibi yüceltilmiştir. Burada sahnelenen yer değiştirmece oyunu, yani dilsel gösterge ile görsel imge arasındaki uyumsuzluk, sanat tarihi içinde sürekli temellük edilip başka sanatçılarca da yinelendiğinden saflığını yitirmiştir. Her ne kadar Broodthaers hürmetini kendilerinden esirgemese de pipo ve pisuar fetişleşmiş nesnelere. Her ikisine bahşedilmiş olan o *aurayı* Broodthaers'in nesnelere ve kartallarında bulamayız artık. Broodthaers'in kartalları için farklı bir stratejinin yürürlükte olduğunu işaret eden Oppitz (1987) bu durumu çarpıcı bir şekilde ifade eder: "Bu, Magritte'e giden akımın kısa devre yaptığı görsel olarak gerçekleştirilmiş düşünsel bir süreçtir" (s. 156). Dolayısıyla Broodthaers, kartalın yeniden silahlarını kuşanıp kendi öz ülkesine (üst dile ait boyuta) tırmanmasına izin vermez. Mitsel olana dönüş yolunu geri dönülemeyecek bir tarzda kapatır. Sven Lütticken'in (2009) deyişiyle mit yapan imgelemin bir ürünü olan kartal, şiirsel olanın eleştiriye eleştirel olanın şiirle evrildiği sergi alanını ve kataloğunu ikinci dereceden bir ortam olarak kullanan Broodthaers'in elinde "hakiki bir mitoloji" olup çıkar (s. 222). Broodthaers, mitsel kartalın kültürel *habitusta* kendine yeni bir yuva bulduğunun farkındadır: "Reklamların dili, izleyicinin/tüketicinin bilinçaltını hedefler ve böylece büyülü kartal orada yeniden hayat bulur... O mitsel kartalın tüylerini birazcık yoldum. Yine de o, reklamlarda olabildiğince saldırgan, sapasağlam kalır" (akt. Lütticken, 2009, s. 222). Kartal imgesini taşıdığı tüm mitsel yükten kurtaran bu girişimle birlikte asaletini yitiren kartal, Krauss'a (2000) göre "saf değiş-tokuşun bir işareti"ne dönüşür:

Zira aynı zamanda hem estetik ortam düşüncesini göçerten hem de estetik olanla metalaştırılmış olan arasındaki farkları yıkarak her şeyi eşit derecede hazır yapıya dönüştüren kartal ilkesi, kartalın bu enkazın üzerinde süzülmesine ve yeniden hegemonyaya erişmesine imkân sağlamıştır. Yirmi beş yıl sonra tüm dünyada, her bialde ve her sanat fuarında kartal ilkesi, yeni Akademi olarak iş görmektedir. Kendine ister enstalasyon sanatı isterse kurumsal eleştiri adını versin, karışık medya enstalasyonunun uluslararası yayılımı her yerdedir. Artık, ortam-sonrası bir çağda yaşadığımızı zaferle ilan eden bu formun ortam-sonrası şartları, elbette, kendi soyu nun izini Joseph Kosuth'tan çok Marcel Broodthaers'de sürer (s. 20).

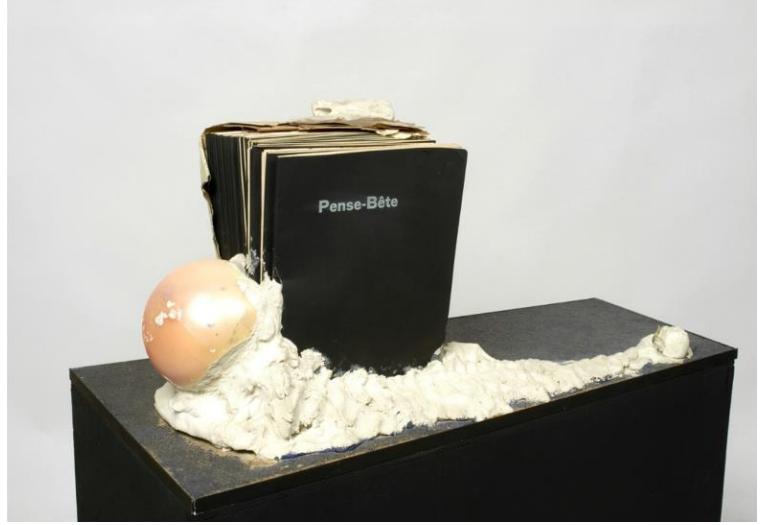
⁵Mitoloji, yani *muthos-logos*, genellikle sözel yapıya (dil) içkindir. Söz veya akıl (Yun. *logos*) ile hem iç içe geçen hem de ayrışan bu kavram (Yun. *mýthos*), Eski Yunan'da söz söyleme, hikâye, olay örgüsü anlamları taşır. J. A. Cuddon (1999), Homeros'un *mýthos*u kurgudan ziyade, tahkiye ve muhavere anlamında kullandığını söyler (s. 525). Mesela Odysseus, *muthologenevein* deyimini hikâye düzme anlamında kullanır. Barthes (1991) ise mitolojinin, biçim kılığına bürünmüş düşünceleri incelediğini söyler; ona göre mitoloji, yarı (biçimsel bilim olan) göstergebilim, yarı (tarihsel bilim olan) ideoloji olarak işler (s. 111). Bu bağlamda, "ideolojiden yoksun saf bir göstergebilim" ifadesi de "eksik mitoloji" ifadesi gibi, bir dergi ilanının parodisi olan *İmgelerin İhaneti*'nin ideolojik, tarihi ve kültürel referanslara (sözelimi maskülenlik) göndermekten ziyade dilin biçimselliğini yansıttığını, yani üst dil ile kurduğu ilişkinin biçimsel düzeyde kaldığını ifade eder.

Çıkarırsızlığın Heteropoetik Mekânı: Bir Hatırlatma Notu

Broodthaers, estetik değer ile değiş-tokuş değerini üst üste bindiren mantığın farkındadır. Günümüzde ticari bir meta hâline gelen sanat eseri, ona göre bir tür totolojidir: “O, bir güç göstergesi olarak burjuvazinin duvarlarına asılır” (Broodthaers, 1987, s. 35). Buna karşın Broodthaers, sanatın işe yarar bir şey olmadığına, sanatın çıkarırsızlığına inanmış bir sanatçıdır. Bu anlayış, elbette onun şairlik günleriyle de ilişkilendirilebilecek bir şeydir. 1968 yılının Eylül ayında hayali müzesinin açılışından birkaç hafta önce hayali makamından yazdığı açık mektupta şiir ile sanatın el ele ışıldadığını ilan eder ve mektubunu şu cümleyle tamamlar: “Çıkarırsızlık artı hayranlık formülümüzün sizi baştan çıkaracağını umarız” (akt. Buchloh, 1987, s. 91). *Hatırlatma Notu* (Görsel 7) adlı yerleştirme⁶, şiir ile sanatın köken itibarıyla aynı toprakta yurt tuttuğunu belgeler. Broodthaers, 1964’te yayımlanan şiir kitabının (Fr. *Pense-Bête*) elli adet kopyasını alıp, yalnızca yarısı görünecek şekilde alçıya gömmüştür. Bu kitaplar, okuma eylemini imkânsız hâle getirecek tarzda hapsedilmiştir. İşin heykelsi görünümü bozulmaksızın şiire ulaşmak neredeyse mümkün değildir. Heykeli yıkmadan şiire varılmayacaksa şiirin ve sanatın kökenindeki estetik ilkeyle tanışmaktan mahrum kalınacağı söylenebilir.

Hatırlatma Notu, ilk bakışta *şair* Broodthaers’in yerini *sanatçı* Broodthaers’e bırakışının simgesel bir ifadesi gibi görünür⁷. Oysaki bu eser, şairin -Mallarméci tarzda- şiirden geri çekilişinin ya da tam tersine şiirin ölümünün değil, şiiri/sanatu hakkını vererek okumanın/anlamanın

imkânsızlığının bir göstergesidir. Öyle ya da böyle okuyucunun ikiyüzlülüğünü, izleyicinin aylaklığını yüzüne çarpan bu hatırlatma notu, henüz Mallarmé’nin sözcüklerden çattığı takımyıldızın gömülüğü değilse de en azından metnin temsili cenaze törenidir. Broodthaers, kendi şairlik imgesini temsilen son şiir kitabını bir kitleye, yani beyaz bir sıvaya gömmekle, bir söz sanatı olarak şiire beyaz boşluğu katarak imgelemi özgürleştiren Mallarmé’nin bir adım ötesine geçmiştir. *Hatırlatma Notu*, şiiri sözcüklerden



Görsel 7. Marcel Broodthaers, *Hatırlatma Notu*, ahşap zemin üzerine kitaplar, kâğıt, alçı, plastik toplar, 30x84.5x43 cm. (Broodthaers, 1964)

⁶Broodthaers, bu işi ilk sergilediğinde kitabın okunabilir kopyaları da sergiye eşlik etmiştir.

⁷Modernizmin çağdaşlık ve ilerlilik söylemine kayıtsız kalan Broodthaers, kimi eleştirmenlerce şiirin simgesel alanına kapanmakla da itham edilmiştir (Buchloh, 1987, s. 69). Eleştirmenlerin onun şiiri hiç bırakmadığını düşünmesinin nedeni, bir sanatçı olarak Broodthaers’in düşünce ve dil ile kurduğu köklü bağıdır. Bu bağ, *Hatırlatma Notu* söz konusu olduğunda daha çok bir yakınmanın tezahürü gibi görünür. Broodthaers, izleyicinin kayıtsızlığı hakkında şunu söyler: “Bugüne dek herkes, kim olduğu önemli değil, bu nesneyi ya sanatsal bir ifade ya da gariplik olarak algıladı. ‘Bak! Alçıdan kitaplar!’ Düzyazının mı yoksa şiirin mi, üzgünlüğün mü yoksa hazzın mı, yani orada neyin gömülü olduğundan habersizce, kimsenin, metni umursadığı yoktu” (akt. Schwarz, 1987, ss. 60-62).

yapılmış bir evren fragmanına dönüştüren Mallarmé'nin yazı ile görselliği özdeş kılma stratejisine şakacı bir katkıdır. Burada şiir ölmemiş, bilakis bir heykel formuna bürünmüştür. Heykelin üç boyutluluğunda düşünülür kılınan şiir ve sanat eseri birbirine eşitlenmiştir. Şiir ve sanat artık, neredeyse aynı şey olduğundan, Broodthaers, bundan böyle şair değil, yalnızca sanatçıdır:

Marcel Broodthaers bir ressam değildir. Şairliği bir kenara bırakması bir plastik sanatçı olmak için değildir. Bir sanatçı olmak içindir, başka bir ifadeyle, öncelikle "negatif tutumuyla" tanımlanan yeni bir sanatçı fikri ortaya koymak içindir. Kısaca bu sanatçı artık belli bir mecranın icracısı değildir, o halde bir araya getirdiği aynı cinsten unsurlar için her bir mecranın sunduğu homojenleştirme biçimlerine karşı çıkar (Rancière, 2020, ss. 31-32).

Kitabın maddi varlığında barınan ayrıksı unsurlar (yazı, sözcükler, metin, beyaz sayfanın boşluğu), alçı ve ahşap dayanakla bir araya gelmiş; heykel formu kazanarak -hep birlikte- bir yerleştirmenin uygunsuz zemininde birleştirilmiştir. Ne var ki eserin gerisindeki birleştirici mantık, söz konusu unsurları özdeş kılmak yerine onları birbirini hatırlatan ve açıklayan pedagojik işaretlere dönüştürür. Metnin (veya kitabın) maddi varlığı ile alçının nesneliliğinin bulunduğu uzamı poetik/estetik düşünce ile yerleşik düşünce arasındaki karşıtlığa rapteden bu mantık, Broodthaers'in diğer birçok işinde söz konusu olduğu gibi, *Hatırlatma Notu*'nu *düşünce* olarak sanat eserine çevirir. Çıkarırsızlığın simgesel mekânı, sanatın biricik ve mümkün mekânı artık, özerkliğini yitiren mecraların pedagojik ve heteropoetik mekânıdır:

Alfabe kitaplarının, pulların, haritaların, elyazısı örneklerinin veya Broodthaers'in kullandığı diğer pedagojik araçların artık bir gölgesi olmadığı gibi mitsel bir aurası da yoktur. Bunlar şeyleri adlandıran kelimeler, kelimeleri resmeden ve şeyleri temsil eden imgeler, bedenlerini anlamlara veya bu anlamların gizlenmesine ödünç veren şeylerdir ve öyle kalırlar (Rancière, 2020, s. 32).

Sanat, sanat-olmayana dönüştüğü ölçüde ya metaya ya da düşünceye benzer. Broodthaers, bir sanatçı olarak ortaya çıktığı o ilk günlerde bile sanatın meta üretiminin egemenliği altında himaye edilen bir şey olduğunun farkındadır. İlk sergisinin duyurusunda⁸ şunları söyler:

Ben de bir şeyler satıp hayatta başarılı olamaz mıyım diye düşündüm. Çok kısa bir süre boyunca hiçbir konuda iyi değildim. Kırk yaşındayım... Nihayet samimiyetsiz bir şey icat etme düşüncesi aklıma esti ve hemen işe koyuldum. Üç ay sonra yaptıklarımı Galeri Saint-Laurent'in sahibi Doktor Edouard Toussaint'a gösterdim. "Fakat bu sanat," dedi, "ve hepsini memnuniyetle sergileyeceğim." Bir şey satarsam yüzde otuzunu alacak. Öyle görünüyor ki bu şartlar herkes için geçerli; bazı galeriler yüzde yetmiş beş alıyor. Bunlar nedir? Aslında, sadece bazı nesnelere! (akt. Buchloh, 1987, ss. 71-72).

Elbette bunlar, sanat eseri pozunu vermeyen birtakım nesnelere. Birçok çağdaşına kıyasla Broodthaers, sanat ile meta arasındaki ilişkiyi doğru bir şekilde kavramıştır. Sanat eseri, piyasa koşulları içinde herhangi bir ticari eşya gibi alınıp satılan, yatırım amacıyla saklanan, üzerine komisyon konulan bir nesnedir. Sanat, varlık nedenini borçlu değilse de şartlarına boyun eğmeyi kabul ettiği düzene geri ödeme yapmak zorundadır. Değişim ve kullanım değerine karşı bütünüyle kayıtsız kalan ve bu yüzden de düzene hiçbir borcu olmayan şiirin aksine sanat, vergiye tabidir. Eğer Broodthaers sanat eserini *samimiyetsiz* birtakım nesnelere

⁸Söz konusu ilan, moda dergisi reklamlarının reproduksiyonlarının üzerine basılmıştır (Buchloh, 1987, s. 72).

olarak görüyorsa bunun nedeni, estetik değer ile değişim değerinin çakışıyor olmasındandır. Zira kendi deyişiyile sanatsal ve ticari değerlerin üst üste bindiği yerde sanat, yalnızca gereksiz bir tekrara yani bir tür totolojiye dönüşür. Öyleyse sanat hem meta dönüşüp hem de meta üretim mantığına karşı çıkıyormuş gibi yapamaz. Oysa modern sanat, karşı durduğunu iddia ettiği mantıkla suç ortaklığının üstünü örtmektedir.

Endüstriyel Şiirler ve Anlam Beklentilerini Boşa Çıkarmak

Buchloh'nun (1987) da belirttiği gibi aynı anda hem "tüm meta üretiminin *örnek nesnesi*" hem de "bu egemenliğin evrenselliğine karşı durarak direnen *istisnai nesne*" gibi yapmak modernist sanatın temel düşünme biçimidir; ki ona göre Broodthaers, bu düşünme biçimine, yani bu iğreti diyalektiğin modernist terimlerine karşı çıkar:

Aksine, kültür endüstrisinin (ki aslına bakılırsa *Endüstriyel Şiirler*'in hitap ettiği "endüstri" budur) egemenliği altındaki sanatsal üretimin nihai boyunduruğundaki sanat eseri, bundan böyle yalnızca bu diyalektiği yıkmaya kendini adayabilir. Kültür endüstrisinin (son on yılda tanık olduğumuz) gelişimi, Broodthaers tarafından kahince bir açıklıkla öngörülmüştür. Bu ise, o dönemde ilerencilik ruhuyla sanat üreten 1960'ların sonu ile 70'lerin başındaki akranlarının tersine onu alaycı bir pesimist olarak göstermiştir (s. 72).

Taşıdığı başlıkla açık bir şekilde ekonomi-politik düzene gönderme yapan *Endüstriyel Şiirler* (1968-1972), sanatın da maddi üretim (ekonomi) ve gösterge/anlam üretimi (kültür) ile aynı mantığa tabi olduğuna dair bir farkındalığı yansıtır.

Endüstriyel Şiirler'in dili, sanatsal ve şiirsel keşifler çağı içinde oldukça farklı bir programa bağlıdır. Broodthaers, bu yönüyle kübo-fütüristlerinden, Zaum'dan, 1940'ların letristlerinden, somut şairlerden, 50'li ve 60'li yılların fluxusundan ve özellikle de dönemin popüler sanat anlayışı olan pop sanattan⁹ ayrılır (Buchloh, 1987, s. 73). Modernizmin ilerleme ülküsüne burun kıvıran, avangartların mirasını farklı yollarla üstlenen çağdaşlarından kendini ayıran Broodthaers, sanat eserinin biricikliğini sorgulatan (60'ların ve 70'lerin) yaygın estetik sunum biçimlerini (sinema filmi, yerleştirme, kitap, baskı teknikleri vb.) ve alegorik zihnin stratejilerini¹⁰ kendi büyük eserinin bürokratikleştirilmiş müze kurgusuna başarıyla dâhil etmiştir. "Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı"na eşlik eden *Endüstriyel Şiirler*, Broodthaers'in kurmaca müzesinin atmosferini teneffüs eder.

⁹Broodthaers'e göre pop sanat, zamanın ruhunu yansıtan orijinal sanattır. Bu sanatın köklerini, Dada'da aramak yerine kendi çağdaş gerçekliğimizde aramamız gerekir. Bu nedenle, kendine en uygun yerde, yani Amerika'da ortaya çıkmış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Zira Amerikan hayat tarzı, özneyi ablukaya alır. Endüstrileşmenin eseri olan bu kültür, özneliğe geçiş hakkı tanımaz. Amerika'da kişisel yaşam düzeyinde hiçbir şey gerçekleşmez. İnsanoğlunun varoluşundan getirdiği değerler ve zevkler seri üretimin mantığı içinde eritilir. Amerikan kültürü, adeta insani değerlerin kitlesel inkârı üzerinden yükselir. Broodthaers, Avrupa'nın da bu yazgıdan kurtulamadığını düşünür (Buchloh, 1987, s. 73).

¹⁰Avangart mirasın çağdaş pratiklerine göre konumlanan bu stratejilerin temelinde Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*'sının yanı sıra, Gustave Flaubert'in *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü* ve Magritte'in *Bu bir pipo değildir*'i vardır. Magritte'te, boyanmış sözcük ile boyanmış nesne arasında bir çelişki, özne kavramını kısıtlamak için dile ve resme ait göstergelerin alt üst edilmesi söz konusudur. Broodthaers'e göreyse nesne, sıfır sözcüktür. Bir başka deyişle nesne, dilin sıfır biçimidir. Dilin sıfır derecesi nesneyle nesnelleşir. Nesnelere dilin yazgısıyla boyanmış; yani sözcükler, rakamlar, işaretlerle damgalanmıştır. Nesnelere, dilin işaretlerini taşır; bu işaretler gibi okunur ve anlamlandırılır. Dahası bir şiirsellik barındırdıkları ölçüde değer kazanırlar ve bu değer bir söz sanatı olup olmadıklarına göre ölçülür: "Şiirseldirler, yani 'dil olarak sanat' anlamında suçlu, 'sanat olarak dil' anlamındaysa masumdurlar" (Broodthaers vd., 1987, s. 39).

Bu plakalar, endüstriyel yöntemlerle imal edilmiş işaretlere benzer. Mekanik bir şekilde üretilmiş olduklarından kendi sanat eseri statülerini inkâr eder gibi görünürler. Ama sonuçta bunlar, yararlılık ilkesine uygun bir meta gibi üretilmiş olsalar da kullanım değerinden yoksun bırakılmış ve sergilenme değeri kazanmış birtakım nesnelere. Bu nesnelere, sanatı ve onun gerçekliğini olumsuzlama yoluyla kanıtlanma eğilimindedirler. Öyleyse bu plakalar, sanata ancak sanat *olmayan* olarak arka çıkarlar; “konu dışılığı ifade eder ve kendilerinden başka bir şeye atıfta bulunurlar” (Buchloh, 1987, s. 96).

Bu plakalar ne anlatır? Her şeyden önce *Endüstriyel Şiirler*, izleyicinin anlama dair bütün beklentilerini boşa çıkarır. Bu plakalardaki görsel ve dilsel göstergeler, izleyicinin talep ettiği görsel ve duyuşsal veriyi karşılamaz. *Endüstriyel Şiirler*, eşdeğerliğin dayatıldığı, farkın ve karşıtlığın yok edildiği herhangi bir iletişim modeline kapalıdır. O hâlde bütünüyle amaçtan yoksun bırakılmış oldukları rahatlıkla söylenebilir. Amaçsız bir amaçlılık içinde yüzen bu göstergeler, sürekli birbirlerini susturur gibidir. Bu, tam da anlam kılıfına bürünmüş *yönelimsiz* (İng. *anomic*) nesnelere özgü bir tepkidir. Yönelimsizlik burada nesnenin, dilsizliğe gömülü olduğu anlamına gelir. Bu, tam bir eylemsizlik değilse de bir tür yabancılaşma ya da geri çekilme hâlidir. Toplumsal bir çöküşe karşılık olarak kullanılan *anomi* terimi, bu bağlamda, dil boyutunda nesnenin iletişimden çekilişine işaret eder (Buchloh, 1987, s. 73).

Endüstriyel Şiirler, Broodthaers’in deyişiyile *waffle* nasıl üretiliyorsa o şekilde üretilmiştir. Bu elle boyanmış plakalara -endüstriyel yöntemlerle çoğaltılan plastik tabelalarda olduğu gibi- vakumlama tekniğiyle biçim verilmiştir. Ne var ki, tanıtım, duyuru ya da uyarı için kullanılan benzerlerinin aksine bu plakalar, bizi belli bir yöne sevk etmezler. Bize bir şeyler söylüyormuş gibi görünseler de bu plakaların tek amacı, mesajı okunaksız hâle getirmektir:

Plakalar, iki düzeyde okunacak şekilde tasarlanmıştır: her biri olumsuz bir tutum takınır. Bu da bana sanatçının duruşuna özgü bir şey gibi görünür: mesajı -imge ya da metin olarak- bütünüyle tek başına, yerleştirmemek. Yani, açık bir mesaj iletmeyi reddetmek, sanki bu rol sanatçıya ve bunun uzantısı olarak ekonomik çıkarı olan tüm üreticilere düşmüyormuş gibi... Bu bubi tuzaklarına adımları yazmayı tercih ederim (Broodthaers vd., 1987, s. 42).

Doğrudan dilin buyurganlığını hedefleyen *Endüstriyel Şiirler*, dilsel (harfler, kelimeler, rakamlar, noktalama işaretleri, notalar) ve görsel (geometrik şekiller, piktogramlar, amblemler, desenler, figürler) göstergeleri, tıpkı şiirde olduğu gibi, mantıksal düşünümü uygun düşmeyen bir tarzda, yani düzyazılaştırılabilir bir anlam üretmeyecek şekilde bir araya getirirler. Reklamın ağzından konuşması beklenen bu göstergeler, meta mantığından soyutlanarak, bütünüyle simgesel alana hapsedilmiştir. Söz gelimi [*Kartalların Sirkesi*] *Tedarikçinizden* (Görsel 8) adlı plakada Broodthaers, meta (sirke) ile amblemi (kartal başı) ayırmış, onları bir karşıt anlamlılık ilişkisi içinde birbirini olumsuzlayan göstergeler olarak yeniden konumlandırmıştır. Ayrıca, bu birbirine bir çift pençe gibi bakan, aynı kalıptan çıkarılmış kartal başları, bir tür gestalt efekti de üretirler. Öte yandan şişe de mitsel kavramından koparılmış, yani gösterileninden yoksun bir gösteren gibi öylece kenara bırakılmıştır. Şişenin boş yüzeyi ise yalnızca *punctum* etkisi üreten, şimşeğe benzer bir ok işaretiyle damgalanmıştır. Böylece “tedarikçinizden” ifadesi nesnesinden koparılmış bir slogan gibi havada asılı bırakılmış; başka bir ifadeyle, reklamın davetkâr dili, bütünüyle

gücünü yitirmiş bir şekilde resimsel düzleme dağılmıştır. *Kara ve Kırmızı* ya da *Kara Bayrak* (Görsel 9) ise, bizi ekonomik bağlamdan alıp politik bağlama sokar¹¹. Solda dalgalanan kara bayrak üstten beyaz bir boşlukla ikiye bölünmüştür. Avrupa'daki anarşist hareketlerin simgesi olan bu kara bayrağa kırmızı bir ünlem eşlik etmektedir. Neredeyse silinmiş bir yazıyla üstte Amsterdam, altta Berlin, Nanterre, Venedik, Paris, Milano, Brüksel isimleri yer almaktadır. Birbirinden bir çift kırmızı noktayla ayrılmış olan bu isimler, '68 Mayıs'ı hareketi sırasında gerçekleşen büyük ayaklanmaların sahnelendiği 7 şehre aittir¹². Elbette

bu plakanın, *şair* olarak 1940'lardan itibaren Belçikalı sürrealist hareketin sol kanadında yer almış, *sanatçı* olarak da '68 Mayıs'ındaki öğrenci hareketinin kültürel devrimine katılmış bir devrimcinin elinden çıktığı unutulmamalıdır. Buna karşın, plakanın sağına 45 derecelik bir açıyla yazılan *sınırsız baskı* (Fr. *tirage illimité*) sloganını, çıkar ile çıkarsızlık arasındaki kararsızlığın eleştirel bir ifadesi olarak da okumak mümkündür. Bu bir anlamda entelektüel veya devrimci düşüncenin, ekonomik bağlanım ile politik bağlanım arasında bocalayışının bir eleştirisidir. Gerçekten de toplumsal ilişkiler, üretim ilişkileri tarafından belirlenir diye düşünülecekse, Broodthaers'in eserinin gerek üretim ilişkileri gerekse toplumsal ilişkiler karşısındaki konumunun, onaylayıcı (gerici) mı yoksa yıkıcı (devrimci) mı olduğu sorusunun kesin bir cevabı yoktur. Zira resimli bulmacalara benzeyen bu plakaların üretim biçimleri, popüler beğeniye hitap eden renk seçimleri, eylemci bakış açısını sorgulanır hâle getirir. Ama en azından, işlerini genellikle sınırlı baskıyla çoğaltan Broodthaers'in, bu kez çıkarsızlığın tarafını seçerek *Kara Bayrak*'ı *ajitprop* içerikli bir el ilanımış gibi sınırsız sayıda üretmeyi düşlediğini söyleyebiliriz. Böylece, eserin kitlesel var



Görsel 8. Marcel Broodthaers, [Kartalların Sirkesi] Tedarikçinizden, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 81,8x119,5x4 cm. (Broodthaers, 1968a)



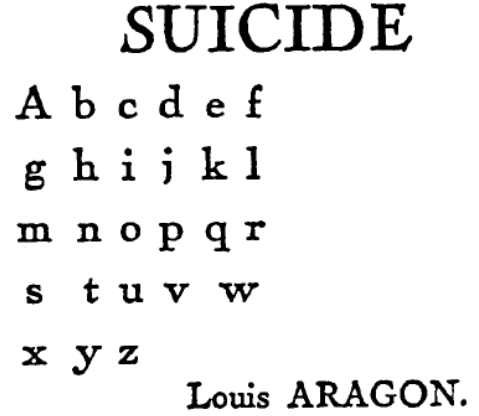
Görsel 9. Marcel Broodthaers, *Kara Bayrak Sınırsız Baskı*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 83x119,7x1 cm. (Broodthaers, 1968b)

¹¹Buchloh (1987) ise tam tersine bağlam değişikliğinin politik alandan kültürel alana doğru dayatılan bir geçiş olduğunu söyler (s. 88). Bunun zorunlu sonucu ise plakalardan eleştirinin ve iletişimin dışlanmasıdır. Dolayısıyla dilden görsel nesneye dönüşüm sürecine denk düşen bir estetikleştirme sürecinin gerekli koşulu, politik olanın askıya alınmasıdır.

¹²*Açık Mektup* formatından sanat eserine aktarılan metinden Prag, Belgrad, Leuven, Washington isimleri çıkarılmıştır (Buchloh, 1987, s. 85).

oluşunun bir delili olarak *sınırsız baskı* ifadesi de sanat eserinin biricikliğine inanmayan bir sanatçının devrimciliğini belgelemiştir¹³.

Endüstriyel Şiirler'in sorguladığı diğer bağlam ise dilin kurumsal yapısıdır. Dilin kurumsallığına yönelik eleştiriyi *Alfabe* (Görsel 11), *Kaz, Kanat* (Görsel 12) ve *Kitap tablo ya da Pipolar ve akademik biçimler* (Görsel 13) gibi plakalarda görebiliriz. Özellikle *Alfabe*'yi Louis Aragon'un *İntihar* (1925) şiiriyle birlikte okumak zihin açıcı olabilir. Zira *İntihar* şiirinde de *Alfabe*'de olduğu gibi alfabedeki harfler klâsik şiirdekine benzer bir düzenlilik içine yerleştirilmiştir (Görsel 10). Sanki burada, bu düzen içinde bir sözdizimi mevcutmuş ya da harfler de sözcükler gibi yan yana geldiğinde bir anlam üretebilirlermiş gibi, şiirin -mısraa, sözcüğe ya da sese değil de- harfe dayandığı bir yapı kurulmuştur. Dolayısıyla anlamdan yoksun bırakılmış olan dil, en küçük ve en ilkel birimine indirgenmiştir. Burada harflerin yan yana gelişle elde edilebilecek sınırsız bileşen ve çeşitlilik yerine 26 harften oluşan alfabetik sıra tercih edilmiştir. Ne var ki dile ait en temel işaretlerin yan yana getirilerek gruplanması, dilin kurumsallığına yönelik bir sapmadan ziyade şiirin konvansiyonlarına yönelik bir sapmayı içerir. Dildeki işaretler, yine dildeki işaretler olarak kalır. Oysa Broodthaers'in *Alfabe*'sinde -kültürel alana özgü bir anomiyeye vurgu yapacak tarzda- mevcut alfabetik dizi kesintiye uğratılır. Bir tarafta, "O" harfinin yerine geçen virgül işareti, dile özgü bir değer kaybını ima ederken; diğer tarafta, nasıl *Kara Bayrak*'taki ünlem ideolojiyi ya da entelektüel planda bir bölünmeyi işaret ediyorsa, *Alfabe*'deki ünlem işareti¹⁴ de dildeki parçalanmayı ya da bir tür yönelimsizliği işaret eder. Böylece Broodthaers, mevcut terimlerin sonsuz ve mekanik tekrarıyla sonuçlanan dili parçalama stratejisinin örnek bir *modèle*ini sunar. Burada parçalanma olgusunu taklit eden işlem, Broodthaers tarafından farklı plakalarda harflerin eksiltilmesi ve sıralamanın değiştirilmesi yoluyla çeşitlendirilmiştir. Bazı plakalar, pipo görseli de eklenerek çözümü olmayan resimli bulmacalara dönüştürülmüştür. Sanki, o vakumlama yöntemiyle bükülmüş harfleri ve işaretleri okumak için gözlerden çok ellerin kılavuzluğuna ihtiyaç var gibidir. Öyleyse, gerçek ile gerçek kavramının örtüşmediği, yani sözün değerden yoksun bırakıldığı bir dünyayı ima eden bu alfabe de *körlerin alfabesi*



Görsel 10. Louis Aragon, *İntihar*, 1925
(Buchloh, 1987, s. 77)

¹³Broodthaers, benzersiz sanatçıya ve benzersiz sanat eserine inanmadığını açık bir şekilde ifade eder. Sanat eserinin ticarileşmesine karşı tavrını da ironik bir tarzda dile getirir: "Satın alındıktan sonra satıldığınızı hissetmek zorunda değilsiniz" ya da "Sanatsal üretim, şeylere dair bir meseleyse, o zaman teori de özel mülkiyete dönüşür." Bu ifadeler, onun diğer çağdaşlarıyla (özellikle pop sanat ve kavramsal sanat) arasına koyduğu eleştirel mesafeyi de yansıtır. Tüketim olgusununsa yeni gerçekçilik ile pop sanatın işlerinde belirginleştiğini vurgular. "Biçimlerin dili, sözcüklerin diliyle birleştirilmelidir. 'Birincil yapılar' yoktur." derken de minimalizmin temel ilkesiyle (İng. *primary objects*) arasına mesafe koyar (akt. Buchloh, 1987, ss. 84-90).

¹⁴Bu kırmızı işaret, "K" harfinin yarısını kapatır. Harflerin arasına nokta konulmuş ve "Z" harfinden sonra konan noktaların arası boş bırakılmıştır. Benzeri bir parçalama işlemi, *Endüstriyel Şiirler*'in ilk sergisinde Modern Sanat Müzesi tarafından sunulan duyurudaki baskı dolabı [CAB.INE. TD.ES. E.ST A.MP.E.S.] için de geçerlidir.

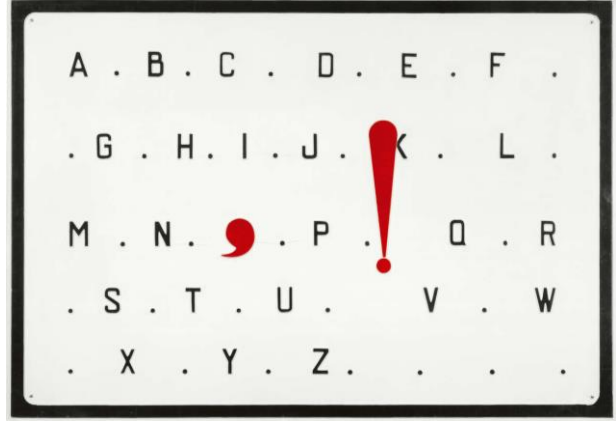
diyebiliriz. Bu harfler, birbirimizi anlamaya yarayan dilsel işaretler olmaksızın, yalnızca plastik figürlerdir.

Dildeki işaretlerin okunaksızlaştırılması, tipografik unsurlara plastik bir özerklik ve nesne benzeri bir mevcudiyet kazandırmak için ortaya çıkmıştır. Bu ise nesnelere evrensel egemenliğine karşı bir tavır olarak dil aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Böylece, ironik bir şekilde, şeyleştirilmeye karşı verdiği savaşta şiir, tam da bu sürecin bir taklidine dönüşmüş, karşı çıktığı anonim içinde kaybolmuş görünür. Dilin gazete tipografisi ile reklamda kazandığı mekânlaştırma gücünü, nesne statüsünü zaferle ele geçiren şiir, nesnelere arasında bir nesnedir artık. Şiir, bu mekânsallaştırma gücünü, anlatıdan, temsilden ve anlamdan koparak elde etmiştir. Bu yüzden de yitirdiği anlamlılığı ve dilin içerdiği deneyim zenginliğini geri kazanmak zorunda kalmıştır. Aragon'un "İntihar"ında öngördüğü üzere böyle bir şiirin doğası, bir tür tutsaklık ve mekanik bir tekrar, yani mevcut terimlerin sonsuz yinelenişidir. Böylece Mallarmé'nin boşluğu - mekânsallaştırma gücüne sahip-görsel/işitsel bir unsur olarak şiire sokmasıyla başlayan süreç, takipçilerince anlamlı bir yapı kalmayana dek dilin ayıklanmasıyla sonuçlanır (Buchloh, 1987, ss.75-77).

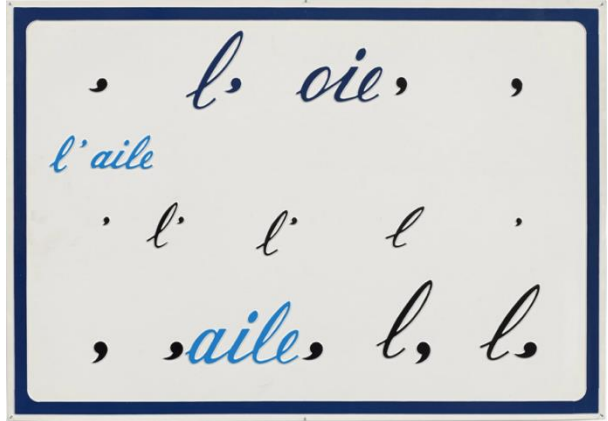
Sonuç

Broodthaers'in *Endüstriyel Şiirler*'i dili kayıtsızca parçalama stratejilerinin şairi sürüklediği çıkmazdan kurtuluşun mümkün olduğunu gösterir. Öyle ki bu plakalarda kullanılan alfabe körlerin alfabesi, plakalarda konuşulan dili ise endüstriyel sinyalizasyon olarak isimlendirilebilir. Hatta bu dolaysız dil aracılığıyla nesnelere çıplak ellerle okunabilir.

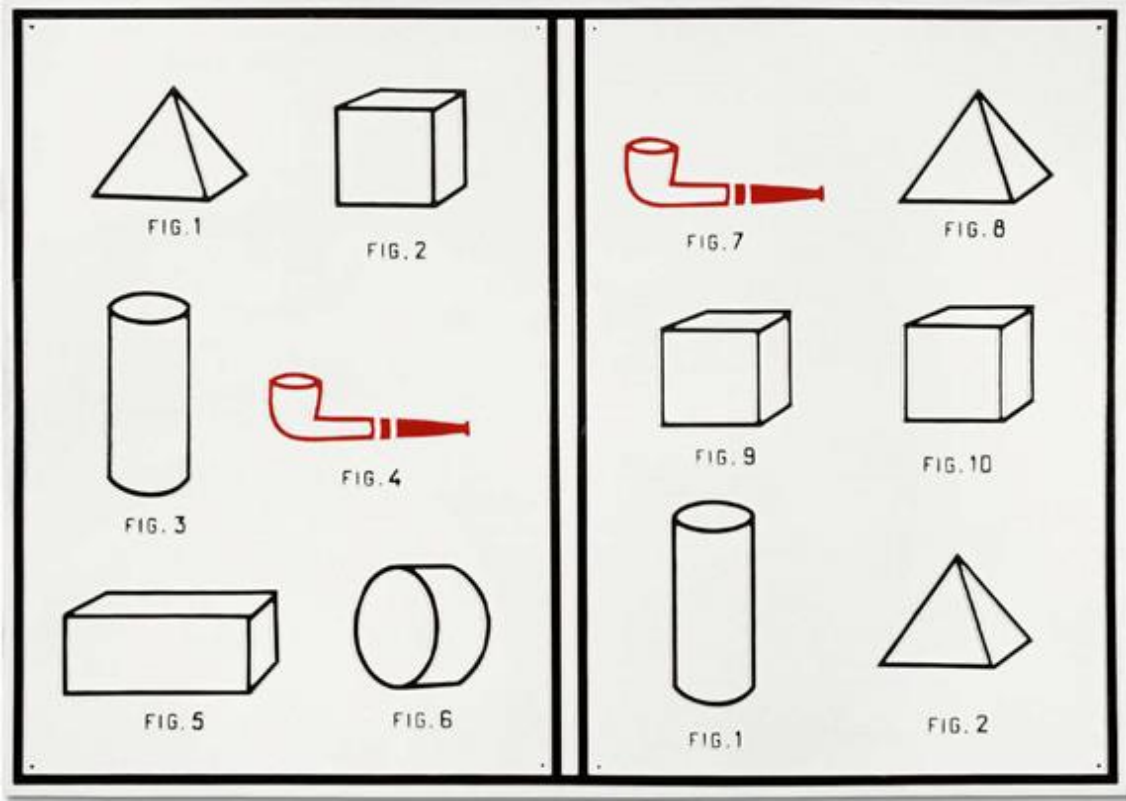
Broodthaers yalnızca *Endüstriyel Şiirler* ile değil, genel olarak bütün eserlerinde dile yönelik sonsuz permütasyon ve kombinasyon işlemlerinin yol açtığı tehlikeyi sezdiğini ve farklı yollarla bunun üstesinden gelmiştir. Dil, onun işlerinde -teorinin sponsorluğunda-estetikleştirme sürecinin mümkün bir mekânıdır. Söz konusu süreç hem bir (sözde) bağlanıma hem de yıkıcı bir tutuma karşılık gelir. Bir yandan dilin kurumsallığını, buyurgan mantığını ihlal etmeye yönelik stratejiler (silme, çıkarma, yan yana getirme, parçalama)



Görsel 11. Marcel Broodthaers, *Alfabe*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 86x121x1 cm. (Broodthaers, 1969a)



Görsel 12. Marcel Broodthaers, *Kaz, Kanat*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 81x119,2x1 cm. (Broodthaers, 1969b)



Görsel 13. Marcel Broodthaers, *Kitap tablo ya da Pipolar ve akademik biçimler*, vakumla biçimlendirilmiş plastik plaka, boya, 86x121x1 cm. (Broodthaers, 1970)

devreye sokulurken, diğer yandan akademiye, bürokrasiye onaylanmış gibi yapan pedagojik bir dil/mantık yürürlüğe girer. Birbirini sürekli değilleyen bu çift akımlı süreç, *çıkarsızlık+hayranlık* formülüyle özetlenebilir.

Broodthaers'in işlerinde sözcükler imgelere, imgeler ise sözcüklere dönüşür. Dilsel gösterge figürleşirken, görsel gösterge metinselleşir. Broodthaers'e göre bunlar birer resimli bilmecedir. Resimli bilmeceler yalnızca nesnelere diliyle konuşur ve harflerin imgesiyle görünürler. Nesne de harf de işaret de dilin sıfır biçimini verir. Düşünce olarak sanat eserinin sahne düzeni içinde nesnelere, sözcüklere, geometrik şekillere, işaretlere ya da simgelere birbiriyle değiş-tokuş edilebilir unsurlar olarak belirir. Bu unsurlar, resim ve heykel gibi tekil mecralara değil, yalnızca sanata arka çıkmaya yönelik pedagojik bir işlevi yerine getirirler. Öyle ki *çıkarsızlık+hayranlık* formülü, *çıkarsızlık+yadırgatıcılık* niyetini maskeleyen için uydurulmuş bir karşı reklam stratejisine dönüşür.

Broodthaers'in *rebüsleri*, endüstriyel sinyalizasyonu ya da kurmaca müze bürokrasisi, kültürün doğasına özgü yanlışlıkların burnunu sürtmek için uydurulmuş, yerleşik düşünceye karşı örgütlenmiş dolaysız bir dil kurar. Broodthaers bu dili, kendi müze kurgusu içinde sanatların karşılıklılığı esasına göre bürokratikleştirmiştir. Broodthaers, bürokrasiyi estetize eden anlayışa karşı estetiği bürokrasiye dönüştüren bir diyalektiktir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. (Çev. A. Lavers). The Noonday Press.
- Broodthaers, M. (1964). *Pense-bête* [Heykel]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/marcel-broodthaers-pense-bete-memory-aid>
- Broodthaers, M. (1968a). *Chez votre fournisseur [Le vinaigre des aigles]* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146904>
- Broodthaers, M. (1968b). *Le drapeau noir, tirage illimité* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146970>
- Broodthaers, M. (1969a). *L'Alphabet* [Resim]. Wiels. <https://www.wiels.org/en/exhibitions/lettres-ouvertes-po%C3%A8mes-publics>
- Broodthaers, M. (1969b). *L'Oie, l'aile* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/146975>
- Broodthaers, M. (1970). *Livre tableau ou pipes et formes académiques* [Resim]. Bonhams. <https://www.bonhams.com/auctions/23866/lot/8/>
- Broodthaers, M. (1972a). *Musée d'art moderne - Département des aigles, section des figures* [Sergi]. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. <https://artsandculture.google.com/asset/musée-d-art-moderne-département-des-aigles-section-des-figures-städtische-kunsthalle-düsseldorf-marcel-broodthaers/uQHh-qhIIPRWMA>
- Broodthaers, M. (1972b). *Musée d'art moderne - Département des aigles, section des figures* [Yerleşirme]. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/musée-d-art-moderne-département-des-aigles-section-des-figures-städtische-kunsthalle-düsseldorf-marcel-broodthaers/WwFEul5dtu5fUg?hl=fr>
- Broodthaers, M. (1974). *Fine arts* (Dergi kapağı). Broodthaers.us. <http://www.broodthaers.us/index.php?id=2,48,352>
- Broodthaers, M. (1987). To be "bien pensant"... or not to be. To be blind (Çev. P. Schmidt). *October*, 42(4), 35.
- Broodthaers, M., Lebeer, I. ve Schmidt, P. (1987). Ten thousand francs reward. *October*, 42(4), 39-48.
- Buchloh, B. H. D. (1987). Open letters, industrial poems. *October*, 42(4), 67-100.
- Buchloh, B., Borja-Villel, M., Krauss, R., Cherix C., Haidu, & R. Stark, T. (2016). The moment of Marcel Broodthaers? A conversation. *October*, 155(1), 111-150.
- Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of literary terms & literary theory*. Penguin.
- Foucault, M. (1983). *This is not a pipe*. (J. Harkness Çev.). University of California Press.
- Judd, D. (1999). Specific objects. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Art in theory* içinde (809-813). Blackwell.
- Krauss, R. (2000). *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson.
- Kosuth, J. (1999) Art after philosophy. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Art in theory* içinde (840-850). Blackwell.
- Lessing, G. E., (1887). *Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry*. (Çev. E. Frothingham). Roberts Brothers.
- Lütticken, S. (2009). The feathers of the eagle // 2005. D. Evans (Ed.), *Appropriation* içinde (219-225). Whitechapel Gallery - The MIT Press.
- Oppitz, M. (1987). Eagle/pipe/urinal. *October*, 42(4), 155-156.
- Rancière, J. (2020). *Kelimelerin mekânı: Mallarmé'den Broodthaers'e*. Lemis Yayın.
- Schwarz, D. (1987). "Look! Books in plaster!": On the first phase of the work of Marcel Broodthaers. *October*, 42(4), 57-66.

Algılanım Temelli Bir Deneyim Alanı Olarak Terrence Malick Sinemasında Biçim ve İçerik Kaynaşması: Knight of Cups Örneği

Emre Doğan¹

Öz

Amerikan sinemasının önemli yaratıcılarından biri olan Terrence Malick, odağına aldığı meselelerin felsefi bağlantısı ve derinlik seviyesi ile kendine özgü biçimsel tercihleri sayesinde çağdaşlarından ayrılmaktadır. Klasik anlatı sinemasının yarattığı izleme alışkanlıklarının oldukça dışında, algılanarak deneyimlenen ve hatta sezilen filmler üreten Malick, pek çok açıdan deneysel türü ile dirsek teması içinde bir filmografiye sahiptir. Hatta öyle ki, -bu sebepten ötürü- Terrence Malick filmlerini bir çeşit deneyim alanı olarak görmek de mümkündür. Bu çalışmanın amacı, Terrence Malick'in filmlerinde bir deneyim alanı yarattığı önermesini, Gilles Deleuze'un sinema taksonomisinin alt-kavramlarından biri olan algı-imge ve algı-imgenin deneysel türü ile ilişkisi temelinde araştırmak ve deneyim alanı yaratımında ortaya çıkan biçim-içerik kaynaşması durumunu tanımlayarak yönetmenin örneklem olarak seçilen 2015 yapımlı filmi *Knight of Cups*'ta göstermektir. Çalışmada, Terrence Malick filmlerinin ne derece deneysel olduğu, deneysel türüne dair -Deleuze'un ifade ettiği- algısal ve algı-imge temelli unsurların deneyim alanı yaratmada nasıl kullanıldığı, biçim-içerik kaynaşmasının nasıl gerçekleştiği ve bunun deneyim alanı ile ilişkisi irdelenecektir. Çalışmada elde edilen bulgular ise Malick sinemasının deneysel türüne ait unsurlar içerdiği, algı-imgenin deneysel türüyle ilişkisi temelinde algıyı saflaştırdığı, şiir sineması çıktılarıyla benzerlikler taşıyarak salt bir algılanım sunduğu ve bunun sonucunda biçimle içeriğin kaynaştığı algılanım temelli bir deneyim alanı inşa ettiğidir.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, Deleuze, Algı-imge, Deneysel, Deneyim.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo TV ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-3965-2340, emrdogan@gelisim.edu.tr

The Fusion of Form and Content in Terrence Malick's Cinema as a Field of Perception-Based Experience: The Example of Knight of Cups

Abstract

Terrence Malick, one of the most important creators of American cinema, is distinguished from his contemporaries by philosophical connection and depth of issues he focuses on, as well as his unique stylistic preferences. Malick, who produces films that are perceived, experienced and even intuited, quite outside the viewing habits created by classical narrative cinema, has a filmography that's in close contact with the experimental genre in many respects. For this reason, it's even possible to see Terrence Malick's films as space of experience. The aim of this study is to investigate this proposition that Terrence Malick creates a space of experience in his films on the basis of perception-image, one of the sub-concepts of Gilles Deleuze's taxonomy of cinema, the relationship of perception-image with the experimental genre, to define the situation of form-content fusion that emerges in creation of a space of experience and to demonstrate it in director's film *Knight of Cups* (2015). In this study, level of experimentation in Terrence Malick's films, use of perceptuality and perception-image based elements of the experimental genre in creating a field of experience, how form-content fusion takes place and its relationship with the field of experience will be analysed. Findings of the study are that Malick's cinema contains elements belonging to experimental genre, purifies perception on the basis of its relationship with experimental genre of perception-image, offers a pure perception by bearing similarities with outputs of poetry cinema and consequently constructs a perception-based experience space where form and content merge.

Keywords: Terrence Malick, Deleuze, Perception-image, Experimental, Experience.

Felsefede/felsefe tarihinde şeylerin tenkit edilmesi ve düşünce inşası konusunda alışlagelmiş ortodoksinin kategorize etme işleminde zorlandığı düşünürler listesinin en başında gelen isimlerden biri olan Gilles Deleuze; felsefeye, felsefe tarihine ve kavram yaratımına oldukça özgün bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Yazdığı monografilerle Hume, Bergson, Kant, Spinoza, Nietzsche, Foucault ve Leibniz gibi filozoflara radikal ve hatta avangard bakışlar getiren Deleuze, yarattığı kavramlar ve çıkardığı kavram haritaları ile yeni düşünme, serimleme ve eleştiri biçimlerine kapı açmıştır.

Deleuze'ün ilgilendiği felsefenin, daha doğrusu icra etmeye çalıştığı felsefe biçiminin ve felsefeyi ele alış şeklinin tanımlanışında karşılaşılan büyük çeşitlilik filozofun özgünlüğünü kanıtlar niteliktedir. Claire Colebrook (2013), Deleuze'un *saf* bir felsefeci olmadığını altını çizerek onun felsefesinin "bütün yönleriyle sürekli yenilenen, bir farklılık ve değişim sergileyen ve kapalı sistemlerden oluşmayan hayatın" (s. 13) düşünsel gerekliliklerine cevap verebilen bir yapıda olduğunu söyler. Ahmet Soysal (2021), Deleuze'ün "felsefe tarihinde var olup da üstü örtülmüş olanı ya da görülememiş olanı gösterdiğini" ifade eder ve onu "çağdan çağa, addan ada sıçrayan bir iz sürücü" (s. 16) olarak tanımlar. Hakan Yücefer (2016), Deleuze'ün felsefesi için "başı sonu olmayan bir felsefe" ifadesini kullanırken "sağlam temeller aramak yerine şeylerin ortasına yerleşmeye, derinlere inmek yerine yüzeyde kalmaya, şeylere dışarıdan bakmak yerine kendini dışarıya açmaya, düşünceyi dışarıyla bağlantıya sokmaya çalışan bir felsefe" (s. 5-6) olduğunu söyler.

Deleuze'ün felsefesine yönelik yapılan değerlendirmelerden Claire Colebrook'un (2005) girişiminde Deleuze'ün düşüncesinin, "düşünceyi ve özgürleşmeyi, sürekli bir yaratım ve müteakip yıkımla başka bir sisteme karşı tanımlamak yerine, kendi rastlantısal veya paradoksal unsurlarını, hem içeride hem dışarıda olan, düzenleyen ve düzensizleştiren unsurları içeren bir sistem yaratmak" (s. 5) olduğunu söylemiştir. François Zourabichvili'ye (2008) göre Deleuze'ün felsefi yönelimi "*varlık* adının ve bu yolla ontolojinin söndürülmesi"nden (s. 13) ibarettir. Fransız felsefesinin güncel isimlerinden biri olan Alain Badiou (2019) ise Deleuze'ün düşünce sisteminin yaygın imgesi hakkında "özlerin yerleşik nomosuna karşı, geçici edimselleşmelerin, uzaksak dizilerin ve öngörülemeyen yaratımların göçebe nomosu destekleyerek, metafiziğin yıkılmasına ve Platonculuğun devrilmesine katkıda bulunduğu" (s. 25-26) tespitlerini yapmıştır.

Verilen değerlendirmelerde de göze çarpan biçimsel ve içeriksel kompleksite ve indirgenemezlik hali, Deleuze'ün düşünce sistemine yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Örneğin, Deleuze'ün metinlerinin açıklıktan yoksun olduğunu söyleyen Sokal ve Bricmont (2002), Deleuze'ü (ve Guattari'yi) savunanların bu metinlerin pek derin olduklarını iddia ettiklerini fakat yakından incelediklerinde bu metinlerin "bağlamları dışında ve belirli bir mantık gözetilmeden kullanılmış bilimsel terimlerle dolu olduğu"nu (s. 171) ifade etmiştir. Sokal ve Bricmont'un oldukça farklı bir bakış açısından, farklı bir noktaya işaret ederek yaptıkları bu eleştiri bile, Deleuze'ün felsefesini betimleme işleminde, zihinde oluşacak resmin belirginleşmesine katkı sağlamaktadır. Deleuze, onun felsefe yapma biçimine aşina olmayanları veya felsefenin yazılı/yazılı olmayan kurallarına bağlılık gösterenleri zorlayan ve arada bırakan bir düşündürüdür.

Aktarılan tanımlarda ve değerlendirmelerde görülen bu çeşitliliğin -ve hatta herkesin kendine ait bir Deleuze'ünün olmasının- temel sebebi, onun statik bir felsefeden ziyade dinamik bir felsefe biçimine işaret etmesi, şeyler arasındaki değişmez ilişkileri ve bağları bozunuma uğratması ve nedensellik, hiyerarşi ve ikili karşıtlıklar gibi Batı felsefesinin düşünme modeli niteliklerini askıya almasıdır. Sistemleştirilmiş ve aslında şekillendirilmiş düşünme biçiminin felsefenin tefekkür sağduyusunu belirlemiş/belirliyor olmasına karşın Deleuze'ün felsefede ve felsefe tarihinde yarattığı şey bir çeşit arızadır. Burada Deleuze felsefesini tanımlayan kavramlardan biri olan *rizomatik düşünce* de önemli bir noktada durmaktadır. Deleuze'ün hiyerarşik olmayan, kendi kollarından üreyen, çoğalan temel olarak çoğulcu felsefesini ifade eden bu kavram, onun Batı felsefesi geleneğinin geri kalanıyla arasındaki en önemli ayrımı imlemektedir (Özçınar, 2017, s. 73). Bu anlamda Deleuze'ün felsefesi, sağduyu karşıtı bir düşünce dizgesi olarak tanımlanabilir.

Deleuze'ün felsefe tarihine yaptığı katkılar ve felsefenin icra edilme biçiminde gerçekleştirdiği yapıbozumsal değişiklikler bir yana onun sanat-felsefe ilişkisinde kurguladığı en mühim ve en karakteristik (yani Deleuzeyen) anlam çıktılarının biri de giriştiği sinema filmlerini sınıflandırma (taksonomi) işidir. Temelde hareket-imge ve zaman-imge olmak üzere iki kavram (ve aynı zamanda iki kitap) çekirdeğinde etlenen bu kurulum, Bergson'dan hareketle değişim yaşayan zaman kavrayışının sinema filmlerindeki izdüşümünü yeni bir kategorileştirme ve kavramsallaştırma biçimiyle ele almaktadır.

Deleuze tarafından icat edilen ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde geniş bir biçimde serimlenecek bu iki kavram yani hareket-imge ve zaman-imge, birbirlerine karşı iki farklı görünüm/görüntü/pozisyon içerisindedirler. Öncelikle ilk incelemede bu iki kavramın bir çeşit zıtlık ve hatta kutup olma durumunda olduğu izlenimi ortaya çıkmaktadır. Zira sinemanın, dünyanın ve bedenlerinin duyuşal-motor şeması aracılığıyla saf hafızayı ve kendiliğinden düşünceyi yakaladığı, düzenlediği ve yapılandırdığı yolları tanımlama eğilimi olarak hareket-imge, sinemanın, saf bellek ve spontane düşünce yoluyla duyuşal-motor şemadan kaçmanın, temelsizleştirilmenin, bozmanın ve alt üst etmenin yollarını keşfetme eğilimi olarak da zaman-imge öne çıkmaktadır (Deamer, 2016, s. 5).

Bu iki kavramın birbirlerine karşı aldıkları pozisyona dair söylenebilecek bir diğer şey ise birbirlerinin kutbu olmalarına rağmen birbirlerinin kutbu olamayacak derecede iç içe geçmiş, birbirinden beslenen, istisnalar gösteren ve birbirlerinden sorumlu olan yapıda olmalarıdır. Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığını ifade ettiği zaman-imge rejiminin örnekleri 1945 öncesinde de görülmektedir. Hareket-imge rejiminin bir alt-kavramı olan algı-imge, bir anlamda bir diğer rejim olan zaman-imgenin de gerek şartıdır. Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge*'de deneysel filmler üzerinden algı-imgeyi çerçevelerken zaman-imgeye, *Sinema II: Zaman-İmge*'de ise deneysel filmlere gönderme yapar. Bu iki zıt kavram birbirlerine eriyik durumdadır: "Hareket-imge ile zaman-imge arasında çok sayıda mümkün dönüşüm, neredeyse algılanamaz geçişler, hatta karışımlar vardır" (Deleuze, 2021, s. 330).

Bunun sebebi –üstteki paragraflarda da ifade edildiği gibi- Gilles Deleuze'ün düşünce sisteminde klasik anlamıyla zıtlıkların olmayışıdır. Yine bu noktada söylenebilecek şey, Deleuze'ün düşünce sisteminde klasik anlamıyla başlangıcı ve sonu olan kaidelerin de olmadığı/olamayacağıdır. Her ayrılık, hem bir ayrılma hem de bir ayrılmama durumunu imlemektedir. Hücreler bölünse de birbirlerinde, kendilerinden parçalar bırakırlar, birbirlerinden bağımsız düşünülemezler.² Bu anlamda hiçbir kavram ve/veya oluş tam olarak müstakil bir hüviyete sahip değildir.

Peki Deleuze'ün sinema filmlerinin taksonomisine dair bu görüşlerinin bu çalışma açısından önemi nedir? Bu makalenin amacı, sinemanın yaşayan *auteurlerinden* olan Terrence Malick'in filmografisini ve potansiyel deneyselci kimliğini analiz ederek onun sinemasına algılanım temelli deneyim alanı olarak yaklaşmak ve bunu yaparken biçim ve içeriği kaynaştırdığı ve hatta biçimi içeriğe, içeriği ise biçime dönüştürdüğü *Knight of Cups* (Malick, 2015) üzerinden incelemektir. Film, çalışma boyunca Deleuze üzerinden öne çıkarılan kavram ve varsayımlar aracılığıyla değerlendirilecek ve Terrence Malick'in yönetmenlik tercihlerinin bir sonucu şeklinde ifade edilen biçim-içerik kaynaşması vurgusu sahnelerden verilecek örnekler üzerinden aktaracaktır. Bu inceleme, hiç kuşkusuz Malick'in anlam üretim ve aktarım araçlarının sorgulanmasına vesile olacaktır. Bunu yaparken Deleuze'ün

²Deleuze'ün düşünüş biçiminin yapısına dair sarf edilen bu cümle, onun biyolojinin de içinde bulunduğu pek çok bilim dalı ve disiplinden kavram devşirmiş olmasına gönderme yapmaktadır. Sokal ve Bricmont'un (2002) eleştirerek "sindirilmemiş jargon yığını" olarak adlandırdığı bu kullanım, Deleuzyen felsefenin en karakteristik özelliklerinden biridir (s. 172).

sinema çalışmalarının alt-kavramlarından biri olan algı-imge kullanılacak, algı-imgenin deneysellik bağlamında dolaysız olarak hareket-imge ile, dolaylı olarak ise zaman-imge ile ilişkisi öne çıkarılacaktır. Zira Deleuzyen kavramlar ve niteliği kısaca aktarılan Deleuzyen düşünme biçimi olmadan Terrence Malick gibi kendine özgü bir sinemacının düşünme ve yaratma yollarına algı, algılanım, deneyim alanı ve biçim-içerik kaynaşması gibi müphem filtreler kullanılarak yaklaşmak hayli zorlayıcı ve belki de zorlama olacaktır. Düşünsel açıdan oldukça derinlikli ve soyut bir sinema üreten Terrence Malick, ancak Gilles Deleuze gibi bir düşünürün kavramsallaştırmalarıyla ifade edilebilir bir konumdadır. İfade edilen bu gerekliliklerden ötürü çalışmada deskriptif yöntem kullanılmış, analizler bu çerçevede gerçekleştirilmiştir. Amacı incelenen meseleyi geniş bir çerçevede tanımlamak ve açıklamak olan deskriptif yöntemin sınırlandırıcı bir formülasyonu gereklilik olarak sunmayan yapısı, bu makale gibi disiplinlerarası çalışmaların doğasına uygunluk göstermektedir. Bunun yanında deskriptif yöntemin çalışmaların özgünlüğüne katkı sağlamak amacıyla standartlaşmış analiz aşamalarının dışında, verileri farklı yönlerden çözümlenmeye tabi tutmaya olanak sağlaması da tercih edilme sebeplerinden biridir (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021, s. 199).

Terrence Malick Sineması ve Deneysel Unsurları

Bu çalışmanın başat öznelerinden biri olan Terrence Malick, Amerikan sinemasının en ilham alınan yönetmenlerinden biridir. Bir felsefeci olarak Heidegger üzerine yaptığı çalışmaları³ da bilinen Malick, Amerikan sinemasında (ve aslında dünya sinemasında da) baskın durumda olan Hollywood geleneğinden ve anlatısından biçim ve içerik bağlamında kesin çizgilerle ayrılmaktadır:

Klasik Hollywood sinemasının gündeme getirdiği çatışmalar, büyük ölçüde pragmatik (ticari) saiklerle inşa edilir ve “sözde”dirler: Sorunlar, onları gerçek anlamıyla sorgulamak üzere öne sürülmezler. Terrence Malick ise, böylesi bir gelenekten sıyrılarak, insan ve evreni, büyük ölçüde varlık felsefesi çerçevesinde, “kişisel” (auteur) bir anlayışla sorgulayan bir sinema ortaya koymaktadır. (Ersümer, 2014, s. 177-178)

Bu ayrılmayı kavrayabilmek adına Malick’in filmografisine ve filmografisinin ayırıcı niteliklerine bir bakış atılması gerekmektedir.

İlk uzun metrajlı filmini 1973 yılında çeken Terrence Malick’in sinema kariyeri, üç döneme bölünerek aktarılabilir. İlk dönem olan 1973-1978 yılları arasında iki uzun metrajlı film çeken Malick’in 1973 yılında *Kanlı Topraklar* (*Badlands*, Malick, 1973) ve 1978 yılında ise kendisini daha büyük kitlelere tanıtan filmi *Cennet Günleri* (*Days of Heaven*, Malick, 1978) izleyiciyle buluşmuştur. Bu dönem filmlerinde –özellikle de *Cennet Günleri* (Malick, 1978)’nde- ilerleyen yıllarda inşa edeceği felsefi anlam ve anlatım bütünlüğünün emarelerini gösteren Malick’in filmlerinin dokusu ve stiliyle, Amerika’da 1970’li yıllarda

³Terrence Malick, ilk felsefe eğitimini Harvard Üniversitesi’nde almış ve buradan *Husserl ve Heidegger’de Ufuk Kavramı* teziyle mezun olmuştur. Buradan sonra başladığı Oxford Üniversitesi’nde danışmanıya düştüğü anlaşmazlık sonucunda yarım bıraktığı doktora tez çalışmasının konusu ise Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein’in *dünya* kavramı üzerinedir. Bunun yanında Malick 1969 yılında Martin Heidegger’in *Vom Wesem des Grundes* (*Nedenlerin Özü*) isimli eserini İngilizce’ye çevirmiştir (Woessner’den akt. Ersümer, 2014, s. 178; Walden, 2011, s. 202).

kendini göstermeye başlayan genç *auteur* yönetmenlerin filmleri arasındaki bağlantıyı görmek oldukça zorlaşmıştır. *Cennet Günleri* (Malick, 1978)'nin sadeliği ve aşırılığı titiz bir şekilde kombine etmesi, epik olay örgüsüne veya manzaralara karşı anlık gözlem oyunları ortaya koyması ve hatırı sayılır ölçekteki görsel anlayışıyla –çok da ilgi çekmeyerek- saygı uyandırmıştır (Morrison & Schur, 2003, s. 14).

Bu ilk dönem sonrasında sinemaya aktif eylem anlamında ara veren fakat sinema çalışmalarını düşünsel ve yazınsal boyutta hiç bırakmayan Malick, Paris'e taşınmış ve ikinci dönemini başlatan 1998 yılı yapımı *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, Malick, 1998)'a kadar görünür olmamıştır.

Malick'in ikinci dönemi olarak kabul edilebilecek 1998-2005 yılları arasını kapsayan periyot da tıpkı ilk dönemi gibi sadece iki filmden ibarettir. *İnce Kırmızı Hat* (Malick, 1998) filminin ardından 2005 yılında *Yeni Dünya: Amerika'nın Keşfi* (*The New World*, Malick, 2005) gelir. Özellikle *İnce Kırmızı Hat* (Malick, 1998) filmiyle kitlelerin tekrar ilgisini çeken Malick'in şiirsel fakat duygusuz derecede gerçekçi savaş sahneleri şimdiye kadar çekilmiş en güçlü sahneler arasında görülmektedir ve bu yüzden, -savaş ahlakına yönelik eleştirisinin temel bir pasifizmden kaynaklandığı düşünülse de- Amerikan savaş filmleri arasında biricik bir konumdadır (Morrison & Schur, 2003, s. 24).

Malick'in son dönemi ise 2011 yılında *Hayat Ağacı* (*Tree of Life*, Malick, 2011) filmiyle başlamıştır ve halen devam etmektedir. Bu dönemde film üretim hızını olağanüstü artıran Malick, 2012 yılında *Aşkın İzleri* (*To the Wonder*, Malick, 2012), 2015 yılında *Knight of Cups* (Malick, 2015), 2016 yılında *Zamanın Yolculuğu* (*Voyage of Time*, Malick, 2016), 2017 yılında *Song to Song* (Malick, 2017) ve 2019 yılında *Gizli Bir Yaşam* (*A Hidden Life*, Malick, 2019) filmlerini çekmiştir. Bu dönem filmlerinde kendi *auteurlük* çizgisinin sınırlarını netleştiren Malick, günümüzde bilinen *Terrence Malick Sineması* kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yönetmenin aktarılan filmografisi ışığında ifade edilmesi gereken ilk nokta, Terrence Malick sineması dendiğinde çoğunlukla son dönem filmlerinin akla geldiği veya Terrence Malick sinemasının son dönem filmleriyle tam anlamıyla karakterize olduğudur. Özellikle biçim konusunda birbirine çok benzeyen filmler periyoduna giriş yapan Malick, ilk filminden bu yana tekrar ettiği içerik örüntülerinde de yetkinlik ve sadeliğe ulaşmıştır. Biçimde de içerikte de kendine özgü yollar keşfeden ve uygulayan Malick filmlerinin biçimini ve içeriğini birbirinden bağımsız düşünmek, tıpkı pek çok *auteur* yönetmenin filmlerinde olduğu gibi yanlış olacaktır.

Tema olarak felsefi bir tonda ve klasik hikaye aracılığıyla aktarımın büyük oranda dışında kalarak aşk, doğa, savaş, aile (özellikle de ebeveynlerin çocuklarıyla ilişkisi), modern insanın yalnızlığı, aşkınlık, birey-toplum ilişkisi/çatışması ve tüm bunları kapsayacak bir biçimde varoluş gibi temalar arasında organik bağlantılar yakalayan Malick filmleri, “yerleşik sosyal davranışlar ve doğanın el değmemiş güzelliği ile içgüdüler ve aklın arasında kalmış ve aşkınlığı arzulayan izole bireyler”in (Michaels'dan akt. Rybin, 2012, s. 14)

yaşamlarının akışlarını odağına almaktadır. Tüm bunları otobiyografik ve yarı-otobiyografik öğelerle dinsel, sanatsal ve felsefi referanslar bütünü içerisinde aktaran Malick filmlerinde romantizmin iki merkezi duygusal dürtüsü olan özlem ve bundan kaynaklanan melankoli belirgin vaziyettedir. Filmlerde nadiren açıkça ifade edilse de, Malick'in karakterleri dünyaya ve birbirlerine belirgin bir özlemle bakmaktadırlar (Daniel, 2020, s. 33).

Terrence Malick filmlerinin varlık kavramı üzerinden geliştirilen yaklaşımının çekirdeğinde Heideggerci bakışın var olduğu belirtilmelidir (Kierkegaard ve Wittgenstein'dan da etkilendiği unutulmamalıdır). Felsefi çalışmalarını da Heideggerci düşüncenin merkezinde ve periferisinde bina eden Malick, bir *dasein* olarak yani dünya içinde, orada olan bir varlık olarak yaşamı, insanı ve en geniş haliyle varlığı anlamaya ve yorumlamaya çalışmaktadır (Ersümer, 2014, s. 181). Bu anlamda, Malick'in sineması, benlik farkındalığı yüksek bir sorgulama sinemasıdır. Doğaya içkin bir vaziyette, arayış ve sorgulayış içerisinde bulunan gri ruh haline sahip karakterler vasıtasıyla kendi arayışını ve sorgulayışını somutlaştıran Malick, yeryüzünün sokaklarında fırsat kaçırmakta, yalnızlık çekmekte, zaman öldürmekte, ailesiyle ve/veya karşı cinsle birleşme ve çatışma yaşamakta olan karakterlerinin içine atıldığı dünyayı deneyimlemelerini gözler önüne sermektedir.

Terrence Malick sinemasının biçimsel unsurlarının da değerlendirilmesi gerekmektedir. Zira Malick sinemasının içeriksel unsur ve tercihleri biçimsel değerlendirme tamamlanmadan tam olarak kavranamaz. Klasik sinema ve biçimsel gerekliliklerine uzak, şiirsel bir sinema dili yaratımı çabası içinde bulunan ve yoğun felsefi çıktılar elde edebilen bir sinema üretimi amacıyla yeni anlatı olanakları deneyen Malick'in filmlerinde görüntü ve ses birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanılır. Özellikle kamera kullanımı ve genel olarak görüntü yönetmenliği konusunda yer yer radikal fakat karma tercihlerde bulunan Malick, karakterlere göre hareket eden, karakterleri takip eden veya sanki karakterleri tesadüfen yakalamış gibi görünen kamera hareketleri, lineer akışı bozan ve karakterlerin bireysel hafızasına göre çalışan hikaye kurgusu ve hafızanın çalışma prensiplerine vurgu yapan montaj yönelimi ile çağdaşlarından ayrılmaktadır:

Hollywood sinemasındaki emsalleriyle ilişkili olarak Malick'in filmleri, çağdaşlarıyla kıyaslandığında, kendi tarzında kendini geri planda tutarak kendini tanımlayan bir yeniliğe çok daha az meyilli görünmektedir. Bu filmler, işin başında sağlam bir elin olduğu hissini vermekte; ağırbaşlılık ve ciddiyetin sarsılmaz niteliklerini, en ürkütücü anlarda bile gözünü budaktan sakınmayan düşünceli bir bakışı yansıtmaktadır. (Morrison & Schur, 2003, s. 11)

Doğa içerisinde ve doğayla birlikte, özellikle de su ve rüzgarla ahenk halinde hareket eden kameranın çabasız özen şeklinde nitelendirilebilecek hareketleri Terrence Malick filmlerinde anlatının ve filmin stiline ortaya çıkışında büyük rol oynar. Kameranın kimi zaman karakterlere rağmen, kimi zaman ise karakterle emek alışverişi yaparak ördüğü görsel anlatı ağının tabanında (fakat asla arka planında değil) doğa bulunmaktadır. Bu anlamda Malick sinemasında kamera, karakterler ve doğanın üçlü işbirliğinden bahsedilebilir. Aktarılan yorumları örneklendirmek gerekirse kamera-karakter ilişkisi bağlamında *Aşkın İzleri* (Malick, 2012) veya *Song to Song* (Malick, 2017) filmlerinde çok

benzer biçimsel tercihlerle çekilmiş yakınlaşma sahnelerinden bahsedilebilir. Karakterlerin birbirlerine karşı duydukları cinsel çekimi kameraya karşı ve kamerayla birlikte görünür kıldıkları bu sahnelerde (Görsel 1), kamera da bahsi geçen çekimi hissedip, eyleme katılıyor gibi karakterlerin görme açısından ve gerekirse karakterlerin mahremine girerek yine oldukça aktif bir mobilite ve estetikle hareket etmektedir.

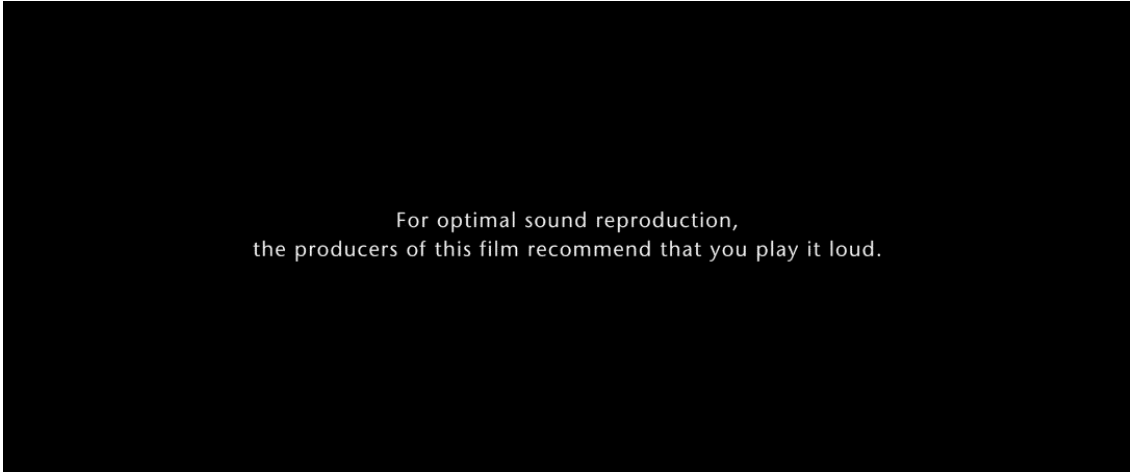
Benzer şekilde bahsi geçen kamera, karakterler ve doğanın üçlü işbirliği olarak yine *Aşkın İzleri* (Malick, 2012) filminde karakterlerin yumuşayan sahil zemininde bata çıka gerçekleştirdikleri oyun da başka bir örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 2). Bu sahnede sahilde su ve rüzgarla adeta dans ederek aşk gösterisi gerçekleştiren karakterlere eşlik eden ve en az karakterler kadar hareketli olan kamera ve devinimleri, bahsi geçen işbirliğini bütünlüklü bir şekilde tamamlar görünmektedir. Malick sinemasında oldukça sık karşılaşılan bu mizansen, doğaya içkin olma veya doğayla bir olma temasının da bir çıktısı veya temsili niteliğindedir.



Görsel 1. Terrence Malick, *To the Wonder*, Neil ve Jane karakteri yakınlaşırken, 48'35" (Malick, 2012)

Görsel 2. Terrence Malick, *To the Wonder*, Neil ve Marina karakteri sahilde, 06'55" (Malick, 2012)

Malick sinemasında görsellik ve bununla ilgili tercihlerle birlikte ifade edilmesi gereken bir diğer önemli biçimsel unsur hiç kuşkusuz ses ve ses tasarımıdır. Görselliğin ve bu yolla anlatı kurulumunun alışıldığı gibi bir destekçisi olmaktan ziyade bir birleştiricisi veya kurgulayıcısı olarak ele alındığı ses ve ses tasarımı; filmlerin deneyimlenmesini sağlayan doğa (ağırlıklı olarak rüzgar ve su) ve şehir sesleri, filmin algılanmasını sağlayan ve felsefi derinliği kateden karakterlerin iç sesinin uyumlu bir bütününden oluşmaktadır. Karakterlerin ve karakterler aracılığıyla izleyicilerin sorgulama, algılama ve deneyimleme patikasını oluşturan bu tasarımda “her karakter, kendi bireysel duygu, düşünce ve yorumlarını seslendirse de, bunlar içerik ve biçim açısından ortak bir frekansta çınlamaktadır” (Ersümer, 2014, s. 183-184). Dolayısıyla Terrence Malick filmlerinde dış-ses kullanımı dengeli bir biçimde hem biçim hem de içerik olarak anlatıya katkı sağlamakta ve dahası anlatıyı inşa etmektedir. Bu noktada *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminin girişinde izleyiciye öneri mahiyetinde görülen yazı (Görsel 3) örnek olarak verilebilir: *En ideal ses üretimi için filmin yapımcıları filmin yüksek sesle izlenmesini önermektedir* anlamına gelen bu yazı, Malick filmlerinde ses tasarımının önemini biçim ve içerik açısından ortaya koymaktadır.



Görsel 3. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Giriş yazısı, 00'22" (Malick, 2015)

Verilen detayların ve aktarılan yorumların ardından bu makalenin odağına aldığı kavramlardan biri olan deneysel türü ve deneysellikle Terrence Malick filmlerinin arasındaki ilişki irdelenebilir. Bu bağlamda söylenebilecek ilk şey, Malick'in tipik veya tanımını tam anlamıyla karşılayan bir deneysel sinemacı olmadığı veya aslında bir deneysel sinemacı olmadığıdır. Zira her ne kadar birbirinden farklı tanımları olsa da deneysel sinemanın en genel geçer tanımlarından birinde türün “sekansların bağlantısına yönelik matematiksel sistemler, rastlantısallık, müzikal analogi, kısıtlanmamış öznellik, montaj koşulları yaratma dahil olmak üzere anlatı yapısına karşı çıkan ve ona alternatifler yaratan bir dizi yaklaşımı” araştırmakta, soruşturmakta ve uygulamakta olduğu söylenmiştir (Le Grice, 2001, s. 294). Buradan hareketle deneysel sinemanın gereklilikleri daha ortodoks bir çizgiden düşünüldüğünde ve deneysel sinemanın yapı taşı olarak nitelendirilen filmlerle (örn. Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* (Deren, 1943) veya Paul Morrissey ile Andy Warhol'un yönetmenliğini yaptığı *Chelsea Girls* (*Chelsea Kızları*, Morrissey ve Warhol, 1966))

basit bir kıyas yapıldığında Malick sinemasının klasik sinemaya çok daha yakın olduğu, karakter inşa ettiği, öykü anlattığı, genel izleyici kitlesine yönelik estetik çıktılar elde ettiği ve yıldız oyuncularla çalıştığı ortadadır.

Fakat bu durum, Malick sinemasının deneyler ve deneysellikler barındırmadığı anlamına gelmez. Klasik Hollywood çizgisinin oldukça dışında, standart bir anlama ve kavrama sürecinin ötesinde bir izleme emeği talep eden Malick filmleri, deneysel film tanımının daha az tutucu ve daha kadim versiyonları üzerinden düşünüldüğünde çeşitli çıktılar vermektedir. Klasik anlatı sineması olanaklarıyla eğilinemeyecek soyut düşünce ve teorileri ifade etmeye çalışan ve bu anlamda çeşitli biçim ve içerik deneyleri yapan Terrence Malick, alışlagelmiş olanın dışında kamera hareketleri, ses tasarımları, montaj tekniği, footage ve animasyon eklemeleri yaparak klasik anlatı sinemasında deneysel ve tabii şiirsel kırılmalar gerçekleştirilmektedir:

[...] Malick'in filmlerinin her şeyden önce sinemasal şiirsellik egzersizleri olduğunu, son derece soyutlanmış anlatı formatları içinde sinemasal üslubun olanaklarını araştırdığını ve bu nedenle ne geleneksel dramalar ne de felsefi anlatılar olarak değil, daha ziyade sinemasal formda cesur deneyler olarak görülmesi gerektiğini savunarak daha radikal bir estetikçi duruş benimsenebilir. (Sinnerbrink, 2019, s. 18)

Buna ek olarak Malick'in senaryoya bakışı, senaryo yazımı ve kullanımı da yine bu çerçevede değerlendirilebilir. Senaryo yazımında ve/veya senaryonun filme çekilmesi ve hatta açılımlanması aşamasında –tıpkı bir deneysel sinemacı gibi- son derece kural dışı ve liberal davranan bir yönetmen olan Malick, örneğin *Cennet Günleri* (Malick, 1978) filminde senaryoyu rafa kaldırarak birçok sahneyi doğaçlama bir şekilde çekmeyi tercih etmiştir (Michaels, 2009, s. 39). Hatta Terrence Malick bu konuda yıllar boyunca çalıştığı çeşitli oyuncularından eleştiri bile almıştır.⁴ Fakat bir deneysel sinemacı olmasa da deneyselci kimliğinin varlığı su götürmez bir gerçek olan Malick, senaryoya bakışı ve senaryoyu işleyişi açısından da deneysel türüyle yine kesişimler içermektedir.

Veya bunun dışında daha görüngüsel örnekler sunmak adına Malick filmleriyle çeşitli deneysel/avangart filmler arasında benzeşimler yakalanabilir. Sinemada deneysel türünün en önemli yönetmenlerinden olan Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* (Deren, 1943) filminde bir ifade aracı olarak bedenin kullanımı ve bedenin doğayla ve doğal fenomenlerle sallanma, salınma ve ahenk halinde kendini bırakma şeklinde kurduğu dansvari temas, Malick filmlerinde felsefi meselelerin kurgulanması ve aktarılmasıyla oldukça benzeşmektedir. Bir diğer Maya Deren filmi olan 1945 yılı yapımı *A Study in Choreography for Camera* (Deren, 1945)'da da uçuş ve geçişler yine *Hayat Ağacı* (Malick, 2011) anlatının

⁴Oyuncu Christopher Plummer verdiği bir röportajda senaryoya yaklaşımı nedeniyle Terrence Malick'le bir daha çalışmak istemediğini ifade etmiştir. Malick'in bir yazara ihtiyaç duyduğunu belirten Plummer, onun sahneleri tekrar tekrar yazdığını ve bunun onunla çalışmayı bir hayli zorlaştırdığını ifade etmiştir (The Daily Beast, 2012).



Görsel 4. Terrence Malick, *The Tree of Life*, Annenin rüzgarda salınışı, 54'30" (Malick, 2011) ve Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, Kadın rüzgara karşı, 06'03" (Deren, 1945)

tamamıyla soyutlaştığı sahnelerde (Görsel 4), özellikle de Jessica Chastain'in canlandığı anne karakterinin özelinde önemli kesişimler içermektedir.

Verilebilecek bir diğer örnek de, Michael Snow sinemasının bir anlamda *magnum opus*larından olan *La Région Centrale*'in (Snow, 1971) -her ne kadar programlanmış, robotik bir aks çizse de- doğaya içkin kombine kamera hareketlerinin (ve hatta salınımlarının) Malick sinemasında, doğa içerisinde kameranın aldığı konum/konumlar ve ortaya koyduğu mobilite açısından üstte ifade edilen benzeşimle yakın bir tonajda kendini göstermesidir. Benzer şekilde, Jonas Mekas'ın 1968 yılı yapımı *Diaries, Notes and Sketches* (Mekas, 1968) ve özellikle de 1972 yılı yapımı *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Mekas, 1972) filmlerinde ailevi ve gündelik olanla kurduğu ilişkiler ve planlar da, Malick sinemasında yine ailevi, gündelik ve çoğunlukla özlenen olanla biçim ve içerik açısından kesişimler içermektedir. Bu bağlamda Malick'in anlatısının tıpkı Mekas gibi herhangi anlar üzerine kurguladığı/kurduğu söylenebilir.

Tüm bunlar göstermektedir ki, Terrence Malick filmografisi iki farklı sinema anlayışından, yani klasik anlatı sinemasından ve deneysel türünden parçalar alan fakat bunlarla özgün bir füzyon yaratmayı başaran bir yapıya sahiptir.

Deneyim Alanı, Algı-İmge ve Algının Saflaşması

Terrence Malick sinemasıyla ilgili aktarılan bilgi ve yorumların akabinde ifade edilmesi gereken ilk sav, Malick filmlerinin algılama temelli bir izleme sunduğudur. İmgeleri ve diyalogları anlama, kavrama, idrak etme ve bunun sayesinde hikayeyi takip edebilme gibi klasik anlatının temel seçeneklerini çoğunlukla devre dışı bırakan Malick filmleri, neden-sonuç ilişkisinin takip edildiği rasyonel bir izlemeden ziyade tıpkı bir deneysel film gibi salt bir görsel algılamayı gerekli kılarak bir deneyim alanı inşa eder.

Açıklığa kavuşturulması gereken ilk nokta, deneyim alanı kavramından ve deneyimin kendisinden ne anlaşılması gerektiği veya bunun nasıl bir perspektifle kullanıldığıdır. Bunu açıklayabilmek ve anlamlandırabilmek adına söylenmesi gereken ilk şey, bu makale özelinde deneyim kavramının kullanımının Benjamin'in deneyimden ne anladığıyla bir tür

karşıtlık içerdiği. Zira Benjamin'in ifade ettiği şekliyle, deneyim "anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbirleriyle karışmış verilerden" (Benjamin'den akt. Yıldırım, 2007) ibarettir. Görülebileceği gibi Benjamin deneyimi -temelde yaşantıdan ayırsa da- hafıza ve geçmişle ilişkilendirmektedir. Bu ilişkilendirmede duyuşsal olandan ziyade belleksele (*mnemonic*) olandan bahsedilmekte, estetik olanla organik bir ilişkidenden uzaklaşarak zihinsel olanla yakınlaşmaktadır.

Fakat bu çalışmada deneyimin geçmişten ziyade şimdi ile ilgili modülleriyle ilgilenilmekte, ansal izdüşümüyle ilişki kurulmaktadır. Bu deneyim, özellikle de dijitalleşmenin yaygınlaştığı ve etkileşimli medya araçlarının öne çıktığı bugünün dünyasında kendini gösteren bir kavramdır. Üstteki paragrafta da ifade edildiği gibi duyuşsal ve estetik boyutlara sahiptir. Aslında dolaysız bir yaklaşım izlemek tutulduğunda bunun sinemasal deneyimle yakın bir ilişki içinde olduğu söylenebilir: "Sinemasal deneyim, hem perdedeki görüntülerin (ve seslerin) mağrur bir biçimde duyuşlarımızı işgal ettiği âna, hem de bunların düşünüşsel olarak ne izlediğimize ve izleme eylemine dair bir farkındalığı tetiklediği âna denk düşmektedir" (Casetti, 2011, s. 81). Casetti'nin aktardığı üzere sinemasal deneyimle kesişim halinde bulunan bu anlamlandırma, bu çalışma özelinde, deneysel filmle de ilgili olduğu için sinemasal deneyimi kateden ve onu aşan bir yapıya da sahiptir.

Burada, bu makalede ifade edilmeye çalışıldığı şekliyle deneyimin salt duyuşsal ve estetik bir yapıya sahip olduğu iyiden iyiye ortaya çıkmaktadır. Film deneyimleyenleri yani izleyicileri görsel olarak (ve bunu tamamlayacak bir biçimde işitsel olarak da) yoğun bir algılamaya sürecine dahil etmek, dış etkenleri devre dışı bırakmak, zihinselliği tümünden bir kavrama sürecinden ziyade anlık sezinlemelerle kurgulamak ve bunu deneyim alanı ismi verilen fiziksel ve/veya fiziksel olmayan bir uzam içerisinde gerçekleştirmek bu çalışmada bahsi geçen deneyim kavramının ve deneyim alanı tamlamasının karşılığıdır.

Deneyimin ve deneyim alanının tanımlanmasının ardından değerlendirilmesi gereken soru, Malick'in klasik izleme biçimini aşarak, algılamayı nasıl aktive ettiği. Bu sorunun cevaplanabilmesi için ilk olarak Deleuze'ün imge kategorizasyonunun ilk kavramı olan hareket-imge rejiminin alt-kavramlarından algı-imgeye (veya algılanım-imge, algı-ıma), algı-imgenin deneysel türü ile ilişkisine ve algı-imgenin farklı anlatı ve biçimlerde geçirdiği metamorfozlara bakılması gerekmektedir. Zira bir önceki bölümde de ifade edildiği gibi Terrence Malick sineması deneysel sinema tanımının sınırlarında dolaşmakta ve pek çok unsur ile deneysel film olarak tanımlanan filmlerle benzerlikler taşımaktadır.

Gilles Deleuze'ün (2014) açıkladığı şekliyle algı-imge, "hareket-imgenin dönüşümlerinden biri olan, nesnel veya öznel olabilen" (bu ikisi arasında sürekli olarak geçişler yaşanır), "hareket-imgenin bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde (tıpkı eylem-imge ve duygulanım-imge gibi fakat farklı koşullarla ve koşullarda) dönüştüğüdür" (s. 92-101). Bir merkez üzerinde etkide bulunan ve ona göre değişkenlik gösteren öğeler kümesidir (Deleuze, 2014, s. 278). Bu imge çeşidinin göstergeleri algının algılanmasını görünür kılar.

Algı-imge, hareket-imgenin bir çeşidi olarak onun kökeninde/başlangıcında konumlanmaktadır. Zira algı-imge, belirsizlik merkezi ile karşılaşıldığında ilk ortaya çıkmıştır. Duruma göre, sonrasında eyleme ve/veya duyguya dönüşür. Bir dolaysızlık biçimi, algının algılanması, canlı imgenin baktığı ve gördüğü ve nelik sorusuna verilen cevaptır. Fımsel imgenin kategorizasyonu onun algılanması ile başlar, algılanması ile bölünür.

Algı-imgenin deneysel filmle ilişkisinde ise algının saflaştırılması işlemi yatmaktadır. Zira Deleuze'a göre deneysel film algıyı saflaştırır. Onu, insan öncesi (ya da sonrası) bir algılanıma yönlendirir. Bir önceki bölümde Terrence Malick sinemasının biçimiyle arasındaki benzeşimler hakkında değerlendirmeler aktarılan Michael Snow'un *La Région Centrale* (Snow, 1971) isimli filmi için Deleuze'un (2014) algının saflaştırılması hususunda söyledikleri bu anlamda önemlidir: "Michael Snow'un *La Région Centrale*'i algılanımı ham ve yabancı bir maddenin evrensel varyasyonuna yükseltiyorsa, bunu aynı zamanda ondan yerin ve göğün, yatayın ve düşeyin yer değiştirdiği, referanssız bir mekan çekip çıkarmadan yapmaz" (s. 163). Burada algılanımın ham ve yabancı bir maddenin evrensel varyasyonuna yükseltilmesinin üzerinde durulmalıdır. Filmin saf bir özne şeklinde (veya öyleymiş gibi) algılanması ve yorum olanaklarına açık bir biçimsel *tabula rasa* kurulumu bina etmesi durumunu imleyen bu ifade, belirsizlik merkezi ile ilk karşılaşıldığında ortaya çıkan algı-imgeyle deneysel filmlerin algıyı saflaştırması ve imgeleri bu şekilde görmesi/sunması arasındaki ilişkiyi ifşa eder:

Bundan kasıt, deneysel filmin film imgesini salt algısal hâle getirmesidir. Deneysel film algıyla, algısallıkla nitelenir; çünkü film denen şeyi algının içine gömer, ondan türlü hâllerıyla algıyı çekip çıkartır. Bu raddede söz konusu olan filmin algısı değildir, daha ziyade bir tür film-algıdır. Film algılanmadan evvel, film algılar. (Çal, 2020)

Bu noktada Deleuze'un algı-imesi aracılığıyla ortaya çıkan deneysel film kipinin tanımı da çeşitlenir ve aslında belirginleşir. Deleuze'un -özellikle de Amerikan deneysel filminden bahsederek- açıkladığı haliyle deneysel film, "göndergesel niteliği saf algısal olan, salt algısal bir deneyim vaat eden herhangi bir filmidir" (Çal, 2020). Deneysel filmin tanımının genişlediği bu aşama, klasik sinemayla deneysel türünün kuramsal olarak en yakınlaştığı andır. Zira hareket-imgenin çekirdeğinde olgunlaşan klasik sinema, algısal anlamda saflaştıkça deneysel olanla dirsek temasına geçmektedir. Nasıl ki bir tür olarak deneysel, türsel sınırlar yerine sinemanın kökeniyle ilgiliyse algı-imge de hareket-imgenin kökeninde (diğer imgelere uzanarak) yer almaktadır (Deleuze, 2021, s. 47).

Bu şekilde bakıldığında tam olarak deneysel türüne dahil edilemese de Terrence Malick'in filmografisiyle, özellikle de son dönem filmleriyle bir bağlantı kurulabilir. Filmin salt bir biçimde algıladığı ve/veya saf bir algılama sürecine izin verdiği bu tip durumlar, Malick sinemasında çoğunlukla sekanslar olarak kendini göstermektedir (Bu sekanslar Malick sinemasının en deneysel elementleridir). *Hayat Ağacı* (Malick, 2011) filminde evrenin oluşumundan Dünya'da canlılığın oluşumuna kadar betimlenen hikaye sapması sekans, *Gizli Bir Yaşam* (Malick, 2019) filminin outro (kapanış) sekansı ve bu çalışmanın örneklemini oluşturan *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminin girişindeki bir gezegen olarak Dünya görüntüleri buna örnek olarak verilebilir.

Bu çekimlerde kamera hareketleri karakterlerden tamamen uzaklaşarak ya da karakterleri adeta unutarak saf bir biçimde beklemekte ya da değişmekte olan doğaya yönelmektedir. Bu sekansların/sahnelerin/anların en bilindik biçimiyle belge filminden çok da bir farkı bulunmamaktadır. İmgelerin saf bir biçimde algılanması ya da algının saflaştırılması amacıyla bazı yerlerde slow-motion, bazı yerlerde simetrik olmayan sağa-sola çevrinme (pan), bazı yerlerde ise yine simetrik olmayan kombine kamera hareketleri göze çarpar. Çoğunlukla panoramik çekimlerin ya da geniş açılı çekimlerin kendini gösterdiği bu bölümlerde az da olsa daha yakın planlar da bulunmaktadır:

Sinematik açıdan Deleuze, bu anlayışın, algısal beklentimiz ile filmde gerçekte çözülen şey arasında bir boşluk oluştuğunda başlatıldığını öne sürer. Bu, bakış açımızın beklenmedik bir şekilde değişmesi, bir çekimin beklenenden daha uzun süre tutulması veya bir eylemin açıklama yapılmadan sunulması gibi birçok şekilde ortaya çıkabilir. Bu boşluklar ortaya çıktığında, anormalliği anlamlandırmak için akıl devreye girer. Yani kendimizi ekranda gördüklerimizi “merak ederken” buluyoruz. Bu hayret, yeni ve güzel bir görüntüyle (sinemada daha önce hiç görülmemiş biçimde şekillenen evren) ya da çok daha sıradan bir şeyle, bir bakışla, bir jestle, açıklanamayan kısacık bir anla tetiklenebilir. (Sikora, 2020, s. 168)

Amaç, klasik bir anlama, anlamlandırma, kavrama, neden-sonuç ilişkisi temelinde takip etme ve genel olarak düşünme süreçlerini devre dışı bırakmak ve/veya ironik bir biçimde bu edimlerin indirgemeci olduğu düşüncesini estetik bir yolla beyan etmektir. Algının algılanması işleminin başlangıcı, örnek olarak verilen bu sekanslardan ve sahnelerden kurgulanır:

Öyle ki imgeler, anlamı olmayan, dar bir şekilde anlaşılacak zorundadır, onların soyutlamayla değil özütlemeye ürettikleri düşüncenin eski haline dönmesi söz konusudur. Sanal olan gerçek dışı, düşünsel ve nesnel değildir ama gerçeğin ve gerçektirinin ayırt edilemezliğini öne sürer ki burada ayırt edilemezlik ancak ele geçirme kavramıyla açıklanabilir. Bütün imgeler değişmezdir ve değişmez olarak kabul edilmelidirler, öyle ki düşünce, imgelerden ayrılamaz ve imgelerin temsil ettikleri soyut bir içerik gibi imgelerle açıklanamaz. Burada sözel olmayan, biçimleri yineleme ya da çözmeye zorlanmayan ve anlamlı bir düzenden ileri gelmeyen sanatlar için bir savaş şarkısı var. Anlaşırlıktan ya da düşünmeden yoksun değıllerdir ama bir anlama indirgenemezler, sözel bir anlama hiç indirgenemezler. Güç elde etme ve imge düşüncüyü duygu düzeyinde etkiler. (Sauvagnargues, 2010, s. 30)

Bu saflaşma, deneyim alanı yaratımının ilk sacayağıdır. Zira deneyimin saf yani dolaysız algılama ile organik bir ilişkisi vardır. Aracılar ortadan kaldırıldıkça deneyim daha gerçekçi bir hal alır ve kendine döner. Deneysel filmler, saflaşan algının imgeleri izlemesinden ziyade deneyimlemesi üzerine kuruludur.

Bunun ikinci sacayağında ise yine algı-imgenin başka bir çeşitlemesi ve aslında sorunsal yatar. Daha önce de ifade edildiği gibi, algı-imge nesnelden öznel, öznelde nesnel sürekli bir akış ve geçiş içerisindedir. Bu geçiş, bazen son derece hızlı, sürekli ve takip edilemez hale gelir. Bu durumda Deleuze (2014) “dağınık, esnek ve özel bir statü” arayışına girer ve Jean Mitry’den yarı-öznel imge kavramını ödünç alır. Bu kavram, kameranın karakterle kaynaşmadığı fakat dışarıda da olmadığı, daha çok karakterle birlikte hareket ettiği bir

birlikte-olma durumuna işaret etmektedir (s. 102). Bahsi geçen yarı-öznel olma haline statü bulmak için Pasolini'den yararlanan Deleuze (2014), serbest dolaylı söylem ifadesini öne çıkarır. Serbest dolaylı söylem, öznel ve nesnel algı arasında asimetric, dengesiz ve heterojen bir git-gel halidir. Deleuze'ün şiir sineması olarak adlandırdığı "içeriğin özerk bir görüşü olarak ortaya çıkan saf bir biçime doğru aşılmasıdır" (s. 105). Biçimin özerkleşmesi yani karakterlerden bağımsız fakat onlarla birlikte aksiyon alır hale gelmesi bilinç-kameranın varlığına dalalettir. Kamera kendini hissettirerek (veya hissettirmek amacıyla) hareket eder, karakterin öznel algısıyla izleyiciye sunulan nesnel algı arasında mekik dokuyarak algının kaynağının artık önemli olmadığı bir görsel deneyimi hazırlar.

Deleuze (2014), bilinç-kameranın nasıl davrandığına dair çeşitli örnekler verir ve nedenine dair bazı açıklamalar yapar. Ona göre serbest dolaylı söylem halinde kamera, hareketli bir halde karakterlerin önünden geçer, onlara yetişip yakalar, onları bırakır ve yeniden yakalar. Zincirlerinden kurtulan kamera, artık hareketleri takip etmekle yetinmeyip, onların arasında yer değiştirdiği bir kapalı devre içinde kaydirmalı çekimler işine girişir (s. 102).

Deleuze, bu tip bir kamera anlayışının özellikle nevrotik karakterlerin ruh halini ve dünya görüşünü aktarmada etkin olduğunu ifade eder. Zira kamera basit bir şekilde karakteri ve dünya görüşünü aktarmak yerine, bu ilk görüşün dönüşüp yansıdığı başka bir görüşü de dayatır:

Bir karakter ekran üzerinde bir şeyler yapar ve dünyayı belli bir şekilde gördüğü varsayılır. Ama aynı zamanda kamera da onu görmektedir ve onun dünyasını, karakterin bakış açısını düşünen, yansıtan ve dönüştüren başka bir bakış açısından görmektedir (2014, s. 104).

Burada imgelerin özneliği ve nesneliği konuşulamaz. Öznellikten nesnelliğe, nesnelikten öznelliğe sürekli geçiş hali, bu iki durumu da askıya almıştır.

Yarı-öznel imgeler üreten bilinç-kameranın hareket ve çekim alışkanlıkları, ilk bölümde de aktarıldığı gibi, Terrence Malick sinemasının özellikle son döneminde biçimsel kimliğiyle çeşitli kesişimler ve benzeşimler içermektedir. Çoğunlukla depresif ve/veya nevrotik nitelikte karakterleri takip eden veya karakterlere adeta tesadüf eden kamera hareketleri, karakterlerin arasında süzülen ve karakterleri, onların görüşüne girerek/görüşünü dönüştürerek veya dönüştürmeyerek sergileyen kamera açıları, nesnel ve/veya öznel imge algısını bozan estetik ve anti-estetik kamera çevrilmeleri (kameranın baş aşağı dönmesi gibi) bahsi geçen kesişimlerin ve benzeşimlerin ana hattını oluşturmaktadır. Bu ana hatlara hemen hemen tüm Terrence Malick filminde rastlamak mümkündür. Bu unsurlar Terrence Malick'i biricik hale getiren tercihlerdir.

Bu çerçevede ifade edilmesi gereken detay, saflaşan algının neliği ya da aslında niteliği üzerinedir. Deleuze bu safhada sıvı ve gaz algılanım gibi çeşitli hallerden bahseder. Genellikle sabit bir nitelik taşıyan algı-imgenin akış ve dalgalanma halinde iken sıvısal nitelik taşıdığı, -nadiren de olsa- dünya her yere yayılmış madde gözlerin bir meta sineması haline gelmişçesine gazsal nitelikte bulunduğu Deleuze tarafından belirtilen kapsamlardır (Bogue, 2021, s. 210). Bu ayırmayı yapan Deleuze (2014), Amerikan deneysel

sinemasından örnek vererek onun şeylerin içindeki ya da maddenin içindeki haliyle, moleküler etkileşimlerin yayıldığı en uzak noktaya kadar, saf bir algılanıma ulaşmaya çalıştığının altını çizer (s. 117).

Sınırları çizilen kuramsal çerçeveden Terrence Malick filmlerine bakıldığında sıvı ve gaz algılanımın beraberce sunulduğu bir yapının varlığından bahsedilebilir. Filmlerde kendini gösteren su ve rüzgar kullanımında, daha doğrusu bunların birlikte kullanımında olduğu gibi algılanım da sıvı ve/veya gaz niteliklerini taşır, bunlar arasında geçişler yapar. Bu durum, Malick'in tam bir deneysel sinemacı olmamasıyla açıklanabileceği gibi onun algıyı saflaştırma işleminde -niteliği fark etmeksizin- tüm unsurları buna göre dizayn etmesiyle de açıklanabilir. Malick filmlerinde sıvı ve gaz algılanıma örnek vermek gerekirse, iki temel tarifeden bahsedilebilir. Filmlerde göreceli olarak ve daha klasik anlamıyla hikayenin aktarıldığı, karakterlerin diyalog içinde bulunduğu ve diyalogların *diyejetik* olarak duyulduğu sahne veya sekanslarda sıvı algılanımdan; filmlerin daha deneysel aktarımlar yaptığı, hikayeden kopulan, felsefi olarak derinleşilen ve *non-diyejetik* seslerin duyulduğu sahne ve sekanslarda ise gaz algılanımdan bahsedilebilir.

Algı-imge, deneysellik ve Malick sinemasıyla ilgili aktarılan bu detaylar Malick sinemasına deneyim alanı yaratımı filtresinden bakıldığında tutarlı bir görünüm kazanmaktadır. Hareket-ingenin (organik rejimin) sacayaklarından biri olan algı-ingenin deneysellik ve deneysel türüyle ilişkisi üzerinden ingenin ve dolayısıyla algının saflaştırılmasıyla, yine algı-imgede nesnel ve öznel algının birbirine karışması (daha doğrusu nesnel mi öznel mi olduğu sorusunun bir öneminin kalmaması) durumunda oluşturulan yeni statü serbest dolaylı söylem aracılığıyla (sıvı ve gaz algılanımla) inşa edilen deneyim alanı dışında Malick filmlerine eksiksiz bir bakış için zaman-imgeden de bahsedilmelidir.

Klasik Hollywood geleneğinin dışında bir yönetmen olan Terrence Malick'in filmlerinin zaman-imgesel çıktıları yadsınamayacak derecede fazladır: Deleuze'ün imge kategorizasyon kriterlerinin irrasyonelite, neden-sonuç ilişkisi yokluğu, ingenin zaman aracılığıyla görünür hale gelmesi ve zaman-imge rejimini ortaya çıkaran depresif ruh hali gibi unsurlar Terrence Malick'in özellikle de son dönem filmlerinde kendini sıkça göstermektedir. Bunun yanında Terrence Malick sineması daha sağduyulu bir yaklaşımla değerlendirildiğinde akla gelecek ilk şey, filmlerin zaman-imgeye yani kristal rejime dahil olduğudur.

Çalışmanın girişinden itibaren algı-imge üzerinden temellendirilen Malick sinemasının zaman-imge çıktılarının da olduğu ve hatta filmlerin zaman-imge rejimiyle daha konforlu bir şekilde okunabileceği düşüncesinin ifade edilmesi pek çok açıdan kafa karışıklığıyla sonuçlanabilecek bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Fakat bu durumun birden fazla açıklaması vardır: Öncelikle Deleuze'ün kategorizasyonunda (ve genel olarak tüm felsefi sisteminde) kavramların sınırları oldukça muğlaktır. Bu da pek çok kavramın birbirinin yerine kullanılabilmesine, kavramların istisnai özellikler gösterebilmesine ve yine kavramlarla ilgili kurulum ve kuralların kesin olmayışına/olamayışına sebep olmaktadır. Buna verilebilecek en yerinde örnek, Deleuze'ün 1945 sonrası başladığını ifade ettiği

zaman-imge rejiminin 1945 öncesinde de görülebiliyor olmasıdır. Germaine Dulac'ın 1923 yılı yapımı *La souriante Madame Beudet* (Dulac, 1923), Fernand Léger'in 1924 yılı yapımı *Ballet Mécanique* (Léger, 1924), Marcel Duchamp'ın 1926 yılı yapımı *Anémic Cinéma* (Duchamp, 1926) isimli filmleri bir çırpıda aktarılabilecek örneklerdendir.

Bu durumun bir diğer açıklaması, -belki de deneysel film özelinde- imgelerin saflaştığı ve/veya gazsal algılanım şeklinde seyretmeye başladığı noktada zaman-imge ile algı-ingenin kesişmeye başlamasıdır. Zira zaman-ingenin de kökeninde tıpkı hareket-imge de olduğu gibi algılanım (gazsal düzeyde) bulunmaktadır:

Dolayısıyla hem hareket-ingenin hem de zaman-ingenin ötesinde aynı şey bulunur, her ikisinin de kökeni algısalıdır. Hareket-imge için bu, algılanım-imgedir. Zaman-imge için ise bu, optik ve aural gösterge kuşağıdır. Biri diğerinin baş aşağı (topsy-turvy) olan hâlidir, eşdeğerdirler. O hâlde denebilir ki, hareket-imge çöktüğünde ortaya çıkan, hareket-imge var olmadan olan şeydir. Hareket-ingenin kendi kendisiyle özdeşliğidir. Tüm sinemasal imgelerin kökenindeki virtüel imgedir. Diyelim ki saf bir algılanım-imgedir (pure perception-image). (Çal, 2020)

Burada David-Martin Jones'un melez-imge ismini verdiği kavramdan bahsedilmelidir. Hem hareket-imge hem de zaman-imge boyutları içeren filmleri ifade etmek için üretilen bu kavram, "kitlese piyasalara hitap etmek için açıkça tanımlanmış türleri ve tanınmış yıldızları kullanan ve daha entelektüel sanat sineması izleyicilerine ulaşmak için de anlatı zamanıyla deneylere girişen" (Jones, 2014, s. 115-116) filmler için kullanılmaktadır. Hareket-ingenin temel unsurlarını içeren melez-imge filmleri, zaman-ingenin kimi boyutlarını da (genellikle tekrarlanan, alt üst olmuş ya da başka şekillerde kesintiye uğramış anlatı zaman planları şeklinde) yapısına dahil eder (Deleuze, 2014, s. 115). Buradan hareketle Terrence Malick filmlerinde melez-imge rejimine dair esaslı ikilikler göze çarpmaktadır: Klasik sinemadan uzak ve deneysel türünün sınırlarını zorlayan anlatı biçimine karşı Brad Pitt, Natalie Portman, Ben Affleck ve Rachel McAdams gibi oyuncularla çalışan Malick, kuramsal açıdan oldukça soyut ve felsefi meseleleri odağına almasına karşı genel izleyici kitlesinin ilgisini çekebilecek bir görsel tasarım inşa etmektedir. Kısacası Terrence Malick filmografisinin (değişkenlik gösteren oranlarda) hareket-imge ve zaman-imge unsurları içeren çalışmalarla dolu olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Tekrar zaman-imgeye dönülecek olunursa bu makalede ortaya atılan deneyim alanı yaratımı iddiası, zaman-imge göstergeleri ve tercihleri bağlamında da değerlendirilebilir ve kuramlaştırılabilir durumdadır. Zira deneysel türünün algı-imge ile ilişkisinden ötürü hareket temelinde görülen saf algılanım yoluyla yaratılan estetik deneyim alanında zaman-imge yoktur denilemez. Tıpkı Heisenberg'in teorisinde⁵ olduğu gibi bakışın farklılaşması sonucu elde edilen çıktılarının da farklılaşması durumu burada kendini göstermektedir: Algılanım temelli bir bakışta algı-imge ve onun deneyselle olan ilişkisine dair çıkarımlar

⁵ Alman fizikçi Werner Heisenberg tarafından ortaya atılan ve Kuantum fiziğinin temel ilkelerinden biri olan belirsizlik ilkesi, bir atom altı taneciğinin bazı özelliklerinin aynı anda sonsuz hassaslıkla ölçülemeyeceğini belirtmektedir. Buna göre atom altı bir parçacığın konumu ne kadar az belirsiz ise momentumu o kadar fazla belirsiz olacaktır ki bu ilişkinin tam tersi de geçerlidir. Kısaca yapılan gözlemin niteliğini sonuca etki etmekte ve onu değiştirmektedir (Uçar, 2020, s. 72).

yapılabileceği gibi klasik Hollywood filmlerinden oldukça uzak niteliklere sahip olan Malick filmlerinde zaman-imge rejimine dair de çıkarımlar yapılabilir. Bunun yanında zaman-ingenin algısalık dışında kalan varlığı da deneyim alanı yaratımını bozmaz. Zira deneyim alanı hareketle görünür hale gelen imgelerin varlığıyla inşa olurken zaman ve zamansallıkla görünür hale gelen imgelerin varlığıyla da inşa olabilir (Deleuze, 2021, s. 53). Fakat Joshua Sikora'nın da (2020) ifade ettiği gibi Malick'in filmleri içeriğinde pek çok "içgüdüsel algı-imge"yi (s. 168) barındırmakta ve bu yolla içe dönerek Deleuze'ün belirttiği şekliyle bir kıvrılma yapmaktadır (Soysal, 2021, s. 34).

Biçim ve İçerik Kaynaşmasına Bir Örnek: Knight of Cups

Çalışma boyunca aktarılan bilgi, değerlendirme ve yorumların izleğinde Terrence Malick'in bu çalışma için örneklem olarak belirlenen filmi *Knight of Cups* (Malick, 2015) ele alınmalıdır. Los Angeles'ta yaşayan ve başarılı bir kariyere sahip olan Rick isimli senaristin içinde bulunduğu boşluk duygusu, ölen kardeşinin anısı ve diğer kardeşinin de vahim durumu nedeniyle kendini bıraktığı geçici aşırıklarla dolu yaşam hikayesini merkezine alan *Knight of Cups*'ta Malick sinemasıyla ilgili aktarılan içerik ve biçim temelli değerlendirmelerin ezici bir çoğunluğunun kendini göstermesi açısından filmin tipik bir örnek olduğu söylenebilir.



Görsel 5. Terrence Malick, *Knight of Cups*, bir gezegen olarak dünya, 02'02" (Malick, 2015)

Deneyim alanı yaratımı filtresinden atılacak ilk bakışta filmin algıyı nasıl saflaştırdığına ve bu sayede saf imlere nasıl ulaştığına odaklanılmalıdır. Deleuze'ün algı-imge üzerinden ifade ettiği deneysel filmin algıyı saflaştırdığı düşüncesini, filmin pek çok sahnesinde, daha doğrusu deneysel türüyle kesişim ve benzeşim içeren sahnelerinde yakalamak mümkündür. Bu minvalde filmin girişinde bir gezegen olarak Dünya görüntüleri (Görsel 5) verilebilecek ilk örnekler arasındadır. İnsan gözünün öznel bakışından uzak, tamamıyla dışarıdan salt algılamaya yönelik bir deneyim sunan bu ilk görüntüler filmin felsefi ekseninde inşa etmeye çalıştığı *auraya* dair ipuçları da vermektedir.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek bir diğer biçimsel tercih, filmin deneysel türüyle olan ilişkisine boyut kazandıran arşiv video (*footage*) kullanımınıdır (Görsel 6). Yine filmin girişinde başkahraman Rick'in içinde bulunduğu boşluk duygusunu aidiyet temelli bir hatırlama veya geri dönmeyle ilişkilendirerek ifade eden bu kullanım, deneysel türünün algıyı saflaştırması ve salt algısal bir deneyim sunmasıyla açıklanabilir durumdadır. Zira filmin akışını estetik ve anlatı kurgusu açısından bozunuma uğratan arşiv video kullanımı, yine rüzgar, su ve ailevi saadet anlarıyla dolu deneyim alanı (sekansı) inşa etmekte ve izleyiciyi yalnız bırakmaktadır.



Görsel 6. Terrence Malick, *Knight of Cups*, aile arşivi görüntüleri, 02'45" (Malick, 2015)

Verilen bu iki örnek, filmin klasik anlamıyla deneysel türüyle somut kesişim içine girdiği noktalarıdır. Burada, Deleuze'ün ifade ettiği deneysel filmin algıyı saflaştırdığı, salt bir algılanıma yol açtığı ve algının algılanmasını olanaklı kıldığı düşünceleri rahatlıkla yakalanabilir. Zira sabit bir bakıştan son derece uzak bir biçimde, sıvı veya gaz nitelikte bir algılanımla izlenen/görünen bu görüntüler/sekanslar, kimin veya neyin bakışından olduğu belirsiz, insan öncesi (veya sonrası) bir algılanımı öne sürmekte veya bununla hareket etmektedir.

Örnek olarak verilen bu sekanslarda kendini gösteren ve adeta fısıldayan bir iç-ses niteliğinde olan dış-ses kullanımı, filmin biçimi ve içeriğinin kaynaşmasına sebep olan bir bağlayıcı işlevindedir. Çünkü karakterin ruh haline ve içinde bulunduğu boşluk hissine dair ilk bilgileri içeren dış-ses, sekansları anlatı açısından anlamlı kılar ve filmin meselesini ve aurasını şeffaflaştırır. Bu biçimsel tercihler filmin felsefi çıktılarını ifade eder/anlamlı kılarken içerik de tıpkı biçim gibi filmin atmosferini kurgular. Bahsi geçen deneyim alanı yaratımında salt algısal olanının üretimi ve algının algılanması için biçim ve içerik eriyik halde sunulur.

İfade edilebilecek bir diğer konu, filmde öne çıkan su (sıvı) ve rüzgar (gaz) vurgusu ve bunun kullanılma biçimleridir. Doğanın estetik ve anlatı açısından oldukça önemli bir konumda olduğu Terrence Malick sinemasında, algısalılığı ve algının algılanmasını sıvısal ve gazsal bir nitelikte görünür kılan su ve rüzgar vurgusu, kameranın hiçbir odak imgeye bağlı kalmadığı dolayısıyla öznel veya nesnel olduğu tespit edilemeyecek seviyeye evrildiği anlarda ortaya çıkmaktadır. Bu çekimlerde algıyı saflaştırmak adına suya ve rüzgara göre veya suyla ve rüzgarla birlikte hareket eden kamera, doğaya tam dönüş yaparak adeta Deleuze'ün kavramsallaştırmasına fiziksel bir bütünlük kazandırmaktadır (Görsel 7). Film, algıyı saflaştırmak ve salt algısal imgeyi elde etmek için somut olarak suyu ve rüzgarı kullanırken buna paralel bir biçimde soyut olarak da sıvısal ve gazsal nitelikte algılanımlar yaratmaktadır. İfade edilen niteliklere sahip bu yaratım, filmin izlenirliğinden ziyade deneyimlenebilir oluşuna katkıda bulunmakta ve bahsi geçen deneyim alanını inşa etmektedir.

Bu noktada biçim-içerik kaynaşması durumu da yeni bir boyut kazanmaktadır. Algının algılanmasının sıvısal ve gazsal bir nitelik taşıyor hale gelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan mobilite, algıyı görünür kılmak için devreye giren biçimsel ve içeriksel unsurların iç içe geçerek sürekli yer değiştiren bir akış (sıvısalılık) veya her zaman her yerde bulunabilen (adeta üşüşebilen) bir oluş (gazsallık) yaratmasına sebep olur. Bu da yapısal ayrımların ortadan kalkmasıyla, daha doğrusu bu ayrımların bir önemini kalmamasıyla (ve hatta bu ayrımların artık tespit edilemez olmasıyla) sonuçlanır. Zira mesele, deneyim ve deneyim alanı yaratmak olduğunda biçimin de içeriğin de amacı ortaktır ve bu ortaklık benzer hüviyetlere bürünmelerine neden olur. Bu durumda, salt algısallaşan filmler birbirleriyle sonsuz kombinasyon oluşturabilecek imgeler toplamı haline gelir ki aslında *Knight of Cups* (Malick, 2015) da benzer bir potansiyele sahiptir: "Deleuze buna –Henri Bergson'dan ödünç aldığı bir kavramla– 'evrensel varyasyon' der. Bu imge evreni varyasyonlar, çünkü imgenin

içerisinde verili olan algıyı zaman-mekânsız kılar. Algıyı evrenin her bir anına sızdırır, her bir yerine katar” (Çal, 2020).



Görsel 7. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Filminden salt doğa görüntüleri, 81'13" (Malick, 2015)

Filmin algıyı saflaştırma işlemi aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığı deneyim alanının daha Terrence Malick sinemasına özgü unsuru ise –önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi- kamera hareketleri ve buna bağlı olarak geliştirilen montaj örüntüsüdür. Tıpkı diğer Malick filmlerinde olduğu gibi karakterleri izleyen, onların peşinden giden, akış içinde devam ederken onlara rastlayarak kadrajına almaya adeta son anda karar veren görüntü yönetmenliği tercihleri ve buna uygun olarak kopukluklar üreten montaj şablonu, alışılmış bir izleme ve anlama sürecini devre dışında bırakarak algılama temelli bir deneyim alanının ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Bu deneyim alanında ise izleme süreci kendini anca anlam sezinlemelerle var edecek şekilde konumlayabilir. Kısacası denilebilir ki bir deneyim alanı olarak düşünüldüğünde Terrence Malick filmleri izleme ile anlaşılardan ziyade algılama ile sezinlenir.

Malick'in kendine özgü kamera hareketleri ve buna uygun olarak montaj şablonunun değerlendirmesi algının görünür kılınması sürecinde öznellik-nesnellik ikiliğini gündeme getirir. Deleuze'ün algı-ingenin nesnelden öznel, öznelinden nesnel sürekli ve takip edilemez bir geçiş halinde olması durumu olarak ifade ettiği ve sonucunda serbest dolaylı söylem ve bilinç kameranın ortaya çıktığı bu zincirleme reaksiyon, *Knight of Cups* (Malick, 2015)'in da bir şiir sineması olarak değerlendirilebileceği somut örneklerle doludur. Birden çok kez görülen otomobil sahneleri veya filmde birden çok kez görülen doğada veya sokaklarda yürüyüş sahneleri bu örnekler arasındadır (Görsel 8). Çoğunlukla başkarakter Rick'in bakışından yani algılanımından nesnel algılanıma doğru (veya bunun tam tersi) kaymalar yaşayan ve bu kaymalar neticesinde algılanımın kaynağıyla ilgili müphem bir tutum gösteren bu sahneler, Deleuze'ün ifade ettiği şekliyle serbest dolaylı söylemin kendini gösterdiği sahnelerdir. Hikaye akışı içerisinde Rick'in öznel algılanımları arasına montajda serpiştirilen nesnel algılanım planları da benzer biçimde serbest dolaylı söyleme işaret etmektedir.



Görsel 8. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Otomobil sahnesi ve karakterlerin doğada yürüyüşü, 53'05" ve 61'06" (Malick, 2015)

Buna örnek olarak düşünebilecek bir diğer sahne, -daha önce de ifade edildiği gibi- filmde Rick karakterinin kadınlarla yakınlaştığı bölümlerdir. Kamera hareketlerinin ve kurgunun oldukça hızlı ve tempolu olduğu bu bölümlerde (filmde bu tarzda birden fazla sahne bulunmaktadır) algılama sürekli olarak yer değiştirir ve öznel veya nesne olduğu tespit edilemez. Bu durum, sahnenin izleyici açısından bir çıktısı niteliğinde olan erotizmin biçim veya içerik kaynaklı olduğu sorusunun yanıtsız kalmasına ve aslında sorunun önemsiz bir hale gelmesine sebep olur ki bu, biçim-içerik kaynaşması ismi verilen halin bir diğer izdüşümü olarak düşünülebilir.



Görsel 9. Terrence Malick, *Knight of Cups*, Rick'in cinsel yakınlaşmaları, 31'28" (Malick, 2015)

Verilen bu örnekler, biçim-içerik kaynaşması durumunu en nihai kanıtı niteliğindedirler. Öznelden nesnele, nesneden öznel sürekli geçişler yapan ve bu anlamda -izleyici adına- algılanımın kaynağına dair takibi imkansızlaştıran ve aslında önemsizleştiren bu sahneler, rasyonel bir izleme sürecini devre dışı bırakarak biçimin ve içeriğin birbiriyle kaynaştığı ve temelde deneyim alanı yaratımına salt bir biçimde hizmet ettiği bir yapıyı inşa etmektedirler. Kamera hareketlerinin, montaj tercihlerinin ve diğer tüm unsurların biçim-içerik ikiliğinde tam olarak konumlandırılmaması, yani anlatıdaki asli görevlerinin ne olduğunun bilinemez bir önemsizliğe erişmesi, bahsi geçen kaynaşma durumunun bir

göstergesi olarak yine algılanım temelli bir deneyim alanı inşa etmekte, filmin ve filmin hikayesinin klasik bir izleme sürecinden koparak algılanım yoluyla sezilenebilir bir noktaya evrilmesine neden olmaktadır.

Sonuç

1970'li yıllardan günümüze kadar gelen sürede yaratıcı, özgün ve düşünsel anlamda katmanlı eserleriyle sinema tarihinde önemli bir konum elde eden Terrence Malick, hem popüler sinema hem de sanat sineması izleyicisinin izleme alışkanlıklarının dışında, oldukça soyut ve felsefi meseleleri odağına alan filmler üretmiştir. Başta varoluş, doğa, aile ve yalnızlık olmak üzere felsefenin de üzerine sıklıkla eğildiği birçok meseleyi odağına alan Terrence Malick ve sinemasını çözümleyebilmek ve yeni anlama kapılarını aralayabilmek için aktarılan nitelikleriyle Deleuze gibi bir düşünürün kavramları ve bu kavramların çarpıştırılmasıyla elde edilecek yeni düşünme biçimleri kullanılmalıdır ve kullanılmıştır. Deleuze'ün felsefi muğlaklıkları kabul eden bir felsefedir ve bu anlamda Terrence Malick'le arasında teknik/biçimsel bir paralellik kurulmuştur. Daha doğrusu bu muğlaklık çeşitli düşünsel spekülasyonlar üretebilme adına fırsat olarak değerlendirilmiştir. Deleuze'ün keskin soyutluğu Terrence Malick sinemasının soyutluğuyla; Deleuze'ün oluşu, Malick'in varlığının nitelikleriyle eşlenmiştir.

Terrence Malick sinemasını özgün kılan şey, algılanım temelli bir deneyim alanı yaratmasıdır. Bu iddianın temellendirilebilmesi adına Deleuze'ün ifade ettiği şekliyle algı-ingenin deneysel türüyle ilişkisi irdelenmiş ve Malick filmlerinin olası deneysel kimliği üzerinden bu filmlerin algıyı saflaştırdığı, izleyiciyi neden-sonuç öncüllü klasik izleme sürecinden uzaklaştırarak salt bir algılanım yarattığı sonucuna varılmıştır. Bu iddiayı temellendirme adına aktarılan ikinci kavram ise serbest dolaylı söylemdir. Terrence Malick filmlerindeki biçimsel tercihlerin Deleuze'ün serbest dolaylı söylem şeklinde isimlendirdiği şiir sineması çıktılarıyla benzerlikler taşıdığı ve bunun da algı-enge-deneysel ilişkisi temelinde yine salt algılanıma ve bu sayede bir deneyim ve deneyim alanı yaratımı sürecine işaret ettiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Malick filmlerindeki algılanım biçiminin sıvı ve gaz algılanım niteliklerinde kendini gösterdiğinin altı çizilmiş ve bunun da bahsi geçen filmlerin deneysel türüyle ilişkilendirilebilecek biçimsel tercihleriyle paralellikler taşıdığı aktarılmıştır.

Çeşitli açılardan ve çeşitli tercihler neticesinde algılanım temelli bir deneyim alanı yaratan Terrence Malick sinemasında -tüm bunların bir sonucu olarak- biçim ve içerik kaynaşmış haldedir. Yani biçimin içerik gibi anlam üreticisine, içeriğin ise biçim gibi anlam aktarıcısına dönüşmesi durumu söz konusudur. Bu iddia, çalışmada örneklem olarak belirlenen *Knight of Cups* (Malick, 2015) filminden seçilen çeşitli sahneler aracılığıyla somutlaştırılmaya çalışılmış, bahsi geçen kaynaşmanın bir önceki bölümde ifade edildiği gibi deneysel türüyle dirsek teması içerisinde bulunan Terrence Malick filmlerinin salt bir algılanım yaratma gayesiyle inşa ettiği içeriğin ve tercih ettiği biçimin bir nedenselliği olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Gilles Deleuze'ün imge taksonomisinin çekirdeğinde bulunan bir kavram olan algı-enge ve algı-ingenin deneysel türü ilişkisi üzerinden bakıldığında Terrence Malick filmlerinin

algılanım temelli bir deneyim alanı yaratmaya çalıştığı ve *Knight of Cups* (Malick, 2015) örneği üzerinden biçimi ve içeriği kaynaştırarak bu iki kavram arasındaki sınırı muğlaklaştırdığı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın uğultusu*. (Çev. M. Erşen). MonoKL Yayınları.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, sinema ve felsefe*. (Çev. E. Ekici). Küre Yayınları.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal deneyim. (Çev. D. Kırmızı) *Sinecine: Sinema araştırmaları dergisi*, 2(2), ss. 81-93.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev. C. Soydemir). Doğu Batı Yayınları.
- Colebrook, C. (2005). Introduction. A. Parr. (Ed.). *The Deleuze dictionary*. Edinburgh University Press, 1-6.
- Çal, H. C. (2020, Ekim 3). *Deleuze ve deneysel film*. Manifold. Erişim tarihi: 11.11.2023. www.manifold.press/deleuze-ve-deneysel-film
- Daniel, A. (2020). Here and there: Malick's cinema and McGilchrist's 'divided brain'. J. Sikora. (Ed.). *A critical companion to Terrence Malick*. Lexington Books, 21-39.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge*. (Çev. S. Özdemir). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (Çev. B. Yalım ve E. Koyuncu). Norgunk Yayıncılık.
- Deren, M. & Hackenschmied, A. (Yönetmen). (1943). *Meshes of the Afternoon* [Film]. Maya Deren.
- Deren, M. (Yönetmen). (1945). *A Study in Choreography for Camera* [Film]. Maya Deren.
- Duchamp, M. (Yönetmen). (1926). *Anemic Cinema* [Film]. Marcel Duchamp.
- Dulac, G. (Yönetmen). (1923). *La Souriante Madame Beudet* [Film]. Colisée Films.
- Ersümer, O. (2014). *Yavuz Turgul'dan Terrence Malick'e sinema yazıları*. Hayalperest Yayınevi.
- Jones, D. M. (2014). Sinemada hareket-imajlar, zaman-imajlar ve melez-imajlar. D. M. Jones & D. Sutton. (Ed.). *Yeni bir bakışla, Deleuze*. Kolektif Kitap, 109-122.
- Le Grice, M. (2001). *Experimental cinema in the digital age*. British Film Institute Publishing.
- Léger, F. & Murphy D (Yönetmen). (1924). *Ballet Mécanique* [Film]. Fransa: Synchro-Ciné.
- Malick, T. (Yönetmen). (1973). *Badlands* [Film]. Warner Bros., Pressman-Williams, Jill Jakes Production.
- Malick, T. (Yönetmen). (1978). *Days of Heaven* [Film]. Paramount Pictures.
- Malick, T. (Yönetmen). (1998). *The Thin Red Line* [Film]. Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, Geisler-Roberdeau.
- Malick, T. (Yönetmen). (2005). *The New World* [Film]. First Foot Films, Sarah Green Film, Sunflower Productions.
- Malick, T. (Yönetmen). (2011). *The Tree of Life* [Film]. River Road Entertainment, Plan B Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2012). *To the Wonder* [Film]. Brothers K Productions.
- Malick, T. (Yönetmen). (2015). *Knight of Cups* [Film]. Dogwood Films, FilmNation Entertainment, Waypoint Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2016). *Voyage of Time* [Film]. IMAX Documentary Films Capital, Knights of Columbus, Broad Green Pictures, Sophisticated Films.
- Malick, T. (Yönetmen). (2017). *Song to Tong* [Film]. Buckeye Pictures, Waypoint Entertainment, FilmNation Entertainment.
- Malick, T. (Yönetmen). (2019). *A Hidden Life* [Film]. Elizabeth Bay Productions, Aceway Studio Babelsberg.

- Mekas, J. (Yönetmen). (1968). *Diaries, Notes and Sketches* [Film]. Jonas Mekas.
- Mekas, J. (Yönetmen). (1972). *Reminiscences of a Journey to Lithuania* [Film]. Vaughan Films.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick*. University of Illinois Press.
- Morrison, J. & Schur, T. (2003). *The films of Terrence Malick*. Praeger Publishers.
- Özçınar, M. (2017). Deleuzyen sinema: Minör bir oluş olarak Sarmaşık filminin rizomatik yapısı. *Sinefilozofi*, 2(4), ss. 73-93.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the thought of film*. Lexington Books.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve sanat*. (Çev. N. Sarıca). De Ki Basım Yayım.
- Sikora, J. (2020). The journey home: A unity of memory and cosmology in cinema. J. Sikora. (Ed.). *A critical companion to Terrence Malick*. Lexington Books, 155-174.
- Sinnerbrink, R. (2019). *Terrence Malick: Filmmaker and philosopher*. Bloomsbury Academic.
- Snow, M. (Yönetmen). (1971). *La Région Ventrale* [Film]. Michael Snow.
- Sokal, A. & Bricmont, J. (2002). *Son moda saçmalar: Postmodern aydınların bilimi kötüye kullanmaları*. (Çev. M. Baydur & O. Onaran). İletişim Yayınları.
- Soysal, A. (2021). *Deleuze: Bir yeni metafizikçi*. MonoKL Yayınları.
- The Daily Beast. (2012, Ocak 23). Plummer: 'I'll Never Work with Him Again'. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xw08GQw0hBI>.
- Uçar, S. (2020). Heisenberg belirsizlik ilkesindeki 'belirsizlik'. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (14), ss. 72-82.
- Ültay, E., Akyurt, H. ve Ültay, N. (2021). Sosyal bilimlerde betimsel içerik analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), ss. 188-201.
- Walden, E. (2011). Whereof one cannot speak: Terrence Malick's the new world. Ed. T. D. Tucker & S. Kendall. *Terrence Malick: Film and philosophy*. The Continuum International Publishing Group, 197-210.
- Warhol, A. & Morrissey, P. (Yönetmen). (1966). *Chelsea Girls* [Film]. Factory Films.
- Yıldırım, B. (2007). Walter Benjamin'de 'deneyim' kavramı. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), ss. 55-66.
- Yücefer, H. (2016). Gilles Deleuze: Ortadan başlamak. H. Yücefer. (Ed.). *Gilles Deleuze: Ortadan başlamak*. Yapı Kredi Yayınları, 5-10.
- Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir olay felsefesi*. (Çev. A. U. Kılıç). Bağlam Yayıncılık.

Bauhaus Okulu Temel Tasarım Eğitimi: Uygulama Odaklı Mı? Uygulamaya Dayalı Mı?

Ebrar Kuruçay Gök¹
Duygu Koca²

Öz

Tasarım eğitimi, birçok katılımcıyı içeren ve tasarımcılar ile kullanıcılar arasında bir dizi etkileşim sunan farklı uygulama ve yöntemlerin ilişkisini kapsamaktadır. Aynı zamanda tasarımı ele alan ve disipline eden analizler içerisinde kapsam, taktik ve stratejilere dayalı bilgi ve tanımlar üretmeyi amaçlayan farklı tasarım araştırması türlerini de içermektedir. Bu makale, tasarım araştırmaları içinde uygulamanın yerini sorgulamakta ve tasarım sürecinde bilginin üretilmesi ve kullanılması yolunda uygulamanın önemine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmaların tasarım eğitimiyle etkileşimi Bauhaus Okulu üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Bauhaus Okulu, tasarım eğitimine yeni metodolojiler kazandıran öğretileriyle farklı uygulama yöntemlerinin temel düşüncesine dair veriler sunmaktadır. Yaratıcı bilginin oluşturulması ve kullanılmasına yönelik yapılandırılan uygulamalı tasarım öğretileri, Bauhaus Okulu'nun eğitim pratikleri içinde aranmakta ve uygulamanın yeri bu ekol üzerinden temellendirilmektedir. Düşüncenin eyleme geçişini vurgulayan, deneyim ve uygulamanın farklı yönlerine odaklanan bu çalışmada, tasarım etkinliğinin ilk aşaması olan Temel Tasarım dersinin sorumluları Johannes Itten ve László Moholy-Nagy'nin tasarım eğitimindeki yöntemleri incelenmiş ve tasarım-uygulama ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, uygulama temelli geliştirilecek yeni metodolojilerin güncel tasarım eğitimi pratiklerinde yer edinerek mesleğin gelişimine faydalı olacağı ve konuyla ilgili mevcut literatüre katkı sağlayacağı öngörülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Uygulamaya dayalı, Uygulama odaklı, Bauhaus, Tasarım eğitimi, Temel tasarım.

¹Arş. Gör., Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-2911-1658, kurucayebrrar@gmail.com

²Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-4176-8115, dygsener@gmail.com

Bauhaus School Basic Design Education: Is it Practice-Led or Practice-Based?

Abstract

Design education encompasses the relationship of different practices and methods that involve many participants and provide a range of interactions between designers and users. It also includes different types of design research intended to generate knowledge and definitions based on scopes, tactics and strategies in the analysis of design as a discipline. This article questions the role of practice in design research and focuses on the importance of practice in the production and use of knowledge in the design process. In this context, the interaction of practice-led and practice-based research with design education is read through the Bauhaus School. The Bauhaus School provides data on the basic idea of various application methods with its teachings that provide new methodologies to design education. Applied design teachings, which are structured for the creation and use of creative knowledge, are sought in the educational practices of the Bauhaus School and the importance of the practice is grounded to ecology of the school. In this study highlighting the transition from thought to action and focusing on the various aspects of experience and practice, the methods of Johannes Itten and László Moholy-Nagy, who are responsible for the basic design course, were examined and assessed in terms of the relation between design and practice. As a result, it is expected that new practice-led and practice-based methodologies will benefit professional development and this acquisition can contribute to the existing literature on the subject.

Keywords: Practice-based, Practice-led, Bauhaus, Design education, Basic design.

Tasarım eğitimi, özünde, çeşitli uygulamalar ve yöntemler arasında çok yönlü bir ilişkiyi kapsamakta ve çok sayıda katılımcıyı tasarımcılar ve kullanıcılar arasındaki dinamik bir değiş tokuşa dahil etmektedir. Bu eğitim çerçevesi içinde, her biri bir disiplin olarak tasarımın daha geniş analizi içinde çeşitli kapsamları, taktikleri ve stratejileri keşfederek bilgi ve tanımlar üretmeye çalışan farklı tasarım araştırması türleri yer almaktadır. Bu makale, tasarım süreci boyunca bilginin hem üretimi hem de kullanımındaki önemine vurgu yaparak, tasarım araştırması içinde pratiğin rolünü eleştirel bir şekilde incelemektedir.

Tasarım araştırması alanında, bilginin nasıl üretildiğini ve uygulandığını doğrudan etkilediği için pratiğin yeri sorusu çok önemli hale gelmektedir. Bu çalışma, Bauhaus Okulu'nu bu ilişkiyi yorumlamak için bir mercekle kullanarak, tasarım eğitimi bağlamında uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmalar temelinde tasarım eğitimi incelemektedir. Bauhaus Okulu'ndan yayılan uygulamalı tasarım öğretileri, yaratıcı bilginin yaratılmasını ve kullanılmasını kolaylaştırmak üzere yapılandırıldıkları için özellikle dikkate değerdir. Araştırma, düşünceden eyleme geçişi vurgulamak ve deneyim ile pratiğin çeşitli yönlerini incelemek için eğitim bağlamında tasarım faaliyetinin temel aşamasını temsil eden, dersin şekillendirilmesinden sorumlu Johannes Itten ve László Moholy-Nagy'nin Temel Tasarım dersini incelemektedir.

Moholy-Nagy ve Johannes Itten'in Temel Tasarım dersinin incelenmesi, sanat ve tasarım alanında uygulamaya yönelik ve uygulamaya dayalı araştırma alanlarında büyük önem taşımaktadır. Bu temel ders, teori ve pratiğin entegrasyonunu, uygulamalı deneyleri ve tasarım sürecinin belgelenmesini anlamak için önemli bir kaynak görevi görmektedir. Bu dersin ilkelerini ve pedagojik yaklaşımlarını inceleyerek, yaratıcı keşif, eleştirel düşünme ve teorik kavramların pratik tasarım alıştırmalarıyla sentezlenmesi için nasıl verimli bir zemin

oluşturduğuna dair değerli bilgiler edinebiliriz. Uygulama odaklı araştırma merceğinden bakıldığında, dersin aktif yaratım, deneysellik ve sanatsal çalışma ile araştırma süreçleri arasındaki etkileşime yaptığı vurgu belirginleşmektedir. Benzer şekilde, uygulamaya dayalı bir perspektiften bakıldığında, dersin yaratıcı pratik yoluyla yeni bilgi üretmede uygulayıcının rolüne odaklanması ve teorik çerçevelerin tasarım pratiğiyle bütünleştirilmesi, yeni nesil yenilikçi tasarımcı ve sanatçıların yetiştirilmesinin önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Moholy-Nagy ve Johannes Itten'in Temel Tasarım dersinin sanat ve tasarımda uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmanın dinamik bağlamları içindeki kalıcı geçerliliğini ve etkisini değerlendirmek güncel eğitim uygulamalarını bilgilendirmektedir.

Bu makale, uygulamanın tasarım araştırmalarındaki rolünü ve tasarımda bilgi üretme sürecindeki önemini ele almaktadır. Araştırmanın gerekçesi, tasarım pratikleri, eğitim ve araştırma arasındaki önemli ilişkinin farkına varılmasında yatmakta; uygulamanın bilgi üretimi ve kullanımına nasıl katkıda bulunduğunu anlamaya çalışmaktır. Bu çalışmanın kapsamını oluşturan tasarım eğitimi uygulamalarının amacı, belirli konular hakkında bilgi sağlamak, beceri ve duyarlılık geliştirmektir. Çalışmanın kapsamı, Johannes Itten ve László Moholy-Nagy'nin Bauhaus Okulu'ndaki Temel Tasarım dersindeki bazı temel yöntemlerine odaklanarak nitel bir analiz ile uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı metodolojilerin tasarım eğitimi içindeki yerinin tanımlanabileceğini göstermektedir. Bu sayede araştırma, tasarım eğitiminin daha geniş bağlamı içinde yer edinmeyi ve tarihsel eğitim uygulamalarının çağdaş tasarım pedagojisini nasıl bilgilendirebileceği ve geliştirebileceği konusunda değerli içgörüler sağlamayı amaçlamaktadır.

Tasarım Araştırmaları

Tasarım araştırmaları, tasarım disiplinleri içinde uygun yetkinlik, yöntem ve araçlara dayalı bilgi ve tanım üretmek için yapılan özgün araştırmalardır. Kendine özgü bilgi tabanı, üslubu, kapsamı, taktikleri ve stratejileri vardır. Ayrıca rastgele eylemlerin bulgularının tekrar tekrar eleştirel olarak sorgulandığı ve bağlamsallaştırıldığı, öz-yansıtıcı, yinelemeli bir süreci kapsar (Groat ve Wang, 2013). Tasarım, bilgi üretiminin temel yolu olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla yeni bir şeyin nasıl üretildiğini araştırmak, yalnızca genellikle sanatla ilişkilendirilen yaratıcı pratiğin işleyişini değil, aynı zamanda yaratıcı pratiğin tasarım araştırmalarında neyi temsil ettiğinin kavramsal temelini de incelememizi gerektirmektedir. Bu durum bazı metodolojik zorlukları beraberinde getirmektedir. Yaratıcı pratikle ilişkilendirilen araştırmalar genellikle bir teori olmadan ilerlemek ya da en azından başlangıçta teorinin, yerleşik pratiğin ve bir anlamda disiplinler protokollerin de ötesinde, Foucault'nun (1976) deyimiyle *gerçek olanın* dışında çalışmak anlamına gelmektedir (s. 224). Bu bağlamda, araştırılan yaratıcı pratiğin, görsel ya da güzel sanatlar, sahne sanatları ve müzik, medya sanatları ya da iletişim, mimarlık veya tasarım dalları içinde ya da arasında yer alıp almadığına bakılmaksızın kapsamını genişletmektedir. Bununla birlikte, son on yılda yaratıcı pratiklere yönelik araştırma yaklaşımlarını formüle etmek ve genişletmek için bir dizi girişim olmuştur (Frayling, 1993/1994; Strand, 1998; Margolin, 1998).

Araştırmalar, *üzerine, yoluyla, tarafından, aracılığıyla* ve *için* edatları etrafında şekillenen bir terminolojiye oturtulmak istenmiş; ancak hangisinin en uygun edat/yaklaşım olduğu, edatların ne yapıldığını tanımlamak için nasıl uygulanması gerektiği gibi konularda genel bir uzlaşma olmadığı görülmüştür. Yaklaşımlar arasında en yaygın olarak Frayling'in (1993/1994) çerçevesi örnek olarak verilebilir:

a) Sanat ve tasarım üzerine araştırma: Söylediklerimi görmeden düşündüğümü nasıl söyleyebilirim? (Kavramsal bilgiye atıfta bulunmaktadır.)

b) Sanat ve tasarım yoluyla araştırma: Ne yaptığımı ve nasıl yaptığımı görmeden ne düşündüğümü nasıl söyleyebilirim? (Yönteme atıfta bulunmaktadır.)

c) Sanat ve tasarım için araştırma: Yaptıklarımı ve ürettiklerimi görmeden ne olduğumu nasıl söyleyebilirim? (Sonuç ürününe atıfta bulunmaktadır.)

Tasarımın araştırma sürecinin önemli bir bileşeni olduğu her türlü araştırma, tasarım yoluyla araştırma olarak adlandırılmaktadır (Gray ve Malins, 2004, s. 30). Tasarım yoluyla yapılan araştırmalar, bir tasarım uygulaması göz önünde bulundurularak yürütülen incelemeleri içerir. Tasarım yoluyla yapılan araştırmalarda, tasarım süreci yeni anlayışların, bilgilerin, uygulamaların veya ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayan yöntemi oluşturur. Bu nedenle araştırma sonuçları uygulamadaki deneyimlerle elde edilmekte ve bunlarla tutarlı olmaktadır (EAAE, 2022). Bu çerçeve içerisinde 2000'li yılların başlarında tasarım araştırmalarında uygulamaya dayalı ve uygulama odaklı yöntemler tartışılmaya başlanmıştır.

Margolin (1998), sanat ve tasarım yoluyla araştırma yaklaşımını, geleneksel metodolojilere bağlı olmayan ancak *düşünmenin pratikle ilişkisini kolaylaştırmayı* amaçlayan uygulama odaklı araştırmayı temsil eden yeni bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır (s. 98). Ancak burada, uygulama ve araştırma arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılan terminoloji, daha önce bahsedilen edat formülleri kadar tartışmalıdır. Seçenekler şu ifadeler açısından ele alınmaktadır:

- Uygulama odaklı araştırma,
- Uygulama temelli/Uygulamaya dayalı araştırma,
- Uygulama yoluyla araştırma.

Uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırma, yeni bilgi ve içgörüler üretmek için sanat ve tasarım disiplinleri bağlamında yaygın olarak kullanılan iki yaklaşımdır. Candy (2006), araştırmada bilgiye katkının temeli yaratıcı bir çalışma ise araştırmayı uygulamaya dayalı, araştırmacının uygulama hakkında yeni anlayışlara yol açtığı durumlarda ise araştırmayı uygulama odaklı olarak tanımlamaktadır.³ *Uygulamaya dayalı araştırma* uygulama ve bu uygulamanın sonuçları aracılığıyla yeni bilgi edinmek için özgün araştırmalar yürütmeyi

³Akademik araştırma biçimine atıfta bulunmak için uygulama odaklı, uygulamaya dayalı, sürece dayalı, stüdyoya dayalı veya stüdyoya dayalı araştırma (İng. *practice-led research, practice-based, process-led, studio based* ya da *studio-led research*) gibi bir dizi terminoloji kullanılmaktadır (Biggs, 2006, s. 183). Çeşitli terimler, akademik araştırmada yaratıcı uygulamanın farklı rollerini yansıtsa da, anlamları ve kullanımları ülkeler, kurumlar, konu alanları ve hatta bir yükseköğretim kurumu içindeki akademisyenler arasında bile farklılık göstermektedir. Örneğin, *uygulamaya dayalı araştırma* Birleşik Krallık'taki çoğu üniversitede ve tasarım disipliniinde kullanılan güncel terimken, diğer Avrupa ülkelerinde ve görsel sanatlar alanında *sanatsal araştırma* daha yaygın olarak kullanılmaktadır (Nimkulrat, 2011, s. 60).

içerir. Uygulamaya dayalı araştırmanın birincil odağı, bilgiye katkı olarak yaratıcı bir eserin yaratılmasıdır. Uygulamaya dayalı araştırmalarda araştırma çıktıları genellikle resim, müzik, tasarım, model, dijital medya, performans veya sergi gibi yaratıcı çalışmalardır. Özgünlük ve bilgiye katkı iddiaları tipik olarak bu yaratıcı sonuçlar aracılığıyla gösterilir (Candy, 2006). Uygulayıcıların yaratıcı pratikleri, teorik sorgulamanın araçları ve akademik araştırmanın konuları olarak kullanılmakta ve uygulama temelli araştırma olarak da adlandırılmaktadır (Nimkulrat, 2009, s. 484; Rust, 2007; Scrivener ve Chapman'dan akt. Nimkulrat, 2012, s. 2). Bu yaklaşım, araştırmacının yaratıcı pratiğe dahil edilmesini ifade eder ve ana fikri, sanatçı/tasarımcı rolünü üstlenen, yaratıcı süreci yürüten veya yeniden değerlendirme nesnesi olarak eserler üreten araştırmacı ile ilgilidir. Gray ve Malins (2004), sanat ve tasarımda uygulama temelli metodolojileri *belirli proje çerçeveleri aracılığıyla ya da araştırma sorularını keşfeden bir çalışma bütünü olarak sanat/tasarım/yaratıcı çalışma yapmayı* içerecek şekilde tanımlamaktadır (s. 30). Gray ve Malins'e göre sosyal bilim yöntemleri yaratıcı çalışmaları desteklemek için benimsenebilir ve uyarlanabilir. Bu yöntemler arasında vaka çalışmaları, katılımcı-gözlem, mülakatlar, anketler ve başkalarının görüşlerini almak için anketler yer almaktadır. Ancak, son zamanlarda uygulamaya dayalı/uygulama öncülüğündeki metodolojilere odaklanma, benimsenen ya da uyarlanan tamamlayıcı sosyal bilim yöntemlerinden veya diğer araştırma alanlarından, teorik sorular için bir temel ve sanatsal, kültürel ve bilimsel çalışmalar için bir yer olarak yaratıcı uygulamanın entelektüel gelişimine doğru kaymıştır (Sullivan, 2009, s. 62).

Uygulama odaklı araştırma, yaratıcı uygulamanın kendisinin birincil sorgulama biçimi ve ana araştırma yöntemi olduğu bir araştırma yaklaşımıdır. Bu araştırmada, araştırma süreci yaratıcı çalışma veya sanatsal uygulama tarafından yönlendirilir ve uygulamanın sonuçları araştırma bulgularını bilgilendirir (Schön, 1998). Uygulama odaklı araştırmanın ana odağı, uygulama hakkında veya uygulama içinde bilgiyi ilerletmektir (Candy, 2006). Buradaki vurgu, yaratıcı süreç, deneyler ve yeni sanatsal veya tasarım çıktılarının geliştirilmesi üzerinedir. Araştırma soruları ve içgörüler uygulamanın kendisinden ortaya çıkar ve araştırma, yaratıcı çalışma yaratma ve üzerinde düşünme eylemi yoluyla bilgiyi ilerletmeyi amaçlar (Schön, 1998). Özetle, uygulamaya dayalı araştırma tipik olarak bilgiye katkıda bulunmanın bir yolu olarak yaratıcı eserlerin yaratılmasını içerirken, uygulama odaklı araştırma yaratıcı bir sonuca gerek duymadan belirli bir uygulama hakkında veya içinde bilgiyi ilerletmeye odaklanır.

Uygulama odaklı araştırma terimi ve ona bağlı terimler birbiriyle bağlantılı iki argümanı ortaya koymak için kullanılmaktadır. Birincisinde, yaratıcı çalışmanın kendi başına bir araştırma biçimi olduğu ve tespit edilebilir araştırma çıktıları ürettiği; ikincisinde ise yaratıcı pratiğin (yaratıcı uygulayıcıların sahip olduğu eğitim ve uzmanlık bilgisi ve sanat yaparken dahil oldukları süreçler) daha sonra genelleştirilebilecek ve araştırma olarak yazılabilecek uzmanlaşmış araştırma içgörülerine yol açabileceği öne sürülmektedir (Smith ve Dean, 2009). İlk savda yaratıcı uygulamanın kendisi vurgulanırken, ikincisinde sanatçılar/yaratıcılar kendi yaratıcı pratikleri üzerine düşünüp bunları belgelediklerinde ortaya çıkabilecek içgörü, kavramsallaştırma ve kuramsallaştırmanın altı çizilmektedir.

Smith ve Dean'in (2009) vurgulamak istedikleri bir diğer nokta, yaratıcı bir uygulamanın içerik ve süreçlerinin, diğer araştırma tarz ve yöntemlerinden farklı ama onları tamamlayıcı nitelikte bilgi ve yenilikler ürettiğidir. Uygulama odaklı araştırmaların tüm yaratıcı disiplinlerde yürütülmekte olduğu, sonuç olarak bu yaklaşımın uygulama açısından çok esnek, çeşitli stratejileri ve yöntemleri kendi sınırları içinde barındırdığından bahsedilmektedir. Yaratıcı pratiğe ek olarak, mevcut çalışmaların detaylı okunması ve ilgili eleştirilerin farkındalığı ve anlaşılması da dahil olmak üzere, yaratıcı projeye ilgili akademik alanlarda genellikle önemli bağlamsal araştırmalar yapılması gerekmektedir. Bu araştırmalar sadece yaratıcı çalışmanın bağlamsallaştırılmasına ve analizine katkıda bulunmakla kalmamakta, aynı zamanda yaratıcı süreç ve eserler üzerinde de önemli bir etkiye sahip olmaktadır (Scalar, 2023).

Bu yönde yapılan araştırmalar, tasarımı ele alan tüm araştırma disiplinlerini karakterize eden ortak yönleri, özellikleri ve yaklaşımları ile tasarımın kullanım bağlamlarının analizinin yanı sıra, tasarım sürecinde yer alan sosyal süreçlerin derinlemesine bir araştırmasını da üstlenmektedir. Sosyal süreç içindeki öğretici/öğrenen etkileşiminde uygulamanın farklı yöntemleri barındırması eğitici süreci desteklemektedir. Bu bağlamda Schön (1990), yalnızca teori yoluyla başarılı bir şekilde öğretilmeyen eylemden gelen bilginin, tasarım sürecinin doğasında bulunan dinamik ve spontane tavır ile belli bir yöntem çerçevesinde gelişeceğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda Schön (1998), tasarım stüdyosunda sanat ve uygulamalı bilimin bütünleştirilmesini önermekte ve öğrencilere yaparak öğrenme konusunda koçluk yapmanın öncelikli olduğu yansıtıcı bir uygulama alanı yaratmanın önemini vurgulamaktadır. Schön'e göre asıl zorluk, sanat, uygulamalı bilim, yansıtıcı uygulama ve sınıf içi öğretimin uygulanabilir bir şekilde bir araya getirilmesinde yatmaktadır. Schön ayrıca, bilimsel araştırma ve tasarım arasındaki benzerlikleri vurgulayarak, bilim insanların sadece araştırma sonuçlarını değil, ne yaptıklarını da öğretme ihtiyacını tartışmaktadır. Ayrıca, geleneksel üniversite temelli meslek okulları ile stüdyonun uygulama epistemolojisi arasındaki uyumsuzluğa değinerek, bu iki yaklaşım arasındaki boşluğu doldurma ihtiyacını vurgulamaktadır. Bunun yanında katılımcı deneyimi ile farklı tasarım yöntem ve tekniklerinin nasıl verimli bir şekilde birleştirileceği yönündeki vurgu tasarım eğitimi içinde incelenmiş, uygulamanın yeri ve ortamı - atölyeler/stüdyolar- tasarım araştırmaları içinde bir sorgulamaya dönüşmüştür (Başçı ve Koca, 2022; Esen vd., 2018; Groat ve Wang, 2013; Kaptan, 2016; Kararmaz ve Ciravoğlu, 2017; Koh vd., 2015; Lucero vd., 2012; Nimkulrat, 2007; Rendell, 2008).

Mekân tasarımı eğitimi⁴, programın bel kemiğini oluşturan tasarım bilgisini, sanatsal becerileri ve teknik altyapıyı geliştirmeye yönelik derslerden oluşan atölye dersleri etrafında yapılandırılmıştır (Demirbaş ve Demirkan, 2003, s. 437). Bu uygulamalı yöntem içerisinde deneyimsel öğrenme teorisi, deneyimle başlayan, yansıtma ile devam eden ve

⁴Mekân tasarımı eğitimi esasen Türkiye'deki disiplinleşme içerisinde iç mimarlık mesleği altında ele alınmaktadır. Ancak Temel Tasarım dersi Bauhaus'tan günümüze gelen modernleşme sürecinde yapısal ölçekte çeşitli disiplinlerin eğitim müfredatları içerisinde yer almıştır. Bu nedenle çalışmanın kapsamı itibarıyla yapısal çevre içerisinde tasarım konusu ile uğraşan bir tek disiplin adı verip olası çıktıları sınırlamamak ve uygulamanın yerini sorgulamanın mevcut literatürün ve faydalı etki alanının genişleyebilmesi adına çalışmadaki değerlendirme mekân tasarımı üst başlığı üzerinden yapılmıştır.

daha sonra yansıtma için somut bir deneyim haline gelen eyleme yol açan bir döngü olarak görülmektedir (Kolb'den akt. Demirbaş ve Demirkan, 2003, s. 440). Tasarım süreçlerinin tasarım etkinliği üzerinden bilgi üretme amacıyla mekân tasarımı eğitimi ve yöntemleri üzerine yapılan araştırmalarda, öğrencilerin tasarım eğitimi ile ilk karşılaştıkları yer olan Temel Tasarım dersinin teorik ve uygulama aşamaları üzerinde durulmaktadır (Başçı ve Koca, 2022).

Temel Tasarım dersi teorik, pratik ve pedagojik olmak üzere üç temel üzerine kuruludur. Tasarımın temel unsur ve öğelerini içeren müfredat çerçevesi teorik, teorik bilginin eylem temelli öğretimi esasıyla pratik, yaratıcılık ve soyut düşünme yetisini geliştirmeyi hedefleyen yöntemle pedagojik temel oluşmaktadır. Eylem temelli öğretimde uygulama, düşüncenin eyleme dönüşmesini sağlamaktadır ve aynı zamanda mesleğin zanaat kökleriyle bağlantılıdır. Bilgi, uygulamalı tasarım süreci yoluyla eyleme aktarılır (Wong, 1993; Zelanski ve Fisher'dan akt. Akbulut, 2014, s. 25-26). Bu tartışmalarda tasarım düşüncesinin yaratıcılık ile bir keşif meselesine dönüştüğüne, bu süreçteki öğrenmenin deneyimsel olduğuna, dolayısıyla teorik ve teknik bilginin aktarılmasında uygulamanın önemine vurgu yapılmaktadır. Bu uygulamalı süreç, tasarım eğitiminde atölyenin sunduğu olanaklarla gelişmekte, staj eğitimi ile meslek pratikleri içine dahil olarak pekiştirilmekte ve mekân oluşum sürecinde yer edinmektedir. Bu noktada çalışma temelde uygulama-araştırma ilişkisini sorgulamakta ve bu sorguyu Temel Tasarım derslerini uygulama ile birlikte kurgulayan Bauhaus Okulu üzerinden yapmaktadır.

Huges, Bauhaus'un bir okuldan çok, aslında sanatsal bir ifade ve sosyal bir deney olduğunu öne sürmüştür (Huges'den akt. Esen vd., 2018). Bauhaus düşüncesi içinde yaratıcı bilginin oluşturulması ve kullanılması yönünde yapılandırılan tasarım öğretileri ile uygulama odaklı; bu sürecin yaratıcı çalışmalarla ortaya bir ürün koyularak sonuçlanması ise uygulamaya dayalı araştırmalar üzerine yeni bir okuma yapılabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, Bauhaus düşüncesi içinde bilinçli olarak yapılandırılmış, özgün yöntemlerle organize edilmiş, yaparak öğrenme ile deneyimi; uygulamalı yöntemler ile yaratıcı öğrenme sürecini destekleyen Temel Tasarım dersinin uygulama ile kurduğu yakın ilişkilere odaklanmaktadır. Yazın taraması ve kavramsal bir inceleme ile Bauhaus tasarım düşüncesi ve uygulamanın bu düşüncenin ontolojisindeki yerinin değerlendirilmesi sonrası okulun Temel Tasarım dersi sorumluları Johannes Itten ve László Moholy-Nagy'nin atölye öğretileri ve atölye çıktıkları uygulamaya dayalı ve uygulama odaklı kavramları üzerinden nitel şekilde irdelenmiştir. Uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı kavramları okulun uygulama öğretileri özelinde değerlendirilerek günümüz tasarım eğitimini ne anlamda etkilediği sorgulanmış ve olası yeni metodolojiler üzerine tartışılmıştır.

Tasarım Odaklı Düşünme ve Bauhaus'ta Uygulamanın Yeri

Tasarım odaklı düşünme, tasarım yenilikleri geliştirmek amacıyla kullanıcı ihtiyaçlarının daha iyi anlaşılmasını sağlamak için tasarımcıların yöntem ve araçlarından yararlanmaktadır (Brown'dan akt. Thoring vd., 2020, s. 1816). Thoring ve diğerleri tasarım odaklı düşünme teriminin ilk kez 1984 yılında Peter Rowe tarafından ortaya atıldığını ve daha sonra 1990'larda tasarım/danışmanlık firması IDEO ve kurucusu Tim Brown tarafından tanımlandığını belirtmektedir. Tasarım odaklı düşünmenin sorunları çözmeyi

amaçlayan pratik uygulamaları üzerine yapılan vurguda, tasarım odaklı düşünme araştırmalarını genel olarak tasarımcı faaliyetlerini, yöntemlerini ve düşünme biçimlerini incelemeye odaklanılmıştır. Vurgunun *pratikte bilmek* olarak adlandırılabilir terime kayması şu anlama gelmektedir: *Bilinenden bilinmeyene yerine bilinmeyenden bilinene* çalışan metodolojilerin uygulanması ve geleneksel yaklaşımlardaki *toplanan* yerine *yaratılan* verileri içeren süreçleri ifade etmektedir (Sullivan, 2009, ss. 48-50). Bu yaklaşımlarla yapılan çalışmalar, yeni fikirlerin yaratıcı bir şekilde ifade edilmesinin yanı sıra bilinmeyenin ardındaki itici gücü de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda tasarım eğitimini hem pratik hem de araştırma perspektiflerinden beslemek için tasarım araştırmaları ve pratik arasındaki dinamik ilişki oldukça önemlidir. Farklı tasarım yaklaşımlarına sahip önde gelen savunucular/okullar, uygulama temelli tasarım araştırmalarının geçerliliği ve önemi için temeller sağlamaktadır (Vaughan, 2017).

Ankara Goethe Enstitüsü'nün 2019 yılında Bauhaus Manifest/o isimli derleme yayınında Weimar Devlet Bauhaus Okulu'nun, eski Saksonya Grandüklüğü Plastik Sanatlar Yüksekokulu ile eski Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilmesi ve bunlara bir Yapı Sanatı bölümü eklenmesi ile oluştuğu söylenmektedir. Bauhaus, her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin -heykel, resim, uygulamalı sanat ve zanaatın- yeni bir yapı sanatı oluşturacak biçimde yeniden, birbirlerinden ayrılmaz unsurlar olarak birleşmesini hedef almaktadır. Bütün öğrencilerin deneme ve uygulama alanlarında esaslı bir zanaat eğitiminden geçirildiği okulda öğretim üyeleri ve öğrenciler değil ustalar, kalfalar ve çıraklar vardır. Öğretim tarzı atölyenin özünden doğmuş ve şunları öngörmüştür: Katı olan her şeyden kaçınma, yaratıcılığın öne çıkarılması; bireyselliğin özgürlüğü, sıkı bir öğrenim ve öğrencilerin, ustaların çalışmalarına katılması. Ayrıca, zanaat eğitimi Bauhaus'ta öğrenimin temelini oluşturmaktadır (Gropius, 2019, ss. 21-25).

Gropius (1965) *The New Architecture and The Bauhaus* adlı kitabında, bir bireyin yaratıcı çıktısının kalitesinin yeteneklerinin uygun dağılımına bağlı olduğunu, her yeteneğin benzer şekilde geliştirilmesi gerektiğini ve sadece bir yeteneğin geliştirilmesinin yeterli olmayacağını ve Bauhaus'un aynı anda hem el hem de zihin eğitimi vermesinin nedeninin de bu olduğunu iddia etmektedir. Ayrıca, Bauhaus manifestosunda öğrenmek ve öğretmek, pratik alan ve bilimsel olan, eğlenmek ve çalışmak, bunların hepsinin bir arada olması, hepsinin beraberce önce bir bütün oluşturması gerektiğine vurgu yapmaktadır (Gropius, 2019, s. 10). Bauhaus düşüncesinin etkisini sürdürdüğü ortak bir sanat-yaşam ilişkisi üzerine mimarlar, tasarımcılar, sanatçılar, zanaatkârlar ve teorisyenler gibi birçok farklı disiplinden düşünürün çalışmaları, deneyim odaklı farklı bakış açılarını yansıtmaktadır (Kuruçay Gök, 2022). Bauhaus eğitimi, yaratıcı çalışmanın tüm bilimsel ve pratik alanlarını içermekte, öğrenciler zanaatkarlık konusunda eğitilmekte, bilimsel ve teorik bildideki düşüncüyü eyleme geçirerek öğrenmekte ve gelişmektedir. Atölye sisteminin deneyimlendiği ilk ortam, Bauhaus eğitiminin farklı disiplinlerdeki öğrencilerinin tasarım eğitimine disiplinler arası uygulamalarla dahil olabildiği Temel Tasarım dersidir.

Ön kurs, temel kurs, hazırlık kursu olarak da adlandırılan Temel Tasarım dersi, Johannes Itten tarafından geliştirilmiş, László Moholy-Nagy ve Josef Albers tarafından devam

ettirilmiştir; ayrıca bu ders Bauhaus'un en önemli pedagojik başarısı olarak görülmektedir (Gropius, 1965). Kurs, bir deneme ya da giriş dönemi olarak, farklı eğitim geçmişlerine sahip gençlerin tasarım ilkeleri konusunda akademik çalışmalarla tanışması ve böylece tüm eski eğitim ayrıcalıklarından kopması için temel oluşturmuştur. Hazırlık kursunun başarıyla tamamlanması, Bauhaus atölyelerinden birine kabul edilmek için gerekli şarttır. Aynı zamanda, öğrenciler kursun kısıtlamaları olmaksızın, farklı atölyelerde belirli bir çalışma alanına veya malzemeye olan eğilimlerini keşfetme fırsatına sahip olurlar. Bu kurs, hayal gücü ve yaratıcılığın yanı sıra duyarlılık, çalışkanlık, dayanıklılık ve ekip çalışmasını da test etmektedir (Siebenbrodt ve Schöbe, 2012, s. 39).

Temel Tasarım dersinin geliştiricisi Johannes Itten, öğretmenlik eğitimini Bern'de, sanat çalışmalarını Cenevre'de, pedagojik ve sanatsal deneyimlerini Adolf Hölzel yönetimindeki Stuttgart Akademisi'nde ve 1916'dan beri Alma Mahler'in çevresindeki sanatçılardan biri olan Walter Gropius ile tanıştığı Viyana'daki özel bir okulda tamamlamıştır (Siebenbrodt ve Schöbe, 2012, s. 39). Itten, 1919 yılından itibaren temel tasarım eğitimini dokunma duyusunun eğitimi, malzemelerin ve yüzeylerin özelliklerinin incelenmesi ve tasarım çalışmasının temel deneyimi gibi uygulamalı yöntemlerle kurgulamıştır. Temel Tasarım dersi 1923'ten 1928'e kadar László Moholy-Nagy tarafından yönetilmiş ve Weimar Reithaus'taki hazırlık kursu atölyesini yöneten Josef Albers tarafından da desteklenmiştir. Moholy-Nagy'nin mekânsal deneyim ve mekânsal yapılandırma üzerine yaptığı çalışmalarda özellikle belirgin hale gelen unsurlar, dinamiklik, denge ve şeffaflıktır. 1928'de Albers dersi devralmıştır; ancak tamamen yeni bir sistem yaratmıştır (Siebenbrodt ve Schöbe, 2012).

Bauhaus Okulu, eğitim bağlamında, kökleri yapılandırmacı ilkelere dayanan yenilikçi stüdyo pedagojisiyle öne çıkmıştır. Öğrenciler, usta sanatçılar ve zanaatkârlar tarafından yönetilen atölyelerde doğrudan malzemeler, araçlar ve tekniklerle çalışmaya teşvik edilmiştir (Gropius, 1965, ss. 66-68). Bu uygulamalı yaklaşım yapılandırmacı bir eğitim felsefesiyle, öğrencilerin deneyler yaparak ve yaratıcı süreçle doğrudan ilişki kurarak becerilerini geliştirmelerini sağlamıştır. Bauhaus, teoriyi pratikle bütünleştirerek, bilginin gerçek dünya bağlamlarında uygulanmasını vurgulayan dinamik bir öğrenme ortamı yaratmıştır. Stüdyo pedagojisi bağlamında bu yaklaşım, öğrencileri deney ve problem çözme yoluyla kendi sanat ve tasarım ilkeleri anlayışlarını keşfetmeye ve yaratmaya teşvik etmiştir. Bunun yanında farklı disiplinlerden gelen öğrenciler atölyelerde birlikte çalışarak yenilikçi ve deneysel sanat ve tasarım eserleri yaratmak için fikir ve teknik paylaşımında bulunmuşlardır (Yada, 2019). Bu iş birliği ortam yaratıcılığı, eleştirel düşünmeyi ve fikir alışverişini teşvik ederek öğrenciler ve öğretim üyeleri arasında bir topluluk ve ortak öğrenme duygusunu geliştirmiştir. Bauhaus Okulu'nun uygulamalı öğrenmeye, disiplinler arası iş birliğine ve teori ile pratiğin entegrasyonuna yaptığı vurgu, öğrenci merkezli bir eğitim yaklaşımını örneklemektedir. Deneyimsel öğrenme, yaratıcılık ve eleştirel düşünceye öncelik veren Bauhaus, kendisini sadece tasarım ilkelerini öğreten değil, aynı zamanda öğrencilerinin sanatsal ve entelektüel gelişimini besleyen öncü bir kurum olarak konumlandırmıştır (Naylor, 1968). Okulun mirası, yeni nesil yaratıcı düşünür ve tasarımcıların yetiştirilmesinde uygulamaya dayalı öğrenmenin, yapılandırmacı ilkelerin ve

stüdyo pedagojisinin önemini vurgulayarak çağdaş tasarım eğitimi etkilemeye devam etmektedir (Forgács, 1995).

Uygulama düşüncesini ve becerilerini kullanabilenler için yapım süreçlerini, ortaya çıkan işleri incelemek ve yeniden değerlendirmek *yeniden düşünen bir uygulayıcı* rolünü ifade etmektedir (Schön, 1983'ten akt. Nimkulrat, 2012, s. 3). Itten ve Moholy-Nagy'yi bu rol ile değerlendirmek mümkündür. Düşünsel uygulayıcılar olarak bakış açıları, uygulamanın/araştırmanın yürütülmesine baştan sona yön vermiştir. Uygulamaya dayalı sonuç ürünlerinin yanında, uygulama odaklı katkıları günümüz eğitim pratikleri içine dahil edilmektedir. Malzeme kullanarak ulaşılan ürün, pratiği ve pratiğin yönlendirdiği yöntemin gövdesini oluşturmaktadır; bu sayede sürece öncülük etmektedir. Diğer yandan uygulama/araştırma, uygulayıcı-araştırmacıya bilgi sunmakta ve pratikte nasıl ilerleyeceği konusunda bilgi vermektedir.

Bu çalışmada da Itten ve Moholy-Nagy'nin Temel Tasarım dersinde, bilgiyi üretme ve deneyimleme yönünde geliştirdikleri uygulamalı yöntemlerle ortaya koydukları çalışmaların niteliği, yapısalcılığı ve söylemsel olarak ifadeleri vurgulu bir şekilde okunmaktadır. Itten ve Moholy-Nagy'nin yöntemlerini analiz etmek, tasarım teorisinin pratiğe nasıl dönüştürüldüğüne dair değerli bilgiler sağlamaktadır. Aynı zamanda araştırmada, Itten'in Bauhaus'un ilk yıllarındaki görev süresi ile Moholy-Nagy'nin daha sonraki dönemlerdeki liderliği ile sürdürülmesi okulun eğitim uygulamalarının zaman içinde nasıl evrildiğinin araştırılmasına da olanak tanıyarak araştırma konusunun zaman aralığını akıcı kılmaktadır. Çalışmanın bundan sonrasında Itten ve Moholy-Nagy'nin ders süreçleri ve çıktıları uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırma kavramları üzerinden yeniden okunmaya çalışılmıştır.

Uygulama I: Johannes Itten

Bauhaus Okulu Temel Tasarım çalışmalarında tasarım öğeleri (nokta, çizgi, düzlem, hacim, form, ışık, renk, doku) ile kurgulanan, tasarım ilkeleri (simetri, ritim, zıtlık, bütünlük ve çeşitlilik, uyum, vurgu, denge, oran-orantı, hiyerarşi) gözetilerek görsel algı ile desteklenen kavram, iki ve üç boyutlu kompozisyon, soyutlama, renk, doku, kolaj ve rölyef çalışmalarının tasarım sürecinde teorik ve pratik içeriği oluşturduğu görülmektedir. Buna bağlı önermeler içinde temel tasarım, algının eyleme dahil edildiği, öğreneni aktif hale getiren, eyleme dayalı güncel bir temel eğitim yaklaşımı olarak kabul edilmiştir.

Johannes Itten Temel Tasarım atölyesinde öğrenmenin deneysel yoluyla bu ekol içinde uygulamanın önemini ve meslek tutumunun aynı zamanda zanaatla temellendirilmesini sağlayarak tasarım sürecini bir keşif meselesine dönüştürmektedir. Uygulama yönteminde



Görsel 1. E. Bäumer, *Farklı Malzemelerin Kolajı*, 1927, ahşap, kağıt, kumaş vb., Berlin (Itten, 1975, s. 35)



Görsel 2. *Farklı Malzemelerin Kontrast Etkileri*, 1920, ahşap, kağıt, kumaş vb., Weimar (Itten, 1975, s. 36)

tasarım sürecini farklı dokular kullanarak yaptırdığı çalışmalarla desteklemektedir (Görsel 1 ve 2). Johannes Itten'i diğer eğitimcilerden ayıran en temel özellik, sanat ve tasarımda maneviyatı önceleyerek Zen Budizmi gibi Doğu felsefelerinin ilkelerini öğretim yöntemlerine dahil etmesidir. Bu çeşitlilik, tasarım ve uygulama arasındaki ilişkinin analizine derinlik katmaktadır. Bütünsel bir yaklaşımla, sanatın dönüştürücü içsel gücüne inanarak derslerindeki uygulama yöntemlerinde son derece deneysel nitelikte olan, sanat yapma yoluyla başlayan kolaj, kompozisyon, malzeme keşfi, doku çalışmaları ile kişisel ifadeyi ve kendini keşfetmeyi vurgulamıştır. Özetle, Johannes Itten'in çalışmaları, sanatsal ifade yoluyla içsel denge ve uyuma ulaşma konusundaki inançlarının görsel temsilleri olarak okunabilir.

Itten (1975), kompozisyonun temelini genel kontrast teorisinin oluşturduğunu söylemektedir. Çeşitli kontrast olasılıklarını, farklı sıfatlarla (büyük-küçük, uzun-kısa, geniş-dar, kalın-ince, siyah-beyaz, çok-küçük, düz-eğri, sivri-kör, yatay-dikey, diyagonal-dairesel, yüksek-alçak, alan-çizgi, alan-gövde, çizgi-gövde, pürüzsüz-pürüzlü, sert-yumuşak, hareketsiz-hareketli, hafif-ağır, şeffaf-opak, sürekli-kesintili, sıvı-katı, tatlı-ekşi, güçlü-zayıf, yumuşak) tanımlayarak bulma ve listeleme yöntemini ortaya koymuştur. Bu durumda öğrencilerin zıtlıkları üç farklı yönden, sırasıyla duyularıyla deneyimlemeleri, entelektüel olarak nesnelleştirmeleri ve sentetik olarak fark etmeleri gerekmektedir. Ayrıca soyut formların kompozisyonuna yönelik alıştırmaların, düşüncenin geliştirilmesine ve aynı zamanda yeni temsil araçlarının incelenmesine hizmet ettiğini söylemektedir. Bu bağlamda çalışmanın uygulama odaklı yönüne vurgu yapmaktadır. Ritmik ve dokulu biçimleriyle uzamsal üç boyutlu montaj (burada malzeme kolajını ifade etmektedir), farklılaştırılmış ritmik-gergin hareketle bir arada tutulur. Farklı malzemelerin biçimsel zıtlıkları sayesinde mekânsal okumalara, ifadelere ulaşılır (s. 12, 39, 62). Burada ise çalışmanın sonuç ürününden edilen bilginin uygulamaya dayalı yönde bir kazanım sağladığı söylenebilir.

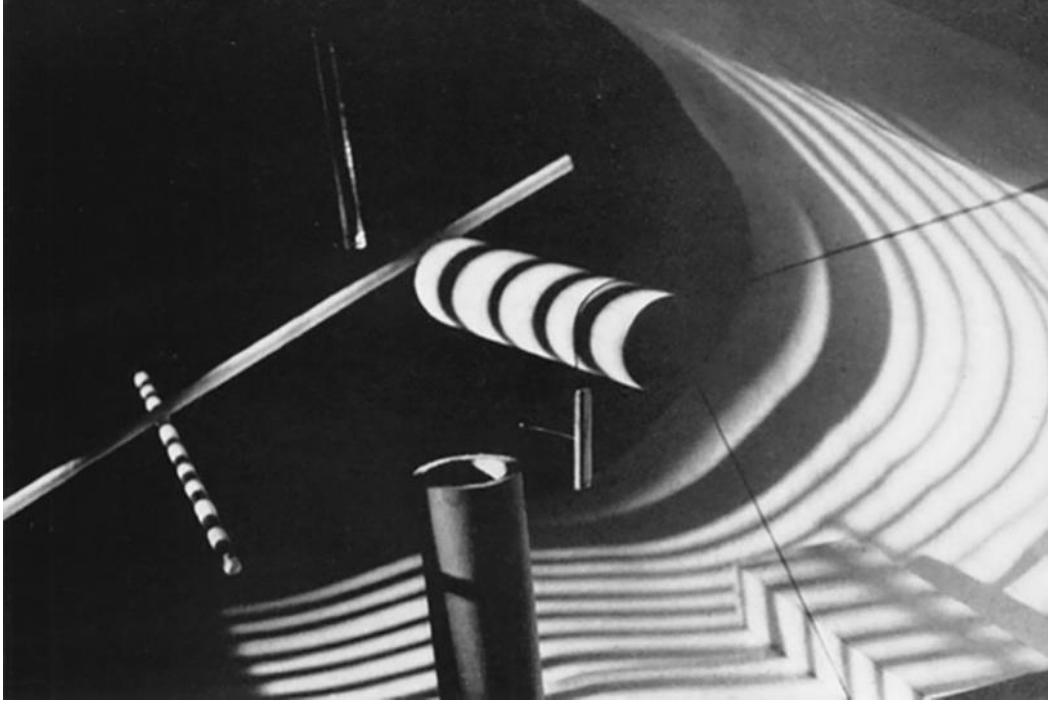
Itten'in tasarım atölyelerinde yapılan kolajlar (Görsel 1 ve 2) farklılıkları, düzensizlikleri, ağırlıkları ve dokunsallıkları ile duyuşal deneyimin güçlendirilmesine ve bu uygulama yönteminin sürece katkısına odaklanarak tasarım eğitiminde deneyimi vurgulamaktadır. Ayrıca Itten bu yaratıcı sürecin biricikliğini göstererek ortamın (atölyenin) önemine de değinmektedir: "Tonlama, ritim, kompozisyon, zaman ve mekân, öğrencilerin zihinsel durumu ve dinamik bir atmosfer yaratan diğer tüm koşullar yeniden yaratılamaz; bu yaratıcı sürecin üretilmesine yardımcı olan ortamdır" (Itten, 1975, s. 6).

Bu bağlamda, Itten'in ders kapsamında yaptırdığı dışavurumcu, yapısalıcı ve izlenimsel değerdeki öğrenci çalışmalarında sonuç ürünün arka planındaki tasarım odaklı düşüncenin uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmalarla desteklendiği görülmektedir. Uygulama odaklı olarak yeni yaratıcı tasarım bilgilerine ve pratiklerine, uygulamaya dayalı olarak ise kolajların mekânın çok boyutlu anlamları üzerine farklı sonuçlar doğuran deneyim ürünlerine dönüştüğü söylenebilir.

Itten'in kurs yapısı, öğrencilerin tasarım ilkeleri ve bunların pratik uygulamaları hakkında derin bir anlayış geliştirmelerini sağlamıştır. Itten, öğrencilerinin yaratıcı güçlerini ve sanatsal yeteneklerini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Geleneksel normlardan yavaş yavaş uzaklaşarak özgün çalışmalar yaratmaları için öğrencilerine kendi deneyimlerinden ve algılarından yararlanmaları konusunda rehberlik etmeye inanmıştır. Itten, öğrencilerin tercihlerini ve güçlü yönlerini keşfetmelerine yardımcı olmak için çeşitli malzemeler ve dokularla egzersizler yaptırmıştır. Egzersizler aracılığıyla öğrenciler, tercihlerini ve güçlü yönlerini belirlemek için farklı ortamları ve teknikleri keşfetmeye teşvik edilmişlerdir. Ahşap, metal, cam, taş, kil ve iplik gibi çeşitli malzemelerle çalışarak, öğrenciler malzemenin yaratıcı potansiyelini keşfedebilmişlerdir. Bunun yanında Itten, biçim ve renk yasalarını keşfederek öğrencilere nesnel dünyayı açmayı, çalışmalarında biçim ve rengin hem nesnel hem de öznel yönlerini bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Tasarım ilkelerinin derinlemesine anlaşılması sayesinde öğrenciler, gelecekte tasarım alanında yapacakları çalışmalar için gerekli bilgi ve becerilerle donatılmışlardır.

Uygulama II: László Moholy-Nagy

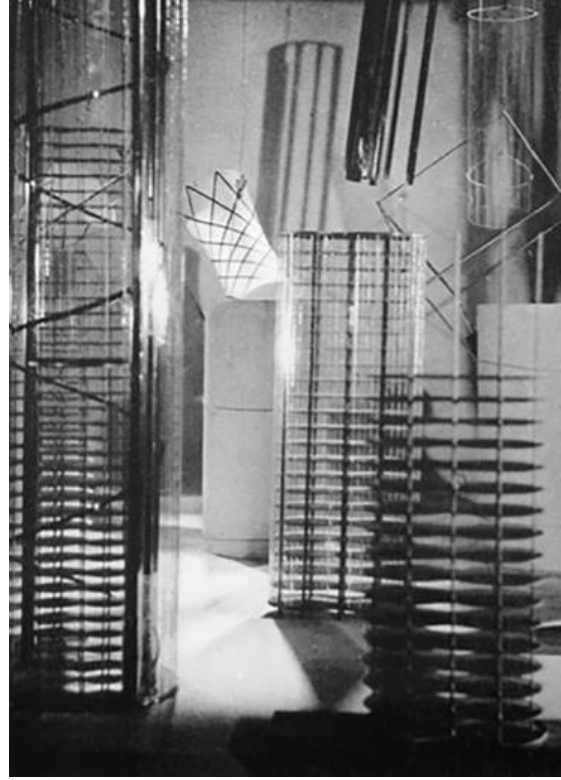
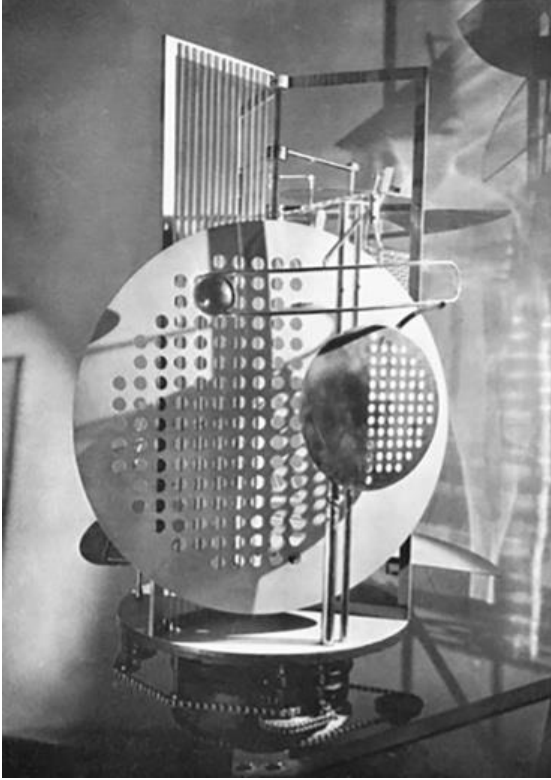
László Moholy-Nagy tasarım öğretiminde uygulamalı yaklaşımıyla tanınan bir öğretici olarak, müfredata yeni teknolojiler ve malzemeler ekleyerek öğretim tarzını, Bauhaus'un zanaatkârlığı, bir anlamda yaparak öğrenme ve üretimi birleştirme ilkesiyle şekillendirmektedir. Işık, gölge ve hareketi kullanarak yaptığı/öğrencilerine yaptırdığı çalışmaların mekânsal değerlere dair farklı keşifler sunan tasarım öğretiminde Itten'in yöntemine benzer şekilde deneyim ve uygulama ilişkisini öncelediği görülmektedir. Moholy-Nagy'nin teorik çerçevesinin önemli bir yönü olan ışık ve gölgeye olan ilgisi, heykellerinin ışıkla nasıl etkileşime girdiği ve ışığı nasıl manipüle ettiği şekliyle gözlemlenebilir. Moholy-Nagy'nin heykelleri deneyelliğe ve geleneksel sanat ve tasarım ortamlarının sınırlarını zorlamaya olan tutkusunu yansıtmaktadır. Ayrıca bu heykeller alışılmadık malzemeler veya teknikler içererek onun, sanat ve tasarımda yerleşik normlara meydan okuma isteğini sergilemektedir.



Görsel 3. N. Lerner (Yeni Bauhaus, birinci dönem öğrencisi), *Hafif Hacim Çalışması*, 1937 (Moholy-Nagy, 1947)

László Moholy-Nagy'nin resimlerinde ve diğer işlerinde mekân izlenimlerine hâkim olduğu, onları yeni mekânsal ilişkilere dönüştürdüğü ve yeni mekân anlayışı için nesnel tanımlar bulma dürtüsüyle farklı uygulamalar geliştirdiği görülmektedir (Kuruçay Gök, 2022, ss. 79-80). Moholy-Nagy, herkesin yetenekli olduğuna inanmış ve tasarımın temellerinin anlaşılması halinde herkes tarafından yapılabileceğini savunmuştur. İşlevsel tasarım için basit anahtar formlar kullanılmak üzere fiziksel dünyanın biyoteknik yapı taşları yedi temel unsurla (prizma, küre, koni, levha, şerit, çubuk ve burğu, silindir ve küre) tanımlanmıştır. Unsurların soyut ifadesindeki ortak çıkarım, temel katıların ideal formlarının sadece algılanmak için değil, aynı zamanda deneyimlenmek için de olduğudur (Görsel 3). Bu uygulama odaklı çıkarımda, havada asılı duran katılar hareket halindeyken içlerinden geçirilen çubukların eksen olarak döndüğü, bu sayede farklı yeni formların algılandığı ve öğrencinin aktif bir algılayıcı olarak rol oynadığı görülmektedir (Özkar, 2019, ss. 140-142).

Genel form tanımlamalarından sonra Moholy-Nagy, her biri nihai çalışmayı destekleyen bir dizi kuralla sınırlandırılmış/ilişkilendirilmiş bir yapı veya form oluşturmak için çizgi ve yüzey elemanlarının üç boyuta taşınmış kullanımıyla ilgili bir yaratım süreci tasarlamıştır. Çalışmanın temel önermesinin, bu kinetik tabanlı uygulamalarla bir alanın/mekânın nasıl keşfedebileceğini ve mekânın yaratımındaki çok anlamlı devingen sürecin ortaya koyulan bir ürünle uygulamaya dayalı çıkarımları desteklediği görülmektedir. Bu deneyim sürecinde değinilmesi gereken bir diğer nokta ise kompozisyonun içerdiği örtük estetik bilgidir. Uygulamaya dayalı bir gösterge olarak bu öğrenci çalışmaları, kinestetik bilgiye dayalı bir estetiğin sonucudur. Üç boyutlu kurgu, formlara, yapılarla ve ilişkilere duyusal bir değer kazandırmayı başarmış bir ürünle uygulamaya dayalı bir sonucu ortaya koymaktadır.



Görsel 4. László Moholy-Nagy, *Işık Gösterme Makinesi: Kinetik Bir Heykel*, 1922/30 (Moholy-Nagy, 1947)

Görsel 5. H. G. Wells, *Gelecekte Olacaklar*, 1936 (Moholy-Nagy, 1947)

Bu atölye çalışmalarının ortak sonuçlarından biri malzemelerin sınırlarının farklı deneyimlerle incelenmiş olup malzemelerdeki iyileştirmeleri öngörülebilir kılmaktır (Görsel 4 ve 5). Bu soyut dilden genel olarak amacın sadece temel katıların ideal formlarını algılamak değil, aynı zamanda onları deneyimlenebilir kılmak olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Özkar'a (2019) göre, havada hareket eden katıların içinden geçirilen çubuklar bir eksen şeklinde dönerek öğrencinin aktif bir algılayıcı olmasına ve yeni formlar algılamasına neden olmaktadır (s. 140-142). Gereksinimleri karşılayacak yönde malzemeyi kullanabilme imkanının bilgisine ulaşmak uygulama odaklı bir araştırma sonucudur. Malzeme analizlerindeki farklı işleme yöntemleriyle farklı duyuşal ve algılanabilir etkiler ortaya çıkmaktadır. Bu yönde bir bilginin meslek pratikleri içinde kullanımı ise uygulamaya dayalı bir sonuçtur. Ayrıca Bauhaus'un bu yöndeki tasarım odaklı düşüncelerinin kaynağının büyük ölçüde geliştirdikleri atölye ortamının olanaklarından⁵ azami fayda sağlanmasıyla elde edildiğini söylemek mümkündür (Görsel 6).

László Moholy-Nagy'nin ve Johannes Itten'in Temel Tasarım dersi, dersin uygulamalı deney, keşif ve tasarım ilkelerinin pratik uygulamayı nasıl vurguladığı incelenerek uygulamaya

⁵Alet ve makinelerle eksiksiz bir atölyeye sahip olan Yeni Bauhaus öğrencileri (1937), mekanik icatlarından elde ettikleri dokunsal egzersizleri görme engelli insanlarla test ederek araştırma kapsamını genişletmişlerdir (Moholy-Nagy, 1947).



Görsel 6. Yeni Bauhaus öğrencilerinin dokumsal deneyleri, 1937
(Moholy-Nagy, 1947)

yönelik araştırmalar perspektifinden değerlendirilebilir. Öğrenciler, uygulama ve araştırmanın entegrasyonunu vurgulayan yaklaşımla paralel olarak, çeşitli tasarım unsurları, malzemeleri ve tekniklerini aktif bir şekilde yaratmaya ve denemeye teşvik edilmektedir. Uygulama odaklı bir bağlamda, tasarım sürecinin ve sonuçlarının belgelenmesi öğrencilerin sanatsal çalışmaları ile araştırma süreçleri arasındaki etkileşimi yakalamada önemli bir rol oynamaktadır. Teorik ve pratiğin entegrasyonu ile eserlerin yaratılmasının teorik

çerçevesel ve kavramlar tarafından bilgilendirilmesi uygulamaya dayalı araştırma yaklaşımıyla uyumludur. Bu sayede çalışmaları tasarım ve sanatın daha geniş teorik çerçeveselinde eleştirel olarak analiz etmeye ve bağlamsallaştırmaya imkan tanımaktadır. Bu bağlamda, uygulayıcının yaratıcı uygulama yoluyla yeni bilgi üretmedeki rolüne vurgu yapılabilir. Projeler genellikle gerçek dünyadaki tasarım zorluklarına odaklanmakta, öğrencilerin pratik beceriler ve yenilikçi çözümler geliştirmelerini gerektirmektedir. Temel Tasarım derslerinin uygulamaya dayalı yapısı, öğrencilere iş birliği yapma, tasarımlarını yinleme ve akranlarından ve eğitmenlerden geri bildirim alma fırsatları sağlamıştır. Bu yinlemeli yaratım ve iyileştirme süreci, öğrencilerin tasarım odaklı düşünme ve problem çözme konusunda güçlü bir temel geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Sonuç olarak, Moholy-Nagy ve Johannes Itten'in Bauhaus'taki Temel Tasarım dersleri, tasarım eğitimine yönelik uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı bir yaklaşımın örneğidir. Uygulamalı öğrenme, pratik uygulama, teori ve pratiğin entegrasyonu ile yaratıcılık ve yeniliğe odaklanmayı vurgulayan bu dersler, öğrencilerin tasarım becerilerini, eleştirel düşünme yeteneklerini ve sanatsal vizyonlarını geliştirmeleri için güçlü bir temel oluşturmuştur.

Sonuç

Tasarım eğitimine genel çerçevede bakıldığında tasarım, sanat, zanaat, teknoloji ve diğer disiplinlerin bir birleşimi olarak görölmüş ve tasarım eğitimi farklı deneyimsel öğrenme döngüleri içinde biçimlenmiştir. Bu biçimlenme atölye ortamındaki uygulamalarla desteklenmiştir. Araştırmalar sonucunda tasarım eğitiminin aşamalarının farklı öğrenme stilleriyle ilişkilendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu aşamalar etkileşimli bir süreç içinde teorik ve uygulama ile öğrenmeyi kapsamaktadır. Tasarım düşüncesinde teori yoluyla desteklenen bilginin eyleme dahil edilerek yaratıcı bir süreçten geçtiği söylenebilir. Yaratıcı süreç ise öğretici ile öğrenen arasındaki etkileşimli, deneyime dayalı bir yöntemle güçlenmektedir. Buna ek olarak, tasarım odaklı düşünme doğası gereği analitik ve sezgisel düşünmenin bir kombinasyonunu da içermektedir. Yaratıcı düşüncenin nesnel dönüşümünde ortaya çıkan form yaratıcı bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bauhaus Okulu'nun tasarım eğitimi bu birlikteliği destekleyen yöntem ve süreçleri içeren çalışmalar ortaya koymaktadır. Temel tasarım, yaratıcı süreçte pratik yöntemlerle

öğrenmeyi deneyimle keşif meselesine dönüştüren ve bu yöntemle ifade kazanmış ürünlerin ortaya konulduğu, atölye ortamında verilen bir eğitimidir.

Bauhaus Okulu'nda temel tasarım eğitimindeki deneyimler, form ilişkileriyle biçimlenen ifadelere, malzemelerin mevcut olanaklarının görünmez detaylarına dayanmaktadır. Bu çalışmada, uygulamalı araştırmalar kapsamında Bauhaus'ta Temel Tasarım dersinde kullanılan malzemelerle organik ilişkiler kurulduğu öne sürülerek Foucault'nun (1976) *gerçek dediği şeyin dışında çalışmak* anlamında bir takım tasarım temaslarının kurulduğuna dair vurgular yapılmaktadır (s. 224). Bunu destekler nitelikte; sanatçıların geliştirdikleri kavramsal düşünceyi somutlaştırırken kullandıkları yöntemler kolaj, baskı tekniği vb. gibi arayışlarında sanat ve tasarım yoluyla araştırma yapmış (eğitim pratikleri içinde *sanat ve tasarım* yoluyla öğretim) ve böylece sanatta popüler olan bilişsel gelenek tasarım pratikleri içine yansıtılmıştır.

Johannes Itten'in atölyesindeki öğrenci çalışmalarında farklı oranlarda, formların karakterinde, açık-koyu kontrastında, çizgilerde, dokularda, renklerde ve genellikle bu sanatsal ifade araçlarının kombinasyonlarında tasarım fikrinin oluştuğu kompozisyonlar ortaya çıkmaktadır. Formlar arasındaki organik ilişkide serbest duyum ve ifade biçimleri ile öğrenci gerçek anlamda temas ettiği detaylı bir çalışma üretmektedir; hissedilen ve tasarlanan formlar bu yaratıcı süreçte biraradadır. Itten, öğrenci tarafından ortaya konan dışavurumcu nesneyi önce yapıcı ve daha sonra da izlenimsel olarak yorumlama görevindedir. Sonrasında öğrencilerden bu nesneyi geçerli bir temsille tanımlamalarını istemektedir. Bu sayede biçimin ve rengin kuralları içinde tasarlama eylemi güçlendirilmeye ve yaratıcı yetenek geliştirilmeye çalışılmaktadır. Ayrıca orijinal, yaratıcı, uygulamaya dayalı yöntemler öğrencileri mekânîk öğrenme yoluyla özümstedikleri gerçeklerin onlara dayattığı kısıtlamalardan kurtarmaktadır. Tasarım düşüncesinin yaratıcı bir yöntemle problem çözmede kullanıldığı, tasarımın bir anlamda da mekânın dilini anlamının ön koşulu olarak deneyimin ön planda tutulduğu bu yöntemler günümüz eğitim pratikleri içine dahil edilmektedir. Bu anlamda Itten ve öğretim yöntemi uygulama odaklı sonuçlara da katkı sağlamaktadır.

László Moholy-Nagy'nin öğrenci çalışmalarında ise tüm şeffaf yüzeyler organize ve iyi algılanabilir bir mekân yaratımı için birlikte çalışmaktadır. Burada atölye içinde deneyimlenen tüm malzeme, hacimde ışık-gölge oyunları ve mekân çalışmalarından sahnenin salt edebi olandan farklılaşarak tüm unsurların koordinasyonu ile sahne yaratımına uygulamaya dayalı yöntemle yeni bir bilgi sunmaktadır. Ayrıca içsel dürtüden kaynaklanan bir ifade biçimi olarak tasarlama eylemine yeni bir pratik yaklaşım öne sürmektedir. Böyle bir kavrayış, faydacı bir tasarıma ve sonuç olarak günlük yaşam içinde tasarıma tabi olan insana fayda sağlayacaktır. Bu ölçüde Moholy-Nagy'nin yönlendirdiği çalışmalar uygulamaya dayalı sonuçların yanında uygulama odaklı yaklaşıma dair referans sunmaktadır.

Moholy-Nagy'nin ve Itten'in atölye çalışmaları özelinde bir diğer çıkarım da, tasarım eğitiminin, farklı deneysel öğrenme döngüsü içinde atölye ortamındaki uygulamalarla biçimlenmesinin yanında eğitim aşamalarının farklı öğrenme stilleriyle (doku çalışmaları,

kolajlar vb.) ilişkilendirilmesi gerekliliğidir. Yapılan çalışmalar etkileşimli bir süreç içinde teorik ve uygulama ile öğrenmeyi kapsamaktadır. Öğrencilere tasarım teorisi ve ilkeleri öğretilmiş, aynı zamanda bu bilgileri gerçek dünyadaki tasarım senaryolarında uygulamaları teşvik edilmiştir. Bu, öğrencilerin daha bütünsel bir tasarım anlayışı geliştirmelerini ve hem estetik hem de işlevsel tasarımlar yaratabilmelerini sağlamaya yardımcı olmuştur. Bunun yanında Bauhaus'un tasarım sürecinin yinelemeli niteliğinden bahsedilebilir; yani öğrenciler tasarımlarının birden fazla prototipini ve yinelemesini oluşturmaya, bunları test etmeye ve geliştirmeye teşvik edilmiştir. Bu yaklaşım, sürekli geri bildirim ve iyileştirmeye olanak sağlamış ve öğrencilerin tasarımları hakkında daha incelikli bir anlayış geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Bauhaus'un tasarım düşüncesi bu etkileşimli sürecin ürünü olmaktadır. Özetle, Bauhaus'un Temel Tasarım dersleri, uygulamalı öğrenmeyi, yinelemeli tasarım süreçlerini, kullanıcı merkezli tasarımı ve teori ile pratiğin entegrasyonunu vurgulayan, uygulama temelli bir araştırma yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu yaklaşım sayesinde öğrenciler tasarım sürecine dair derin bir kavrayış geliştirebilmiş, yenilikçi ve etkili tasarımlar yaratmak için gerekli bilgi ve becerilerle donatılmışlardır. Ülkemizde verilen tasarım eğitimi, mekânın, tasarım sürecinin ve bedeninin deneyimle vardığı bu sonuçlar olumlu şekilde destekleyebilir. Buna dayanak olacak olan da uygulamanın eğitim pratikleri içine dahil edilmesinin yanında uygulamaya dayalı ya da uygulama odaklı araştırmalarla tasarım odaklı düşüncenin öne çıkarılmasıdır.

Temel olarak günümüz tasarım eğitimi, atölye modellerine dayalı bir stüdyo ortamında çeşitli pratik yöntemlerle geliştirilmektedir. Stüdyo ortamı bir anlamda biçimsel ifade kazanmış ürünlerin (bu bir mekân olabilir ya da bir heykel) deneyimle içselleştirilerek kazanılmış farklı sonuçlarını doğurmaktadır. Diğer bir yaklaşımla beden deneyimi, rasyonalite, öznellik, nesnellik kavramlarının biçim almış haline dönüşmektedir. Bu sayede öğretici bu süreci şekillendiren strateji içinde uygulamaya dayalı geliştirdiği yöntemle öğrenciye tasarlama eylemine dair bir davranış biçimi kazandırabilir ve eğitim pratikleri içine uygulamayı belli yöntemle dahil edebilir. Bu durumda atölyelerde uygulamalı yöntemlerle kazanılmış sonuç ürünleri uygulamaya dayalı araştırmalara referans verebilirler.

Sonuç olarak tasarım odaklı araştırmalar özelinde bakıldığında, uygulama odaklı/uygulamaya dayalı araştırmalar yalnızca akademik yazın içerisinde ortaya çıkmış önermeler değil, eğitim alanı içinde bir dersin süreç içindeki yolunu/izlencesini tariflemenin bir yöntemi olarak da gerçekleştirilebilmektedir. Bauhaus'un bu kavramları destekler nitelikteki çalışmaları bizlere farklı bakış açıları sağlayabilir. Bunun yanı sıra etkileşimli ortamlardaki/stüdyolardaki tasarım düşüncesinin benimsenebilmesi, çok yönlü yapısının farklı yöntemlerle deneyimlenebilmesi ve diğer derslerin de stüdyo içi uygulamalarda karşılaşılabilecek bir kurguya dahil edilmesi bu yöndeki kazanımları artıracaktır. Ayrıca araştırma sonucunda, tasarım eğitimi için daha uygun olduğu sonucuna varılan tek bir yöntemin temel alınması yerine, tasarım eğitiminin farklı aşamalarının farklı öğrenme yöntemleriyle ilişkilendirilmesi gerekliliği de önemli bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.

Uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmalar sonucunda ulaşılan bilgilerin güvenirlik, doğrulanabilirlik ve aktarılabilirlik potansiyeli de oldukça yüksektir. Aktarılabilirlik eğitim alanı içinde belirli yöntemlerle ulaşılmış çalışma sonuçlarının başka bir ortama veya duruma ne ölçüde uygulanabilirliğiyle ilgili olmaktadır. Bilginin hiyerarşisi içinde deneyim temel bilgiyi, temel bilgi ise üst yapıyı gerekçelendirmektedir. Bu durum mesleki açıdan ele alındığında meslek alanının profesyonel uygulamaları, bu araştırmaların sağladığı bilgiyle temellendirilebilir ya da bu bilgiler uygulamaya dahil edilerek aktarılabilir. Bu sayede ele alınan kavramlar özelinde bu çalışmanın sonuçları, bir anlama stratejisi olarak uygulama odaklı ve uygulamaya dayalı araştırmalar içerisinde yer edinebilir ve farklı disiplinlerdeki tasarım eğitimine de katkı sağlayabilir.

Günümüz tasarım eğitiminde, uygulamalı öğrenme, deneyimsel eğitim ve tasarım ilkelerinin gerçek dünyada uygulanmasına odaklanan pratik yaklaşıma giderek daha fazla vurgu yapılmaktadır. Tasarım eğitimindeki uygulama yaklaşımı, tasarım odaklı düşünme ve problem zme becerilerini vurgulayarak öğrencileri zorluklara yaratıcı ve kullanıcı merkezli bir bakış açısıyla yaklaşmaya teşvik etmektedir. Bauhaus'un disiplinler arası iş birliğine verdiği öneme benzer Şekilde, modern tasarım eğitimi de öğrencileri disiplinler arası çalışmaya ve farklı geçmişlerden gelen akranlarıyla iş birliği yapmaya teşvik etmektedir. Bu multidisipliner yaklaşım yaratıcılığı, düşünce çeşitliliğini ve tasarımda yeni fikirlerin ve bakış açılarının keşfedilmesini sağlamaktadır.

Bu bağlamda günümüzde sanat, tasarım ve zanaat eğitimini etkilemeye devam eden bazı temel bölünmeleri ve çelişkileri vurgulamak gerekmektedir: Güzel sanatlar ve tasarım arasındaki ayırım, iki alan arasında anlayış ve iş birliği eksikliğine yol açarak genel disiplinler arası manzarayı etkilemektedir. *Güzel sanatlar, tasarım ve zanaat* genellikle ayrı uygulama ve amaçlara sahip farklı disiplinler olarak görülmüştür. Güzel sanatlar sanatsal ifade ve yaratıcılıkla ilişkilendirilirken, tasarım seri üretilen ürünlerde işlevsellik ve estetiğe odaklanmış, zanaat ise yetenekli işçilik ve geleneksel teknikleri vurgulamıştır. Tasarım eğitimi bağlamında, sanat ve tasarım arasındaki gelişen ilişkinin yanı sıra tasarımın tek bir doğru cevabı olmayan bir sanat formu olarak kabul edilmesi önemli sonuçlar doğurmaktadır. Tasarım eğitimi, tasarımcıların eylemlerinin sonuçlarını ve etkilerini dikkatle değerlendirerek yansıtıcı bir sürece girdikleri fikrini benimsemelidir. Sonuç olarak, tasarım eğitimi, alanın doğasında var olan sanatsal niteliği kucaklayacak, pratikliği yaratıcı süreçlere entegre edecek ve akademik bilgi ile stüdyonun tasarım vurgusu arasındaki boşluğu dolduracak niteliklere evrilmelidir. Bu bütüncül yaklaşım, öğrencileri tasarım zorluklarının karmaşıklığını açma, estetik ve teknik hususları uyumlaştıran yenilikçi çözümlere katkıda bulunma konusunda güçlendirecektir.

Kaynakça

- Akbulut, D. (2014). Tasarımda temel etkileşim: Temel tasarım eğitiminde bütünleşik ortak zemin. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(13), 23-40. <https://doi.org/10.18603/std.46561>
- Başçı, S. ve Koca, D. (2022). Tasarım eğitimi ve mekân üretimi sürecinde uygulamanın rolü üzerine bir inceleme. *Modular Dergisi*, 5 (1), 98-111.

- Biggs, M. A. R. (2006). Modelling experiential knowledge for research. M. Mäkelä ve S. Routarinne (Eds.), *The art of research: Research practices in art and design* içinde (182-204). University of Art and Design Helsinki.
- Candy, L. (2006). *Practice based research: A guide*. CCS report, University of Technology.
- Demirbaş, Ö. O. ve Demirkan, H. (2003). Focus on architectural design process through learning styles. *Design Studies*, 24(5), 437-456. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(03\)00013-9](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(03)00013-9)
- European Association for Architectural Education (EAAE) (2022, Ekim 16). *Mimari araştırmalarda EAAE tüzüğü*. <https://www.eaae.be/about/statutes-and-policypapers/eaae-charter-architectural-research/#:~:text=Architectural%20research%20is%20an%20original,to%20the%20discipline%20of%20architecture>
- Esen, E., Elibol, G. C. ve Koca, D. (2018). Basic design education and Bauhaus. *Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 8 (1), 37-44. <https://doi.org/10.7456/10801100/004>
- Foucault, M. (1976). *The archaeology of knowledge*. Colophon.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*, Central European University Press.
- Frayling, C. (1993/1994). Research in design. *Royal Collage of Art Research Papers*, 1(1), 1-5.
- Gray, C. ve Malins J. (2004). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Ashgate Publishing.
- Groat, L. N. ve Wang, D. (2013). *Architectural research methods*. Wiley&Sons.
- Gropius, W. (1965). *The new architecture and The Bauhaus*. The MIT Press.
- Gropius, W. (2019). *Bauhaus Manifest/o*. Goethe-Institut, Pagan Yayınları.
- Itten, J. (1975). *Design and form the basic course at the Bauhaus and later* (revised edition). Van Nostrand Reinhold Company.
- Kaptan, B. B. (2016). An interior architecture/design education model with the scope of new approaches. *Online Journal of Art and Design*, 4(2), 1-11.
- Kararmaz Ö. ve Ciravoğlu A. (2017). Erken dönem mimari tasarım stüdyolarına deneyim tabanlı yaklaşımların bütünlleştirilmesi üzerine bir araştırma. *Megaron*, 12(3), 409-419.
- Koh, J., Chai, C., Wong, B. ve Hong, H. (2015). *Design thinking for education: Conceptions and applications in teaching and learning*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-981-287-444-3>
- Kuruçay Gök, E. (2022). Beden ve mekân diyalektiği bağlamında Bauhaus düşüncesi: Tasarım eğitimi üzerinden mekân tanımları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Lucero, A., Vaajakallio, K. ve Dalsgaard, P. (2012). The dialogue-labs method: process, space and materials as structuring elements to spark dialogue in co-design events. *Codesign-International Journal of Cocreation in Design and The Arts*, 8(1), 1-23.
- Margolin, V. (1998). Design studies: A proposal for a new doctorate. S. Heller (Eds.), *The education of a graphic designer* içinde (163-170). Allworth Press.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *The new vision*. Dover Publications.
- Naylor, G. (1968). *The Bauhaus*. Studio Vista.
- Nimkulrat, N. (2007). The role of documentation in practice-led research. *Journal of Research Practice*, 3(1), 1-8.
- Nimkulrat, N. (2009). Craft designer as researcher: Theorising design from practical perspectives. J. Verbeke, & A. Jakimowicz (Eds.), *Communicating (by) design* içinde (483- 491). Hogeschool voor Wetenschap & Kunst - School of Architecture SintLucus and Chalmers University of Technology.
- Nimkulrat, N. (2011). Problems of practice-based doctorates in art and design: A viewpoint from Finland. C. Costley ve T. Fell (Eds.), *Proceedings of the 2nd International Conference on Professional Doctorates (ICPD2)* içinde (58-61). Council for Graduate Education.

- Nimkulrat, N. (2012). Hands-on intellect: Integrating craft practice into design research. *International Journal of Design*, 6(3), 1-14.
- Özkar, M. (2019). Soyut düşünme ve yaparak öğrenme: Temel Tasarım eğitiminin Amerika'daki başlangıçları. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Eds.). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, s. 135-151. İletişim Yayınları.
- Rendell, J. (2008). Space, place, and site in critical spatial arts practice. Cartiere, C and Willis, S. *The Practice of Public Art* içinde (28-59). Routledge.
- Rust, C. (2007). Unstated contributions – how artistic inquiry can inform interdisciplinary research. *International Journal of Design*, 1(3), 69-76.
- Scalar (22 Şubat 2023). Yaratıcı uygulama araştırmaları. <https://scalar.usc.edu/works/creative-practice-research/contents?path=index>
- Schön, D. A. (1998). Toward a marriage of artistry & applied science in the architectural design studio. *Journal of Architectural Education*, 41(4), 4-10.
- Schön, D. A. (1990). *Educating the reflective practitioner*. Jossey- Bass.
- Siebenbrodt, M. ve Schöbe, L. (2012). *Bauhaus 1919-1933*. Parkstone Press.
- Smith, H. ve Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
- Strand, D. (1998). *Research in the creative arts*. Department of Employment, Education, Training and Youth Affairs.
- Sullivan, G. (2009). Making space: The purpose and place of practice-led research. H. Hazel Smith ve R. Dean (Eds.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* içinde (41-65). Edinburgh University Press.
- Thoring, K., Mueller, R. M., Giegler, S. ve Badke-Schaub, P. (2020, May 18-21). *From Bauhaus to design thinking and beyond: A comparison of two design educational schools* [Conference presentation]. DS 102: Proceedings of the DESIGN 2020 16th International Design Conference, UK.
- Vaughan, L. (2017). *Practice-based design research*. Bloomsbury Publishing.
- Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. Van Nostrand Reinhold.
- Yada, S. (2019). Tatbikî Güzel Sanatlar okullarının doğuş sebepleri ve fonksiyonları. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, (Eds.). *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı, Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus*, s. 525-567. İletişim Yayınları.

Üç Çığlık: Modernizmden Postmodernizme Görsel Çözümlemeler

Evrin Özeskici¹

Öz

Modernizmle birlikte sanatta çeşitli kırılmalar başlamış, kimi sanatçılar eserlerini postyapısal ve varolusal problemlerin sorgulanmasına dönüştürmüştür. Etkili bir ifade ve eleştiri aracı olan çığlık edimi de bu bağlamda başvurulan unsurlardan biridir. Geniş bir kültürel etki alanına sahip olan Edvard Munch'un *Çığlık* isimli resmi bu araştırmada bir başlangıç noktası olarak alınmış ve resimde ortaya çıkan postyapısal söylemlerin izini sürmek amaçlanmıştır. Ayrıca sanatçıların çığlığı bir ifade aracı olarak kullanmalarının altında yatan nedenlerin açığa çıkarılması, araştırmanın bir diğer amacını oluşturur. Bu nedenle araştırmada Edvard Munch'un yanısıra eserlerinde çığlık edimini bir eleştiri olarak izleyiciye yansıtan ve kavramsal bir yapıda sorgulanmasını sağlayan Oscar Kokoscka, Francis Bacon ve Andy Warhol'un da eser analizlerine yer verilerek kapsam ve sınırlar genişletilmiştir. Bu sanatçıların eserlerinde topluma yönelik eleştirel bir sorgulama dili kullanmalarının bir sonucu olarak, insanın varlık problemine dönük güncel fikirleri desteklediği düşünülmektedir. Araştırmanın problemleri şu şekilde sıralanabilir: Çığlık ediminin hem sosyolojik yapıyla hem de felsefi bağlamda nasıl bir ilişkisi vardır? Postyapısal söylemler ve çığlığın yapıbozumu arasında nasıl bir ilişki vardır? Edvard Munch'un *Çığlık* isimli resmi modernizm ve postmodernizm açısından neden önem taşımaktadır? Edvard Munch, Oscar Kokoschka, Francis Bacon ve Andy Warhol'un eserlerindeki ortak noktalar nelerdir? Bu gibi sorulara aranan cevaplar ışığında postmodern söylemlerin neler olduğu anlaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çığlık, Yapıbozum, Postmodernizm, Postyapısal söylemler.

Three Screams: Visual Analyzes from Modernism to Postmodernism

Abstract

With modernism, various ruptures began in art, and some artists transformed their works into a questioning of poststructural and existential problems. The act of screaming, which is an effective

¹Doç, Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-1491-3487, ozeskicievrin@gmail.com

means of expression and criticism, is one of the elements used in this context. Edvard Munch's painting *The Scream*, which has a wide cultural sphere of influence, is taken as a starting point in this research and it is aimed to trace the poststructural discourses emerging in the painting. In addition, another aim of the research is to reveal the reasons underlying the artists' use of the scream as a means of expression. For this reason, in addition to Edvard Munch, the scope and boundaries of the research were expanded by including the work analysis of Oscar Kokoschka, Francis Bacon and Andy Warhol, who reflected the act of screaming to the audience as a criticism in their works and questioned it in a conceptual structure. As a result of the fact that these artists use a critical questioning language towards society in their works, it is thought to support current ideas about the problem of human existence. The problems of the research can be listed as follows: How does the act of screaming relate to both the sociological structure and the philosophical context? What is the relationship between poststructural discourses and the deconstruction of the scream? Why is Edvard Munch's *The Scream* important for modernism and postmodernism? What are the common points in the works of Edvard Munch, Oscar Kokoschka, Francis Bacon and Andy Warhol? In the light of the answers sought to such questions, it will be understood what postmodern discourses are.

Keywords: Scream, Deconstruction, Postmodernism, Poststructural discourses.

TDK'ya göre çığlık terimi acı, ince ve keskin ses anlamına (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, t.y.) gelmektedir. Bireysel sıkıntılarının, toplumsal olayların, savaşların ve siyasi iç çekişmelerin odağında kalan insanlar kendilerini çığlıkla ifade etmişlerdir. Sanat tarihinde Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner ve Pablo Picasso gibi sanatçılar tıpkı çağdaşları Edvard Munch gibi eserlerinde çığlığın derin izlerini yansıtmışlardır. Toplumsal olayların, şiddetin, kaosun ve siyasal baskıların olduğu bir toplumda sanatçıların eserlerine aktardığı konular da şiddetin bir yansıması olmaktadır. Tüm bu toplumsal olayların bir sonucu olarak sanatçıların eserlerinde öteki, ötekileştirme ve kimliğin sahnelenmesi gibi kavramların öne çıktığı gözlemlenmiştir. Edvard Munch'un *Çığlık* isimli resmi sanatçının bu tür toplumsal olayların içselleştirmesiyle ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda yapıbozum ve varlık felsefesiyle yakından ilişkilidir. Güncel sanatta da halen üzerinde farklı yorum ve düşünceler barındırdığı için bu resim, araştırma kapsamında ele alınmıştır.

Sanat, sanatçı ve eser arasındaki ilişkide toplumsal kimliklerin rolü önemlidir; sanat, toplumsal kimliklerin kitlelere iletilmesini sağlanmaktadır (Koçak Özeskici, 2021, s. 42). Bu nedenle sanatçıların geçmişten günümüze değin toplumun sesini dinleyerek resimlerinde çığlık, şiddet, gizem ve eleştiri gibi kavramları aktardığı bilinmektedir. Bu durum çoğu dışavurumcu sanatçıların resimlerinde bir olumsuzlama yaratmıştır. Çünkü dışavurumcu sanatçıların ifade dillerindeki ortak özellik şiddet ve eleştiridir. Bu yüzden çığlığı bir edim olarak konu alan sanatçıların eserlerinde bir olumsuzlama vardır. Ayrıca toplumsallığın kökeniyle sanatın olumsuzlama özelliği arasında önemli bir bağlantı vardır (Dellaloğlu, 2007, s. 60). Dışavurumcu sanatçıların toplumsal kökeninde yaşanmış olan olayların bir olumsuzlama olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu yüzden sanat toplumun bir yansımasıdır. Tepkiselliğin çıkış noktası ise toplumsal yapıdaki siyasi olaylar ve istikrarsızlıktır. Örneğin, İtalyan ressam Paolo Uccello'nun 1435-1455 yıllarında yaptığı *San Romano Savaşı* isimli eserinde savaş ve toplumsal olaylar öne çıkarılmıştır. Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un 1503 ve 1504 arasında yapmış olduğu *Dünyevi Zevkler Bahçesi* isimli eserinde

çığlık ve şiddet sahneleri içermektedir. İspanyol ressam Francisco Goya'nın 1814 tarihli 3 Mayıs 1808 isimli resminde bir grup asker tarafından nişan alınan halkta ve ellerini havaya kaldıran figürde çığlığın subliminal mesajlarını görmek mümkündür. Tüm bu resimler ve daha birçokları sanat tarihinde çığlığa örnek olarak gösterilebilir. Ancak Edvard Munch'un Çığlık isimli resmi araştırmanın ana konusudur. Munch'un Çığlık'taki figürün ifadesinden de anlaşılacağı üzere bu resim, modernizmin insanlar üzerinde yarattığı korku ve endişenin bir göstergesidir. Kimlik, birey, gösterge ve şiddet gibi kavramlar modernizmle hız kazanmış; Çığlık tablosunda olduğu gibi eleştirel ve kavramsal bir ifade yapısı önem kazanmıştır. Çünkü resim, tekil bir göstergedeki ziyade çoğulcu bir bakış açısı ve mesaj içermektedir. Figür üzerinde uygulanan yapıbozum toplumsal sorunları işaret etmek için bilinçli olarak yapılmıştır. Munch'un resimlerindeki figürleri yapıbozuma uğratmasının temelinde yatan asıl sebebin, resme bir anlam yüklemek ve eleştiriye vurgulamak olduğu iddia edilebilir.

Çığlık resmi, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Makale kapsamında bu resmin kompozisyon, figür, eleştiri ve yapıbozum kavramlarıyla nasıl ilişkili olduğuna yönelik tespitler yapılmış, kavramsal ve edimsel olarak analiz edilmiş, resimdeki kurguyla ilişkili olan ve araştırmaya katkı sağlayacak sanatçıların resimleri karşılaştırılmıştır.

Her dönemin toplumsal yapısına ilişkin sanatçıların çığlık kavramına ilişkin yaklaşımları farklılık göstermiştir. Ancak savaşın, toplumsal olayların ve şiddetin yaşandığı hemen hemen her dönemde sanatçıların yaklaşımları ortak olduğu gözlemlenmiştir. Resimler üzerinde yapıbozum, deformasyon ve estetik ötesi uygulamalarda benzerlikler görülmektedir. Bu yüzden modernizm ve postmodernizm arasındaki belirsizlikler her iki süreçte yaşanan ortak toplumsal olayların neticesinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu yüzden 20. Yüzyılın başlarında birçok sanat akımları ve sanatçıların eserlerinde üslup farklılıklarının gözlemlendiği iddia edilebilir. İfadesel, kavramsal ve eleştirel yönler bu dönemin sanatçılarındaki ortak özelliklerdir. Ancak sanattaki değişimlere ve sanatçıların üslup farklılıklarına neden olan önemli etkenler vardır. Ayşe Nahide Yılmaz'ın (2015) konuyla ilgili görüşü şu şekildedir:

Sanat çevresinde tartışılan konular ve ulusal kimliğin kültürel alandaki yansımaları, bir yandan hükümetlerin siyasal eğilimleri, bir yandan da ortamı oluşturan öznelerin bilinç ve deneyimleriyle bağlantılı olarak sürekli değişime uğramıştır. (s. 50)

Yılmaz'ın cümlesinden anlaşıldığı üzere sanatçıların eserlerindeki konular, toplumların içinde buldukları ulusun bir parçası olarak yansımaktadır. Bu durum sanatçıların eserlerinde kültürel kimliğin oluşmasında önemli bir etmen olarak düşünülebilir. Tüm bu olguların sanatçıların eserlerinde üslup farklılıklarına neden olduğu da ileri sürülebilir.

Toplumsal Bir Gösterge Olarak Çığlık

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başları modernizmin toplum yaşamına giriş yaptığı yıllar olmuştur. Bu süreçte sadece sanatta değil; felsefe ve bilim gibi birçok disiplinlerde değişim ve gelişimlere tanık olunmuştur. Klasik görme biçimlerinden ziyade felsefi sorgulamalar ve kavramsal yaklaşımlar benimsenmiştir. Özellikle savaşın merkezinde olan Almanya ve

Fransa gibi ülkelerin sanatlarında köklü değişimler yaşanmıştır. Almanya'daki Ekspresyonizm akımı ile Fransa'daki fovizm akımları toplumsal eleştirinin odağında ortaya çıkmıştır. Savaşın, toplumsal olayların ve şiddetin hüküm sürdüğü 20. yüzyıl dünyasında yapılan birçok eserde ifadeci bir üslup öne çıkmıştır. Eserlerdeki ortak noktalar deformasyona uğramış karakteristik bir figür yorumlarıdır.

Farklı bir noktadan bakılacak olunursa, dışavurumcu sanatçıların ortaya çıkmasında modernizm ve kitle kültürü arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Ortega y Gasset'a göre kitle kültüründe kitlelerin gittikçe artması bir sorundur. Gasset (akt. Çakır, 2014, s. 227) bu durumu, benliğin bir kaybı olarak aktarmaktadır. Gasset'ın düşüncelerine göre kitlelerin artış göstermesiyle toplumsal olayların ortaya çıkması arasında doğru orantı olduğu tespit edilmiştir. *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü* isimli kitapta Gasset'ın sözlerini şu şekilde yorumlanmıştır: "Modern çağla birlikte kitleler her şeye müdahale eder ve müdahaleleri hep şiddetle olur. Kitlelerin çoğalması ve güçlenmesi, Avrupa'nın, insanlığın, medeniyetin, milletlerin karşılaşabileceği en büyük sorundur" (Çakır, 2014, s. 227). Çakır'ın açıklamasına göre (Gasset'ın savunduğu fikirler) toplumsal olayların ve isyanların çıkış noktasının, kitlelerin çoğalmasıyla bağlantılı olduğu fikrine ulaşılabilir. Aynı zamanda sosyo-kültürel yapıdaki değişimlerin de dışavurumcu sanatçıların resimlerinde değişimi tetiklediği ileri sürülebilir. Koçak Özeskici (2020) konuya ilişkin şu şekilde açıklık getirmektedir:

Sosyo-kültürel yapıların bir araya gelmeye başladığı, sınırların ortadan kaldırıldığı yeni küresel dünyada yaşanan koşullar, sanatçının duyarlılıklarını, algısını, iletişim pratiğini sürekli olarak biçimlendirmektedir. Dönüşüm, çevre, tüketim, şiddet, ayrımcılık, kolonileşme, etnik sorunların dünyada ortak problemler haline gelmesi, sanatçının bunlara düşünsel içerikli yönelim ile tanıklık etmesine sebep olmaktadır. (s. 95)

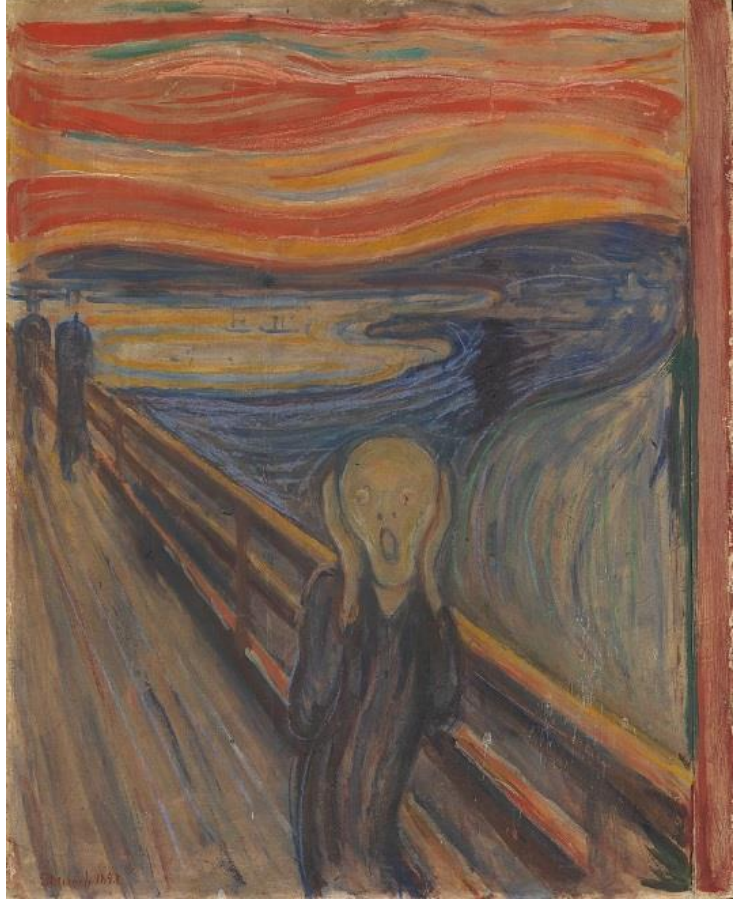
Açıklamaya dayanılarak hemen hemen her toplumdaki ortak problemlerin sosyo-politik olaylar, şiddet ve ayrımcılık olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bir toplumda sosyo-politik olaylar, şiddet ve etnik sorunlar yaşanıyorsa, o toplumların sanatlarında değişim ve dönüşüm kaçınılmazdır. Bu dönüşüm ve değişim özellikle Edvard Munch'un eserlerinde gözlemlenmektedir. Sanatçının yalnızlık, hastalık, ölüm ve çılgılık gibi konulara resimlerinde değindiği anlaşılmıştır.

Modernizmdaki yalnızlık, hastalık ve çılgılık gibi konuların yerini postmodernizmde tüketim toplumu ve kapitalizmin insanlar üzerinde yarattığı değişimler almıştır. Türkdoğan (2014) tüketim toplumlarıyla ilgili şunları söylemektedir: "Tüketim toplumunda bireyler kendi belleklerinden, öznelliklerinde uzaklaştırılmış kendi davranış kalıplarına ilgisi olmayan, bireyi kendi olamama ve genelleşmiş birey "*monoton kalıp birey ve kendinden çok başkası*" karakterler ortaya çıkarmıştır" (ss. 169-170). Birey ve kendisi arasındaki çatışmalar, yabancılaşma ve korku gibi durumlar tüketim toplumunun özellikleri olarak söylenebilir. Andy Warhol'un *Çılgılık (Munch'tan Sonra)* isimli yapıtı bu duruma örnek olarak verilebilir. Eser Munch'un *Çılgılık*'ının postmodern bir algıyla ele alınmış ve ifade edilmiş hali olarak yorumlanabilir.

Munch'un 1893 tarihli *Çığlık* tablosu sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (Görsel 1). Çünkü bu resim hem içinde bulunduğu toplum yapısıyla ilgili (modernizmle) düşünceler içermesi hem de figür yorumundaki kavramsal yönelimler bakımından postmodern bir çizgide durmaktadır. Resimde figür üzerinde yapılan biçim bozmalar, göstergebilim açısından incelendiğinde sembolik anlamlar taşımaktadır. Eserde insanın varlık probleminden yola çıkılarak bir inceleme yapılırsa, modern insanın kaygısı ve korkusu ortaya çıkmaktadır. Bu durum insanlık açısından kötü bir duruma işaretler, Munch için. Ressamın şu sözü yaşadığı ana açıklık getirmektedir: "Sanatımda ifade etmeye çalıştığım derin bir endişe duygusundan dolayı kendimi bildim bileli acı çektim. Kaygı ve hastalık olmadan dümensiz bir gemi gibi olmalıyım" (akt. Fusar-Poli vd., 2017, s. 317). Munch'un ifadesinden anlaşıldığı üzere korkuyu, nefreti ve iç çöküşü hem figür hem de resmin atmosferi üzerinde deforme ederek aktarmıştır. Renkler koyu ve kasvetlidir. Kızıl bir gökyüzü ile mavi nehrin birleşimi tıpkı bir rüya gibi iç içedir. Munch'un yukarıdaki resmi ürkütücü ve tepkiseldir. Bu resimde kullanılan abartılı renk lekeleri ve rastgele yapılmış çizgiler sanatçının iç tepkisinden kaynaklandığı söylenebilir (Taşkesen, 2018, s. 9). Bu resim tıpkı George Orwell'in (2020) *1984* isimli romanında olduğu gibi distopiktir; umutsuz ve kaotiktir. Çünkü sanatçı eserinde gerçekliği ele alırken bir kurmaca yaratmıştır. Eserinde gerçekte düş arasında bir gerilim yaratmış; izleyiciyi yaratmış olduğu gösteriye çekmeyi başarmıştır. Resimde her ne kadar distopik bir kurgu hakim olsa da, distopik bir kurgunun içinde ütopyik bir düşüncenin de olabileceği fikri önemlidir. Neydim ve Polatel (2020) ütopya ve distopya arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Ütopyacı düşün kâbusa dönüşebilirliğini konuşturan distopya yazını böylelikle ütopyayı çürütücü bir etkinlik olmaktan ziyade ütopyacı kusursuzluğun içinde masumlaştırılabilecek olası kötülöklere karşı uyarıcı bir tutum takınır. (s. 57)

Dolayısıyla Munch'un *Çığlık*'ında ütopyanın içerisinde distopyanın bir öngörüsü ve ideası olduğu düşünülebilir. *Çığlık* tablosundaki ürkütücü gerçekliğin ve distopik yapının, modernizm içerisinde gizlendiği varsayılabilir. Modernizmle birlikte başlayan hızlı kentleşme, değişen toplum düzeni, kapitalizmin insanlar üzerindeki olumsuz etkileri gibi etkenlerin geleceğin korku ve endişelerini tetiklediği iddia edilebilir. Ayrıca eserde



Görsel 1. Edvard Munch, *Çığlık*, karton üz. tempera ve pastel, 91×73.5 cm. (Munch, 1893).

modernizmin yarattığı kitle toplumunun derin yalnızlığı öne çıkmaktadır. Bu yüzden Munch eserinde özne ve nesne ilişkisi ile birey ve onun varlık problemini izleyiciye bilinçli olarak aktardığı düşünülebilir. Dolayısıyla Munch'un *Çılgılık*'ı Munch'tan sonraki sanatçılar için bir bellek olmuştur. Sanatçılar geçmişin unutulmaması için toplumlara farkındalık sağlamak istemiş olabilir.

Çılgılık Ediminin Yapıbozumu ve Postmodern Söylemler

Yapıbozum felsefesine göre var olan yapıyı bozmak ve inşa etmek önemlidir. Aynı zamanda varlığın metafiziksel yaklaşımına ve baskınlığına yönelik bir eleştiri olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Postmodernizmdeki çoğulcu yapının ve multidisipliner anlayışın temel gerekçesi değişkenliklerin modernizme göre daha fazla olmasıdır. Ayrıca postmodernizmin kültür, bellek, tarih veya geleneksel değerler gibi modernist felsefi fikirlerdeki varsayımlara bir eleştiri olarak ortaya çıktığı da söylenebilir. Her ne kadar modernizme bir eleştiri olarak ortaya çıksa da postmodernizm, konu bakımından (insanın varlık problemi) ortak düşünceleri barındırır. Bu nedenle varlık probleminin çıkış noktası modernizmle bağlantılıdır. Örneğin, 20. yüzyılda ortaya çıkan iki büyük savaşın etkileri, Martin Heidegger'in insanın varlık problemiyle ilgili araştırmalarına neden olmuştur. Joan Stambaugh (2001), *Zaman ve Varlık Üzerine* isimli kitabının önsözünde Martin Heidegger'in amacını şu şekilde açıklamıştır:

Varlık ve Zaman'da Heidegger, insanın fenomenolojik hermeneutiğinden Varlığın temel ontolojisine yönelir. Bu yapıta doğal şeyleri (Vorhandensein), yapma şeyleri (Zuhandensein) ve temel ilgi yapısı içinde insanın özünü analiz ederek deneyimin tabakalarını açığa çıkarır. Bu üçü, dünya-içinde-olma'nın özgün, ayrılmaz birliğini oluştururlar. (ss. 7-8)

Bu sebeple insanın dünya içindeki varlığını devam ettirebilmesi için kendi varlığının farkına varabilmesi gereklidir. Ayrıca cümleden yola çıkılarak, insanın varlık sebebinin onun kendi zamansallığı içinde aranması gerekliliği anlaşılır.

Heidegger'in varlık kuramının dışavurumcu sanatçıların eserleriyle örtüştüğü düşünülebilir. Çünkü dışavurumcu sanatçılar toplumsal olaylardan beslenirler. Karakterleri çoğu zaman bilinçli olarak yapıbozuma uğrattılar. İnsanoğlunun varlık problemleri onlar için önemli olduğundan dolayı çılgılık, ölüm, hastalık, kaos ve yalnızlık konuları eserlerinde öne çıkmaktadır. Örneğin Munch'un *Çılgılık* isimli eseri ifadenin bir aktarımı olarak kavrama dönüşmüştür. Bu yüzden Edvard Munch, Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner gibi dışavurumcu sanatçılar diğer çağdaşlarından ayrılır. Eserlerinde estetik unsurlardan ziyade koyu ve kasvetli renk lekeleri ortaya çıkmaktadır. Dışavurumcuların eserlerinde tek bir anlam aramak doğru değildir. Bu yüzden eserleri çok katmanlıdır ve eleştiri barındırmaktadır. Dolayısıyla dışavurumcuların çılgılık ve ölüm gibi konularda insanın varlık problemlerine odaklandığı ileri sürülebilir. Gombrich'in (2002) dışavurumcu sanatçılarla ilgili açıklaması önemlidir:

Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü, insanın çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, birşeyin görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirmesi, hoş karşılanmıyordu. Fakat Munch, bir acı çılgının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini

görmeyen iki yüzölçümü olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı. (s. 564)

Gombrich'in ifadesinden anlaşıldığı üzere Munch'un resimlerinde ideal güzellikten öte çirkinliğin göstergeleri öne çıkmaktadır. Salt güzellik olgusunu göstermenin yaşamın bir parçası olmadığını savunmuştur. Bu yüzden sanatçının içsel yansımalarının dışavurumuna ulaşmanın önemine dikkat çekmiştir.

Çılgınlığın Toplumsal Yansıması Olarak Alice Harikalar Diyarında

Avusturyalı sanatçı Oskar Kokoschka dışavurumcu ifade biçiminin önemli temsilcilerinden birisidir. Eserlerinde ironik ve trajikomik sahneleri ele alarak yaşadığı dönemi eleştirmiştir. Toplumsal ve siyasi olaylar onun resminin çıkış noktası olmuştur. Yazar Claude Cernuschi'nin (2000) *Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, Truth, and the Interchangeability of the Physical and Psychological in Fin-de-siècle Vienna* isimli makalesinde yer verilen Kokoschka, sanatını şu şekilde açıklamıştır:

Bir insanın dış görünüşü, ruhani ya da dünyevi seçkinliğinin işaretleri ya da sosyal kökenleri beni ilgilendirmiyor. Bu tür konulardaki belgeleri gelecek nesillere aktarmak tarihin işidir. Portrelerimde [levha 6] insanları şaşırtan şey, yüzden, ifadelerdeki oyundan ve jestlerden belirli bir kişi hakkındaki gerçeği sezmeye çalışmam ve kendi resimsel dilimde yaşayan bir varlığın hafızada kalacak damıtımını yeniden yaratmaya çalışmamdır. (s. 64)



Görsel 2. Oskar Kokoschka, *Alice Harikalar Diyarında*, tuval üz. yağlıboya, 63.5×76.4 cm (Kokoschka, 1942).

Kokoschka resimlerinde teatral bir sunum ortaya koymuş, toplumsal olayları trajikomik bir ifade biçimine dönüştürerek izleyiciyi oyun ve gerçek arasındaki bağlantıya dahil etmiştir. *Alice Harikalar Diyarında* isimli resminde bu bağlantı açık bir şekilde görülebildiği gibi, çılgınlığın da toplumsal yansıması hissedilmektedir (Görsel 2). Aynı isimli masalda saf ve temiz bir dünya düzeni anlatılmaktadır. Yurdakul ve Özer (2013) adı geçen masalla ilgili olarak şunları söyler:

Viktoryan dönemin ünlü yazarlarından Lewis Carroll'ın 1865 senesinde kaleme aldığı *Alice Harikalar Diyarında* isimli fantastik masal, Alice isimli küçük bir kızın, ablasının okuduğu hikâyeden sıkılıp uykuya dalmasıyla başlar. Gördüğü beyaz tavşanın peşi sıra giderek "harikalar diyarını" keşfeden Alice, burada atıldığı türlü maceralarla birlikte, yazıldığı dönemden günümüze kadar her yaşta okuyucunun ilgisini çeker. (s. 2)

Yurdakul ve Özer'in ifade ettiği gibi harikalar diyarı yazıldığı süreçten itibaren günümüze kadar tüm toplumları etkilemiştir. Ayrıca masalda, çocukların gözünden yetişkinlerin dünyasının ne kadar saçma görüldüğünün de bilgisini vermektedir. Ancak masalda bir alegori vardır. Dönemin toplumsal ve siyasal yapısına yönelik bir eleştiri de içermektedir. Masalda Viktoryen döneminin gelenek ve görenekleri abartılarak teatral bir gösteri şeklinde ele alınmıştır. Kokoschka'nın resminde ise masalın gösterişli yapısından ziyade savaşın dramatik ve kaotik yapısı öne çıkmaktadır. Kokoschka masaldan yola çıkarak bir metafor yaratmıştır. Masalda adı geçen fantastik öyküyü hem kendi çılgılığı şeklinde ifade etmiş hem de toplumun içinde bulunduğu ana dönüştürmüştür. Resimde de görüldüğü üzere insanın varlığına ve özüne ilişkin bir baskı ve şiddet vardır. Masalda anlatıldığı kadar temiz bir dünya düzeni yoktur, bu resimde. Toplumsal baskının derin izlerini ve savaşın kaotik atmosferini izleyiciye göstermiştir. Dolayısıyla resimdeki ana karakter olan Alice'in hafif tebessüm ederek izleyiciye bakışının ardında bir hiciv vardır. Resmin sol tarafındaki erkek figürü muhtemelen gazetecidir. Çünkü bu figür başında kaskıyla resmi bir kıyafet giymiş; figürün sağ alt tarafında *Times*'in kapağı yer almıştır. Gazetecinin hemen yan tarafındaki kadın figürü ise kucağında maske takmış bebeğiyle birlikte durumu şaşkın bir şekilde izlemektedir.

Çılgınlığın Anatomisi

Çılgınlık edimine farklı bir yorum getiren bir başka sanatçı Francis Bacon'dur. Bacon resimlerinde ekspresyonist ifade biçimine diğer çağdaşlarına göre daha farklı bir yorum getirmiştir. Genellikle eserlerindeki figürler kapatılmış ve hapsedilmiş bir iç mekan içerisinde tasarlanmıştır. Eserlerinde figür ve mekan kompozisyonlarında insanoğlunun kötü ve karanlık yapısına dikkat çekmiştir. Bu yüzden Bacon'un resimlerinde güçlü bir devinim ve öfke vardır. Dolayısıyla resimlerdeki karakterlerin ifadelerinde öne çıkan öfke ve haykırış, Munch'un *Çılgınlık* tablosunu anımsatmaktadır.

Bacon'un *Baş VI* isimli resminde sürrealizmin izlerini taşıdığı görülmektedir (Görsel 3). Yüz hatları belirsiz bir figürde travmatik etki dikkati çekmektedir. Sanatçının bu resminde İkinci Dünya Savaşı sonrası baskıcı etkinin yansımaları ortaya çıkmaktadır. Bacon'un çıkış noktası Diego Velázquez'in *Papa 10. Innocent'in Portresi*'dir. Bacon bu resminde, *Papa 10. Innocent'in Portresi*'ne gönderme yaparak savaş sonrası psikolojik travmanın bir



Görsel 3. Francis Bacon, *Baş VI*, tuval üz. yağlıboya, 93 x 76.5 cm. (Bacon, 1949).

metaforuna dönüştürdüğü iddia edilebilir. Resimdeki karakter her ne kadar Papa olsa da resimdeki Papa karakteri yapıbozuma uğratarak toplumun bir çılgınlığına dönüşmüştür. Papa'nın baş kısmı bilinçli olarak belirsizleştirildiği söylenebilir. Görseldeki Papa figürü artık insan olma özelliğini kaybetmiş; Papa karakterinin simulakr bir yapı içererek değişime uğradığı ileri sürülebilir (Köse, 2009, s. 16).

Diğer bir deyişle Papa karakteri gerçek temsilinin ötesinde bir ifade ile anlatılmıştır. Bacon resimindeki karakter ile (Papa'nın) temsilin bir yansıması olarak insanoğlunun varlık probleminde değinilmiştir. Dolayısıyla bu eserden hareketle postmodern sanat yapıtlarında

estetik biçim, güzel ve çirkin değerlendirmesinin bir sonuca ulaştırması mümkün görünmemektedir.

Modernizmdaki temel kurallar yerini trans-estetik bir yapıya bırakarak kültürel dönüşümü tetiklemiştir. Kültürel dönüşüm sanat yapıtına bakış açısını da değiştirmiş; tıpkı Bacon'un eserlerinde olduğu gibi estetik ötesi bir bilinç algısının önünü açmıştır. Ayrıca modern sanat kendi içinde karşıtlıkları da barındırmaktadır. Diğer bir ifade ile modern sanat kendi içinde farklı fikirleri, yeni değerleri ve olumsuz karşı duruşlar içermektedir (Bodei, 2008, s. 112). Bu açıklamaya göre modernizmin çok katmanlı bir yapıda ifade edilebileceği söylenebilir. Geleneksel yapılar yerini farklı uygulama alanlarına bırakmış; estetik kavramına ilişkin kırılmalar yaşanmıştır. Jean Baudrillard'ın (1995) şu sözü önemlidir: "Estetiğin ya ötesindeyiz ya da aşağısında. Sanatımıza estetik bir yazgı ya da tutarlılık aramak gereksiz. Göğün mavisinin kızılaltında ya da morötesinde aranması gibi bir şey olur bu" (s. 22). Baudrillard'ın yaklaşımına göre estetik algı tutarlı değildir. Dolayısıyla modernizmle birlikte estetik algıda büyük değişimlerin yaşandığı ileri sürülebilir. Munch'un *Çılgılık*'ıyla Bacon'un *Baş VI*'si arasındaki benzerlikler vardır. Her iki resimde Jean Baudrillard'un felsefi yaklaşımında ileri sürdüğü gibi gerçek temsillerinden (simulakrum) uzaktır.

Andy Warhol'un Resminde Çılgılın Yapıbozumu

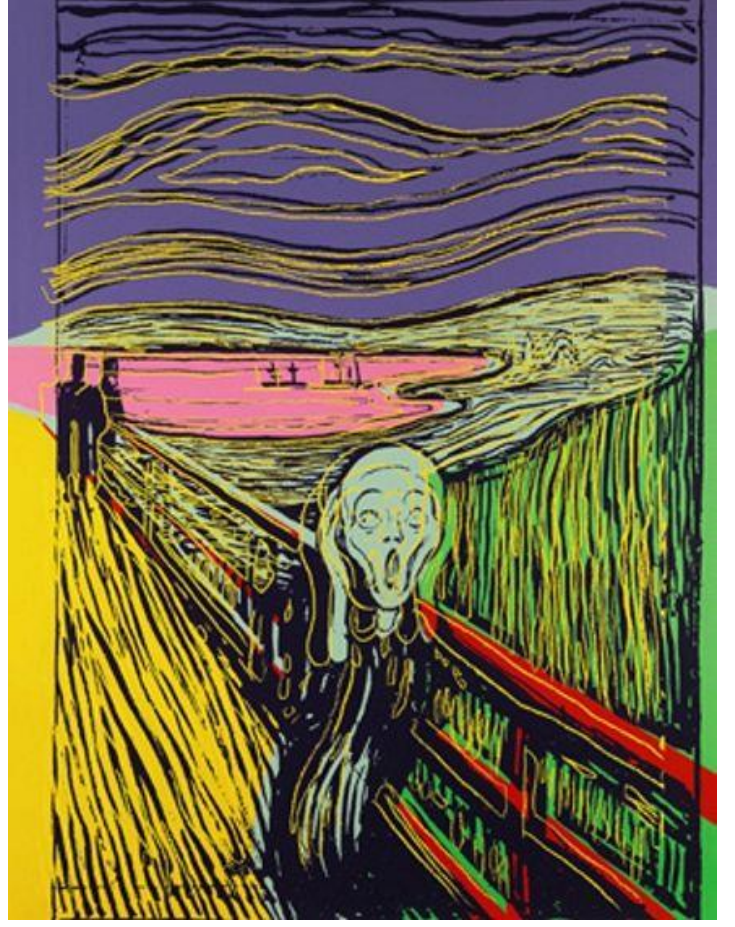
Postmodern bir sanatçı olan Andy Warhol pop sanatın önemli bir temsilcisidir. Warhol popüler kültürü ve medya iletişim araçlarını sanatında dönüşüme uğratma eğilimi göstermektedir. Çoğaltılabilirlik ve yeniden üretilebilirlik sayesinde, sanat eserinin tek ve biricik kavramlarını önemsiz kılmıştır. Sanatta içerik ve form ilişkisine yeni bir yorum getirmiştir. Warhol, Munch'un *Çılgılık*'ını yeniden yorumlarken popüler imgeleri kullanmış; bu sayede resimdeki yabancı etkileri azaltmıştır (Ümer, 2019, s. 43). Diğer bir ifade ile eserin orijinal haline atfedilen kavramlar seri üretimle birlikte, yeni bir anlam ve düşünce şekline dönüşmektedir.

Warhol 1984 yılında yapmış olduğu *Çılgılık (Munch'tan sonra)* isimli serigrafisini Munch'a ithafen yapmış; çılgılığı popüler kültürün bir yansıması olarak yorumlamıştır (Görsel 4). Dolayısıyla Warhol, Munch'tan sonra toplumsal ve kültürel yapıda değişimlerin yaşandığına dikkat çekmiş; *Çılgılık* tablosunu yeniden ele alarak reklam ve imaj kültürüne dönüştürmüştür. Warhol'un *Çılgılık*'ı Arthur Danto'nun fikrini (Batı sanatında yeni bir dönemin başladığını) desteklemektedir (akt. Şiray, 2019, s. 86). Mehmet Şiray (2019) *G. W. F. Hegel'in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler* isimli makalesinde konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Sanatın sonu tezini savunanlar açınsındansa sanatın artık modern dönemde sadece kapitalizmin güdümündeki market açısından bir önemi vardır. Sanat en nihayetinde belki de kendi sonuna ilişkin bir düşünce olarak ve ancak kendinin olumsuzlanması olarak devam etmektedir. (s. 86)

Şiray'ın bu ifadesi Arthur C. Danto'nun açıklamasını desteklemektedir. Bu kapsamda sanatın sonundan ziyade sanatta yeni fikirler ve anlamların ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Bu yüzden Warhol'un yeniden üretim sayesinde kitlelere yönelik eleştirel bir tutum izlediği düşünülebilir.

Warhol'un serigrafisinde (Munch'un resmine göre) çılgıya yeni bir yorum getirdiği gözlemlenmektedir. Warhol'un resmindeki çılgık atan figürde korku, öfke ve şiddet kavramlarının yerine Popüler kültür üzerinden bir eleştiri getirilmiştir. Çılgık yeni bir anlam ve ifade şekline dönüşerek renkli, canlı ve estetik bir görünüm kazanmıştır. Warhol'un popüler kültür üzerinden yeniden ele aldığı resminde bir hiciv vardır. *Çılgık (Munch'tan sonra)* resmi güncel bir anlam kazanarak günlük tüketim unsurlarının bir parçası haline gelmiştir. Bu yüzden popüler medyanın halk üzerindeki etkisini parlak ve absürt renklerle ifade etmiştir. Munch'un *Çılgık*'ından hareketle Warhol resminde mekanik ve dijital bir imaj geliştirmiştir. Antmen'in (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* isimli kitabında Andy Warhol'un sanatına ilişkin şu anlatıma yer verilmiştir: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu" (s. 166). Warhol'un açıklamasından anlaşıldığı üzere sanatındaki ifade dili seri üretim üzerine inşa edilmiştir. Hazır nesnelere ve üretim süreçleri toplumun birer göstergesi olarak eserlerine yansımıştır. Ayrıca Warhol, resimlerini yapıbozuma uğratarak soyutlamıştır. Bu kapsamda Warhol'un, diğer çağdaşlarına göre (teknik ve biçim bağlamında) farklı bir yaklaşımı ve ileri noktalarda olduğu söylenebilir (Şahiner, 2013, s. 130). Warhol'un bu kadar ileri gitmesine neden olan durum, tüketim toplumdur. Eserlerinde nesne ve yapaylık arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Ayrıca toplumsal rolleri nesnelere ve imajlar üzerinden çözümlenmiş ve eleştirmiştir. Görüntülerin yapaylığına dikkat çekerek karakterleri bilinçli olarak mekanikleştirmiştir. Bu karakterler tüketim toplumunun yapay karakterlerine ve sistemin parçasına dönüşmüşlerdir.



Görsel 4. Andy Warhol, *Çılgık (Munch'tan sonra)*, serigrafisi, 101.6×81.3 cm (Warhol, 1984).

Dolayısıyla her iki yorum karşılaştırıldığında; çılgık bir edim olarak yapıbozuma uğratılmıştır. Bilinçli olarak resimlerdeki mekan ve figürler deforme edilerek günün şartlarına göre yorumlanmıştır.

Sonuç

Araştırma kapsamında çığlık edimiyle ilişkili eser çözümlenmeleri yapılmıştır. Çığlığın bir kavram ifade ve düşünce arayışı olduğu saptanmıştır. Çünkü toplumsal olayların, baskıların ve şiddetin odağında olan toplumlar, düşüncelerini sanat eserlerine yansıtmışlardır.

Elde edilen bulgulara göre Munch'un *Çığlık* isimli resminin Birinci Dünya Savaşı'yla, toplumsal olaylarla ve modernizmdaki köklü değişimlerle doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Aynı zamanda sadece Munch'u değil Munch gibi birçok dışavurumcu sanatçıların ölüm, hastalık, savaş ve dram gibi insanoğlunu derinden etkileyen olayları konu edindikleri fark edilmiştir. Sanatçılar bastırılmış duyguların odağında toplum yaşamını eserlerinde çok daha güçlü bir şekilde aktardığı kanıtlanmıştır.

Oskar Kokoschka'nın *Alice Harikalar Diyarında* isimli eseri, tıpkı Munch'un *Çığlık*'ında olduğu gibi eleştiri ve hiciv içermiştir. Diğer bir ifade ile resimde teatral bir sahnede figür ve atmosfer düzenlenmiş; karakterler aynı isimli masala göre uyarlandığı gözlemlenmiştir. Ancak bu eserdeki kurgunun masaldaki anlatım kadar güzel bir dünyanın olmadığı anlatılmıştır. Buradaki tezatlık, Kokoschka'nın anlatımındaki yeni dünya düzenine yönelik bir eleştiri barındırmasından kaynaklanmıştır. Benzer fikri Andy Warhol'un *Çığlık (Munch'tan Sonra)* isimli eserinde de gözlemlenmiştir. Bu eser reklam ve imajlar üzerinden yola çıkılarak popüler kültürün bir çığlığına dönüşmüştür. Böylece eser, o dönemin yapısına göre güncel bir anlam taşıdığı anlaşılmıştır. Araştırma kapsamında Francis Bacon'un *Baş VI*'nin görsel çözümlenmesi yapılmıştır. Bu resim Munch'un *Çığlık*'ı ile karşılaştırılmış; resmin ortaya çıkmasına neden olan durumlar üzerinde sorgulama yapılmıştır. Elde edilen bulgulara göre *Baş VI*'in Diego Velázquez'in *Papa Masum X'in Portresi*'ni referans alarak tasarlanmış; resimdeki çığlık, Papa'nın acı ile haykırmasıyla anlatılmıştır. Dolayısıyla o günün toplum yapısına göre güncel bir yoruma ulaşıldığı düşünülebilir. Ayrıca Bacon çağdaşlarından farklı olarak kavramsal bir ifade dili kullanmış; resminde hem geçmişi hem de günümüzü sentezleyerek bir karakter ortaya çıkarmıştır. Makalede Andy Warhol'un *Çığlık (Munch'tan Sonra)* adlı yapıtı çözümlenmiştir. Eser çözümlenmesinden anlaşıldığı kadarıyla Warhol popüler kültür ve değişen toplum yapısına göre eserini Munch'un aynı isimli yapıtına ithafen uyarladığı, eserdeki renklerin popüler kültüre göre yorumladığı gözlenmiştir. Buradan hareketle şu sonuç çıkarılabilir: Toplumsal olayların, şiddetin ve baskının olduğu toplumlarda çığlık tepkisel bir anlatım aracı olarak tercih edilmiştir. Bu tepkiselliği Bacon ve Warhol eserlerinde bir metafor olarak kurguladıkları tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Edvard Munch'un *Çığlık* isimli resmi kendisinden sonra birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Resim hem yapıldığı dönemin referanslarını barındırırken hem de postmodernizmdaki toplumsal değişimin problemlerini içermektedir. Özellikle Francis Bacon ve Andy Warhol gibi sanatçıların Munch'un *Çığlık* isimli resminden etkilendiği gözlemlenmiştir. Çünkü bu sanatçılar yaşadığı çağın toplumsal yapısından etkilenmiş; eserlerinde kendi zaman dilimlerine göre (çığlığı) yeniden yorumlamışlardır. Warhol, popüler ve medya kültür üzerinden çığlığı yorumlarken; Bacon ise İkinci Dünya Savaşı'nın toplum üzerinde yarattığı baskıyı Papa'nın çığlığına dönüştürmüştür. Dolayısıyla her iki sanatçının ortak noktası topluma yönelik eleştirel bir düşünce ortaya koymalarıdır. Oskar

Kokoschka ise 1942 yılında yapmış olduğu *Alice Harikalar Diyarında* isimli resmini savaş dönemi içerisinde yorumlamıştır. Sanatçı aynı isimli masalı ve masal kahramanlarını o dönemin güncel yapısına göre uyarlayarak eleştirisini ortaya koyduğu anlaşılmıştır. Araştırmaya konu olan üç sanatçının eserlerinde öne çıkan çılgınlığın, postyapısal bir anlayışta ele aldıkları gözlemlenmiştir. Çünkü Munch'un *Çılgılık*'i insanoglunun varlık problemine ilişkin bir eleştiriye başlatmış; Munch, kendisinden sonra gelen sanatçılara referans olmuştur. Çılgınlığın yapıbozumuna ilişkin fikirlerin ve postmodern söylemlerin, 20. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Munch ve Kokoschka gibi dışavurumcu sanatçılar sanatta geleneksel kalıpları kırarak değişimin önünü açtığı anlaşılmıştır. Postmodernizmin ise bu temel değişkenler üzerine kurulmuş ve üzerinde güncel söylemler geliştirilmiştir. Araştırma yazısı, postmodern söylemlerin ve güncel yaklaşımların çıkış noktasının bilinmesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca toplumsal bir gösterge olarak çılgınlığın bir kavram olarak zaman dilimlerinde nasıl bir değişim geçirdiğinin fark edilmesi açısından okuyucuya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Bacon, F. (1949). *Baş VI* [Resim]. Artchive. Erişim Tarihi: 20.01.2024. artchive.com/artwork/head-vi-francis-bacon-1949/
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün şeffaflığı aşırı fenomenler üzerine bir deneme*. (Çev. E. Abora ve I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin biçimleri*. (Çev. Durdu Kundakçı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Cernuschi, C. (2000). Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, truth, and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna. *Art History*, 23(1), 64. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00195>
- Çakır, M. (2014). *Görsel kültür ve küresel kitle kültürü*. (1. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Dellaloğlu, B., F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. (4. Baskı). Say Yayınları.
- Fusar-Poli, L., Brondino, N., Rocchetti, M. ve Politi, P. (2017). Edvard Munch, 1863-1944. *American Journal of Psychiatry*, 174(4), 317. <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.2017.16121333>
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). Remzi Kitabevi.
- Koçak Özeskici, Ş. (2020). New approaches in contemporary Turkish ceramic art: Installation, expression and concept. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, 95. <https://doi.org/10.46372/arts.688596>
- Koçak Özeskici, Ş. (2021). Seramikte kavram, biçim ve kimlik ilişkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 56(Ocak), 42. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-09-56-04>
- Kokoschka, O. (1942). *Alice Harikalar Diyarında* [Resim]. Wikioo.org. Erişim Tarihi: 12.01.2024. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYNFE&titlepainting=Anschlu%C3%9F%20-%20Alice%20in%20Wonderland&artistname=Oskar%20Kokoschka>
- Köse, O. (2009). Bir düşünür-bir kavram", "üç resim-bir ressam" ve "bir imge": kötü. *Art-e Sanat Dergisi*, 2(3), 16.
- Munch, E. (1893). *Çılgılık* [Resim]. Wikiart. Erişim Tarihi: 5.02.2024. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_(tablo))
- Neydim, N., Polatel., A. (2020). Distopya romanlarının oluşumu ve tarihsel gelişimi; çevirilerinin incelenmesinde öne çıkan kuramsal yaklaşımlar. *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, 12, 57. <https://doi.org/10.26650/iujts.2020.12.0004>
- Orwell, G. (2020). *1984*. Can Yayınları.

- Stambaugh, J. (2001). Önsöz. Heidegger, M. *Varlık ve zaman üzerine*. (Çev. Deniz Kanıt). A Yayınevi.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ütopya Yayınevi.
- Şiray, M. (2019). G. W. F. Hegel'in estetik üzerine dersleri ve sanatın sonuna ilişkin tezler. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2(Ekim), 86.
- Taşkesen, Ş. (2018). Ekspresyonizm akımının köprü ve mavi atlı gruplarına yansımalarının beden olgusu üzerinden sorgulanması. *Sanat Dergisi*, 31, 9.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Çılgılık. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim Tarihi: 22.12.2023. <https://sozluk.gov.tr>
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat kültür politika modernizm sonrası tartışmalar*. Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Ümer, E. (2019). "Sanatın sonu" ve Andy Warhol'un sanatı. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 43.
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de sanat ve siyaset*. (1. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Yurdakul, Ç. ve Özer, F. (2013). Metinden mekâna; kültürel farklılıkların Alice'in kaçış uzamı bağlamında incelenmesi. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 2.
- Warhol, A. (1984). *Çılgılık (Munch'tan sonra)* [Serigrafi]. Wikiart. Erişim Tarihi: 23.12.2023. <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/the-scream-after-munch-1984-1>

Fatih Akin's Modern Tragedy of Deprivation: Aus Dem Nichts (In The Fade)

Deniz Kurtyılmaz¹

Abstract

Fatih Akin's cinema takes a clear political stance on the experience of being the other, especially since the director himself, as an immigrant, has experienced being a stranger first-hand. *Aus Dem Nichts* (Paramparça), which is discussed in this article, also stands out as a production about the view of the other. The film's story draws heavily on real events and opens up Germany's long criminal file on xenophobia for discussion. However, Akin does not intend to condemn Germany alone and emphasizes that xenophobia is fundamentally a matter of a lack of empathy. Akin also manages to create a modern tragedy through a narrative in which the issue of deprivation is central. In other words, Akin raises questions about the moral dilemmas of a human being by extending the concept of absence to deprivation. In this article, *Aus Dem Nichts* is analyzed through the method of discourse analysis. When the narrative of the film is analyzed from a philosophical perspective, it is seen that Fatih Akin successfully presents a modern tragedy through 3 main axes emphasizing different types of deprivation.

Keywords: Aus Dem Nichts, In The Fade, Fatih Akin, Xenophobia, Tragedy.

Fatih Akin'ın Yoksunluğa Dair Modern Tragedyası: Aus Dem Nichts (Paramparça)

Öz

Fatih Akin'in sineması, özellikle öteki olma tecrübesi hakkında net bir politik duruş göstermektedir zira yönetmenin kendisi, göçmen olması sebebiyle, bunu ilk elden tecrübe etmiş biridir. Bu makalede ele alınan *Aus Dem Nichts* (Paramparça) de öteki'ne bakışla ilgili bir yapım olarak öne çıkmaktadır. Filmin hikâyesi gerçek olaylardan ciddi oranda beslenmekte ve Almanya'nın yabancı düşmanlığıyla ilgili kabarık suç dosyasını tartışmaya açmaktadır. Ne var ki, Akin, yalnızca Almanya'yı mahkum etmek niyetinde değildir ve yabancı düşmanlığının temelde empati yokluğuyla ilgili bir mesele olduğunu vurgulamaktadır. Akin, yoksunluk meselesinin temelde olduğu bir anlatı

¹Dr. Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-8123-8034, deniz.kurtyilmaz@giresun.edu.tr

üzerinden modern bir trajedi yaratmayı da başarmaktadır. Başka bir deyişle, Akın yokluk kavramını yoksunluk'a doğru genişletmek suretiyle bir insanın ahlaki açmazlarına dair sorular sormaktadır. Bu makalede, *Aus Dem Nichts* filmi söylem analizi metoduyla incelemeye tabi tutulmuştur. Felsefi bir bakışla filmin anlatısı incelendiğinde, Fatih Akın'ın farklı yoksunluk tiplerine vurgu yaptığı 3 ana aks üzerinden modern bir trajediyi başarıyla ortaya koyduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Aus Dem Nichts, Paramparça, Fatih Akın, Yoksunluk, Yabancı Düşmanlığı.

It is a controversial question to which national cinema or maybe more importantly which national identity Turkish origin directors who make films abroad belong. Even for themselves, it is not easy to explain it. Thus, everyone is aware for better or worse, that the question of identity cannot be addressed without paying attention to *border disputes*, especially for people who have to live far from their homeland. For instance, Fatih Akin said in an interview that although he spoke Turkish at home during his childhood, he never stopped thinking in German (Akin, 2017, p. 12). Akin's statement not only implies multiculturalism, but also reminds us of the impossibility of intellectual clarity or conformism that can arise from belonging to only one culture, and helps us to understand the restless existence of immigrant artists with their ethical, political, and aesthetic sensitivities. In the same vein, Akin said in another interview: "Sometimes I feel like a German and sometimes like a Turk. Nevertheless, this has never been a disadvantage for me. Instead of hindering me, it has made me more creative" (hurriyet, 2004). Due to their life on the border, which always keeps them on the periphery of society and makes them experience being the other first-hand, immigrant filmmakers speak their own *accented language* in their films, especially regarding politics.²

In Fatih Akin's films in particular, the accented language is very much in evidence and forms the core of his cinematography. Indeed, in almost all of his films, Akin takes a very clear stance and speaks in an insistent yet sincere language about confronting his country Germany, and his homeland Turkey, with their oppressive realities. His films are characterized by the traces of the director's own identity and life experiences. Akin's cinema, in this regard, shows the historical course of Germany in terms of minorities and their struggles. The director's films reveal how migrants, who have been welcomed as guest workers since the 60s, have been seen as refugees or potential terrorists and reduced to a (radical) Muslim identity in the 2000s (Çelik Rappas, 2020, p. 453). That similarly makes Akin an important representative of minor cinema³ with his films that undermine the labels ruthlessly attached to minorities.

² *Accented language* is, here, inspired by the term of *accented cinema*. The term has been used since the 1960s as a generic name for films made by non-Western ethnic origin directors living in the West. Independent and often the autobiography of the director, the products of accented cinema share some common themes and draw attention to the socio-economic inequalities or cultural depressions experienced by the displaced.

³ The concept of minor was first used philosophically in 1975 by the French thinkers Gilles Deleuze and Félix Guattari in their work on Kafka. According to Deleuze and Guattari, the fact that Kafka, a Czech citizen of Jewish origin, wrote his works in German is an example of minor literature, since the essence here is that Kafka uses the language of the majority, not his mother tongue, however manages to

In particular, *Aus Dem Nichts* is probably the best example of this. The original German title of the film, *Aus Dem Nichts*, is a phrase referring to absence yet means *for nothing* and emphasizes the meaninglessness and futility of the destruction caused by blind violence. The semantic core of the film is not the physical or spiritual disintegration of a family or an individual, but rather the theme of absence, which cannot be reduced to the mere disappearance of loved ones. Instead, it assumes an ontological nature, exploring the fundamental nature of being and existence. The absence of empathy, the absence of tolerance, the absence of justice, the absence of the possibility to go on living... In this respect, in Akin's film, we are watching a dignified tragedy about how difficult life becomes when some important things are erased from our lives, an ethic-politic statement that recognizes the seriousness of what it says.

Research Method

In this study, the film *Aus Dem Nichts* is analyzed through discourse analysis. As is known, discourse analysis evaluates the film in a textual context and examines the patterns within the discourse established by the film with all its elements. The data on which the analysis is built cannot be independent of the researcher's orientation and explanations (Türkdoğan and Gökçe, 2015, pp. 359-360). Here, an attempt will be made to look at how the prominent themes in the film affect the narrative and lead the viewer to the main idea that is believed to be cinematically-philosophically related to deprivation. To do this, the film will be analyzed in 3 sequences that are independent yet meaningfully related to each other. This is not only Fatih Akin's formal preference but also functions as a compartmentalization that allows for a healthier and more satisfying discourse analysis.

A journey of thought will be undertaken with the film to penetrate the layers of meaning of the narrative as much as possible. Therefore, instead of a separate theoretical chapter being written before proceeding to the analysis of the film, the issue of deprivation has been chosen to be addressed in parallel and simultaneously with the narrative of the film. At times, the fictional elements in the film will also be supported by real events. The aim of doing so is to mirror the functioning practice of the dominant ideology and the prevailing worldview, which is very much in line with the purpose of discourse analysis (van Dijk, 2016, p. 44). By the end of the study, it is hoped that it will be demonstrated that Fatih Akin has succeeded in creating a modern tragedy of deprivation.

Deprivation of Empathy

Aus Dem Nichts presents a three-part structure that confronts us with three basic deprivations. These are, respectively, the deprivation of empathy, the deprivation of justice, and the deprivation of the possibility to continue living. It should be underlined that deprivation is used in the sense of being forcibly kept away from something or

reconstruct this language in accordance with his own orientation (Deleuze & Guattari, 1983). The concept *minor* was later applied to all branches of art. There is a remarkable point in minor literature or minor cinema. In these works, everything personal is ethic-political and everything ethic-political is personal. Therefore, minor art is of great value in terms of offering a new perspective that can analyze and define the power relations of politics, which in our contemporary world is largely built on identities, in a new and alternative way.

someone. The crucial point is that deprivation refers to the disappearance/loss of what is needed, and in deprivation, there is the presence of strong external coercion for the individual. When defined in this way, it is possible to say that what is called deprivation is a compelling form of absence. That is to say, deprivation implies a notably painful experience. In its coercive form, it creates a crisis where and when it occurs, and cannot be overcome until the deprived thing is obtained –if that is even possible.

The question Akin implicitly asks is quite simple: Doesn't deprivation necessitate the existence of the situation or the people who create it? The director's answer is as clear as the question: Yes, it does. The deprivation, in its social dimension, is made possible by an indifference to be witnessed on a collective scale. In short, Akin will make us bear witness to the fact that an ethos, which arises from the indifference of many people to the feelings and unique circumstances of others, envelops us all. Even though a different type of deprivation forms the backbone of the sequence in each of the three parts of *Aus Dem Nichts*, the basis for all is the same: Being indifferent to the suffering of others, even to their entire existence.

The opening scene begins with actual footage of the wedding ceremony of Nuri Şekerci, a Kurdish immigrant, and Katja, a German woman, in prison. This will be a formal element that Fatih Akin prefers to use at the beginning of each sequence of his three-part film, in which a separate, albeit interrelated subject comes to the fore. By using actual footage, Akin skillfully avoids resorting to trite flashbacks or the excess of dialog and unnecessary side-action sequences to explain some important elements of the plot to the audience. The images of Nuri and Katja's extraordinary wedding ceremony in prison not only captivate the viewer's curiosity but also provide meaning to certain events and words that will later trouble Katja.

In other words, Akin's use of actual images has a twofold function. In this context, in the first actual image, Nuri looks at the camera and says something that, retrospectively, we will realize that it emphasizes something important for the narrative as a whole. Nuri says to the camera, and at the same time to us, the viewer, by breaking the fourth wall, "The moment of honesty!" For the time being, perhaps, we accept this as a man's thought about getting married, on the other hand, as the film progresses, it will become clear that Nuri's statement is a watchword that signifies his firm decision not to get involved in the world of crime again. Indeed, after getting married and becoming a father, Nuri Şekerci, a convicted drug dealer, completely severs his ties with the shadowy criminal world and becomes, as Katja's lawyer Danilo puts it, "an exemplary figure for rehabilitation."

Nuri, who supports his family by working as a translator, paints a portrait of an honest citizen who is accepting to make ends meet every month in order not to return to the world of crime. The fact that Nuri mostly earns money by advising immigrants on their bureaucratic problems with the state is evident from the presence of clients in his office who are clearly not German. The dialog in which Katja and Nuri try to share the only automobile they own reveals that the financial situation of the Şekerci family is not great at all. They have to act quite frugally according to the economic standards of Germany and

it is reflected to the audience by emphasizing that Katja keeps the accounting records of her husband's office as well. In this way, they present an image of a lower-middle-class and diligent family trying to survive, and when considered together with the footage at the beginning of the movie, it gives us the following message: Living honestly and clean is an exceedingly difficult matter, especially in economic terms.

The first sequence, *Family*, as Fatih Akin calls it, is based on the concept of empathy. This is portrayed in a negative light, depicting a world where it is increasingly difficult to sympathize with another person, where everyone is rude to everyone else. The lack of empathy becomes the semantic center of the entire sequence when Katja and Rocco are trying to cross the street and are almost run over by a car that fails to stop despite the red light. The fact that the mother and son, who narrowly escape being hit by the car, swear at the driver together and Rocco says that he learned the astonishingly vulgar words from his violin teacher is a sign of the extent to which rudeness has spread.

In a conversation with his mother, little Rocco directly articulates the main issue of this episode in highly emphasized way: "Empathy!" However, as I tried to explain earlier, this movie is about deprivation. Therefore, the empathy Rocco speaks of is only present in words, not in reality. The depiction of a habitat in which the ability to understand another's feelings and to share them as a form of human solidarity is lost, becomes darker and darker after the terrorist act that took the lives of two members of the Şekerci family.

At this point, it is important to note that the bomb attack we see in the movie is not only fictional. The attack in the movie is almost identical to the bombing in Cologne in 2004. It would not be an exaggeration to say that Fatih Akin brought a real event to the big screen, provided that he changed some details. On June 9, 2004, in an attack carried out by the NSU, a neo-Nazi organization, a handmade 5.5-kilogram bomb exploded on a street densely populated by Turkish immigrants. In this explosion, 22 people were injured, 6 of them seriously, and a barber shop was destroyed by construction nails added to the bomb to cause more damage, similar to what we see in the movie. Still, what happened after this act of terrorism was even worse. For a long time, German law enforcement ignored the possibility of a terrorist attack. After all, in 2011, members of the NSU claimed responsibility for the bombing, yet for various reasons, those responsible for the attacks did not receive the punishment they deserved (Zeyrek, 2021; 2004 Cologne Bombing).

Fatih Akin has been very honest about the lack of empathy he depicts, and he has successfully emphasized that this lack of empathy is not limited to the bombing by the Neo-Nazis and reducing it to an issue of xenophobia specific to radicals, though hating the stranger for no reason has become commonplace for everyone in the world we live in. Therefore, in the movie, we see not only the hostile attitude towards immigrants but also the indifference of everyone towards everyone. For example, Chief Inspector Reetz, who, like Katja, is German, portrays a person who is far from emotional. He has no qualms about asking the following questions in rapid succession to a woman who has just learned that her husband and child were victims of a bomb attack mere minutes ago: "Was your husband a religious man? Was he Kurdish? Was he politically active?" These questions

heard one after the other and, to put it mildly, quite inappropriate in terms of timing, reveal Reetz's inability to see Nuri Şekerci as anything more than a man who lives and dies by the sword.

He, as has been pointed out by the conversation, is deeply hurtful to Katja and her family. Moreover, Reetz is quite uncaring to tell Katja when she wants to see her husband and child for the last time, "They are no longer in one piece, only pieces of them are left, Mrs. Şekerci." with an explicitness that borders on pure cruelty. Yet the only thing Katja can think about after receiving the terrible news is sympathy! Therefore, "Do you think they suffered?" she desperately asks her friend Birgit. Birgit, who tries to comfort her with all sincerity, is the only person in the film so far who can truly relate to the victims.

The next day, it would be possible to see the same intolerant language even in the news about the explosion on social media. When we listen to Birgit reading the news at the breakfast table, we see that Nuri Şekerci was convicted of selling drugs. There is a very insidious yet equally effective defense mechanism to justify emotional indifference on a societal scale: Xenophobia and stereotyping. So much so that, as far as we understand from the news report, the fact that Nuri was a Kurdish Muslim is enough to justify the suspicion that the attack was carried out by an Islamist organization, or that the woman in the sketch drawn by the German police based on Katja's testimony was "probably an Eastern European."

Even Katja's mother remains distant towards Nuri, implying, and eventually even outright saying, that her son-in-law was murdered owing to his ethnic identity or his involvement in the criminal world, which she feels he has not left, and that he was responsible for the murder of her grandson. When her mother's words cause even Katja to have a moment of doubt, she feels compelled to go to their old friend Danilo, a lawyer, and ask him if Nuri was involved in anything illegal. From what Danilo tells Katja with sincerity and clarity, we realize that Nuri has indeed been living a clean life for a long time. However, Nuri seemingly still has one major offense, and that is being *the other*.

Yet it is important to remember that the other of the other is always *us*. That is to say, the cruelty shown against those who are perceived as foreigners will surely be shown against us by them. Akin has adopted an honest attitude in this regard and conveyed that marginalization is not limited to Germans through another network of relationships. Nuri's Kurdish parents, who immigrated to Germany from Turkey, are painfully indifferent to Katja, as well. They want to take Nuri and Rocco's bodies back to Turkey for the selfish reason of "feeling close to them." At the funeral, Katja's mother-in-law goes so far as to say, "If you had taken better care of him, my grandson would be alive right now!" Here is an altruistic woman who truly loved her husband and child who, as we will later learn, after she became pregnant with Rocco -in her statement to the police she described the birth of her child as the best thing that had ever happened to her- gave up her career dreams and devoted herself entirely to her family. Therefore, the cruel mother-in-law's words are not only hurtful but also downright unfair.

As Katja, unable to tolerate such intolerance and lack of understanding any longer, tries to ease her pain by using the drugs she bought from Danilo, we witness the German police's continued xenophobic stance. The police search the house of the Şekerci family as if Nuri and Rocco were the murderers and not the victims. The police do not want to even consider the possibility that the perpetrators of the attack might have been German. Instead, detectives stubbornly stick to the thesis based on prejudices rather than the facts that Nuri continued to sell drugs and was the victim of a bloody showdown between gangs. Katja asked Reetz who could have carried out the attack and the answer she received was enough to reveal the unreasonable early assumption: "Turkish mafia, Kurdish mafia, Albanians..." In short, the murderer could belong to any of the ethnic groups living in Germany, yet he certainly could not be German! However, Katja had told Chief Inspector Reetz that the woman who had carried out the bombing, whom she had seen and spoken to briefly when she dropped Rocco off at Nuri's office, was "as German as her."

For Katja, who decided to commit suicide, this is as devastating as losing her husband and child: Not being able to convince anyone of what she was saying and having no one to support her except Birgit. In other words, if the terrible loss was a big part of what drove Katja to the brink of suicide, the loneliness she had to feel throughout the process must have been another. Katja's mental breakdown, when she finally feels she has no choice aside from committing suicide, is crystallized through a simple yet effective image. We see Katja bursting into black tears as the rain, which we have seen falling uninterruptedly since the bombing attack, falls on the glass of the empty house and casts a shadow on Katja's face.⁴ After hearing from her lawyer Danilo's voice mail that the perpetrators of the attack had been caught and that they were indeed German neo-Nazis, as she claimed, Katja wrapped her slashed wrists with a towel in a last-ditch effort and gave up on dying. From her decision to continue living, we understand that Katja hopes that a course will begin in which she will no longer have to feel as alone as before.

The moment when the heroine gives up on suicide is when we open the door to the second sequence in the movie. In the second sequence, the second deprivation we will witness will appear and we will see how justice is lost in the law as a form of game. Before that, Akin again shares with us video footage of the family's happy moments, elegantly linking two episodes that are independent in terms of plot and tempo. This time in footage (that this footage correspondingly takes on a virtuosic quality since what we see is already a memory) we see Katja repairing her son Rocco's remote-controlled toy car. This image should stick in our memory since it contains a cleverly staged detail and is intense enough to allow for new semantic expansions towards the end of the movie. In other words, these images we are watching will take on new meaning at the end of the movie.

⁴ I would like to emphasize that this shot is a perfect example of a crystal-image that combines the actual and the virtual. It is again possible to describe the first episode as an example of film noir, with its dark interior shots, dark or pale color tones, incessant rain and the gloom/tension that completely dominates the night scenes.

Deprivation of Justice: A Play Called Law

Most of the second sequence, titled *Justice*, consists of trial scenes. The deprivation that Akin conveyed through the dialogues of the characters in the first part is now transferred to a spatial level. The bright and cold colored courtroom, the robes worn, the articles of law read out... The courtroom, which presents us with a sterile "heterotopia of crisis" with its details, is extremely successful in showing how easily the line between impartiality and indifference can be crossed in the technical world to be projected to the audience. We are about to witness how the court's effort to remain impartial results not in justice for the victims, but in indifference.

It is necessary to briefly touch upon the concept of crisis heterotopia. For this, we must first clarify what heterotopia is. Heterotopia is a concept borrowed from medical science by the French philosopher Michel Foucault and refers to the form of concrete space that "really exists" as an alternative to utopia, which can be defined as "a perfect place that does not exist." Accordingly, utopias are unreal spaces; since they embody an ideal, they cannot be brought into existence in the fullest sense, just like the ideal they point to. Heterotopia, on the other hand, is fully real, and like any order of reality, it contains its flaws, contradictions, crises, and ultimately even meaninglessness. Where utopia is ahistorical and universal, heterotopia is historically and contextually shaped. Crisis heterotopias, according to Foucault, are private, sacred, or forbidden places reserved for individuals in crisis. Heterotopias are specialized spaces where people experiencing extraordinary circumstances are isolated or have to stay until they overcome the crisis, and thus they become places where the other is sheltered (Foucault, 2005, pp. 295-296).

Now, it is believed that the courtroom, which is thought to be presented as a completely heterotopic space in the film, is equally the basis of the *mise-en-scène* of this episode by working in two ways. First of all, the courtroom we see is not a utopian place where justice will be served (in the sense of an ideal coming to fruition), but a real place where the game of law will be played, and to the extent that it is real, it will be a place of limited functioning. The words of the judge presiding over the trial, "This court deals only with facts", implicitly express that we will be confronted with concrete yet highly problematic reality rather than perfect ideals. On the other hand, again as a typical heterotopia, this courtroom, with its bright light colors and sterile indifference, resembles a kind of clinic where Katja, who has been going through a very serious crisis since the loss of her family, is confined, rather than a courtroom that will be troublesome for the accused, and functions as a type of crisis heterotopia.

In this context, Fatih Akin seems to want to open up the question of what justice is and invite his audience to think about whether it is the same thing as law. The law exists so that justice can be done, but at the same time, it is obvious that the technical/quantitative nature of law is not enough to bring about justice, which often corresponds to an intuitive/qualitative concept, is it not? As endeavored to be put above, there is tension between the ideal and the reality, and there is no mutual inclusiveness between justice and law, which are often naively assumed to be symmetrical, that there is a reciprocity

between them. Akin will subtly emphasize this asymmetry between law and justice in chapter two.

Moreover, the interpersonal cruelty we saw in the first part of the movie is a purely technical issue this time. One of the most compelling scenes, in which the forensic doctor explains how the victims died, is the best example of the cruelty born out of specialized indifference. This is how we understand why Danilo, the day before, had advised Katja not to attend the next day's hearing, considering that it is not an easy experience for a mother to listen to how her husband and son died, in all the disturbing details. It should be underlined that this is a very challenging scene even for the viewer, it is precisely in this way that we, as the audience, can establish the empathy that the law cannot establish with Katja.

Akin now makes another breakthrough and makes it possible for us to look at the film with a new philosophical theme: What we are witnessing is dehumanization. Apart from its political implications⁵ -Fatih Akin will again refer to the ethical-political side of the concept, albeit implicitly- dehumanization, which can be defined as the removal of human emotions or the inability to display human characteristics, begins to manifest itself well with the forensic expert's testimony. In the face of the dehumanization she witnesses, Katja reacts humanely and attacks Edda Möller, one of the murderers. In response to this reaction, the presiding judge says: "I understand your emotional reaction and anger, but this court only looks at the facts!" As mentioned above, in a technical/sterile environment, reality has to remain a purely factual matter, independent of value. There is another very important detail in the film in which dehumanization is visualized, and it will appear later on and will have the power to single-handedly determine the semantic dynamics of the film. This detail is that Katja has not menstruated since the loss of her husband and child. When Birgit, who we know to be pregnant at the beginning of the movie, comes to visit Katja with her son Fritz after giving birth, we learn that Katja's menstrual cycle has been interrupted after the loss of her family. This is not an ordinary detail, but a powerful allegory that crystallizes dehumanization. Katja's inability to menstruate during a monstrous murder followed by an investigation and court proceedings that disregard human emotion is a clear indication of her dehumanization.

The only exception to the dehumanization in the trial scenes is when Jürgen, the father of the murderer André Möller, empathically offers his condolences to Katja and apologizes on behalf of his son. Jürgen's both taking responsibility for his son's wrongdoing and expressing solidarity with the relatives of the victims should be read in this light. Furthermore, Jürgen's statement that his son's action was senseless and cowardly will be better understood in the film's finale. Katja and Jürgen smoke together outside the courtroom, once again emphasizing the sympathy between these two sad people. In this scene, we realize that it was Jürgen who reported his son André and daughter-in-law Edda

⁵ In its political aspect, dehumanization is a situation in which a group sees the other as a non-human being and treats it accordingly in an effort to justify the hatred it directs towards those who do not belong to it. In dehumanization, targeted people are belittled, excluded and even monstrousized on account of their unique characteristics (Aksu, 2022). In this way, the evil done to those people is legitimized.

to the police. Although Jürgen comes to the fore as someone who cannot remain indifferent and stands against the dehumanization of strangers by his son and daughter-in-law with his moral sensitivity, his efforts are not enough to bring back what has faded.

With another detail in the court scene, Fatih Akin takes a political stance and indirectly demands that Germany confront its past while emphasizing the ethical-political context of dehumanization. Nikolas Makaris, the Greek hotelier who perjures himself for Edda and André Möller, testifies falsely that the couple was on vacation in their hotel when the bombing happened. When Danilo says that Makaris is a member of Golden Dawn, a far-right party in Greece, Makaris' response reminds us of the terrible truth of recent political history. Golden Dawn is a "democratic party, democratically elected and entered parliament", just like the German National Socialist Workers' Party (NASDAP), which entered the political scene in 1929 and came to power through democratic elections. Founded in 1993 and producing political discourse based on far-right extremist views, the Golden Dawn Party constitutes the Greek pillar of a global neo-Nazi network, even if the party officially denies this. The fact that its supporters wear uniforms reminiscent of military attire, that the party emblem is a stylized Swastika and above all that its leader Nikos Mihaloliakos gave the Nazi salute in the Greek Parliament in 2012, should be enough to understand that Golden Dawn is doctrinally very closely related to the German National Socialists.

It should be noted that the Golden Dawn Party has been implicated in many violent incidents, which makes sense since violence is the *lingua franca* of global fascism. "Fascism sees violence as an inherent necessity of politics and argues that any political regime cannot be free from violence. Moreover, Fascism's affirmation of violence goes beyond accepting a necessity. In a sense, Fascism glorifies violence as it sees it as the condition of existence for the emergence of higher humanity" (Küçükalp, 2018, p. 86). Dehumanization underlies the violence that fascists see as a political instrument and ruthlessly show against those who are not their own. The other is an inferior being because they are not as human as we are, and any kind of disposition over them belongs to us since we are superior to them. This is the logic of the discourse that fascism produces along the axis of dehumanization and violence. However, as Makaris points out, like its German sibling NASDAP, Golden Dawn is a purely legal organization that has managed to enter parliament through democratic elections, even sending representatives to the European Parliament (Aslan, 2018, p. 48).

This is the moment when Fatih Akin expects us to reflect on the famous "paradox of democracy." Although the paradox of democracy was first articulated explicitly by the French philosopher Jean-Jacques Rousseau in the 18th century, many political scientists and thinkers who lived before or after him have addressed it in different aspects (Özkan, 2020). The common problem in all of them is that democracy, which is based on the will of the majority, can be abolished by the will of the majority. Democracy is an ambivalent regime with the potential to bring those who are not in favor of democracy to power. If they become the majority, and as such, democracy carries the threat of weakening or even abolishing itself altogether. For this reason, history is full of dictators who, after coming to

power through elections, suspended democratic practices or banned them altogether. What is even more interesting is that defending democracy, at times, in the name of protecting it, may entail certain restrictions and practices that are incompatible with the pluralism of democracy. Then it becomes difficult to claim that those who defend democracy are democratic.

The tension, therefore, has to do with the extent to which a state of law will tolerate an organization that seeks to overthrow the rule of law, and where to draw the line. To what extent can freedom of expression and action be expanded and, perhaps more importantly, what should be done when the expanded space for expression and action inevitably begins to stifle the space for expression and action of others? This is not an easy question to answer, and, due to its inability to remain at the ideal level, it becomes less of a real question and more of a thought exercise. Yet pondering about this problem is by no means trivial. On the contrary, it is vital to find an acceptable point of contrast between freedom and security. As we can see, Akin invites us to an intellectual endeavor on an enormous scale through Makaris' short answer.

The climax of the court scenes is the part where Katja is heard as a witness. Akin begins to present this scene with a shot plan with perfect defamiliarization. We see Katja, who is about to take the witness stand, from an overhead camera and with a God-like gaze. This shot is meant to suggest that what is about to unfold will be a kind of Judgment Day for Katja, rather than a legal victory in which Nuri and Rocco will be vindicated. Indeed, it is Katja's life and choices that are laid bare by the defense's questions during her testimony. Defense attorney Haberbeck (Johannes Krisch) uses the drugs Katja used to numb her pain, which was found by the police during a house search, as leverage to argue that she is not qualified to testify. Haberbeck even goes so far as to say that Katja was a drug addict and therefore even the prosecution's accusations make no sense. Unfortunately, Haberbeck's statement, even if it is not the truth, is true within the technical structure of the law and leaves Katja and Danilo helpless.

Danilo's response to these words reveals the ludic (playful) character of the law and largely ends our and Katja's faith in justice through the law: "I loathe having to play the defense's game!" Indeed, at a certain point, the court becomes a game played and won by the defense.⁶ Soon the acquittal decision of the court panel is justified in the following words: "Today's acquittal is not based on the court's belief that the defense is innocent, however, the evidence presented leaves reasonable doubt about their guilt." The bloody murderers, who were well known to everyone that they had carried out the bomb attack and killed two people, were acquitted based on the principle of "*in dubio pro reo*", which is a Latin legal phrase meaning "the accused benefits from the doubt". With this principle, if there is a suspicion that the defendants are guilty, they are presumed to be innocent by the presumption of innocence, which can be expressed as "everyone is innocent until proven guilty" (Yenidünya, 2004). Thus, even if the defense fails to prove the innocence of the

⁶As can be clearly seen in scene, the floor of the courtroom is meaningfully reminiscent of strategic games such as checkers or chess.

defendants in real terms, it wins the legal struggle thanks to its language and logic game. So much so that the German court even had to pay compensation to the Möller couple for having tried the defendants in pre-trial detention. It is not for nothing that Haberbeck's face, when he secures the acquittal of his clients, is deliberately staged with a smile. The disgusted expression on the defense lawyer's face, who rejoices like a child in the joy of winning a game, is distinguished both as a sign that justice is lost in the game of law and as an element that allows us to justify Katja's decision to pursue justice on her own.

Deprivation of Survival: A Modern Tragedy, Not a Story of Revenge

A Lacanian detail we see just before the beginning of this sequence is remarkable since it brings the viewer into the semantic focus of the final section of the film. Katja is looking in the mirror at the tattoo of a samurai under her left breast, which we recognize from the beginning of the movie. Just before she lost her family, Katja had told Birgit that the tattoo was not yet complete and that she had promised Nuri that she would never get another tattoo. This detail, which we perhaps did not pay much attention to at the time, is now of great importance in two ways. Firstly, Katja's incomplete tattoo has become an allegory of her severed (incomplete) bond with her family. Secondly, we see that Katja has the missing tattoo completed as the first thing she does after the conclusion of the trial, which, when considered together with the Lacanian mirror metaphor, clearly indicates a radical change in Katja's character. Katja becomes a tragic warrior figure, a samurai, who will pursue justice that is not realized through the game of law. When the two meanings are considered together, we can infer that the completion of the tattoo does not bode well for Katja.

In the final sequence, which opens with actual camera shots as in the previous two standalone sections, "the sea" is manifested as a metaphor for death and gives the final section its name. This time it is possible to see a more direct correlation between the flowing images and the axis of meaning of the sequence. After the bombing, the uninterrupted rain was a visual element referring to separation. Now the water, with its vastness, becomes a direct symbol of death, while death becomes a tragic territory that can make it possible to reunite separated family members. From this perspective, the actual footage of Nuri and Rocco trying to persuade Katja to go into the sea is quite meaningful. As the footage ends with Katja getting up from her seat to enter the sea, we are not yet aware that the family will soon be reunited, albeit on a symbolic level.

For now, we follow the journey of a woman on a quest for revenge. Following the murderers of her family to Greece, Katja encounters the global Nazi network, as described earlier in the film. One detail catches our attention: The name of the hotel of Makaris, a member of the Greek Neo-Nazi Golden Dawn Party, is emphasized as *Old Dream*. Akin wanted us to see the name of the hotel. In my opinion, the interesting name of Makaris' hotel refers to the fact that fascism, the idea of Aryan racial superiority fueled by xenophobia and the dream of a homogeneous (pure) society based on it is a very old, even

eternal ideal in the plain sense of the word.⁷ Indeed, it is possible to find the roots of xenophobia and fascism, which are based on xenophobia and hatred of the foreigner, much deeper than the political ground, at the psychological level, and for this reason, its traces can be traced back much earlier than modern political ideologies (Keskin, 2011, pp. 11-14). However, the eternity of fascism is not only a matter of its historical antiquity but also of its prevalence.

In other words, we must realize that this old dream is not seen on a purely individual scale, on the contrary it is the expression of a fundamental desire shared collectively. The ideology of fascism can take on a collective aspect precisely by displaying dreamlike characteristics. Fascism has a "dual strategy of unleashing violence and staging the imaginary". On the one hand, it keeps renewing its narrative of ahistorical and even irrational mythological themes with a vulgar romantic imagination, while proclaiming that a Golden Age of purity and homogeneity in every sense is/should be coming soon. On the other hand, he tries to underline that the individual and mass sacrifices to be paid for the golden dawn to be born are necessary and that the acts of violence that underlie most of the sacrifices he demands are legitimate (Keskin, 2011, p. 17). We cannot say that his efforts were in vain; as we have seen in the pre-World War II world, fascism can go from being a peripheral ideology to becoming the mainstream of politics. In this context, we have to accept that the old/evil dream embodied in the name of Makaris' hotel has been and will continue to be seen not only by the couple Makaris and Möller but also by many more people than we think.⁸

When Katja reaches the Möller couple after following Makaris, a dialog she eavesdrops on leaves no question both in her and the viewer's mind as to the identity of the killers. André Möller's words "If that Turkish whore comes here, I'll blow her head off and bury her with her family!" provide the viewer with conclusive proof of the guilt of the accused. However, Attention is to be drawn to the fact that the proof of the Möller couple's guilt comes to light not through the legal game played in court, but through the efforts of Katja pursuing the case on her own. At this point in the movie, a shift will be seen. This time, materials are collected by Katja to build a bomb, and ironically, it is managed to be built with the information obtained from the court minutes. Additionally, another detail in this scene that is considered quite powerful in its meaning is observed. Some of the parts needed to make a bomb are removed by Katja from a remote-controlled toy car, a similar scene (inverted as if forming an axis in a mirror) that was seen in the actual footage at the beginning of the second sequence. In these images, as we remember, Katja fixes her son's remote-controlled car and makes Rocco happy. Here, the symmetrical balance of life and death is nested in this quite powerful metonymic image. Katja, who gave happiness to a child symbolizing life and the future by fixing a toy, now breaks it to make a bomb that will cut people off from life.

⁷ The word *old* means obsolete or outdated, as well. We can interpret this as Fatih Akin, whose hostility to fascism is well known, taking the opportunity to point out that the Nazi ideology is an outdated worldview.

⁸ Here the concept of *dream* clearly refers to the subconscious. Thus, it should not be difficult to sense the collective dimension of fascism.

The next day, when Edda and André Möller go out for a run, Katja leaves a bomb under the couple's caravan, however at the last moment refrains from detonating it. This is not because she is afraid, but because she doesn't want to be a murderer. To put it more poetically, our heroine doesn't detonate the bomb as she doesn't want to become someone who dreams the same with the murderers. Katja's hesitation is projected on the screen from an overhead angle, leaving Katja between the bifurcating tree branches. When she catches sight of a bird that keeps crashing into the window of the killer's caravan, Katja chooses life over death and walks away with the bomb. It is important to emphasize that she is on the side of life since immediately after, Katja starts menstruating again. As already mentioned, the metaphor of menstruation is now once again in front of us as a representation of life and remaining human. However, Fatih Akin is not making a simple revenge movie, nor is he seeking to make a drama with a relatively happy ending. It does not seem possible for Katja to continue living in this way and we observe that she has now turned into a tragic figure. It is neither possible for her to be a murderer nor to live with murderers. It is this moral dilemma that determines Katja's tragedy. As long as the most fundamental characteristic of the tragic figure is that the value conflicts cause unbearable pain (Coşkun, 2017, p. 37).

As Ioanna Kuçuradi underlines, what determines tragedy is "disharmony", that is, the necessity and inevitability of the destruction of one value for the realization of another. When one sees this necessity, or rather when one grasps this inevitability, one is at first frozen (Kuçuradi, 1966, pp. 46-48). Is this not precisely the pause Katja experiences in her first attempt? For her, being a murderer and getting justice for her lost husband and child are two conflicting values: Justice will only be served if she becomes a murderer, just like those who took her family away from her. Katja becomes a tragic heroine the moment she hesitates and pauses when she realizes this terrible truth:

The tragic is fermented in a moment of pause. Tragedy is precisely in that pause. It is the moment when one says yes and no to something. The tragic hero is in between as if caught in the moment. One cannot always live in the in-between, no one can afford it. One can only get out of the situation one is in by taking action. That's when the tragic hero does the inevitable. Not what the law dictates, what the prohibition requires, what society wants, or anything else, but what is inevitable. The action that is inevitable for her... (Coşkun, 2017, p. 38)

In her phone conversation with lawyer Danilo, when he talks about appealing, it is clear that Katja has another plan; she is about to take the inevitable action as described above. The law has ordered her killers to go free, Danilo has asked her to come to his office and apply for an appeal, and society has demanded indifference. Katja, however, has rejected all this as a moral imperative and is about to take the only action that makes sense to her. Her long gaze into the dark sea the night before will soon make sense. However, Katja is not a cold killer who cannot sympathize with anyone else. Therefore, her second act to kill the Möller couple becomes a suicide attack.

It is to be stated that, from the structure of the scene, it is highly probable, even certain, that Katja came face to face with the killers André and Edda inside the tiny caravan before the bomb was detonated. This confrontation, which is not explicitly shown yet probably

took place, is the other element that distinguishes the Möller couple's and Katja's bombing attacks. While the former is a cowardly and unprovoked act of blind violence, as André's father Jürgen emphasizes during the trial, Katja's suicide bombing is not an act of terrorism, at least in the eyes of the viewer, a just execution. Katja's behavior is distinguished as a tragic turn in the Aristotelian sense, a "morally dignified act" (Aristotle, 1987, p. 22). With the movement of a crane, the camera pans from the burning caravan to the sky after the explosion and ends the film with a long shot of the dark sea in a continuous motion. The whole family meets in the dark sea, fading away.

Conclusion

Ingeborg Bachmann, one of the leading writers of contemporary Austrian literature, has an internationally famous saying: "Fascism begins in the relationship between two people" (1983, p. 144). Bachmann's words, uttered in an interview, have become famous and turned into a motto over time. Although they are usually not quoted in their entirety, only this last part is used. However, the whole of what the Austrian writer said is even more meaningful, especially in the context of this article: "Fascism does not begin with the first bombs, it does not begin with the terror that can be written about in every newspaper. Fascism begins in the relations between people, between two people" (1983, p. 144).

Aligning ourselves with Bachmann, we can say that even if the military and political form of fascism is perhaps its most dangerous form, it derives its power from the hostility and moral indifference of one human being to another. For the same reason, to think that fascism is a disease peculiar to a society with an already tainted past and that the aforementioned hostility could never reach frightening proportions in countries other than Italy or Germany is a comforting consolation, yet completely meaningless. The lack of empathy, which can begin as indifference to the existence of others and lead to dehumanization, is an anthropological curse for human beings before being a political choice.

In his book, *The Information Bomb*, the French philosopher Paul Virillio (2021) writes about his Japanese friend who said, "The reason I cannot forgive the Americans is that Hiroshima was an experiment, not just an act of war." Virillio's friend is not wrong to be unforgiving and implicitly draws our attention to something. Worse than the act of war itself is the dehumanization that justifies the violence, which suggests that the other is not as human as we are and therefore we should rest easy. Indeed, today we know very well that many Nazi officers, while committing horrible crimes against humanity, did not harbor any ill feelings towards the victims, but were simply indifferent towards them. They were not cold-blooded murderers obsessed with violence, who throughout the war inflicted only death on Jews, the mentally or physically disabled, homosexuals, and Gypsies. Rather, they were indifferent bureaucrats who managed to carry out their orders without thinking that they had a moral obligation to others.

Deprivation is the key word in Akin's film, and in the first two chapters of the film, the director manages to portray our lack of empathy not through stereotypical political discourse, but rather through obvious details on an interpersonal scale. Deprivation, unlike absence, refers to the disappearance/disappearance of what is needed for its

existence, and in deprivation there is also the presence of an external compulsion for a person. When defined in this way, it is possible to say that what is called deprivation is an enforced form of absence. In other words, deprivation implies a very painful experience, different from absence, which is neutral in itself. Deprivation, in its coercive form, certainly creates a crisis at the place and time where it arises, and it is impossible to overcome this crisis until the deprived thing is obtained.

The question that Akin asks implicitly is quite simple: does this painful form of absence make the presence of the situation or people who create deprivation necessary? The director's answer to this question is also clear to the extent of his question: Yes, he does, and deprivation, considered in the film with its social dimension, is again possible with indifference to be witnessed on the same scale. In short, Akin will keep us witnessing an ethos that arises from the fact that many people can be indifferent to someone else's feelings and the original situation is enveloping us all. Even if a different type of deprivation forms the backbone of that sequence in all three parts of *Aus Dem Nichts*: being indifferent to the suffering of others, even to their complete existence.

Of course, as a person of Turkish descent living in Germany, it would be impossible to erase from Akin's memory the Solingen massacre, the aforementioned Cologne attack, or the harassment he suffered repeatedly in his youth, most importantly, how the perpetrators were protected by law enforcement and the law. This is precisely why the first two chapters of the movie rely on real events for their narrative; in a sense, they do not go beyond re-enacting them, nor do they need to. For outsiders, reality is worse than fiction. Particularly in the second part, when we witness how justice is denied in the courtroom, we realize that it is not only Nuri and Rocco who fade away but also the justice that will establish a culture of coexistence.

As Akin depicts the impossibility of living together in a world where justice does not prevail through Katja's inability to live, the film takes on the character of a modern tragedy. Here, it must be said that it is believed that Akin takes the tragic event in the sense that the best thing that can happen and the worst thing that can happen occur in the same moment and event, and as the basic human condition. In this respect, Katja's actions in the third part are merely the making visible of her effort to save the death of her family and herself from being in vain. While Katja's first suicide is only a dramatic element in terms of *mise-en-scène*, the second one has a moral dimension, like all the actions of the tragic heroine. Katja's self-sacrifice is necessary for justice to be served "eye for an eye and tooth for a tooth", and this is precisely what is tragic. Therefore, if she had detonated the bomb on her first attempt, Katja would not have been able to avoid becoming a murderer and the movie would not have been able to avoid becoming a story of revenge. However, our heroine's act of suicide saves her from becoming a mere ruthless killer and keeps her human, making her story all the more tragic. We see a woman who cannot take someone else's life without taking her own.

Fatih Akin has one more last word to say, and these words do not belong to fiction. In the end, the director says that between 2000 and 2007, the German National Socialist Group killed 9 people with a migrant background and a policeman, and carried out bombings. In

a final statement, the director underlines boldly: "The reason behind the attacks was that the victims were not German." Akin concludes his film by reminding us once again that there is no big difference between the fictional story he tells and reality, and asks us to think long and hard about the senselessness of the violence. As mentioned above, most of the time, reality is even worse than fiction.

Bibliography

- 2004 Cologne Bombing. (n.d.). In *Wikipedia*.
https://en.wikipedia.org/wiki/2004_Cologne_bombing.
- Akın, F. (2017). *Sinema, benim memleketim*. V. Behrens, M. Töteberg (Ed.). Doğan Kitap.
- Aksu, S. (2022). Toplulukları galeyana getirme yöntemi: İnsandılaştırma. from <https://www.pugat.org/toplum/sosyal-psikoloji/2022/01/31/topluluklari-galeyana-getirme-yontemi-insandilastirma>.
- Aristotle. (1987). *Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Aslan, H. K. (2018). Aşırı sağın yükselişi: Resme küresel perspektiften bakmak. *Muhafazakâr Düşünce*(53), 47-70.
- Bachmann, I. (1983). *Wir müssen wahre sätze finden*. Piper.
- Coşkun, B. (2017). Trajik kahramanı trajik yapan nedir? *Felsefe-Yazın*, (23), 37-43.
- Çelik Rappas, İ. A. (2020). The "guest" who refuses to work, the "terrorist" who contemplates global hunger: Minorities in Fatih Akin films. *Central European History*, 53, 453-458. doi:10.1017/S0008938920000199.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1983). What is a minor literature? *Mississippi Review*, 11(3), 13-33.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve iktidar: Seçme yazılar 2*. Ayrıntı.
- hurriyet.com.tr. (2004, Şubat 16). İki kültürlü olmak yaratıcılığımı artırdı. from <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/iki-kulturlu-olmak-yaraticiligimi-artirdi-38569459>
- Keskin, F. (2011). Faşizmin sosyo-kültürel boyutları: Üçüncü Reich'da şiddet ve düşsellik. *Kültür ve İletişim*, 14(2), 9-39.
- Kuçuradi, İ. (1966). *Max Scheler ve F. Nietzsche'de trajik*. Yankı.
- Küçükcalp, D. (2018). Egemenliğin mantığı, faşizm ve şiddet. *Muhafazakâr Düşünce*(53), 53-95.
- Özkan, M. (2020). Demokrasi ve temsil: Paradoksu Rousseau üzerinden okumak. *SİYASAL: Journal of Political Sciences*, 29(2), 4430. doi:10.26650/siyasal.2020.29.2.0030.
- Türkdoğan, O. & Gökçe, O. (2015). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemi. Çizgi.
- Virillio, P. (2021). *Enformasyon bombası*. Metis.
- van Dijk, T. A. (2016). Eleştirel söylem çözümlemesi: Eleştirel söylemden eleştirel okumaya (36-55). Anı.
- Yenidünya, C. A. (2004). Avrupa insan hakları sözleşmesi ve masumiyet karinesi. *Güncel Hukuk Aylık Hukuk Dergisi*(5), 20-21. <https://www.yenidunyahukuk.com/dosyalar/masumiyet-karinesi.pdf>.
- Zeyrek, M. (2021). *Almanya'da NSU terör örgütünün saldırısının 17. yılında anma töreni düzenlendi*. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/almanyada-nsu-teror-orgutunun-saldirisinin-17-yilinda-anma-toreni-duzenlendi/2268682>.

Sergei Parajanov Sineması ve Kültürel İkonografi: Narın Rengi (1969) Filminin Göstergebilimsel Analizi

Murat Aytaş¹
Yasemin Demir²

Öz

Tarihi boyunca insanlar sürekli olarak anlam arayışında bulunmuş ve çevrelerindeki dünyaya anlam katma çabası içinde olmuşlardır. Bu süreçte, toplumlar nesnelere, kelimelere ve evrendeki her şeyden benzer anlamlar çıkarmış ve bu anlamları günlük yaşamlarına entegre etmişlerdir. Bu şekilde, insanlar yaşadıkları dünyayı anlamlarla şekillendirmişlerdir. Bu bağlamda, anlamlandırma sürecini derinlemesine inceleyen ve bu sürecin nasıl işlediğini açıklamaya çalışan göstergebilim ya da diğer adıyla semiyoloji bilimi önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, Sergei Parajanov'un *Narın Rengi* filminin göstergebilimsel çözümlemesini sunmaktadır. Araştırma, filmin görsel ve sembolik dilini, Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes'ın teorileri ışığında incelemekte ve Parajanov'un sinematik anlatımındaki derinliği ve çok katmanlılığı ortaya koymaktadır. Filmin, dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle zenginleştirilmiş görsel yapısı, Parajanov'un bölgesel ve kültürel kimliği güçlendirme becerisini göstermektedir. Ayrıca, filmin sembolik imgeleri ve alegorik anlatıları, izleyicilere politik ve sosyal yorumlar sunarak çok katmanlı bir yorumlamaya olanak tanımaktadır. Çalışma, *Narın Rengi* filmindeki imgeleri, sembolleri ve figürleri göstergebilimin üç bileşeni (gösterge, gösteren ve gösterilen) ile çözümlemekte ve filmin anlatı yapısını bu unsurlar üzerinden ele almaktadır. Parajanov'un sinemasının, sadece sanatsal vizyonunu yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve politik manzaraları eserlerine nasıl dahil ettiğini de göstermektedir. Araştırma, Parajanov'un filmlerinin, Sovyet ve Sovyet sonrası sinemanın zengin dokusuna bir pencere sunduğunu ve onun eserlerinin, izleyicilere ve bilim insanlarına, sinemanın anlam ve sembolizm dünyasında derin bir yolculuk sunduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışma, Parajanov'un sinematik dili ve göstergebilim arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde ele alarak, sinema ve göstergebilim arasındaki bütünleşmeyi ve bu bütünleşmenin anlam üretimindeki rolünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Sinema, Sergei Parajanov, Narın Rengi, Kültürel ikonografi.

¹Doç.Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0 003-2744-0519, mrtaytas@gmail.com

²Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, ORCID NO: 0009-0009-9382-7333, yasemindemir@gmail.com

Sergei Parajanov Cinema and Cultural Iconography: Semiotic Analysis of The Color of Pomegranates (1969)

Abstract

Throughout history, humans have continually sought meaning, extracting similar interpretations from objects, words, and everything in the universe, integrating these meanings into their daily lives. This process has shaped the world with meanings. In this context, semiotics plays a crucial role in deeply examining and explaining the process of creating the meaning of things. This study presents a semiotic analysis of Sergei Parajanov's *The Color of Pomegranates*. It explores the film's visual and symbolic language in light of Charles Sanders Peirce and Roland Barthes' theories, revealing the depth and complexity of Parajanov's cinematic narrative. The film's rich visual structure, embellished with religious rituals, iconography, and mythological stories, demonstrates Parajanov's ability to reinforce regional and cultural identity. Moreover, its symbolic images and allegorical narratives offer multi-layered interpretations, providing political and social commentary. The research analyzes the film's imagery, symbols, and figures through the three components of semiotics (sign, signifier, and signified), examining the narrative structure through these elements. It highlights how Parajanov's cinema not only reflects his artistic vision but also incorporates cultural and political landscapes into his works. The study underscores that Parajanov's films offer a window into the rich texture of Soviet and post-Soviet cinema, providing audiences and scholars with a profound journey into the world of meaning and symbolism in cinema. This work delves into the intricate relationship between Parajanov's cinematic language and semiotics, showcasing the integration between cinema and semiotics and its role in the creation of meaning.

Keywords: Semiotics, Cinema, Sergei Parajanov, The Color of the Pomegranates, Cultural iconography.

Bu çalışmada, Sergey Parajanov'un yönetmenliğini üstlendiği 1969 tarihli *Narın Rengi* (*Sayat Nova*) filmi göstergebilim ışığında analiz edilmiştir. Çalışmanın temel problemi, *Narın Rengi* filminin dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle zenginleştirilmiş görsel yapısıyla semboller ve imgeler aracılığıyla nasıl anlam ürettiği ve bu anlamları izleyiciye nasıl ilettiği üzerine kurulmuştur. Çalışmada, filmin görsel ve işitsel dilini çözümlmek için Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes'ın teorileri kullanılmaktadır. Araştırmanın amacı, filmin semboller, imgeler ve figürler aracılığıyla nasıl anlamlar ürettiğini ve bu anlamların izleyici üzerindeki etkilerini incelemektir. Göstergebilimin sinema ile nasıl bütünleştiğini ve sinemanın anlam üretiminde nasıl bir rol oynadığını açıklamak için bu film, zengin görsel ve sembolik yapısı nedeniyle ideal bir örnek teşkil etmektedir. Filmin dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle dolu görsel dünyası, Parajanov'un bölgesel ve kültürel kimliği nasıl güçlendirdiğini gözler önüne serer. Ayrıca, sembolik imgeler ve alegorik anlatılar aracılığıyla izleyicilere politik ve sosyal yorumlar sunar. Araştırma sürecinde, filmin tamamı detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu göstergelerin sembolik değerleri ile izleyici üzerindeki potansiyel etkileri değerlendirilmiştir. Çalışmanın teorik temeli, göstergebilim ve film teorisi literatürüne dayanmaktadır. Bu yazıda, okuyucular Parajanov'un sinematik anlatımının derinliğini ve çok katmanlılığını keşfedeceklerdir.

Göstergelere (işaretlere) ve onların anlam iletme biçimlerine ilgi göstermenin uzun bir tarihi vardır. Bu tür çalışmaları Orta Çağ düşünürlerine, John Locke'a kadar indirmek

mümkündür. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı mantık-bilimci Charles Saunders Peirce (1839-1914) göstergebilimin kurucularıdır. Saussure'ün ölümünden sonra öğrencileri tarafından kitap haline getirilen *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı ders notlarında yazar, genel bir göstergebilimin varlığından söz etmektedir (Parsa, 1999). Göstergebilim göstergeleri inceleyen bilim dalıdır (Rifat, 1989). Göstergebilimin orijinal karşılığı olan *semiotics* Yunanca kökenlidir, göstergelerin, başka ifadeyle gerçek dünyadaki işaretlerin yorumu anlamına gelir. Gösterge terimi *işaret* kelimesini kapsar, işaretle eş anlamda kullanıldığı bile olmuştur. Ancak bir disiplin içinde göstergebilim, en basit anlamda göstergelerin analizi veya işaret sistemlerinin nasıl işlediği üzerine yapılan araştırmaları ifade eder (Barthes, 1994). Göstergebilim, sözcükleri, nesnelere, işaretleri ve diğer tüm görsel ve işitsel unsurları anlamlandırma biçimidir. Evrendeki her şey, resimden tiyatroya, edebiyattan sanata, reklam ve film afişlerinden sinemaya, işaretlerden dile ve mimari yapılar ile metinlere kadar göstergebilim içerisinde yerini almıştır. Göstergebilim, gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere kendi eksenine üç temel bileşeni de dâhil etmiştir ve bu kavram, bilimin temelini oluşturmuştur. Ayrıca, göstergebilim bir filmin nasıl yapıldığını ve tanımlandığını ortaya koyan bir araç görevliliğini üstlenmiştir.

Sinemada göstergebilimine bakıldığında, Christian Metz (1968) sinemanın bir dil yetisi olduğunu ortaya koymuştur. Metz (1974), sinemanın bir anlam üretim süreci olduğunu ve bu sürecin göstergebilimsel bir analizle açığa çıkarılabileceğini savunmuştur. Ona göre, film bir dizi gösterge (İng. *sign*) içerir ve bu göstergelerin izleyici tarafından deşifre edilmesiyle anlam üretilir. Sinema alanında göstergebilimsel çözümleme çalışmaları bununla da sınırlı kalmaz, Peter Wollen ve Umberto Eco gibi isimler de sinema göstergebilimi üzerine araştırmalar yapmışlardır. Bu teorisyenler, görsellik anlamında göstergebilimin temel niteliği ve uygulama şeklini irdelemiş, sinema alanında gösterilenin ne olduğu üzerine bir fikir ortaya koymuşlardır. Metz (1982), sinemaya semiyolojik bir tanım getirmiş ve semiyolojik çalışmalarına anlamlandırma konusuyla başlamıştır. Anlamlandırma, filmdeki mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşumdur ve bu kodlar filmde doğrudan görülmez, mesaj yoluyla dağıtılır (Andrew, 2007).

Sergei Parajanov, dünya sinemasında benzersiz estetiği ve filmlerinin derin etkisiyle öne çıkan önemli bir figürdür. Parajanov, filmlerinde dini ritüelleri, ikonografiyi ve mitolojik hikâyeleri sıkça kullanır. Bu unsurlar, eserlerine mistik bir hava katmakla kalmaz, aynı zamanda bölgesel ve kültürel kimliği de güçlendirir. Kültürel ikonografinin sıklıkla kullanıldığı Parajanov'un eserleri ayrıca sembolik imgeler ve alegorik anlatılarla doludur. Bu, izleyicinin filmleri çok katmanlı bir şekilde yorumlamasına olanak tanır ve genellikle politik ve sosyal yorumlar içerir. Çalışma kapsamında yapılan analizlerde, Charles Sanders Peirce'in ve Roland Barthes'ın göstergebilim kuramından yararlanılmış; filmdeki görsel ve işitsel göstergelerin anlam katmanlarının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Veri toplama sürecinde, filmin tamamı detaylı bir şekilde incelenmiş, önemli sahneler ve bu sahnelerdeki göstergeler belirlenerek, bu göstergelerin sembolik değerleri ve izleyici üzerindeki potansiyel etkileri değerlendirilmiştir. Araştırmanın teorik temeli, göstergebilim ve film teorisi literatürüne dayanmaktadır. Çalışmanın amacı, yönetmenin filmde kullandığı imgeleri, sembolleri ve figürleri göstergebilimin üç bileşeniyle (gösterge, gösteren ve

gösterilen) ortaya koyarak çözümlenmektedir. Filmdeki semboller, figürler ve diğer unsurlar, anlam üretme açısından filmin anlatı yapısı ele alınmış ve film içerisinden seçilen plan ve sahnelerle çözümlene yoluna gidilmiştir. Filmin, göstergebilim çerçevesinde analizi neticesinde ortaya çıkan bulgular sonuç bölümünde verilmiştir.

Kavramsal Çerçeve: Kültürel İkonografi

İkonografi, belirli bir toplumun veya dönemin sanat eserlerinde görsel dili ve sembolleri aracılığıyla oluşan anlamları ve kullanımları inceleyen bir disiplindir. Bu alanda yapılan çalışmalar, görsel imgelerin ve sembollerin nasıl anlamlandırıldığını, nasıl kullanıldığını ve toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü araştırır. İkonografi, Orta Çağ'dan günümüze kadar farklı kültürlerde ve dönemlerde çeşitli temaları ve sembolleri ele almıştır. Örneğin, Anadolu Selçuklu Sanatında Ab-ı Hayat Sembolizmi gibi belirli sembollerin kültürel etkileşimlerini ve ikonografik seyrini değerlendiren çalışmalar bulunmaktadır (Çoraklı, 2020). İkonografi, ayrıca resimlerin konu seçkisini, kökenini, sanatsal üslubunu ve diğer unsurlarını yorumlayarak resimlerle metinler arasındaki ilişkiyi inceler (Zenbilci, 2021). Bu kapsamda ikonografi, sadece sanatsal ifadeleri değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasi bağlamları da değerlendirir. Örneğin, otoriter ikonografinin siyasi uyumu artırıp artırmadığını inceleyen çalışmalar, otoriter sembollerin politik destek üzerinde anlamlı bir etkisinin olmadığını göstermektedir (Bush ve diğerleri, 2016). Bu tür araştırmalar, ikonografinin toplumsal algı ve tutumlar üzerindeki etkilerini anlamak için önemli bir referans noktası sağlar. Kültürel ikonografi ise, sanat eserlerinde, sembollerde ve diğer görsel imgelerde yatan anlamları ve kullanımları anlamak için önemli bir araştırma alanıdır. Kültürel ikonografi, belirli bir toplumun veya dönemin kültürel dinamiklerini ve sosyal yapısını yansıtan görsel unsurları incelemeye odaklanır. Bu bağlamda, görsel imgelerin ve sembollerin toplumların kolektif hafızasında ve kimliğinde nasıl bir rol oynadığını araştırır. Farklı disiplinlerden gelen araştırmacılar, ikonografinin kültürel, sanatsal ve siyasi bağlamlardaki rolünü anlamak için çeşitli yöntemler ve yaklaşımlar kullanmaktadır. Kültürel ikonografi çalışmaları, görsel sanatlar, tarih, antropoloji ve sosyoloji gibi alanlardan gelen katkılarla zenginleşir. Bu çalışmalar, sembollerin ve imgelerin sadece estetik değerlerini değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarını da ortaya koyar. İkonografinin bu iki dalı, sanat eserlerinin ve sembollerin çok katmanlı anlamlarını ve işlevlerini keşfetmek için önemli araçlar sunar.

Kültürel ikonografi ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde merkezi bir rol oynar. Sinema, görsel ve işitsel öğeleri kullanarak hikâyeler anlatırken, kültürel ikonografi bu hikâyelerin derinliklerine işaret eden semboller, imgeler ve motiflerle zenginleştirilir. Sinema bu görsel dili, hikâyeler anlatarak ve duygusal deneyimler yaratarak kullanır. Xie (2006) kültürel ikonografinin, belirli bir yerin veya etkinliğin imajını nasıl güçlendirdiğini vurgular. Sinema da benzer bir şekilde, kültürel ikonografiyi kullanarak filmlerin çekiciliğini artırır ve izleyiciler için çekici bir deneyim yaratır.

Göstergebilim ve Sinema İlişkisi

Göstergebilim kuramı, 20. yüzyılda önemli bir gelişme göstermiş olmasına rağmen, bu disiplinin kökleri çok daha eski dönemlere dayanmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca, toplumlar nesnelere ve sözcüklere üzerine düşünmüş ve bunlara anlamlar yüklemiştir. Antik çağlardan itibaren, bazı düşünürler bir şeyin adının (sözcük) o şeyin özüne uyması gerektiğini savunurken, diğerleri adların (sözcüklerin) doğru ya da yanlış olamayacağını, bunların toplumsal uzlaşmaya ve alışkanlıklara dayandığını belirtmiştir (Sivas, 2012).

Göstergebilim, dünya üzerinde olup biten her şeyin bir anlama dayandırıldığı, bu anlamın sürekli çoğaltıldığı ve farklılıklar dizgesi olarak tanımlanabilir. Görsel imgeler, nesnelere ve sözcüklerle dünyayı anlamlandırma süreci, göstergebilimin temelini oluşturur. Türkçede göstergebilimin karşılığı semiyotik olup, eski Yunancada *semeiotike* kavramından türemiştir. Bu kavram, *semeion* (gösterge) ve *logia* (bilim) terimlerinden gelir (Rıfat, 2009). Ferdinand de Saussure (1985) göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yaşam biçimini imleyen bir bilim dalı olarak tanımlar. Göstergebilim, gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere üç temel bileşenden oluşur ve bu bileşenler birbirlerini karşılıklı olarak anlamlandırır ve tamamlar. Roland Barthes (1979), göstergelerin birbirinden bağımsız bir anlam üretmeyeceğini ve diğer göstergelerle birlikte anlam yarattığını belirtir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağ, somut ve soyut kavramları gerçekliği gösterir. Barthes, göstergebilimi dört serüven içerisinde ele alır: yan anlam-düz anlam, dizge-dizim, gösteren-gösterilen ve dil-söz. Göstergebilim, dilin mekaniğini ve anlamlandırma sürecini açığa çıkarır. Peirce (1982) ise göstergeyi, *görüntüsel*, *belirti* ve *simge* olarak üçlü bir dizimde ele alır ve göstergeyi bir işaret ve ilişki ifadesi olarak tanımlar. Peirce ve Saussure, gösterge ve nesnesi arasında keyfi bir ilişki olduğunu, bu ilişkinin dilin kendi evreninde temellere dayandığını belirtirler.

Göstergebilim, seslerden, işaretlerden, imgelerden, kelimelerden anlam çıkarmayı amaçlayan bir bilim dalıdır ve nesneliliği merkeze alan göstergebilimde insanla alakalı her şeyin göstergeler aracılığıyla incelenileceği varsayılır (Erkman ve Akerson, 2005). Göstergebilim, sinema gibi kitle iletişim araçlarında da önemli bir yer edinmiştir. Sinema, görsel ve işitsel göstergeleri kullanarak anlam üretir ve iletişim sağlar. Sinema alanında göstergebilim kullanımı, bu disiplinin sinemayla olan ilişkisinin önemini artırmıştır. Kutbay'ın (2019) belirttiği gibi, "Sessiz sinemanın hemen ardından sinemaya ses girmesi ile hem görsel hem de işitsel göstergeler sinemaya dâhil olmuştur" (s. 5). Christian Metz (1974), sinemanın bir dil olduğunu savunmuş ve bu dilin görsel ve işitsel unsurlarını analiz etmiştir. Metz'in bu yaklaşımı, göstergebilim ve sinema arasındaki bağı güçlendirmiştir. Aynı şekilde, Wollen (1969), Peirce'ün göstergebilim teorisini sinema alanına uygulayarak bu disiplinin sinemadaki rolünü daha da pekiştirmiştir. Metz, Ferdinand de Saussure'den etkilenmiş, Eco ise Peirce ve Saussure'ü hem eleştirmiş hem de onlardan etkilenmiştir. Wollen, Metz'in yaklaşımını sınırlı bulmuş ve pragmatist filozof Peirce'ün göstergebilimini sinemaya uyarlayarak, sinemanın estetik zenginliğine katkıda bulunmuştur. Wollen'a göre, Peirce'ün belirlediği göstergebilim kategorileri -görüntüsel, belirti ve simgesel- sinemada bir dil ve yetkin bir gösterge düzlemi oluşturur. Wollen (1972), sinemada Peirce'ün görüntüsel ve belirtisel kategorilerinin daha baskın olduğunu belirtmiştir. Film yapımcıları

“göstergeleri iletişim kurma amacıyla değil, göstergelerin belirttikleri şeyleri görme amacıyla kullanır. Dilin aksine film iletişim amacıyla kullanılmaz, filmin anlam ve anlamları vardır” (Harman, 1985). Umberto Eco ise (1985) göstergebilimin yasalarının sinemanın ve filmin dışında, genel anlama yasaları olduğunu vurgular. Göstergebilim, dil, sanat, edebiyat ve sinema gibi birçok alanda anlam üretme sürecini inceleyen kapsamlı bir bilim dalıdır. Bu disiplin, göstergelerin nasıl kullanıldığını, anlamlandırıldığını ve toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü araştırır. Göstergebilim, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını ve anlamlandırdıklarını anlamamıza yardımcı olur ve bu süreçte dilin, sanatın ve sinemanın rolünü açığa çıkarır. Göstergebilim ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde iç içe geçmiş, zengin ve karmaşık bir ilişki içindedir. Göstergebilime dayalı analizler sinema filmlerinde sembolize edilen anlamların ortaya çıkartılmasında sıklıkla kullanılır.

Sergei Parajanov Sineması

Ermeni-Sovyet sinemasının önemli isimlerinden biri olan Sergei İosifoviç Parajanov, filmlerinde ikonografi, kültür ve bellek gibi konuları görsel sembolizm ve alegori ile harmanlayarak dünya sinemasında benzersiz bir estetik ve derin etki yaratmıştır. Parajanov, Ermeni asıllı olup Gürcistan’da doğmuştur ve yaşamı boyunca sürgün ve sansürle mücadele etmiştir. Sovyet ideolojisine meydan okuyan filmleri nedeniyle birçok kez yasaklanmış ve hapse mahkûm edilmiştir. Parajanov’un sanatı, materyalist bir bakış açısının ötesine geçerek, ruhsal ve derin bir anlatıma yönelmiştir. Yönetmenin filmleri, hayatı ve eserleri hakkında yapılan çok çalışma olmadığından dolayı detaylı bilgilere ulaşmak zordur (Usitalo, 2014). İngilizce kaynaklarda Parajanov’un hayatı ve eserleri hakkında yeterli bilginin bulunmaması, onun sanatını gizemli bir aura ile çevreler. Bu durum, sanatçının eserlerinin ve yaşam öyküsünün daha fazla araştırılmasını zorlaştırmakta ve sanatçı hakkında tam bir anlayış geliştirmeyi engellemektedir.

Parajanov’un *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleleri* (1964), *Âşık Garip* (1988), *Suram Kalesi Destanı* (1984) ve *Narın Rengi* (*Sayat Nova*, 1969) gibi filmleri, kendine özgü bir sinema dili yaratmıştır. Bu filmlerde kullanılan semboller, renkler, metaforlar ve imgeler, yönetmenin şiirsel yönünü yansıtır ve keder, umut, aşk ve güzellik gibi temaları görsel bir dille anlatır. Parajanov’un sineması, yerel kültürel geleneklerden beslenen zengin ve katmanlı yapısıyla dikkatleri üzerine çeker ve aynı zamanda Sovyet politik bağlamı tarafından şekillendirilir (Steffen, 2013). Özellikle *Narın Rengi* (1969) ve *Suram Kalesi Destanı* (1985) filmleri, stilistik olarak benzersizlikleri ve zaman, algı ve kimlik gibi temaları derinlemesine incelemeleriyle öne çıkar. Bu eserler, klasik sinemanın anlatı yapısını parçalayarak, alışlagelmiş algılarımızın altında yatan ham gerçeklik katmanına dair farkındalığı teşvik eder (Efird, 2018).

Parajanov'un sineması, sadece onun sanatsal vizyonunu yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel ve politik manzaraları yönlendirme ve bunları eserlerine dâhil etme yeteneğinin de bir kanıtıdır. Onun eserleri, izleyicilere ve bilim insanlarına, Sovyet ve Sovyet sonrası sinemanın zengin dokusuna bir pencere sunmaya devam etmektedir. Reynolds (1997) Amerikan kültürel ikonografisinin, görsel temsillerin gerçeklikle olan ilişkisini nasıl sorguladığını ve görsel medyanın bireylerin dünyayı algılama biçimlerini nasıl şekillendirdiğini ele alır. Sinema, bu sorgulamayı, görsel hikâyeler ve karakterler aracılığıyla yapar. Filmler, izleyicilere, görsel imgelerin ve sembollerin, bireylerin gerçekliği anlamlandırma ve yorumlama süreçlerindeki rolünü gösterir. Drechsler (2023, s. 135) tarafından yapılan bir çalışma, kültürel ikonografinin, farklı kültürler arasındaki etkileşim ve entegrasyon süreçlerindeki rolünü vurgular. Sinema, bu tür kültürel etkileşimleri ve entegrasyonları, farklı zamanlarda ve mekânlarda geçen hikâyelerle gösterir. Bu, izleyicilere, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda görsel imgelerin ve sembollerin nasıl yeni anlamlar kazandığını gösterir.

Kültürel ikonografi ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde iç içe geçmiş unsurlardır. Sinema, kültürel ikonografiyi kullanarak hikâyeler anlatır, duygusal deneyimler yaratır ve toplumsal değerleri, tarihi olayları ve kültürel kimlikleri yansıtır. Kültürel ikonografi çalışmaları, sinemanın bu görsel imgeleri ve sembollerini nasıl kullandığını ve yorumladığını anlamamıza yardımcı olur. Bu etkileşim, sinemanın sadece bir eğlence formu olmadığını, aynı zamanda kültürel ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov sinemasında, anlatılmak istenen ana temalar sembollerle aktarılmıştır. Yönetmen aktarmak istediği duyguları sembolize ederek şiirsel bir görsellik yoluyla izleyicilere sunmuştur. Parajanov, filmlerinde katı gerçekliklerin yerini kusursuz bir estetik, semboller ve metaforlarla örülmüş şiirsel bir anlatım sunmuştur. Parajanov sineması, aslında günümüzde hâlâ keşfedilmeyi bekleyen bir literatürdür.

Narın Rengi (1969) Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Şiirsel sinemanın öne çıkan eserlerinden biri olan *Narın Rengi*, anlatsal sinemanın sınırlarını zorlayan, görsel bir şiir olarak kabul edilir ve göstergibilimsel analiz için zengin bir materyal sunar. Film, 18. yüzyılda yaşamış ve Şarkıların Kralı olarak tanınan ünlü Ermeni ozan Sayat Nova'nın hayatını, aşkını, manastıra kapanışını ve trajik ölümünü, şiirsel bir dil ve görsel bir zenginlikle anlatır. Parajanov'un sineması, benzersizliği ve olağanüstü görsel zenginliği ile dikkat çeker. Filmde, Nova'nın yaşam öyküsü boyunca sembolik anlam taşıyan halılar, tüyler, koyunlar, mumlar, ekmekler, balıklar, güller ve narlar gibi nesnelere kullanılarak, Hıristiyan dünyasının gelenek ve görenekleri görsel bir şiirsellikle sunulur. Ayrıca, siyah, beyaz ve kırmızı renklerin kontrastı, film boyunca bir devamlılık sağlayarak, izleyiciyi derin bir görsel deneyime davet eder. Parajanov'un bu eseri, diyalog ve kamera hareketlerinin olmamasıyla da dikkat çeker; bu özellikler, onun *Narın Rengi*, *Âşık Garip* ve *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleleri* gibi filmlerinde benzersiz bir sinema dili oluşturmasını sağlamıştır. Parajanov, bu eserleriyle, taklit edilmesi güç bir sinematografik dil geliştirmiş ve sinema sanatına eşsiz katkılarda bulunmuştur.

Parajanov, filmde renkleri, kostümleri ve mekânları sembolik bir şekilde kullanır. Örneğin, nar ve kırmızı renk, tutku, yaşam ve ölümü simgelerken; mavi renk, maneviyatı ve huzuru temsil eder. Her bir görsel unsur, izleyicinin filmi çok katmanlı bir şekilde yorumlamasına olanak tanır. Parajanov, zaman ve mekânı geleneksel anlatı yapılarından farklı bir şekilde kullanır. Film, kronolojik bir sıra takip etmez; bunun yerine, Sayat Nova'nın hayatının farklı dönemlerini, şiirsel ve metaforik bir yaklaşımla ele alır. Bu, izleyicinin zaman ve mekân algısını sorgulamasına ve filmi bir gösterge dizisi olarak deneyimlemesine yol açar. *Narın Rengi*, Ermeni kültürüne ve tarihine derinlemesine göndermelerde bulunur. Kostümler, müzik, dans ve ritüeller, Ermeni halkının zengin kültürel mirasını yansıtır. Bu unsurlar, filmi sadece bir görsel şölen yapmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bir gösterge olarak işlev görür. Parajanov, geleneksel anlatı yapılarını reddeder ve yerine, izleyicinin aktif bir yorumcu olarak katıldığı, açık uçlu bir anlatı sunar. Film, izleyicinin kendi anlamını oluşturmasını bekler, bu da her izleyicinin filmi farklı bir şekilde deneyimlemesine olanak tanır.

Nar İmgesi. Film, beyaz çarşaf üstünde olan üç nar ile başlar. Nar imgesi, kadim bir meyve olup Antik Yunan'da yaşam, aşk ölümü temsil ederken, Hıristiyan kültüründe ise Meryem'in İsa'yı dünyaya getirdiğinde çektiği acıları ve sıkıntıları sembolize eder. Filmde nar imgesi diğer nesnelere anlam yükleyerek tasdik eder. Bu sahnede narın parçalanmış hâli verilir ve içindeki tohumlar görülür (Görsel 2). Oradaki nar taneleri

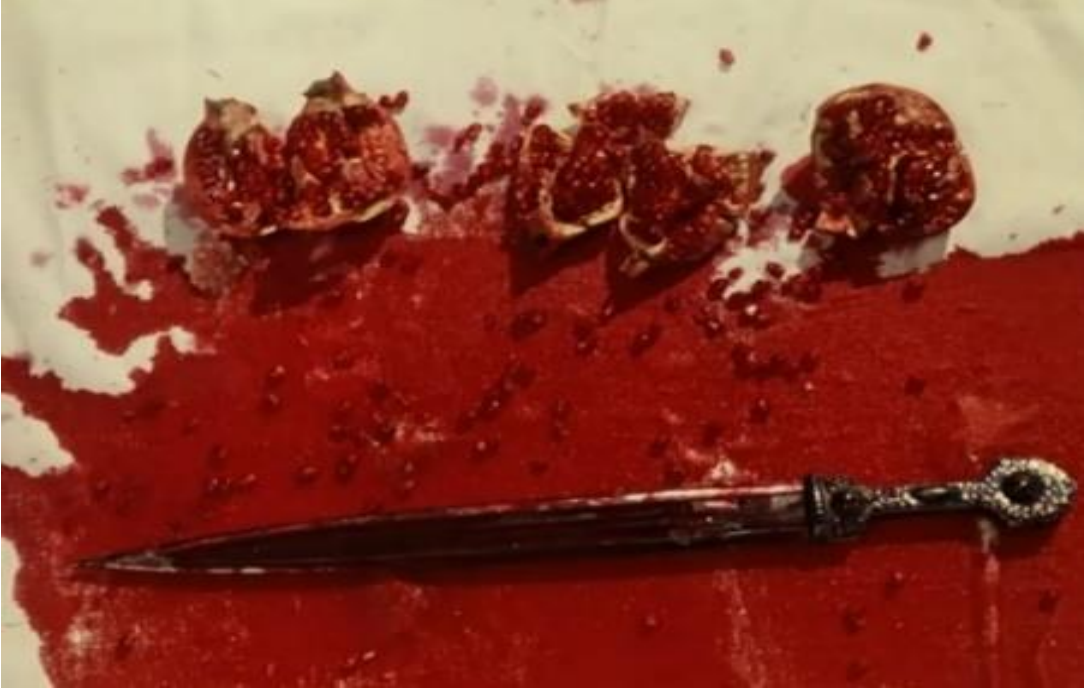


Görsel 1. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 3' 45"

çokluk ve bereket anlamı da taşır. Nar meyvesi doğurganlıkla da özdeşleştirilebilir. Bunlarla beraber narın, İsa'nın doğumunda Meryem'den çıkan ve İsa'nın tutkusunda dökülen *kutsal kan* kavramının alegorik bir yorumu olarak değerlendirilmesi de mümkündür (Kayalıoğlu, 2023). Nar imgesi hem ozanların hem de Meryem ve İsa'nın acılarının ve hüznlerinin bir işaretidir. Parajanov, Sayat Nova'nın yaşamını, aşkını, ölümünü anlatmasının yanı sıra Meryem ve İsa'ya nar imgesi üzerinden gönderme yapar. Üç narın parçalanmış görüntüsünün verildiği bu karede kan rengine boyanmış hançer ile Nova'nın ölümüne atıfta bulunulur (Görsel 2).

Tablo 1. Görsel 1 ve 2'nin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Çarşaf	Nar	Hançer
Gösterilen	Bakir beyazlık, temiz	Bereket, çokluk, kutsallık, yaşam, acı, hüznün	Cellat ve Ölüm



Görsel 2. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 14' 6''

Roland Barthes (1979), göstergebilimde, işaretlerin ve sembollerin iki temel anlam düzeyi olduğunu öne sürer: denotasyon ve konotasyon. Denotasyon, bir işaretin temel, yüzeysel anlamını ifade ederken, konotasyon, bu işaretin kültürel ve toplumsal bağlamda taşıdığı derin, örtük anlamları kapsar. Parajanov'un filminde kullanılan imgeler, Barthes'ın bu ikili anlam düzeyleri çerçevesinde incelendiğinde, filmdeki her bir nesnenin ve sembolün hem yüzeysel hem de derin anlam katmanlarına sahip olduğu görülür. Örneğin, filmde sıkça karşımıza çıkan nar imgesi, yüzeysel bir meyve olarak denotatif anlam taşıırken, konotatif düzeyde bereket, kutsallık, yaşam, acı ve hüznün gibi çeşitli kültürel ve dini anlamları barındırır. Charles Sanders Peirce, işaretleri üç ana kategoriye ayırarak inceler: ikon, indeks ve sembol (1982). İkonlar, benzerlik yoluyla anlam taşır; indeksler, neden-sonuç ilişkisi yoluyla anlam kazanır; semboller ise kültürel olarak öğrenilen anlamlarla ilişkilidir. Peirce'ın bu sınıflandırması, Parajanov'un filmindeki imgelerin analizinde önemli bir rol oynar. Örneğin, filmdeki nar imgesi, ikon olarak nara benzeyen bir meyve olarak görülürken, indeks olarak bereket ve yaşamın göstergesi olarak işlev görür. Aynı zamanda sembol olarak da dini ve kültürel bağlamda derin anlamlar taşır.

Balık İmgesi ve Hristiyanlık. Parajanov, filmin anlatısı içinde Hristiyan ikonografisine dair öğeleri sıklıkla kullanarak kutsallaştırılmış yiyeceklere, hareket eden balıklara ya da balığı sembolize eden görüntülere yer verir. Bir sahnede karakterlerin elinde meyveler ve balıklar görülür (Görsel 4). Hristiyan toplumunda balık figürü hem İsa hem de ona inanlar için önemli bir semboldür. Hint mitolojisinde balık, tıpkı Türk mitolojisinde olduğu gibi yaratılış ve tufan konularıyla ilişkilendirilir. Ayrıca Hinduların kutsal tanrısı Vişnu'nun da ünlü on avatarından biridir ve Matsya olarak adlandırılır (Kayalı, 2016, s. 252). Özellikle balık ekmek, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileriyle son akşam yemeğini yediği

masanın üzerinde yer almıştır. (Ersoy, 2007). Filmdeki imgeler, Barthes ve Peirce'ın teorik çerçeveleriyle incelendiğinde, sembolik zenginlikleri ve kültürel bağlamları ortaya çıkar. Örneğin, filmdeki balık imgesi, Peirce'ın sınıflandırmasına göre Hıristiyan kültüründe İsa'yı ve ona inananları temsil eden bir sembol olarak değerlendirilir. Barthes'ın konotasyon kavramıyla bu sembol, Hıristiyan inancının derin ve manevi anlamlarını izleyiciye iletir.



Görsel 3. Sergei Parajanov,
Narin Rengi, 4' 44''



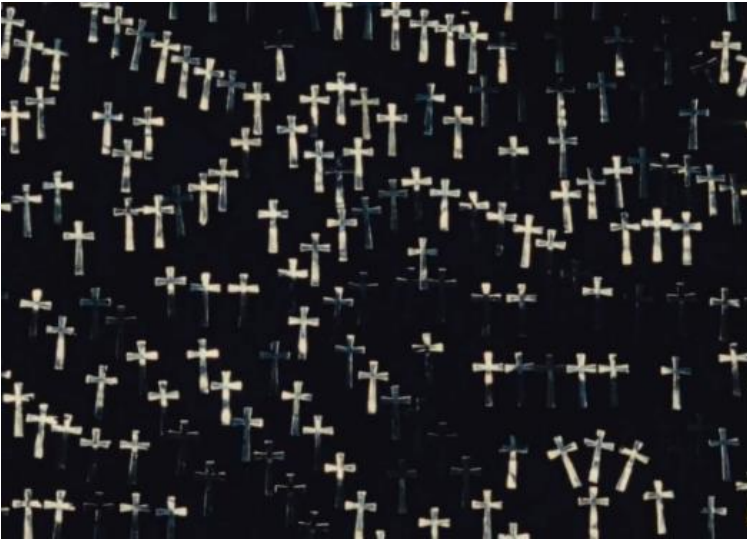
Görsel 4. Sergei Parajanov,
Narin Rengi, 4' 24''

Tablo 2. Görsel 3 ve 4'ün göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne
Gösteren	Balık
Gösterilen	İsa, kurtarıcı ve ona inanlar

Tablo 3. Görsel 5 ve 6'nın göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne
Gösteren	Haç
Gösterilen	Hz. İsa'nın çarmıha gerilişinin sembolü diriliş, zafer

Görsel 5. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 5' 36"Görsel 6. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 14'11"

Filmin pek çok sahnesinde haç sembolleri görülür (Görsel 5 ve 6). Haç, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini simgeler. Haç sembolü Hıristiyan toplumunun en önemli ikonografik öğesidir: "Hz. İsa'nın kol ve bacaklarının bağlanıp üzerinde öldürüldüğü darağacının şekli ve bu olay, yüzyıllar boyu Hıristiyan dünyası üzerinde çok üzücü ve kalıcı bir etki yapmış ve böylelikle, Hıristiyanlığın günümüze dek süren kutsal bir boldür" (Taş ve Özcan, 2015). Filmde Parajanov, ozanların yanı sıra İsa'yı sembolize eden ikonografilerden sıklıkla yararlanır. Haçın dört kolu fiziksel dünyanın dört unsuru olan hava, su, toprak ve ateş olarak ifade edilmiştir. Diğer bir unsurun ise ruh olduğuna inanılmıştır (Yılmaz, 2022). Onun günahlarının bedeli olarak haç sembolü kurban etme gibi anlamlara gelir. Haç simgesine birçok anlamlar yüklenmiştir; çarmıh, darağacı ve cezalandırma yeri şeklinde de ifade edilebilir.

Kitaplar ve Tüy. Filmde Sayat Nova'nın kitaplar arasında geçen çocukluğuna gönderme yapan pek çok imge bulunur (Görsel 7 ve 8). Güneşte kurutulmaya bırakılan kitaplar yer alır. Diğer görselde de çocuk kitapların altına elini koyar ve sayfa aralarından çıkan su damlacıkları göze çarpar. Ozanın kitapların dünyasına girmeye çalıştığı dönemlerdir. Onun ve diğer ozanların kitapları ne kadar sevdiğinin birer göstergesidir. Kitaplar şiirsel bir anlatımın parçası olur. Ruhun iyileşebilmesi için kitaplara gereksinim olduğunu sembolik ve şiirsellikle anlatılır. Su damlacıkları yaşamı simgelediği gibi kitaplar da aynı şekilde ruh ve yaşamın temsilidir.



Görsel 7. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 9' 2''



Görsel 8. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 7' 42''

Tablo 4. Görsel 7 ve 8'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne
Gösteren	Kitap	Tüy
Gösterilen	Ruh ve yaşam	Kalem

Tablo 5. Görsel 9, 10 ve 11'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	İnsan, Nesne
Gösteren	Horoz	Kırmızı kurdele, su ve kadının elbisesi	İsa, Kan
Gösterilen	Gün doğumu, bağışlanma, İsa ve inkâr	Acı ve üzüntü	Çarmıh, Kurban

Horoz İmgesi. Filmin anlatısı boyunca karşımıza çıkan bir diğer imge, horoz figürüdür (Görsel 9, 10 ve 11). İlk sahnede dua eden kadın, ozanın çocukluğu ve kucağında horoz gösterilir. Yine bu sahnede diğer karakterin, İsa'nın çarmıha gerilmiş şekliyle sembolize edilir. İki sahnede ayakları kırmızı kurdeleyle bağlı horozlar yer alır. Kurdelenin kırmızılığı, kadının elbisesi, horozun tüylerine sürülen renk, nar ile özdeşleşir ve acı, üzüntüyü vb. simgeler. Yine aynı şekilde acı ve üzüntü karakterlerin yüzünde betimlenir. Horoz sembolü Yunan mitolojisinde gün doğumunu bildirir. Hıristiyanlıkta Hz. İsa'nın simgesi olarak kabul edilir. Ermeni kültüründe ise, ötmenden önce tanrının övgüsü için melekler korosunu topladığı bilinen bir hayvandır. İncil'de İsa, Petrus'a "bu gece horoz ötmeden sen beni üç kere inkâr edeceksin!" Petrus da "İsa'ya seninle ölmem gerekse bile, seni asla inkâr etmem" der (Kitab-ı Mukadess, 2001, ss. 34-35). Petrus'un inkâr etmesi sonucu horoz bir kez ötmüştür. Dolayısıyla horoz sembolü Hz. İsa'nın ölümünden sonra kutsallaştırılmıştır.

Filmdeki karakterler kutsallaşmış horozu göstererek İsa'dan övgüler ve bağışlanma beklerler. "Peki ben insanüstü sevgiyi nerede arayım? Kurtarıcı Tanrı'mız, hiç ekilmemiş ölümsüz çiçeğimiz, bize bir sözünü bağışla ki kendimizi lekesiz olarak kutsayalım. Şükürler

Görsel 9. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 12' 11"



Görsel 10. Sergei Parajanov,
Narın Rengi, 12' 59"

olsun yüce İsa. Kutsal cenneti yaratan Yüce Tanrı'mız. (Amin..)" Bu sözden sonra kurban kesilir. Hıristiyan inancında kurban kesmek, İsa'nın çarmıha gerildiği ve bunun üzerine insanların aslî günahlarına karşı feda edildiği anlamına gelir. Bunun yanı sıra halkın inanişına göre kurban kesme, "Hz. Meryem ve Azizlerin ruhları kendilerini her türlü musibet ve felaketten korumasıdır" (Oymak, 2002, s. 178). Buna ilişkin filmin bir sahnesinde vefat etmiş ozanlar için kurban kesildiği görülür. Hıristiyanlar, zor şartlar altında olduklarında bu iyi ruhların onları tüm kötülüklerden koruyacaklarına inanırlar. Bu nedenle de Hıristiyan toplumu, musibetlerden kurtulduklarına dair adak adarlar. Kesilen adaklarla da insanlara ikramda bulunurlar.



Görsel 11. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 11' 38"



Görsel 12-13-14. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*,
17'30", 30'58" ve 32' 11"

Rahibeler. Oldukça alegorik bir yapıya ve görselliğe sahip olan filmde manastırın rahibelerini çok kez farklı kostüm ve kıyafetlerle görürüz (Görsel 12, 13 ve 14). Beyaz dantelli kadın rahibe pandomim, yeniden doğuş ve ruhun gökyüzüne yükselişini meleşini temsil eder (Görsel 12). Beyaz renk, berraklığı, saflığı ve iyiliğin göstergesidir. Kadının gözünde durgunluk hâkimdir, beyaz danteli göz hizasına kadar getirir ve yüzündeki tebessüm gizlenir. Aynı bölümde bu sefer yüzünde kırmızı dantel tutan bir kadın rahibe görülür (Görsel 13). Kadın üzüntüyü ve umutsuzluğu temsil eder. Hemen arkasında onunla salınan ayna görülür. Ardından kadın deniz kabuğunu göğsüne götürür ve bu kabuk denizle özdeşleşir. Yine aynı şekilde aynanın içerisinde bir bebeğin sağdan sola döndüğü görülür. Kadının yüz mimiklerine üzüntülü ruh hali yansıtılır. Kadın kırmızı dantelini burun hizasına getirir ve yüzündeki ifade belirginlik kazanır. Nova ve sevgilisinin birbirlerine söylediği şiirlere yer verilir: "(Erkek:) Sen ateşsin, kırmızı giyinmişsin. (Kadın:) Ateş sensin, kara giyinmişsin."

Rahibelerle ilgili sahnenin bir sonraki bölümünde yüzünün üzerinde siyah bir dantel tutan kadın rahibe görülür (Görsel 14). Kadın siyah dantelini göz hizasına getirip yüzündeki acıyı gizler. Ayna içerisindeki bebek, başlangıcı ve doğumu temsil ederken; kadının yüzündeki mimikler ve siyah dantel ölümün arkasından duyulan acıyı imgesel bir anlatımla sunulur. Yine aynı şekilde kadının yüzünde sevgiliye duyulan acı belirginleşir. Bir diğer sahnede erkek karakterin vücudunu yıkadığı ve ardından vücudunda deniz kabuğu

görülür. Deniz kabuğu, Hıristiyanlıkta ışığın sembolü, deniz tanrılarının tahtı, kurtuluşu ve vaftiz sularını serpmek için kullanılır. Dolayısıyla deniz kabuğu bir kurtuluşu sembolize eder.

Tablo 6. Görsel 12,13 ve 14'ün göstergebilimsel analizi

Gösterge	İnsan	İnsan	İnsan
Gösteren	Beyaz dantelli rahibe	Kırmızı dantelli rahibe	Siyah dantelli rahibe
Gösterilen	Mutluluk ve gükyüzüne yükselişin meleği	Üzün, keder ve acı	Matem ve yas

Gül, Meryem Ana ve İsa Figürleri. Film, Hıristiyan ikonografisinde yer alan gül Meryem Ana ve İsa figürlerine sıklıkla referans verir. Baş karakterin elinde beyaz bir gül görürüz (Görsel 15). Filmin pek çok sahnesinde gül sembolüne rastlamak mümkündür. “Meryem Ana’nın sembollerinden beyaz gül, ay, su ve saflık ile özdeşleştirilir. Meryem Ana ile annesini konu alan ve içerisinde gül geçen çeşitli anlatılar vardır. Bir anlatıda, kilise görevlilerinin de vaazlarında belirttikleri üzere, Meryem Ana’nın tertemiz bir şekilde gebe kalmasının bir gülün büyüyle gerçekleşmiş, Meryem Ana’nın annesi Anne (ya da Hana) bir gülü koklarken kızına hamile kalmıştır” (Walker, 1988, s. 45). Beyaz gül masumiyetin yanı sıra saflığı, iyiliği de sembolize eder. Aynı zamanda Hıristiyan dünyasında Hz. Meryem’i dikensiz gül olarak nitelendirilir. Onun cinsel arzularından arınmış bir şekilde hamile kalmasını da temsil eder. Bunun sıra yine beyaz gül simgesi Hz. Meryem’in edebini ve bakire oluşunu da tasvir eder. Yine aynı şekilde filmin diğer karesinde karakter bir elinde mum diğer elinde beyaz gülü aldığı gösterilir. Beyaz gül sembolü ışık çiçeği olarak da bilinir.



Görsel 17. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 7' 33"



Görsel 18. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 56' 26''

Parajanov, bir başka sahnede ise yılan figürü olan asayı gösterir (Görsel 16). Bu sahnede karakterler, kurtarıcı Tanrıları Hz. İsa'dan öğütler bekler ve günahlarının bağışlanması için dua ederler. Asadaki yılan figürü, Hıristiyanlıkta bilgelik ve insanın ölümlülüğü düşüncesi ile ilişkilendirilir. Musevilerde ise yılan, cinsellik, günah, şeytanlık ve baştan çıkarma gibi anlamları içerir. Hıristiyanlıkta başlangıçta şeytanla özdeş kabul edilen yılan, pagan kültürünün etkisiyle hem korkulan hem de kutsal kabul edilen bir varlık özelliği kazanmıştır (Abiha, 2012, s. 3). Bu nedenle, yılan figürü aynı zamanda güç ve yalanın simgesi olarak anlatı içerisinde pek çok yerde alegorik olarak işlev görür.

Filmin kilise sahnesinde Hz. Meryem ve kucağında oğlu Hz. İsa figürünü görürüz (Görsel 17). Yuhanna sembolizminin merkezinde İsa vardır ve İsa, Tanrı'nın sembolik vahyidir (Patacı, 2021, s. 12). Bu bağlamda, Meryem figürü kötülöklere karşı koruyucu melek olarak, cinsel arzulardan korunmuş bir kutsal bakireliği simgeler. Meryem'in ebedî bakireliğine, günahsızlığına, insanlarla İsa ya da Tanrı arasındaki aracılığına, göğe yükselişine ve İsa'dan başka çocuk doğurmadığına inanılmıştır (Çinpolat, 2022, s. 186). Görseldeki mavilik ise İsa'dan sonra Meryem'in de gökyüzüne yükseldiğinin sembolik tanımıdır. Bu sembolizm, anne ve oğulun zafer kazanacağı ve kutsal bir bütünlük oluşturduğunun işareti olarak karşımıza çıkar. Görseldeki mavilik ise İsa'dan sonra Meryem'in de gökyüzüne yükseldiğinin sembolik tanımıdır. Bu sembolde anne ve oğulun zafer kazanacağı bir işarettir. Bu sahnede karakterden biri Meryem figürüne ok atar ve Meryem'in yüzü yere düşer. Ardından diğer karakter manastırın tavanına kâseyi tutar.

Tablo 8. Görsel 17 ve 18'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Meryem Figürü	İsa Figürü	Ekmek
Gösterilen	Kutsal bakire, melek	Zafer, oğul, Tanrı'nın vahyi, gökyüzüne yükseliş	Tanrı İsa'nın nimeti, yaşam ekmeği, beden

Ekmek, Bahçe ve Cennet. Filmin anlatısı içerisinde pek çok yerde gördüğümüz ekmeğin imgesi, Mesih Tanrı İsa'nın ekmeği olarak da bilinir. Ozan Sayat Nova'nın çocukluğuna ilişkin anıları içeren bir sonraki sahnede anne ve babanın bir ekmeği tuttuğu görülür (Görsel 18). Hemen arkalarında yerlere ve iplere serilmiş ekmeğin göze çarpar. Hıristiyan kültürü ve ikonografisi ve onun verdiği nimetleri pek çok biçimde sembolize eder. Hıristiyan kültürüne göre ekmeğin imgesi kutsal bir nimet olarak referans edilir. Bu kutsal ekmeğin hikâyesi, Hz. İsa ve öğrencilerinin yanına gelen topluluğu doyurduğu ve bunun yanı sıra ekmeğin arttığı bilinir. Hz. İsa ekmeği eline alarak dua eder ve ekmeği öğrencilerine bölüp dağıtır. Ardından "Alın yiyin, bu benim bedenimi temsil eder" der (Matta, ss. 26-27). Filmin birçok sahnesinde kâse sembolünü de görürüz. Kâse, İsa çağında ve Hıristiyan toplumunda önemli bir yeri teşkil eder. Görseldeki karakter, kâsenin içindeki arpayı diğer elindeki kâsenin içerisine döker. Yine aynı şekilde bu karakter ekmeğin üzerine toprağı döker. Bilindiği üzere kâsenin içindeki arpa ekmeği simgeler. Hz. İsa, kâseyi alarak şükreder ve öğrencilerine "bundan hepimiz için, çünkü bu günahların bağışlanması için, birçok insan uğruna dökülecek olan kanımı, 'ahit kanını' temsil eder" der (Matta, ss. 27- 28-29). Karakter de kederini, üzüntüsünü kâse ve içindekiyle özdeşleştirir.

Parajanov, şiirsel bir gerçekçilikle işlediği filmi içerisinde Ozan Nova'nın yaşamındaki kırılma noktalarını imgesel bir dille sunar. Yönetmen, şairin iç dünyasını hayal gücüyle harmanlar ve minyatür geleneğine dönüştürür. Filmin sonuna geldiğimizde yeşil elbisesiyle başında gül

Görsel 19. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 15' 36"

yapraklı bir kadın görülür (Görsel 19 ve 20). Kadın iki kolunu sağ ve sol tarafa uzatır. Sağ kolunun üstünde beyaz tüylü horoz, sol elinde de hançer vardır. Kadının arkasındaki duvarda kıvrımlı yapraklı bir dal görülür. Hemen çaprazında iki karakter yer alır. Karakter, beyaz elbiseli kişiye ekmek verir. Kadın bahçeyi ve cenneti, duvardaki dal da yaşam dediğimiz zeytin ağacını temsil eder. Yine Hz. İsa'ya gönderme yapılır; İsa, Getsemani denilen yere gelir, dua eder ve içini sıkıntı kapladığını söyler. Yanında bulunanlara “ölesiye bir keder içindeyim, mümkünse bu kâse benden geçip gitsin” der (Matta, s. 36-37-38). Burada yine kâse sembolü Hz. İsa'nın kanını simgeler. Petrus inkâr eder, İsa için “ben bu adamı tanımıyorum” der (Matta, s.73-74). Tam o sırada horoz ötmeye başlar. Petrus, İsa'nın dediğini hatırlayarak ağlamaya başlar. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle birlikte onun kanı günahlarının kaldırıldığına ilişkin imgesel bir anlatımla sunulur. Böylelikle yaşam ağacından yemek hakkı kazandığı bilinir. Filmde de hem İsa'nın hem ozanın hem de Hristiyanların kurtuluşa erdiğini, onların da günahlarının silineceği, Tanrı'nın bağışlayacağını ve nimetlerinden yararlanacağı inancıyla dua ederler. Aynı zamanda Tanrı'ya övgüler getirilir.

Filmin son sahnesinde yeşil kıyafetli kadın, mavi küpün içindeki nar suyunu diğer karakterin üzerine döker (Görsel 20). Kadın burada da bahçeyi sembolize eder. Duvardaki kıvrımlı dal ise bir ağacı temsil eder. Nar suyunun rengiyle de Sayat Nova'nın ölümüne duyulan üzüntüyü şiir ve imgesel anlatımlarla gösterir. Küpün maviliğiyle gökyüzünü özdeşleştirir. Hz. İsa hayattayken gökyüzüne yükselişine dair atıfta bulunulur. Yine burada nar suyu, nar sembolünde olduğu gibi keder, acı ve üzüntüye karşılık gelir.



Görsel 20. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 15' 57"

Tablo 9. Görsel 19 ve 20'nin göstergebilimsel analizi

Gösterge	İnsan	Nesne	Hayvan	Nesne
Gösteren	Kadın	Dal	Horoz	Nar suyu
Gösterilen	Bahçe, cennet	Yaşam ağacı, zeytin dağı	Gün doğumu, övgü, bağışlanma, inkâr	Ölüm, kader, üzüntü ve acı

Sonuç

Sergei Parajanov'un *Narın Rengi* filmi, göstergebilim ve sinema ilişkisini derinlemesine inceleyen, görsel ve sembolik zenginlikleriyle dikkat çeken bir eserdir. Parajanov, bu filmde benzersiz bir sinema dili oluşturarak, görsel imgeler ve semboller aracılığıyla derin anlamlar yükler ve izleyicileri bu zengin sembolik dünyaya davet eder. Filmde her bir nesnenin ve imgenin çok katmanlı anlamlar taşıdığı görülür. Örneğin, filmde sıkça karşımıza çıkan nar imgesi, bereket, kutsallık, yaşam, acı ve hüznün gibi birçok farklı anlamı içinde barındırır. Bu meyve, aynı zamanda Hıristiyan kültüründe Meryem'in İsa'yı dünyaya getirirken çektiği acıları ve sıkıntıları sembolize eder. Parajanov, bu semboller aracılığıyla, sadece Sayat Nova'nın hikâyesini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda daha geniş bir kültürel ve dini bağlamda anlamlar yaratır.

Filmdeki diğer semboller de benzer şekilde çok katmanlı anlamlara sahiptir. Örneğin, balık imgesi, Hıristiyan kültüründe İsa'yı ve ona inananları temsil ederken, haç sembolü ise İsa'nın çarmıha gerilişini ve Hıristiyan inancının merkezini simgeler. Film, görsel imgeler ve semboller aracılığıyla anlam üretir ve izleyicileri, sadece gözlerinin gördüğü yüzeyin ötesine bakmaya teşvik eder. Bu eser, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda kültürel, dini ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov'un bu benzersiz eseri, sinema ve göstergebilim arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi ortaya koyar ve izleyicilere, görsel bir sözün yanı sıra, düşünce ve duygusal etkileşim için zengin bir alan sunar.

Barthes ve Peirce'in göstergebilim yaklaşımları, Parajanov'un *Narın Rengi* filmindeki imgelerin çok katmanlı ve çok anlamlı doğasını anlamlandırmak için birleştirilmiştir. Barthes'ın denotasyon ve konotasyon kavramları, imgelerin yüzeysel ve derin anlamlarını keşfetmemize yardımcı olurken, Peirce'in ikon, indeks ve sembol sınıflandırması, bu imgelerin nasıl anlam kazandığını ve izleyiciye nasıl iletildiğini anlamamıza olanak tanır. *Narın Rengi* filmi, göstergebilim çözümlemesi sonucunda, Ermeni ozanının yanı sıra, Hıristiyanlığın kutsal figürleri olan Hz. İsa ve annesi Hz. Meryem'i betimleyen sembollerle zenginleştirilmiş bir eser olarak öne çıkar. Yönetmen, anlaşılması zor olan minyatür geleneğini yansıtan unsurları da eserine dâhil ederek, imgesel anlatımıyla sinema dilinde farklı bir yol izlemiştir. Filmdeki dini öğeler, Hıristiyanların kutsal kabul ettikleri olağanüstü görüntüleri ve bu görüntülerin çeşitli anlatımlarını içererek, kültürel çeşitliliğe bir atıfta bulunur. Parajanov, bu filmde biyografik bir esinlenmeden ziyade, kendi yaratıcılığını ve görsel betimlemelerini ön plana çıkararak, izleyicilere masalsi bir anlatım sunar. Filmde diyalog ve kamera hareketlerinin eksikliği, eserin bütünlüğünü etkilemiş gibi görünse de yönetmenin özgün mekân kullanımı ve simgesel dili, filmin nitelikli bir yapıt olmasını sağlar. Parajanov'un diğer filmlerinde olduğu gibi, *Narın Rengi*'nde de gerçek mekânları kullanarak seyircilere benzersiz bir görsel deneyim sunar. Yeterli ışık ve özel efekt kullanımı olmamasına rağmen, yönetmenin bu yaratıcı yaklaşımı, filmi sinema sanatının özgün örneklerinden biri haline getirir.

Narın Rengi, Parajanov'un sinemasının özünü teşkil eden ruhsal arayış ve kişisel ifade özgürlüğü üzerine kuruludur. Film, geleneksel Ermeni kültürünün ve dini simgelerin zenginliğini

kullanarak, izleyicilere mistik ve metaforik bir dil sunar. Bu bağlamda, filmdeki ana tema; insanın içsel dünyası ve ruhani yolculuğudur. Parajanov, Sayat Nova'nın hayatını ve şiirsel ruhunu, dini ve kültürel imgeler aracılığıyla anlatarak, bu yolculuğu görsel bir şiire dönüştürmüştür. Filmin ana problemi ise, bireysel ifade özgürlüğü ve sanatsal yaratıcılığın, baskıcı sosyo-politik koşullar altında nasıl şekillendiğidir. Parajanov, bu filmle, kendi yaşamından parçalar sunarak, sanatın özgürleştirici gücünü ve baskılara karşı direnç gösteren bir sanatçının portresini çizer. Sayat Nova'nın hayatı boyunca yaşadığı dönüşümler, eserin göstergeler aracılığıyla anlatılan ana anlamını oluşturur: Ruhun özgürleşme arzusu ve sanatsal ifadenin kurtarıcı gücü.

Göstergebilimsel açıdan, *Narın Rengi*, izleyicinin aktif katılımını gerektiren, çok katmanlı ve sembolik bir yapıttır. Parajanov'un bu filmi, sinemanın dilini ve anlatı olanaklarını genişletmiş ve sinema göstergebilimi açısından önemli bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Film, görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla zengin bir anlam dünyası sunar ve izleyicinin bu göstergeleri deşifre ederek kendi anlamını oluşturmasını bekler. Bu eser, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda kültürel, dini ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov'un bu benzersiz eseri, sinema ve göstergebilim arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi ortaya koyar ve izleyicilere, görsel bir şölenin yanı sıra, düşünce ve duygusal etkileşim için zengin bir alan sunar.

Kaynakça

- Abiha, B. Ç. (2012). Mitolojiden Tarsus'a bir sembol: Yılan ve Şahmaran. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
- Andrew, J. D. (2007). *Sinema kuramları*. İzdüşüm Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1994). *The semiotic challenge*. University of California Press.
- Bush, S., Erlich, A., Prather, L., & Zeira, Y. (2016). The effects of authoritarian iconography. *Comparative Political Studies*, 49(13), 1704-1738. <https://doi.org/10.1177/0010414016655538>
- Çinpolat, S. (2022). Meryem'in Hıristiyanlıktaki konumuna Katolik ve Protestan bakışı. *Kilitbahir Dergisi*, 20, 183-198. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6350545>
- Çoraklı, B. (2020). Anadolu Selçuklu sanatında Ab-ı Hayat sembolizmi. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), 189-210.
- Drechsler, S. (2023). Cultural syncretism and interpicturelity: The iconography of throne benches in medieval Icelandic book painting. *Culture*, 1-19. <https://doi.org/10.1515/culture-2022-0166>
- Eco, U. (1985). Sinemanın göstergebilime katkısı üzerine. O. O. Seçil Büker (Ed.), *Sinema kuramları* içinde (pp. 263-280). Dost.
- Efird, R. (2018). Sergei Parajanov's differential cinema. *Film-Philosophy Journal*. <https://doi.org/10.3366/FILM.2018.0090>
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve yorumları I-II*. Dönence Yayınları.
- Harman, G. (1985). Göstergebilim ve sinema: Metz ve Wollen. O. O. Seçil Büker (Ed.), *Sinema kuramları* içinde. (pp. 249-262). Dost.
- Kayalı, Y. (2016). Hint ve Türk mitolojilerinde balık motifi. *Akademik Bakış Dergisi*, 58, 252-265.
- Kayahoğlu, S. (2023). İkonolojik bir biçim olarak nar ve sanatsal temsillerde kadın-nar alegorisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 31, 167-191.

- Kutbay, A. (2019). New York'ta Beş Minare ve Mucize filmine göstergebilimsel bir bakış. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Kitâb-ı Mukaddes. (2001). Matta (ss. 1229-1276). Yeni Yaşam Yayınları.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. Oxford University Press.
- Metz, C. (1968). The syntax of the film. *Diacritics*, 4(1), 33-40.
- Oymak, İ. (2002). Gökçeada Hıristiyanlarında kurban geleneği. *Dini Araştırmalar*, 4(12), 169-180.
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1964). *Tini Zabutykh Predkiv* [Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleeri]. Soviet Union: Dovzhenko Film Studios. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1969). *Sayat Nova* [Narın Rengi]. Soviet Union: Armenfilm. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1984). *Ambavi Suramis Tsikhitsa* [Suram Kalesi Destanı]. Soviet Union: Georgian-Film. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1988). *Ashik Kerib* [Âşık Garip]. Soviet Union: Georgian-Film. (Sinema Filmi).
- Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*, 16, 16-47.
- Patacı, B. (2021). Sembolizm ve kristoloji: Yuhanna İncili'nde İsa tasviri. Milet ve Nihal Yayınları.
- Peirce, C. S. (1982). *Writings of Charles S. Peirce* (Cilt 1).
- Reynolds, L. J. (1997). American cultural iconography: Vision, history, and the real. *American Literary History*, 9(3), 381-395.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Su Yayınları.
- Rıfat, M. (1989). *Genel göstergebilim sorunları*. Sözcü Yayınları.
- Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (Çev. Berke Vardar). Birey ve Toplum.
- Sivas, Â. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 527-538.
- Steffen, J. (2013). *The cinema of Sergei Parajanov*. University of Wisconsin Press.
- Taş, T. & Özcan, F. (2015). MS 4.-7. yüzyıllar arasında haç motiflerinin gelişimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 247-275.
- Usitalo, S. A. (2014). *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin University Press.
- Walker, B. (1988). *The woman's dictionary of symbols and sacred objects*. Harper Collins.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Secker & Warburg.
- Wollen, P. (1972). The auteur theory. In P. Wollen (Ed.), *Readings and writings: Semiotic counter-strategies*. Verso.
- Yılmaz, S. (2022). Paganizm'den Hıristiyanlığa geçmiş semboller (I. ve V. yüzyıl). İKSAD Publishing House.
- Xie, P. F. (2006). The development of cultural iconography in festival tourism. In *Tourism and social identities: Global frameworks and local realities* (pp. 125-136).
- Zenbilci, İ. (2021). Bizans el yazmaları ile ilişkili terimler ve terminoloji sorunu. *Avrasya Terim Dergisi*, 9(1), 33-57.

Süreçsel Drama ile Kolektif Bir Duygu İnşa Etmek

Gökhan Karaosmanoğlu¹

Öz

Süreçsel drama çalışmalarında duygular dramatik kurgunun inşa edilmesinde önemli bir yer tutar. Katılımcılar bu çalışmalarda farklı rollere girerler, çeşitli doğaçlamalar yaparlar. Süreçsel dramadaki her adım katılımcıların drama kolaylaştırıcısıyla kolektif biçimde inşa ettikleri duygudan doğrudan ya da dolaylı biçimde beslenir. Bu nedenle katılımcıların bireysel duygularının, grubun kolektif duygusunun süreçsel drama çalışmalarını yönlendiren önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Süreçsel drama çalışması yalnızca kurmaca bir zemindeki karakterlere yönelik duyguları değil aynı zamanda katılımcıların gerçek yaşamdaki duygularını dramatik kurgunun bir parçası haline getirir. Katılımcılar role girerek dramatik kurgudaki bir karakterin neler hissettiğini keşfeder, bu karakterle empati kurar. Süreçsel dramadaki duygusal katılım aynı zamanda katılımcıların duygusal ve düşünsel açıdan toplumsal olana içkin inşa edilen mesafeleri gözden geçirmeleri konusunda fırsatlar yaratır. Bu araştırmanın amacı bir süreçsel drama çalışmasında duyguların dramatik kurguyu ve katılımcıları nasıl yönlendirdiğine ve katılımcıların bireysel duygusuna, grubun kolektif duygusuna ve dramatik kurgunun duygusuna yönelik sanatsal bir perspektif oluşturmaktır. Aynı zamanda duygusal mesafe ve koruma konusunda duyguların işlevine yönelik yeni bakış açıları geliştirmektir. Bu amaçla süreçsel dramada katılımcıların duygularını doğrudan ya da dolaylı etkileyen dramatik kurgu, rol, doğaçlama, duygu, empati, duygusal mesafe, yabancılaşma ve koruma gibi kavramlar üzerinde durulmuş, süreçsel dramanın toplumsal sorunlara yönelik kolektif bir duygu inşasındaki rolü tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Süreçsel drama, Süreçsel dramada duygular, Empati, Duygusal mesafe, Süreçsel dramada grubun kolektif duygusu.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü, ORCID NO: 0000-0002-6612-4669, gkaraosmanoglu@gmail.com

Building a Collective Emotion with Process Drama

Abstract

Emotions play a significant role in the construction of dramatic fiction within process drama practice. Participants take on distinct roles and make various improvisations during process drama. Every step of process drama benefits directly or indirectly from the emotion collectively constructed by the participants and the drama facilitator. Therefore, it can be argued that personal emotions of the participants and the collective emotion of the group are important sources which guide process drama practice. Process drama makes not only the emotions towards characters in a fictional basis but also participants' real-life emotions a part of the dramatic fiction. Participants discover how a character in the dramatic fiction feels and they empathize with this character by taking on the role. Emotional involvement in process drama, at the same time, creates opportunities for participants to examine emotionally and intellectually constructed distances inherent in the social. The aim of this study is to create an artistic perspective on how emotions direct the dramatic fiction and the participants, and on the individual emotion of the participants, the collective emotion of the group and the emotion of the dramatic fiction in a process drama workshop. It also aims to create new perspectives on the function of emotions regarding emotional distance and protection. For this end, concepts such as dramatic fiction, role, improvisation, emotion, empathy, emotional distance, alienation and protection, which directly or indirectly affect the emotions of the participants in process drama, are emphasized, and the role of process drama in the construction of a collective emotion towards social problems is discussed.

Keywords: Process drama, Emotions in process drama, Empathy, Emotional distance, Collective emotion of the group in process drama.

Toplumsal yaşamı ve yaşama dair sorunları estetik yollarla yansıtan sanatsal deneyim, toplumu, sanatçıları ve alımlayıcıları duygular üzerine düşünmeye ve birtakım duyguları deneyimlemeye davet eder. Söz konusu deneyim kişilerin sanat eseri, sanatçı ve bir parçası oldukları toplumsal gerçeklik hakkında derinlemesine düşünmelerine olanak sağlarken bu süreçte duygular sanatsal deneyimin yönünü, şiddetini ve boyutunu doğrudan ya da dolaylı biçimde etkilemektedir. Sanatsal deneyimi oluşturan temel unsurlardan biri olan ve sanat yapıtıyla diyalog kurmaya çalışan alımlayıcı genellikle sanat üretimi sürecinin dışında edilgen bir biçimde konumlanır. Roman okuyan, sinema filmi ya da tiyatro oyunu izleyen, klasik müzik dinleyen ya da bienaldeki çağdaş sanat yapıtını keşfetmeye çalışan alımlayıcı yalnızca entelektüel bir uğraşı olarak sanat etkinliğine dahil olur, sonrasında sanatsal mekândan ayrılır. Bu nedenle sanat, sanat yapıtı, sanatçı ile alımlayıcı arasındaki duygusal bağlantının etkisi oldukça düşük düzeydedir.

Sanat yapıtıyla alımlayıcı arasındaki sözü edilen duygusal bağlantıyı güçlendirecek farklı sanat pratikleri bulunmaktadır. Söz gelimi bir tiyatro oyununu izleyen kişiler durumun kurmaca olduğunu bilseler de duygularıyla hareket ederler. İzleyici ve sahne arasındaki anlaşmaya (Brockett ve Ball, 2018) bağlı kalmazlar ya da kalamazlar (Zillmann, 1995). Bu noktada izleyicilerin sahnedeki karakterlerle özdeşleştikleri, onlarla empati kurdukları, onların duygularını kendi duygularımış gibi deneyimledikleri görülür. Bir sinema filmi ya da tiyatro oyununu izlerken, bir radyo tiyatrosunu dinlerken ya da süreçsel drama

oturumundaki karakterlerden birini gözlemlerken verilen tepkiler birbirine az ya da çok benzerdir. Tüm bu sanat pratiklerini deneyimleyenler roldeki kişi ile duygusal mesafeyi olabildiğince azaltarak onun hissettiği duyguyu anlamaya, sahnenin, rolün ya da dramatik kurgunun yardımıyla insan deneyimini aydınlatmaya, yorumlamaya, keşfetmeye çalışırlar. Böylece insan davranışlarının temel örüntüsünün yansıtıldığı sahne, gerçek dünyanın bir sembolü, temsili haline gelir. Sahnede görülen, gerçek olmasa da insanların, durumların, duyguların ve eylemlerin vücut bulmuş hali gibidir. İzleyiciler ya da katılımcılar süreçsel drama, tiyatro, opera gibi sanatlarla aralarında yazılı olmayan bir anlaşmaya benzeyen *inançsızlığın geçici olarak askıya alındığı* bu süreçte sahnedeki olayların gerçek olmadığını bilmelerine rağmen gerçekmiş gibi davranırlar. Zillmann'a (1995), göre sözü edilen sanat formları insan duygularına dokunabilen en etkili araçlardandır. Sahnedeki sevilen bir kahramanın başına gelen trajedi izleyicileri olumsuz duygulara sürüklerken kötü niyetli karakterlerin cezalandırılması izleyicilerin iyi hissetmelerine, koltuklarında daha konforlu oturmalarına neden olur. Keen (2006) bu konuda kurgusal karakterlerin, insan deneyimleriyle bir eşleşme yarattığını, bunun da empatiye zemin hazırladığını düşünmektedir. Başka bir deyişle, dramatik bir kurguyla etkileşim içinde olmak az ya da çok, derin ya da yüzeysel biçimde *diğerlerinin* duygusunu anlama, anlamlandırma ve yorumlama konusunda izleyicilere, katılımcılara ya da sanat pratiklerine dahil olan kişilere alan açar.

Sanat, sanat yapıtı ve alımlayıcı arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışan ve okuyucuyu, dinleyiciyi ya da izleyiciyi alımlayıcı rolünden katılımcı rolüne davet eden sanat formlarından biri süreçsel dramadır. Dramatik bir kurgunun drama lideri/kolaylaştırıcısı² ve katılımcılar tarafından adım adım inşa edilerek keşfedilmesine dayalı olan süreçsel drama genellikle toplumsal bir soruna yöneliktir. İlk ipuçlarının Way'in (1967) drama çalışmalarında görüldüğü süreçsel drama başta Heathcote (1984), Bolton (1979) ve O'Neill (1995) gibi drama öncüleri olmak üzere pek çok drama uzmanı tarafından gerçekleştirilen kuramsal ve uygulamalı çalışmalarla geliştirilmiştir. O'Neill'a (1995) göre birtakım soru sorma, sorgulama, karşılaşma deneyimlerini içeren süreçsel drama bir dizi kısa egzersizden ziyade bir durumun, bir problemin keşfedilmesine yönelik kurgusal stratejileri barındırır. Liu (2002), süreçsel dramada dramatik kurgunun oluşturulmasında kolaylaştırıcı ve katılımcılar arasında stratejik bir etkileşimin ve iş birliğinin olması gerektiğini söylerken Karaosmanoğlu (2024), bu süreçte kolektif biçimde toplumsal bir soruna karar verildiğini ve içinde yaşanan toplumu ele alan kurgusal bir dünya tasarlandığını vurgular. Eriksson (2009) ise süreçsel dramanın çeşitli dramatik metinlerin ve stratejilerin belirlenen toplumsal bir temayı keşfetmek, bu tema üzerinde düşünmek ve onu araştırmak amacıyla doğaçlamaya dayalı ilerleyen bir sanat formu olduğunu savunur.

² Süreçsel drama çalışmalarını yürüten kişiler için lider, eğitmen, öğretmen, yürütücü ya da kolaylaştırıcı gibi ifadeler kullanılmaktadır. Drama liderliği/eğitmenliği konusunda eğitim alan ve alanında uzman olan bu kişiler drama çalışmasını planlar, yürütür, yönergeler verir, dramatik kurguyu katılımcılarla birlikte düşünsel, estetik ve performatif bir zeminde oluşturur ve drama sürecini değerlendirir. Bu çalışmada daha çok kolaylaştırıcı ifadesi kullanılmıştır.

Piazzoli'ye (2010) göre süreçsel drama, katılımcılara dramatik bir dünyayı deneyimleme, yansıtma, analiz etme ve bu deneyimin sonucunda kendilerini gözden geçirme ya da değişme, dönüşme fırsatı verir. Katılımcılar süreçsel drama ile duygularını ve fikirlerini sözlü ya da sözsüz biçimde ifade etme olanağı bulurlar. Sanatsal deneyimin bir ön metinden yola çıkılarak inşa edildiği, katılımcıların doğaçlamaya dayalı biçimde ele alınan konuya yönelik araştırmalar yaptıkları süreçsel drama (Dunn, 2016), düşünsel, sanatsal, estetik ve performatif bir süreci temsil eder. Katılımcıların farklı rollere girdikleri, doğaçlamalar yaptıkları, dramatik kurguya yönelik öneriler geliştirdikleri bu süreç toplumsal bir probleme yönelik derinlemesine düşünmeye, sorgulamaya ve araştırmaya dayalıdır. Katılımcılar ve drama kolaylaştırıcısı problem hakkında doğaçlamalar yoluyla keşifler yaparken probleme yönelik çözüm önerileri geliştirmeye çalışırlar. Freebody (2010) süreçsel dramanın katılımcılara dramatik kurgunun bir parçası olma (rol kişisi/karakter), grubun bir katılımcısı olma ve dramatik kurguyu oluşturma (tasarımcı) olmak üzere üç farklı rolde deneyim fırsatı sunduğunun altını çizer. McDonagh ve Finneran (2017) bu deneyimlerin drama eğitmenlerine ve katılımcılara birlikte yaratma fırsatı verdiğini, katılımcıların doğrudan drama faaliyetlerine katılarak *sanatsal eylem* yoluyla yeni işler tasarladıklarını söyler. Böylelikle katılımcılar süreçsel drama ile hem sanatsal deneyimin merkezinde olurlar hem de bu sanatsal süreci tasarlayan kişi olma ayrıcalığını elde ederler.

Süreçsel dramada katılımcılar her an kendilerine 'Bir sonraki adım ne olabilir?', 'Ana karakter bu durumda ne yapardı?' ve 'Bu durum karakterlerin yaşamını nasıl etkiliyor olabilir?' gibi soruları sorarak dramatik kurgunun bir sonraki adımını tahmin etmeye, anlamaya, anlamlandırmaya ve inşa etmeye çalışırlar. Katılımcıların dramatik kurguyu sahiplenmesini, kurguya yönelik bağlılık geliştirmesini sağlayan bu tür sorular spontane (kendiliğinden) ve doğaçlama bir zeminde gelişir. Drama çalışmalarında bir sorunun çözümüne yönelik gerçekleştirilen doğaçlamalar bazı belirsizlikler ve çelişkiler içerir. Bolton'a (1985) göre dramanın gücünü yaratan şey, kurgu ile gerçeklik arasındaki bu çelişkili konumdur. Gerilim olarak da ifade edilebilecek bu çelişkili durum katılımcıların doğaçlamayı sürdürmelerine, dramatik kurgunun adım adım inşasına ya da devam etmesine önemli katkılar sunar. Süreçsel dramada duyguları öne çıkarmanın en etkili araçlarından biri olan gerilim, dramatik kurguyu hareket ettiren, katılımcıları inisiyatif, sorumluluk almaya çağırın ve eyleme geçmeye zorlayan güçtür. Bu güç, dramatik kurguda katılımcılar ve kolaylaştırıcı tarafından adım adım, spontane ve doğaçlama inşa edilir. Ackroyd'a (2007) göre bir drama uzmanı süreçsel drama çalışmasında öğrenme fırsatlarını göz önünde bulundurarak gerilimi artırabilir, katılımcıları yeni bir meydan okuma için rol almaya, doğaçlamaya davet edebilir.

Bolton'a (1985) göre drama, gerçeklik ve kurgunun fiziksel dünyayı birleştirdiği noktayı temsil eder. Özünde bir soyutlama olan drama her şeyden önce zihinsel bir durumdur ve dramanın ilerlemesi için bu zihinsel ayrımın korunması gerekir. Katılımcılara içinde buldukları deneyimi ve duyguları gerçekmiş gibi hissettiren dramanın sahip olduğu soyutlama yeteneği gerçekliğin ham duygusunu bir duygu ikiliği tarafından yumuşatır. Duyguların *gerçeklik* ve *kurgu* olmak üzere ikili bir düzlemde ortaya çıktığı drama sürecinde (Piazzoli ve Kennedy, 2014), somut gerçekliğin yerini alan kurgusal gerçekliğin

katılımcılara bir koruma alanı sunduğu söylenebilir (Ackroyd, 2007). Söz gelimi bir katılımcı elindeki tahta bir sopayı kılıç gibi tutarak karşısındaki rakiplerine hamle yaparken hem mücadelenin gerilimini hisseder hem de bu kurmaca durumdan keyif alır, aynı zamanda elindekinin tahta bir sopa olduğunun farkındadır. Boal (1995) gerçeklik ve kurgudan oluşan bu iki dünyayı *metaksis* sözcüğü ile tanımlarken Bolton (1985), dramının anlamının bu iki dünya arasındaki etkileşimde yattığını savunur. Süreçsel dramada duyguların rolü konusunda iki farklı bakış açısından söz edilebilir. Birincisi, süreçsel drama çalışmasına yön veren, dramatik kurgunun oluşmasında etkili olan, katılımcıların bireysel duyguları, kolektif duyguları ve aynı zamanda dramatik kurgunun duygusu; ikincisi ise süreçsel drama çalışmalarında role girmenin yarattığı bir fırsat olarak bir başkasının duygusunu anlamaktır.

Süreçsel Dramada Duygular ve Grubun Kolektif Duygusu

Duygular, tıpkı diğer sanat pratiklerinde olduğu gibi süreçsel drama için de oldukça zengin, dinamik, çalışmaya yön veren ve çalışmanın daha nitelikli olmasında önemli katkılar sağlayan araçlardır. Piazzoli ve Kennedy'ye göre (2014) süreçsel drama bir karakterin en iyi şekilde kopyalanması değil, dramatik bir kurgu içinde hakiki/doğal duyguları kışkırtmak/uyandırmak ve bu duyguları deneyimlemekle ilgilidir. Dunn (2016) benzer biçimde süreçsel dramada ön metin kullanmanın duyguları kışkırttığını ve katılımcıları duygularını ifade etme konusunda teşvik ettiğini düşünmektedir. Duygular, drama çalışmalarının karmaşık ve önemli bir yönüdür. Bunun nedeni duyguların, drama çalışmalarında hem gerçek hem de dramatik dünyalara yönelik duygusal tepkileri yansıtmada katılımcıları teşvik etmesidir. Bir drama kolaylaştırıcısı için duyguların vazgeçilmez, her an baş ucunda bulundurulması ve ihtiyaç duyulduğu anda iş birliği yapılması gereken müttefikler olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Özellikle dramatik kurgunun inşa edilmesinde önemli bir araç olan duygular katılımcıları, drama kolaylaştırıcısını ve süreçsel dramayı zenginleştirmekle kalmaz onlara her an bir sürpriz sunma potansiyeline sahip olarak dikkatlerini üst düzeyde tutar. Katılımcıların farklı rollere girdikleri ve çeşitli doğaçlamalar yaptıkları süreçsel dramada her adım kolektif biçimde inşa edilen duygudan doğrudan ya da dolaylı biçimde beslenir. Katılımcılarla geliştirilen süreçsel drama yalnızca kurmaca bir zemindeki karakterlere yönelik duyguları değil aynı zamanda gerçek yaşamdaki duyguları dramatik kurgunun bir parçası haline getirir. Katılımcılar role girerek dramatik kurgudaki bir karakterin neler hissettiğini keşfeder, onunla empati kurar. Süreçsel dramadaki bu duygusal katılım aynı zamanda katılımcıların duygusal ve düşünsel açıdan toplumsal olarak inşa edilen mesafeleri gözden geçirmelerine katkı sağlar.

Bolton (1984) katılımcıların gerçek yaşamdaki duygularını birincil derece duygular (İng. *first order emotions*) olarak tanımlamaktadır. Gündelik yaşamda deneyimlenen durumlar, başlarına gelen olaylar ya da yaşadıkları sorunlar katılımcıların yaşadıkları birincil derece duyguları içerir. İkincil derece duygular (İng. *second order emotions*) ise katılımcıların çeşitli rollere girerek bir probleme yönelik tutum ve davranışlarını ortaya koyduğu, doğaçlamalar yaptıkları, performansın bir parçası olan duygulardır. Katılımcıların sesle, sözle, jest ve mimiklerle gerçekleştirdikleri doğaçlama performansları ikincil derece duyguları içinde barındırır. Dramatik kurgunun, rolün ya da rol kişinin özellikleri

katılımcıların doğaçlama içinde birtakım duyguları deneyimlemelerine katkı sağlar. Drama çalışmalarında katılımcıların deneyimledikleri duyguların gerçek duygular olduğunun, şimdi ve burada gerçekleştiğinin altını çizen Bolton (1985), ikincil derece duyguların birincil derece duygulardan daha az gerçek olmadıklarını, aralarında yalnızca deneyimleme açısından bir farklılık olduğunu savunur. Dunn vd. (2020), bu farklılığın önemli olduğunu, çünkü katılımcılara, -duygusal riskler de dahil olmak üzere- dramatik dünyada, gerçek yaşamda alamayacakları riskleri alma olanağı tanıdığını savunurlar. Dışarıdan bakıldığında günlük yaşamdaki bir konuşmanın biçimsel açıdan doğaçlamadan bir farkı yoktur. Süreçsel drama ve sahne sanatları, diğer ikincil derece deneyimlerden farklı olarak, ortamın somutluğu nedeniyle gerçekmiş gibi görünür. Bolton'a (1984) göre bir roman okuduğumuzda bizlerde oluşan duygular, anlatıdaki olaylara ilişkin deneyimi günümüze taşır, ancak bunun gerçekten olduğunu düşünerek yanılığa düşmeyiz. Çünkü çevrede bunun böyle olduğuna dair bizlere güvence verecek yeterli gösterge bulunmaktadır. Öte yandan eğer bir dramanın içindeyse, kendi eylemlerimiz ve bizlerle ilgili şeyler sayesinde gerçek bir olayın içinde olduğumuza inanırız.

Süreçsel dramada katılımcıların deneyimlediği bireysel duyguları Bolton'ın (1984) ikincil derece duyguları ile açıklamak mümkündür. Katılımcılar rol oynarken ya da doğaçlama yaparken tıpkı gerçek yaşamdakine benzer duyguları deneyimler; günlük yaşamdaki duygular ve yaşantılar süreçsel dramaya kendiliğinden taşınır. Katılımcıların duyguları, rollerin, mekânın, kurgunun ve dramatik gerilimin belirlenmesinde, doğaçlamanın icrasında (doğaçlamanın tasarlanması, başlaması, devam etmesi ve sonlanması), değerlendirilmesinde ve geri bildirim süresince etkili olur. Söz gelimi dramatik kurguya uygun bir doğaçlama esnasında katılımcının hiçbir duygu hissetmeden rol alması, durumu canlandırması düşünülemez. Başka bir deyişle katılımcı böyle bir anda aldığı role ve önceki deneyimlerine uygun duyguları yansıtır. Katılımcıların kendileri için toplumsal açıdan uygun olmadığını ya da toplumun mesafeli yaklaştığını düşündükleri bir durumu doğaçlamaları ise bazı duyguları daha yoğun yaşamalarına neden olabilir. Söz gelimi bir erkeğin hamile bir kadını, trans bir bireyi ya da farklı inanç gruplarından bir kişiyi canlandırması duygusal açıdan yoğun hissetmesine ya da bu rollere girmekte zorlanmasına yol açabilir. Böyle bir durumda doğaçlamanın akışı, katılımcının kendini ifade ettiği sözleri, beden dili, jest ve mimikleri diğer rollerden farklılık gösterebilir.

Süreçsel dramada katılımcıların birincil ve ikincil derece duyguları dışında üçüncül derece bir duygudan söz edilebilir. Süreçsel drama ya da diğer sanatsal çalışmalarda duygular, bireysel bir deneyim gibi görünse de grupta birlikte inşa edilen kolektif ve dinamik bir yapı gibidir. Tıpkı dramatik kurgunun adım adım katılımcılar ve drama kolaylaştırıcısı tarafından oluşturulması gibi üçüncül derece duygu olarak kavramsallaştırabileceğimiz kolektif duygu da adım adım oluşturulur. Grubun kolektif duygusunun oluşumunda dramatik kurgunun tasarımı (duvardaki rol, mekânı tasarlama vb.) ve dramatik kurgunun icrası (doğaçlamalar vd. performanslar) etkilidir. Gruptaki katılımcılar bu kolektif duygunun oluşumuna/inşasına, yaptıkları doğaçlamalarla ve tartışmalarla katkıda bulunurlar. Yalnızca doğaçlama, donuk imge gibi canlandırma etkinlikleri değil aynı zamanda dramatik kurguya, rol kişilerine ya da toplumsal soruna yönelik paylaşımlar da kolektif duygunun oluşumunda etkilidir. Bir grup çalışması olan süreçsel dramada grubun

ortak duygusu dramatik kurgunun işleyişini doğrudan etkiler. Katılımcıların dramatik kurguyu sahiplenmesi, kurguya duyduğu bağlılık, kurgunun gelişmesi için aldığı sorumluluk ve inisiyatif duygusal açıdan ne hissettikleriyle doğrudan ilişkilidir. Kolektif duygunun katılımcılar tarafından geliştirilmesi ve güçlü biçimde hissedilmesi etkinliklerin daha iyi planlanmasına ve uygulanmasına zemin oluşturur. Kolektif duygu her katılımcı tarafından eşit biçimde hissedilmez; katılımcıların dramatik kurguyla kurmuş olduğu duygusal bağ farklıdır. Bu noktada, katılımcıların önceki yaşantılarının, deneyimlerinin, olaylara bakış açılarının, tutumlarının ve davranışlarının, önyargılarının ve kalıp yargılarının kolektif duygunun niteliğini belirlemede etkili olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu nedenle dramatik kurgunun katılımcıların yaşına, gelişim özelliklerine, toplumsal açıdan gereksinimlerine uygun biçimde belirlenmesi, konunun bu doğrultuda seçilmesi önemlidir.

Kolektif duygunun adım adım inşa edilmesi konusundaki tartışmayı Peter Watkins'in (2000) yönetmenliğini yaptığı *La Commune (Paris, 1871)*³ filmi/belgeseli⁴ üzerine inşa ederek örneklendirmek anlamlı olacaktır. Film, duygunun, dramatik kurgunun inşası ile adım adım nasıl oluşturulduğuna, bu süreçte yönetmenin, film ekibinin ve oyuncuların nasıl etkin bir biçimde ve birlikte hareket ettiğine yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Bu anlamda zaman zaman belgesel izlenimi verse de kurmaca alana daha yakın olan film kuramsal tartışmanın somutlaşması açısından anlamlı olacaktır.

Rosenbaum'un (2023), "La Commune herhangi bir şeyin gerçekçi bir yeniden yaratımı olmaktan çok, her bir zaman diliminin diğerini şekillendirip tanımlamakta kullanıldığı, geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir diyalogdur" sözleriyle tanımladığı film süresince halkın ortak duygusu, enerjisi, öfkesi, kaygısı, umudu ve çaresizliği adım adım inşa edilmektedir. Bu süreçte kameranın bakış açısı, ekrandaki yazılı bilgilendirmeler, karakterlerin konuşmaları, askerlerin ve sivillerin ayak sesleri, mekânın düzenlenmesi ve yerleşimi, ışığın kullanımı ve mekânın dışından gelen sesler (çan sesleri, silah sesleri, insanların bağırışları vb.) duygunun inşasında, olayların yönlendirilmesinde etkilidir. Komün TV'deki ve Versay'ın desteklediği Ulusal TV'deki konuşmalar, muhabirlerin kurgudaki kişilere yönelttiği sorular, karakterlerin tepkileri, ses tonları, beden dilleri, jest ve mimikleri, kullanılan dil ve üslup kolektif duygunun oluşmasında etkili araçlardır. Dramatik kurgu halkın duygusunu adım adım öylesine oluşturur ki filmin bir yerinde muhalif subaylardan biri "Bence halkın şu anki enerjisiyle, duygusuyla daha da ileri gidebiliriz. İnsanlar öfkeliler. Orduyu durdurdular. Onların öfkeleri meşrudur. İnsanların kol kola olmaları neşe verici gelecek için büyük bir umut oldu" sözleriyle mevcut durumu

³1871 yılında gerçekleşen ve yaklaşık iki ay süren Paris Komünü hakkındaki film Paris yakınlarında terk edilmiş bir fabrikada 13 günde çekilmiştir. Yönetmen ve yapım ekibi çekimler öncesinde aylarca araştırma yapmış, çoğu daha önce oyunculuk yapmamış 220'den fazla Fransız ve Kuzey Afrika kökenli kişiden oluşan bir kadro belirlemiştir. Filmin senaryosu film ekibi ve oyuncular tarafından kolektif biçimde yazılmış, karakterlerin yaratılmasında ve diyalogların yazılmasında iş birliği yapılmıştır (Rosenbaum, 2023). Oyuncular aynı zamanda dramatik kurguya ve rollere hazırlanmak amacıyla 1871 Paris Komünü hakkında çeşitli araştırmalar yapmışlar, sınırlı belgelere ve kayıtlara ulaşmaya çalışmışlardır.

⁴Tarihi bir olayın yeniden canlandırılması olarak geçen ve bazı uzmanlar tarafından belgesel kategorisinde değerlendirilen *La Commune*, dramatik bir kurguya sahip olması, senaryosu, diyalogları ve prodüksiyon ekibinin etkisi göz önünde bulundurulduğunda bir sinema filmi olarak görülebilir.

izleyicilere aktarır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde bu coşku, umut ve cesaret yerini umutsuzluğa ve çaresizliğe bırakacaktır. Komün delegelerinden biri kendisindeki, muhaliflerdeki ve halktaki duygusal değişimi “Daha bir ay önce ne kadar coşkulu olduğumu hatırlarsınız belki. Şimdiyse çaresizliğimi saklayamıyorum bile” sözleriyle açıklar. Filmde kolektif duygu Paris'in içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullara bağlı olarak yükselmekte ya da alçalmaktadır. Duygu, bazı noktalarda insanların hümanist, barışçıl ve sevgi dolu olmalarına katkı sağlarken bazı sahnelerde düşmanca, nefret dolu ve intikam isteği barındıran duygular devreye girmektedir. Başlangıçtaki umutsuzluk yerini komünün ilan edilmesiyle umuda bıraksa da sarayın baskısı ve sert tutumu, katliamlar ve kayıplar yeniden umutsuzluğun geri dönmesine yol açmaktadır.

Tıpkı *La Commune*'de yaşamları ele alınan karakterler gibi süreçsel drama da yaşantılara dayalıdır. Yaşantı, katılımcıların drama çalışmasına katıldığı ana kadar tüm deneyimlerini içerir. Duygular ve düşünceler, önyargılar ve kalıp yargılar, tutumlar ve davranışlar, toplumsal ya da bireysel özellikler yaşantıların kapsamındadır. Bolton (1984) aktörün hatırlayan kişi olduğunu; repliklerini, ipuçlarını, düğmelerini ilikleme, ayakkabılarını bağlamayı vb. hatırlamak zorunda olduğunu söyler. Süreçsel dramada, tiyatrodaki gibi bir aktör değil, sürecin bir parçası olarak atölye süresince inisiyatif ve sorumluluk sahibi olan katılımcı bulunur. Katılımcının süreçsel drama oturumuna getirdiği en değerli şey yaşantılarıdır. Bolton'ın altını çizdiği gibi katılımcılar önceki deneyimlerini, tutumlarını, davranışlarını, öğrendiklerini dramatik kurguya taşırlar. Katılımcılar o ana kadar hissettikleri tüm duyguları bir karakteri, durumu ya da problemi canlandırırken doğrudan ya da dolaylı biçimde kullanır. Yaşantılarıyla süreçsel dramadaki kurgusal deneyimin çerçevesini çizen katılımcılar, diğerlerini anlama konusunda bir anahtara sahip olurlar. Bu nedenle hafızanın ya da hatırlamanın rol deneyimi açısından vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu açıktır. Süreçsel dramada kendiliğinden (spontane) gerçekleşen hatırlama katılımcıları her an işleyen, canlı, dinamik bir kurgu becerisine sahip olma konusunda teşvik eder. Söz gelimi meyve, sebze satan bir manav rolündeki katılımcı için manavın dükkânda nasıl hareket ettiğini, meyveleri tezgâha nasıl yerleştirdiğini, müşterilerini nasıl karşıladığını, para üstünü nasıl verdiğini hatırlamak doğaçlamayı sürdürmek açısından oldukça önemlidir.

Grubun kolektif duygusunu belirleyen ana etkenlerden biri drama kolaylaştırıcısıdır. Dramatik kurgudaki yönergeler, doğaçlamaların tasarımı ve role girme becerileri gibi süreçsel dramaya yönelik davranışlar kadar katılımcılara özgür ve kendilerini ifade edecekleri bir alan oluşturma, ses tonu, beden dili, jest ve mimikler, demokratik tutum ve davranışlar gibi beceriler de katılımcıların duygularını belirleme konusunda etkilidir. Bu noktada eşitlik, adalet, kapsayıcılık, eleştirel düşünme gibi özelliklerin etkili olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Kolaylaştırıcının etkili, açık uçlu, paylaşmaya ve konuşmaya teşvik edici, dramatik kurguyu zenginleştirecek ve geliştirecek sorular sorması, katılımcıları rolün içinde ve dışında etkili dinlemesi, dramatik kurguyu ve katılımcıları geliştirecek yansıtma yapması, geri bildirim vermesi katılımcıların duygularını yansıtması konusunda geliştirici bir etkiye sahiptir. Tüm bunların gerçekleşmesi kolaylaştırıcı açısından yalnızca rolün dışında eleştirel ve sorgulayıcı değil aynı zamanda rolün içinde kapsayıcı, düşünsel, estetik ve performatif bir katılım gerektirmektedir.

Süreçsel Dramada Ötekinin Duygusunu Anlamak

Başka bir varlığı hissetmek, onun hissettiklerini anlamak ya da kendini bir durumun içinde hissetmek olarak da tanımlanabilecek empati günümüzde pek çok alanda kullanılmaktadır. Bir başkasının duygusunu anlamak ya da tahmin etmek anlamına da gelen empati hem duygusal hem de bilişsel bir sürece karşılık gelir (Davis ve Love, 2017; Keen, 2006). Empati bazen de başlı başına bir duygu olarak tanımlanır. Bunun en iyi kanıtı başkalarının duyguları olduğuna inanılan şeylerin hissedilmesidir. Başka bir deyişle kişi, diğerinin bakış açısını ve konumunu bilişsel olarak anlayabilir ancak duygusal olarak etkilenmeyebilir. Benzer biçimde, derin, duygusal bir bağ hissedebilir ancak bilişsel süreçlerini anlayamayabilir (Wells vd., 2023). Günlük yaşamda bir kişiyi anlamanın, karşılaştığı güçlükleri fark etmenin en iyi yollarından biri o kişiyle duygudaşlık kurmaktır. Trafik ışıklarında karşıdan karşıya geçmeye çalışan birine yardım etme, ihtiyacı olan birine destek olma ya da alışveriş yaparken birdenbire sesini yükselten kişiye şefkatli bakışlarla bakma konusunda empati becerisine gereksinim duyulur. Toplumsal yaşamın hemen her alanında gereksinim duyulan bu beceriyi edinmenin farklı yolları bulunmaktadır. Sinema filmi izlemek, tiyatroya gitmek, roman ya da hikâye okumak kişilere kurmaca alanda birtakım örnekleri inceleme ve deneyimler yaşama fırsatı sunar. Ancak tüm bu deneyimler onların izleyici, okuyucu ya da dinleyici oldukları örneklerdir.

Buna karşın, bir role girerek birtakım canlandırmalar gerçekleştirilen performans sanatlarının çoğu empati becerisini geliştirmek konusunda oldukça zengin olanaklara sahiptir. Goodwin ve Deady (2013) tiyatro ve benzeri sanatlara ait tekniklerin ve teorilerin anlaşılmasının kişilerin daha iyi bir empati anlayışı kazanmasına ve bu anlayışın yaşamlarına katkı sağladığına dikkat çekmektedir. Empati becerisinin gelişmesinde söz sahibi bir diğer sanat formu olan süreçsel dramada ise katılımcılar, rolün içinde ya da dışında diğer katılımcıların, rol kişilerinin farklı bakış açılarını, tutumlarını ve davranışlarını, önyargılarını ve kalıp yargılarını, değerlerini ve ilkelerini gözlemleme, keşfetme ve analiz etme olanağı bulurlar. Süreçsel drama katılımcılara role girdikleri ve doğaçlama yaptıkları bu sonsuz kurmaca alanda düşünsel, sanatsal, estetik ve performatif bir deneyim fırsatı sunar. Bu deneyim alanında katılımcıların toplumsal bir soruna yönelik bir başkasının duygusunu anlamalarının farklı yolları bulunmaktadır. Bu yollardan ilki katılımcıların dramatik kurgu içinde bir role girerek doğaçlama yapmasıdır. İkinci yol ise katılımcıların doğaçlama yapan grup arkadaşlarını bir iç izleyici olarak gözlemlemesidir.

Adıgüzel'e (2019) göre süreçsel drama katılımcılara başkasıymış gibi davranma, başkasının duygularını anlama ve yaşam koşullarını anlamlandırma fırsatı verir. Süreçsel dramadaki doğaçlamalar yaşamdaki gerçekliklerle paralellik gösterir ve bu alandaki rol, katılımcıların içinde yaşadıkları toplumsal bağlama açılan bir kapı gibidir. Ayrımcılık, ırkçılık, toplumsal cinsiyet ya da siber zorbalık gibi toplumsal bir soruna yönelik role giren ve doğaçlama yapan katılımcılar bu kapıyı açarak kurmaca alana adım atarlar. Bu kurmaca alanda sözü edilen sorunlara yönelik keşiflerde bulunur, farklı bakış açılarını gözlemler, rolüne girdikleri kişilerin duygularını deneyimleme fırsatı bulurlar. Süreçsel drama bu toplumsal sorunları yaşayan kişilerin duygusunu anlamak açısından eşsiz fırsatlar sunar. Bu nedenle toplumsal çalışmalarda sorunları yaşayan kişilerin duygularını anlamak,

onlarla duygudaşlık kurmak ancak role girmeyele, doğaçlama yapmayla mümkündür. Söz gelimi siber zorbalığa maruz kalan birinin ne hissettiğini anlama konusunda rol ve doğaçlama elverişli bir zemin oluşturur. Benzer biçimde siber zorbalık yapan kişinin zorbaca davranışları neden yaptığını ya da bu davranışlara neden olan duyguları kavramanın yollarından biri de role girmektir. Süreçsel dramada geliştirilen dramatik kurgu, rol oynama, doğaçlama gibi stratejiler toplumsal bağlamda ortaklıklar kurmanın, diyalog alanları oluşturmanın etkili yollarındandır. Katılımcıları yalnızca bir izleyici olmaktan çıkarıp sanatsal deneyimi tasarlayan kişi konumuna davet eden süreçsel drama aynı zamanda onlara toplumsal yaşamda karşılaştıkları ya da karşılaşmaları mümkün sorunlarla yüzleşme, başa çıkma fırsatı vermektedir.

Süreçsel dramada rol alma ve farklı bakış açılarını gözlemleme katılımcıların diğerleri ile arasındaki etkileşimi artırır, bilişsel ve duygusal empati arasındaki kesişmeyi teşvik ederek bütünsel bir empati deneyimi için elverişli fırsatlar sunar. Katılımcıların zihin ve kalp yoluyla (bilişsel ve duygusal) diğerlerinin düşündüğü ve hissettiği şeyle özdeşleşmesi için zemin hazırlar (Davis ve Love 2017; Wells vd., 2023). Cain (2019) bu konuda bir adım daha atarak katılımcıların bir başkasının yerine geçmekten daha fazlasını yaptıklarını, süreçsel dramanın katılımcılara diğerlerinin duygularını empatik ve samimi bir şekilde iletme fırsatı sağladığını savunur. Araştırmacıya göre süreçsel drama önceden belirlenmiş rol/roller değil aksine dramatik kurgu içindeki rolü/rolleri üstlenmeyle ilgilidir. Bir ön metinden yola çıkarak tarihi ve toplumsal bilgileri kullanarak doğaçlama ve yaratıcı bir şekilde rol yaratmaktır/inşa etmektir. Dunn (2016) ise bunun dramanın olduğu gibi ortaya çıkmasına izin vermekle ilgili olduğunu, dramatik kurgudaki her adımın benzersiz bir şekilde katılımcıların eylemlerine, tepkilerine ve etkileşimlerine bağlı olduğunu dile getirmektedir.

Süreçsel Dramada Duygusal Mesafe ve Koruma

Süreçsel dramada katılımcıların duyguları sabit değildir ve her an değişme potansiyeline sahiptir. Adım adım gelişen dramatik kurgu, belirlenen roller, gerçekleştirilen doğaçlamalar, rolün içindeki ve dışındaki diyaloglar katılımcıların duygularını belirleyen unsurlardır. Drama çalışmalarında duygusal tepkilerin ne sabit ne de tekil olduğunu, bir andan diğerine hızla değiştiğini düşünen Dunn vd. (2015), dramada toplumsal, politik ve kültürel bağlamın önemli bir etkiye sahip olduğunu ve dikkate alınması gerektiğini düşünmektedir. Katılımcıların duyguları, süreçsel dramanın bir parçası olmaları konusunda oldukça etkilidir. Buna ek olarak, süreçsel drama, katılımcıların değişmesine yardımcı olma konusunda oldukça güçlü bir araçtır. Söz konusu değişim, katılımcıların duygularını hem merkezde tutmayla hem de kurgusal bir zeminde kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamayla gerçekleşir. Drama uzmanlarının genellikle tartıştığı noktalardan biri katılımcıların gerçek yaşamlarının dramaya taşınmaması konusudur. Katılımcıların kendilerini kötü hissedebilecekleri, olumsuz deneyimlerini çağırabilecekleri durumların baş edilemez olabileceği ihtimali pek çok kişiyi kaygılandırır. Bu nedenle drama çalışmalarında katılımcılara başlarından geçen bir durumu canlandırmamaları tavsiye edilir. Benzer biçimde drama planlanırken katılımcıların yaşadıkları ve onlarda travmaya yol açması mümkün konu başlıklarının göz önünde bulundurulması önerilir. Söz gelimi kısa bir süre önce deprem deneyimi yaşamış, bir yakını kaybetmiş ya da şiddete

maruz kalmış kişilerle bu konu başlıklarında drama yapılmaması ya da katılımcıların bu deneyimlerinin dikkate alınması tavsiye edilir.

Sözü edilen bu durum katılımcıların dramada *korunması* gereken kişiler olduğu algısına dayanır. Oysa katılımcıları korumanın onları gözetmeyle ya da onlara arka çıkmayla olmayacağını pek çok kişi bilir. Koruma, dramatik gerilimin tam olarak yapılandırılmasıyla, rollerin, mekanların ya da sembollerin uygun biçimde kullanılmasıyla ve dramatik kurgunun niteliğiyle gerçekleştirilebilir. Kurgusal bir gerçeklik içerisinde katılımcıların fiziksel ya da duygusal açıdan acı çekmemelerinin temel koşulu, içinde buldukları deneyimin kurmaca olduğunun, bu süreçte -miş gibi yaptıklarının farkında olmalarıdır. Süreçsel drama, katılımcılara kurgusal bağlamda üretilen filtrelenmiş duygularla kendilerini sağlıklı, özgürce ve yaratıcı bir biçimde ifade etmeleri için elverişli bir zemin hazırlar. Bu kurgusal zemin katılımcılara günlük yaşamda karşılaştıkları sorunların ham/gerçekçi duygularına karşı bir koruma kalkanı görevi görmektedir. Ackroyd (2007) da benzer biçimde, drama sürecindeki kurgusal gerçekliğin katılımcıları koruduğunun, onlara güvenli bir alan sunduğunun altını çizer. Bolton'a (1984) göre bu kurgusal gerçeklikte ya da bir oyun oynarken katılımcılar ne kadar geçici olursa olsun deneyimin doğasından kaynaklı olarak bir dereceye kadar acı çekebilirler. Söz gelimi *kurt-kuzu* oyununda kurt rolüne giren kişi kuzu olan arkadaşını yakalamaya çalışır. Katılımcılar kurallara uyarak oynadıkları bu oyunu oynamaktan haz alırlar ve birbirilerine fiziksel olarak zarar vermezler. Ancak kurttan kaçan ve yakalanmak istemeyen kuzu bir anlığına da olsa korku duyar.

Bolton (1985), duygularla kurulan mesafeye yönelik kuramsal çerçevesini oluştururken birlikte pek çok çalışma yaptığı Dorothy Heathcote'in (1984) mesafelenme⁵ (İng. *distancing*) ve Brecht'in (1961) yabancılaşma⁶ kavramından etkilenmiştir. Eriksson'a (2009) göre birbirine yakın ya da benzer anlamlarda kullanılan yabancılaşma (İng. *alienation*) ve mesafelenme "sıradan bir şeyi garip hale getirmek", "tanıdık olanı yeni gözlerle görmek" ya da "bilinene farklı bir bakış açısıyla bakmak" anlamlarına gelmektedir (s. 24). Araştırmacıya göre yabancılaşmanın temel fikri tanıdık olanı yeniden anlamak için yabancı hale getirmektir. Dramatik kurgunun çerçevesini oluşturan estetik ilkelerden biri olan mesafe ise yabancılaşmanın didaktik ve şiirsel bir araç olarak işleyişinin önkoşuludur. O'Neill (1995) mesafenin öncelikle bir koruma aracı; yabancılaştırmanın ise şiirsel bir araç olduğunu belirterek bu iki kavramı iki ayrı estetik unsur olarak değerlendirir.

⁵Türkçe'ye daha çok mesafe ya da mesafelenme olarak çevrilen *distancing* kavramı İngilizce'de *alienation* ve *estrangement* sözcükleriyle de ifade edilmektedir. Yabancılaşma, uzaklaşma ya da mesafe koyma anlamlarına da gelen kavram için metin içinde daha çok mesafe, mesafelenme ve duygusal mesafe ifadeleri kullanılmıştır.

⁶Brecht'in tiyatro teorisinin merkezinde yer alan yabancılaşma kavramı (İng. *alienation*, Alm. *Verfremdung*) izleyiciyi oyundaki duygusal katılımdan uzaklaştırmak amacıyla kullanılır. Sahnenin, oyunun ya da kurgunun yapaylığının altını çizmek amacıyla ekrana yansıtılan başlıklar ya da yazılar, rolden çıkılarak yapılan açıklamalar ya da konuşmalar, kameraya yönelerek izleyiciyle kurulan iletişim yabancılaştırma kapsamında değerlendirilebilir. Burada amaç izleyiciyi tiyatronun, karakterlerin, olayların duygusal etkisinden özgürleştirerek kurgudaki her bir olayın gerçek yaşamla bağlantısının kurulmasını sağlamaktır. Bu metinde üzerinde durulan *La Commune* (2000) filmindeki karakterlere, dramatik kurguya ve yabancılaştırmaya yönelik olarak -mesafe/mesafelenme göz önünde bulundurularak- sözü edilen örneklere yer verilmiştir.

Süreçsel dramada mesafeyi korumayla (protection) eş anlamlı kullanan Bolton'a (1984) göre, "koruma kavramı yalnızca katılımcıları duygulardan korumakla ilgili değildir. Çünkü duygusal katılım olmadığı" -ya da katılımcılar drama çalışmasına duygusal bağlılık hissetmediği- "sürece hiçbir şey öğrenilemez; olması gereken daha ziyade katılımcıları, duyguları işin içinde tutarak korumaktır" (s. 128). Bolton koruma kavramını üç farklı başlıkta tartışır: (a) performans formu, (b) konunun dolaylı olarak ele alınması ve (c) yansıtma. Dramatik bir formun, kurgunun ya da düşünsel sürecin yön verdiği performans, katılımcılara duygularından kısmi bir uzaklaşma ve mevcut soruna, deneyime ve duygulara dışarıdan bakma olanağı tanır. Performansın kendisinin koruyucu olduğu açıktır; bunun nedeni, esas olarak teknik ve entelektüel bir görev olarak görülmesi ya da dramatik biçimin kullanılmasıdır. Dramatik form, katılımcıların katkıları ne olursa olsun performansı geliştirecek kadar güçlüdür. Performansın güçlü yapısı katılımcıların kendisine ayak uydurmasına, adım adım ve iş birliğiyle performansı oluşturmalarına yardımcı olur. Sonuçta hazırlanan kurmaca ürün tüm katılımcılar tarafından bilinir. Performans, katılımcıların parçalar halinde oluşturdukları, bir araya getirdikleri ve grup içindeki diğer katılımcılara ya da izleyicilere sundukları bir bütündür. Bu açıdan başı, ortası ve sonu grup üyeleri tarafından oluşturulan, dramatik bir kurgu içeren sanatsal bir form olarak görülebilir. Süreçsel dramadaki doğaçlamalar, donuk imge, tablo gibi stratejileri içeren etkinlikler birer performans örneği olarak görülebilir.

Toplumsal yaşamda karşılaşılan siber zorbalık, ayrımcılık, yabancı düşmanlığı gibi sorunlar duygusal açıdan acı verici, tartışmaya açık ya da katılımcılarla konuşulması riskli konular olarak görülebilir. Sözü edilen konuların manipülasyona, önyargılara açık olması süreçsel drama açısından bu konulardan kaçınmanın bir nedeni değildir. Aksine katılımcılar bu tür konulara olgun bir bakış açısıyla yaklaşabilir ya da bu tür konular hakkında diğer katılımcıların ne düşündüklerini gözlemleyebilir. Bu, katılımcılar açısından süreçsel drama yoluyla farklı temas alanları ve deneyim pratikleri oluşturmanın etkili bir yoludur. Sözü edilen sorunlara yönelik katılımcıları olumsuz ya da aşırı duygulara karşı korumanın etkili bir yöntemi olan süreçsel drama, bu sorunları doğrudan ele almak yerine dramatik bir kurguya yönelik dolaylı ve temsili bir bağlamda, doğaçlamayı ve tartışmayı temel alan güvenli bir alan oluşturur.

Bolton (1984) bir soruna üç farklı yolla dolaylı olarak bakılabileceğini savunur; soruna farklı bir açıdan yaklaşmak, katılımcılara dolaylı bir rol vermek ve analogi/benzeşim kullanmak. Sorunu doğrudan ele almak yerine soruna farklı bir açıdan yaklaşmak mevcut soruna merkezden değil yan yollardan yaklaşmayı, tartışmayı gerektirir. Söz gelimi siber zorbalık konusunu çalışan bir grup liseli öğrenciyle öncelikle teknoloji kullanımının olumsuz yanları, bilgisayar oyunlarında, sosyal medya platformlarında karşılaşılan olumsuz davranışlar tartışılabilir. Böylelikle öğrenciler hem ana soruna (siber zorbalık) yönelik birtakım ön bilgiler edinirler hem de daha güvenli bir alandan konuya giriş yaparlar. Bu ön çalışma mevcut sorunu tartışmak açısından elverişli bir zemin oluşturulmasına da katkı sağlar. Bir konuyu dolaylı tartışmanın bir diğer yolu katılımcılara dramatik kurguda dolaylı ya da tarafsız roller vermektir. Tarafsız olmak ya da soruna dışarıdan bakan bir göz olmak katılımcıların olumsuz duyguları dolaylı biçimde deneyimlemelerini sağlayacaktır. Bolton (1984) bu noktada *intihar* konusunu örnek verir

ve katılımcıların intihar eden kişinin aile üyeleri olmak yerine bir gazetenin muhabiri, komşulardan biri ya da mahalledeki bir yetkili olabileceklerini söyler.

Bir konuyu dolaylı olarak tartışmanın üçüncü ve belki de ele alınması en zor yolu benzetme (analoji) kullanmaktır. Analoji kullanmak mevcut sorunla benzerlikler içeren unsurları süreçsel drama çalışmasına uyararak dahil etmeyi gerektirir. Drama kolaylaştırıcısının analojiyi etkili kullanması, sanatsal deneyimi üst düzeye taşıyabileceği gibi etkin kullanılmayan analoji katılımcıların mevcut soruna yönelik bağlantı kurmasını zorlaştırabilir. Irkçılık, yabancı düşmanlığı, önyargılar ya da kalıp yargılar gibi konulara yönelik analoji kullanılabilir. Söz gelimi katılımcıların farklılıklar, ön yargılar ya da ırkçılık üzerine tartışmalarının beklendiği bir süreçsel dramada bir ülkede yaşayan etnik gruplar yerine karnabaharlar ve brokoliler gibi benzeşimler kullanılabilir. Dramatik kurgu, karnabaharların yaşadıkları mahalleye henüz taşınan brokoli ailesinin mahalleye alışma süreciyle, mahalledekilerin pek de misafirperver olmayan tutum ve davranışlarıyla başlayabilir. Drama kolaylaştırıcısının bu noktadaki en önemli görevi katılımcıların doğru bağlantıları kurmasını sağlamaktır. Tahmin edileceği üzere analoji bir süre sonra yerini mevcut soruna bırakacaktır. Cain (2019), süreçsel dramada, sembol ve analoji yoluyla tanıdık ve yabancı olanın, gerilimin ve bütünleşmenin empatik keşfi için güçlü ve motive edici bir çerçeve sağlandığını savunur. Süreçsel drama, katılımcıların *öteki* olmanın nasıl bir şey olabileceğini hissetmelerini, bu duyguları çeşitli şekillerde ifade etmelerini ve kendilerindeki bir kırılgalıkla bağlantı kurmalarını sağlamaktadır.

Katılımcılara koruma ve mesafe sağlamanın üçüncü yolu olan yansıtma, sanatın hemen her türünde kişinin kendisine, içinde bulunduğu bağlama ya da soruna yönelik verdiği geri bildirim olarak değerlendirilebilir. Bir filmi ya da tiyatro oyununu izlemek, bir fotoğrafı incelemek, bir roman ya da öykü okumak yansıtma içeren sanat pratikleri olsa da pasif bir yansıtma sürecinin işlediği deneyimlerdir. Yansıtmanın aktif olması, doğrudan deneyimi içermesi katılımcının sanat etkinliğinin bir parçası olmasıyla ya da sanat icra etmesiyle mümkündür. Bu nedenle doğaçlama yapmak, resim yapmak, öykü yazmak, heykel yapmak ya da bir oyunu yönetmek katılımcıları sanat etkinliğinin doğrudan bir parçası haline getirir. Aslında burada aktif olan *yansıtma eyleminden* ziyade deneyimin niteliğidir. Söz gelimi katılımcılar süreçsel drama çalışmasında bir role girdiklerinde, doğaçlama yaptıklarında kendilerine sunulan kurmaca alanda inisiyatif olarak canlandırma yaparlar. Deneyimin aktif olması katılımcıya duygusal açıdan korunaklı bir alan oluşturur. Katılımcı, sanat formu ile baş başa kalmak yerine bir grupla ve drama kolaylaştırıcısıyla onu belirli bir mesafeden keşfetmeye çalışır.

Ackroyd (2007), drama sürecindeki kurgusal gerçeklik deneyimini yaşam boyu bir antrenmana benzetir. Katılımcılar sözü edilen antrenman ile çeşitli sorunlara yönelik rol deneyimleri yaşarlar. Kurgunun kaybı ise role girme ve doğaçlama fırsatını kişilerin elinden alır, somut gerçeklik karşısında korunmalarını olanaksız kılar. Kişiler kendi hikayelerini anlatarak değil aynı zamanda bunun kendi hikayeleri olduğunu duyurarak açığa çıkarlar ve hatalardan korunmazlar. Böylelikle dramının çoğu zaman kurgusal bağlamdan üretilen filtrelenmiş duygular karşısında inşa ettiği mesafeyle korumaya tabi değildirler. Eriksson (2011), kurgusal ile gerçek arasında filtre görevi gören mesafeyi,

zorlayıcı duyguların güvenli bir ortamda deneyimlenebileceği dramatik bir dünya inşa eden bir koruma mekanizmasına benzetir. Dunn (2016), mesafenin katılımcılara duygusal koruma sağlamak açısından gerekli olduğunu, ancak mesafe konusunun dikkatli bir şekilde ele alınması gerektiğini düşünür (s. 135). Söz gelimi mülteci çocuklara yönelik yapılacak bir süreçsel drama oturumunda *mülteci olma* konusu dikkatle gözden geçirilmelidir. Konuyu doğrudan aktarmak yerine *İki Yeşil Çocuğun* küçük bir toplulukta gizemli bir şekilde ortaya çıktığı fikrini ortaya koyan geleneksel bir hikâyeye üzerine inşa edilmiş bir dramatik kurgu çocukların eyleme geçmesi için güvenli bir alan yaratabilir.

Eriksson'a (2011) göre estetik bir ilke olarak mesafe, dramatik bağlamın farkına varmanın ve drama geleneklerini açıkça söylemenin araçlarına sahip olmanın anahtarıdır. Araştırmacı mesafenin ve manipülatif etkisinin etkili bir araç olarak kullanılabileceğinin altını çizer. Piazzoli ve Kennedy (2014) ise katılımcıların, duyguları güvenli bir şekilde deneyimlemeleri ve keşfetmeleri için drama kolaylaştırıcısının duygusal mesafenin ve korumanın farkında olması gerektiğini savunur. Dramadaki mesafe koyma stratejileri, kolaylaştırıcının katılımcılar için tehdit oluşturmayan rolleri ve durumları tanıtmalarını ve katılımcıları bir durumdan uzaklaştırmak için zaman ve mekân unsurlarını kullanmasını gerektirir.

Piazzoli ve Kennedy (2014), dramada tetiklenen ham duyguların iki bağlamda aynı anda ortaya çıkabileceğini ve birbiriyle çelişebileceğini, kurgusal ve gerçek arasındaki ilişkinin dramayı tanımlayan asıl unsur olduğunu düşünürler. O'Toole (1992) ise gerçek kurgusal arasındaki ikili duygulanımı duygusal tepkiler açısından, hem empati kurma (bir başkasının yerine geçme) hem de canlandırılan olaylarla araya duygusal bir mesafe koyma ve bu duygusal duruşlar arasında hareket etme becerisi olarak tanımlar (s. 98). Katılımcı, bilinçsizce 'Bu benim başıma geliyor.' duygusunu (ilk duygu) hissederek ve aynı anda 'Bunun gerçekleşmesini sağlıyorum.' düşüncesinin bilincinde olarak (ikinci duygu) bir başkasının yerine geçebilir. Bu konuya Bolton (1979) "Drama metafordur. Anlamı ne gerçek bağlamda ne de hayali/kurgusal bağlamda değil, ikisi arasında kurulan diyalektikte yatmaktadır." (s. 128) sözleriyle noktayı koyar. Süreçsel dramayı güçlü kılan, katılımcılarla kolektif biçimde oluşturulan dramatik kurgunun gerçek yaşamın kıyılarında bu kadar etkili dolaşmasını sağlayan asıl şey gerçek ve kurmaca arasındaki bu diyalektiktir. Katılımcılar kurmaca bir alanda hem gerçek/ham duygularını hem de kurgusal olanın kışkırttığı/tetiklediği duygularını kullanarak role girerler, doğaçlama yaparlar. Bu nedenle, duygular katılımcıların ve drama kolaylaştırıcısının dramatik kurguda gidecekleri bir sonraki durağın/limanın yönünü tayin etmede etkili araçlardan biridir.

Bu noktada mesafenin/mesafelenmenin inşa edilmesi konusunda *La Commune* filmi sahip olduğu farklı uygulama örnekleriyle tartışmayı biraz daha somutlaştırabilir. Bu anlamda rol stratejilerinin, yabancılaştırma unsurlarının ya da mekânın kullanılmasının drama kolaylaştırıcılarına, katılımcılarına ve izleyicilere mesafelenme konusunda zengin bir düşünme alanı oluşturacağı açıktır. Komünde yer alan bir kadının ve bir erkeğin ellerinde mikrofonla bir sahnede ortaya çıkmaları, hükümetin yaydığı yanlış bilgiye alternatif olarak halkı aydınlatmaya, doğru bilgileri paylaşmaya çalışmaları bu örneklerden biridir. Komün TV muhabiri olan bu iki kişi sordukları sorularla dramatik kurgudaki farklı karakterlerin

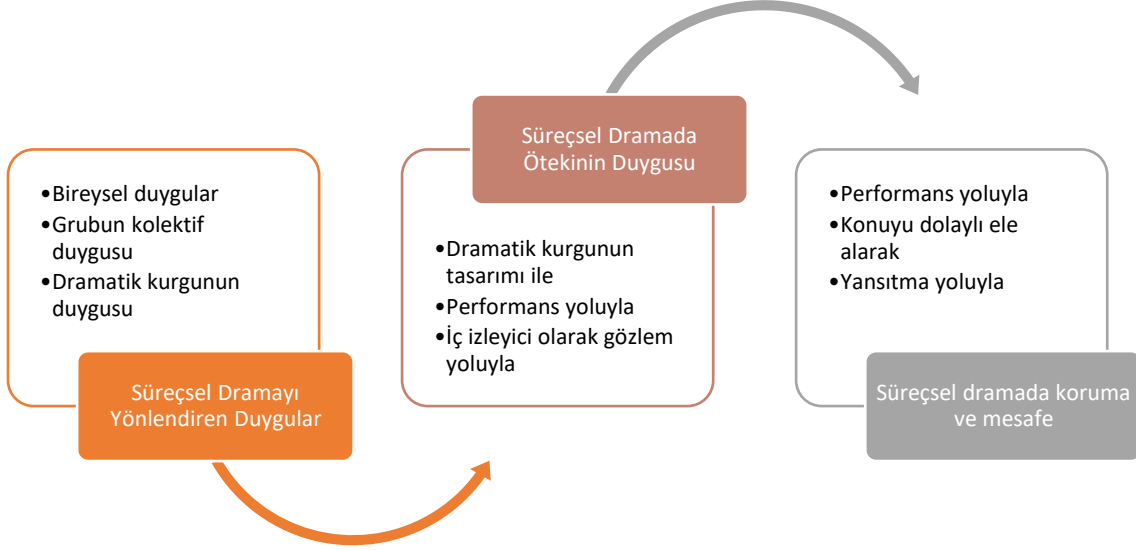
duygu ve düşüncelerini öğrenmeye çalışmaktadır. Halk iş, eğitim, yiyecek taleplerini kameralar aracılığıyla ulusal muhafızlara, merkezi hükümete ve izleyicilere iletir. İlk sahnelerde umutsuz, çaresiz, kaygılı olan halk zamanla daha umutlu bir ruh haline bürünür. Komün TV'nin karşısında Paris'te olan biteni manipülatif bir biçimde ekrana taşıyan Versay destekli Ulusal TV bulunmaktadır. Muhalifler ve Komün TV demokrasi ve eşitlik yanlısı, mevcut yönetim biçimini değiştirmeye yönelik müşterek bir duygu oluşturmaya çalışırken hükümet Ulusal TV'yi kullanarak halkın direnişini kırmaya, onları yanlış yönlendirmeye kolektif duyguyu olumsuz etkilemeye çalışmaktadır. Bir kitle iletişim aracı olan televizyon 1871 Paris'inde olmayan bir teknolojidir. Bu durumu gören izleyici ya da oyuncu içinde bulunduğu durumla arasına bir mesafe koyacaktır.

Örneklerden bir diğeri karakterlere rolün içinde ya da dışında yöneltilen sorulardır. Komün TV muhabirleri barikatlardaki sivil halka, askerlere ya da subaylara bazen içinde buldukları duruma yönelik sorular sorarlar, bazen de bu kişileri içinde buldukları kurmaca gerçeklikten yaşadıkları 2000'ler Paris'ine davet ederek 'Şu anda böyle bir durum olsaydı ne yapardınız?' sorusuyla canlandırdıkları durumla aralarına bir mesafe koyarak olaylar üzerine düşüncelerini sağlamaya çalışırlar. Filmdeki duygusal mesafeye ilişkin son ayrıntı ise oyunculara canlandırdıkları karakterler ya da dramatik kurgu konusunda ne düşündüklerinin, hissettiklerinin sorulmasıdır. 'Burada ne iş yapıyorsunuz? Bu olanlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Fazla aşırıya kaçmıyor musunuz? Nereye kadar devam etmeye hazırsınız?' gibi sorular bazen bir barikatın gerisinde, bazen sette yapılan tartışmalarda bazen de sokakta yürürken, evde iş yaparken sorulmuştur. *La Commune* filmi 1871 perspektifinden günümüzdeki sorunlara da ışık tutmaktadır. Nitekim belgeselin ikinci yarısında yönetmen, oyunculardan içinde yaşadıkları dönem üzerine düşüncelerini ve iki dönemi karşılaştırmalarını ister. Oyuncular ve set ekibi dramatik kurguyu arka planda bırakarak duygusal açıdan daha stabil bir düzlemde ekonomik eşitsizlik, kaynakların adaletli paylaşımı, toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın hakları, göçmenlik, yoksulluk, işsizlik, sokak çocukları, evsizler, sivil toplum kuruluşları gibi toplumsal sorunları tartışırlar. Oyuncular, rolün dışında gerçekleştirilen bu düşünsel, eleştirel ve çözümlenmeli paylaşımda canlandırdıkları karakterlerden, 1871 şartlarından ve içinde yaşadıkları dönemden örnekler verirler.

Sonuç

Bir durumun hissedilmesini sağlayan, kişileri görünmeyen yerlere götüren hayal gücünü, yaratıcılığı tetikleyen en önemli unsurlardan biri duygulardır. Deneyimin ve insana içkin hikayelerin birleştirici unsurlarından biri olan duygular farklı ülkelerden, coğrafyalardan, etnik yapılardan, inançlardan ya da ideolojilerden kişileri, toplulukları bir araya getirme konusunda oldukça etkilidir. Berman'a (2021) göre modern zamanlarda daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar yalnızlaşmış ve kapana kısılmış, öznelmiş ve içe dönmüş toplumun bir araya gelmesinde iletişim ve diyalog özgül bir ağırlık ve aciliyet kazanmıştır (s. 16). Araştırmanın konusu olan duyguların gerçek ya da kurgusal bir biçimde toplumdaki kişilerin iletişim kurmaları ve diyalog içinde olmaları açısından oldukça önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Araştırma süresince tartışmaya açılan ve süreçsel dramada etkin bir alan kaplayan duyguların türüne, nasıl oluştuğuna ve etkisine yönelik

geliştirilen Görsel 1 tartışmayı somutlaştırmak ve süreçsel drama ile ilişkisini kurmak amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 1. Süreçsel dramada duygular

Görsel 1, süreçsel dramada duygulara ilişkin oluşturulan çerçeveyi üç kapsamda incelemeye olanak tanımaktadır. İlk kapsam, süreçsel dramadaki duyguları birincil ve ikincil derece duygular olarak bireysel duygular (Bolton, 1984), grubun kolektif duygusu ve dramatik kurgunun duygusu olarak üç aşamada incelemektedir. Yaşantılara dayalı bir sanat formu olan süreçsel dramada sözü edilen duygular çift taraflı ve birbirini etkiler niteliktedir. Bu noktada katılımcıların günlük yaşamdaki duygularının süreçsel dramaya taşındığı, kurgusal alanda oluşan duyguları etkilediği, onları yönlendirdiği; benzer şekilde süreçsel dramada performansla ya da düşünsel süreçle oluşan duyguların günlük yaşamdaki duyguları etkilediği görülmektedir. Başka bir deyişle duygusal etkileşim çift yönlüdür.

Süreçsel dramada katılımcıların bireysel duygularının dışında kolektif bir duygu katılımcılar ve drama eğitmeni tarafından inşa edilmektedir. Süreçsel dramada ve alan yazında daha az sıklıkla vurgulanan, bireysel duyguların yanında pek sözü edilmeyen grubun kolektif duygusu katılımcıların gerçek yaşamdan çağırdıkları duyguların ve süreçsel dramada deneyimledikleri duyguların katkısıyla oluşmaktadır. Kolektif duygu katılımcıların, drama kolaylaştırıcısının, mekânın, dramatik kurgunun, performansların, çalışılan konunun, içinde yaşanan toplumun doğrudan ya da dolaylı katkıda bulunduğu ortak, müşterek ve her an değişme potansiyeline sahip bir hal olarak değerlendirilebilir. Dramatik bir kurguda kolektif duygunun oluşması kurgunun inşasıyla doğrudan ilişkilidir. Süreçsel drama gibi katılımcıların dramatik kurguda doğrudan sorumluluk aldıkları, kendilerini bir özne gibi hissettikleri sanat formuyla kolektif duyguyu oluşturmak

kolaylaştırıcının ve katılımcıların iş birliğiyle gerçekleşmektedir. Katılımcıların yalnızca kurgunun inşasında değil aynı zamanda doğaçlamaların icrasında, donuk imge, tablo ya da duvardaki rol gibi kurguyu geliştirecek stratejilerin kullanımında inisiyatif olarak performansa dahil olmaları kolektif duygunun gelişiminde oldukça önemlidir. Bu, katılımcıların bireysel olarak duygularıyla ilgili ipuçlarını grupla paylaşımlarına ve aynı zamanda dramatik kurgudaki rol kişilerinin ne hissettiklerine, iç dünyalarında ne yaşadıklarına ya da tartışılan sorundan nasıl etkilendiklerine yönelik doğaçlamaya dayalı paylaşımlar yapmalarına olanak sağlamaktadır.

Dramatik kurgunun duygusu ise tıpkı kurgunun oluşumu gibi katılımcılar ve kolaylaştırıcı tarafından adım adım ve kolektif biçimde inşa edilen duygudur. Bu açıdan bakıldığında grubun kolektif duygusu ve dramatik kurgunun duygusu arasında karşılıklı bir etkileşim olduğu açıktır. Düşünsel ve performatif sürecin oluşturduğu bu duygu katılımcıların bireysel ve grubun kolektif katkısı ile inşa edilmektedir. Her ne kadar kurmaca bir zemini anımsatsa da dramatik kurgunun duygusu katılımcıların gerçek duygularının farklı biçimdeki bir temsilidir. Günlük yaşamdan ya da süreçsel dramanın kurmaca yanından yansıyan bu temsil bir ön metnin, rol kişilerinin, mekanların, sembollerin, gerilimlerin bazen belirgin olduğu bazen de bulanıklaştığı yazılı olmayan ve her an, spontane biçimde geliştirildiği bir yapıya benzetilebilir. Ackroyd (2007) bu durumu "Temel varsayım, kurgusal olanla somut gerçeklik arasında yakın bir ilişkinin olduğudur. Elbette bunu biliyoruz ve tam da bu yüzden kurgusal dramayı dönüşüm yaratmanın bir yolu olarak görüyoruz: roller hayatla ve onun içindeki davranışlarımızla ilgilidir." (s. 29) sözleriyle desteklemektedir. Öte yandan dramatik kurgu, katılımcıların bireysel ve kolektif duygularının yansıdığı bir perde olarak da düşünülebilir. Katılımcılar bu perdenin karanlıkta kalan, tam olarak görülemeyen bölgelerini bireysel ya da kolektif biçimde rolün içinde ya da dışında aydınlatmaya çalışırlar. Bu noktada duyguların işe koşulmasının temel amacının dramatik kurguyu ve katılımcıları geliştirmek olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Dramatik kurgunun duygusunun oluşmasında katılımcıların, kolaylaştırıcının, çalışma yapılan mekânın, mekândaki malzemelerin, dışarıdan gelen seslerin vb. etkisi olduğu açıktır. Bu duygunun oluşumu ve nitelikli işleyişi sözü edilen unsurların etkin biçimde kullanımını gerektirmektedir. Katılımcıların büyük bir dikkatle doğaçlama yaptıkları, kurgusal mekânı tasarladıkları ya da hararetli bir biçimde roller üzerine tartıştıkları bir mekânda dramatik kurgunun duygusu istenilen düzeydedir. Tersine bir durumda ise katılımcılar telefonlarıyla ilgilenirler, doğaçlama yapma konusunda isteksiz olurlar, kolaylaştırıcının ısrarlı yönergelerinin daha görünür olduğu durumlar ortaya çıkar. Bu haliyle katılımcılar dramatik kurguyu duygusal açıdan manipüle ederler, duygularını süreçsel dramaya yansıtarak dramatik kurguyu yukarı ya da aşağı, sağa ya da sola hareket ettirirler.

İkincisi katılımcıların dramatik kurguda diğerlerinin duygusunu anlamaya çalıştıkları ve bunu üç farklı yolla yaptıkları kapsamdır. Empati becerisinin ön planda olduğu bu süreçte dramatik kurgunun tasarımı sırasındaki tartışmalarla katılımcılar kurgusal alandaki karakterlerle empati kurarlar; onların yaşam koşullarını, gereksinimlerini, sorunlarını anlamaya çalışırlar. Katılımcıların, grubun bir parçası olarak ancak dışarıdan bir gözle baktıkları bu duruma yönelik çözüm önerileri getirdikleri, karakterlerin durumlarını daha

iyi anlamak amacıyla çeşitli adımlar attıkları görülmektedir. Katılımcılar performans yoluyla, rol oynama, doğaçlama vb. stratejileri kullanarak diğerlerinin duygularını anlamaya, onlarla empati kurmaya çalışırlar. Empati kurma, doğaçlama yapan diğer katılımcıları ya da grupları bir iç izleyici olarak gözleme biçiminde gerçekleşen bu deneyim süresince katılımcılar ve dramatik kurgudaki karakterler arasında duygusal ve düşünsel bir köprü kurulur. Tiyatro sahnesindeki oyuncuları takip eden izleyicilere benzeyen bu durumda katılımcılar grubun bir parçası olarak performans yapan grupları izlerler. Kısa bir süre sonra kendileri benzer bir doğaçlamayı yapacakları için hem canlandırma yapan grupla duygudaşlık kurarlar hem de kendilerine benzer bir durumu tasarlayan grubu gözleme fırsatı bulurlar.

Süreçsel drama, dramatik kurgudaki karakterlerin, atölyedeki katılımcıların ya da toplumdaki kişilerin duygularını anlamak açısından etkilidir. Katılımcılar dramatik kurgunun tasarımı ile (tartışma ve drama stratejileri), performans yoluyla (doğaçlama vb. canlandırmalar yaparak) ya da doğaçlamaları izleyen, gözlemleyen iç izleyiciler olarak diğerleriyle empati kurmaya, diğerlerinin duygularını anlamaya çalışırlar. Empati ya da duygudaşlık olarak ifade edilebilecek bu süreç katılımcıların bir rol aracılığıyla kurgusal alanda doğaçlama yaparak kazandıkları bir beceri olarak öne çıkmaktadır. Katılımcılar biçimsel açıdan gerçek yaşamdan çok da farklı olmayan süreçsel dramada dramatik kurguya uygun biçimde hareket ederler. Benzer biçimde O'Neill (1991) da drama çalışmalarında gerçek ve kurgu arasında çok da fark olmadığını, katılımcıların girdikleri rollerde kendilerinin diğer versiyonlarını keşfettiklerini savunur. O'Neill'i destekleyen Ackroyd (2007) bir kurgu ile onun gerçek yaşamdaki sonuçları arasında serbest bir hareket olduğunu, gerçeğin ve rolün iç içe geçmiş farklı temsiller olduğunu düşünür. Rol ile gerçeğin kolaylıkla ayrılamayacağını altını çizen Ackroyd, bu karmaşıklığın dramayı güçlü kıldığını söyler.

Süreçsel dramada duygulara dair son tartışma katılımcıları duyguların etkisinden korumaya yönelik geliştirilen mesafeye/korumaya yöneliktir. Katılımcıları gerçek yaşamdaki duyguların etkisinden koruyan süreçsel drama aynı zamanda bir filtre görevi görmektedir. Katılımcılar performans yoluyla, konuyu dolaylı ele alarak ya da yansıtma yoluyla duyguların sarsıcı etkisinden korunurlar, duygularla aralarına bir mesafe koyarlar. Duyguların süreçsel dramada etkili kullanımı açısından duygusal mesafenin göz önünde bulundurulması önemlidir. Duygular, süreçsel dramayı yönlendiren, zenginleştiren unsurlar olsa da gerçek yaşamdaki duygular ile dramatik kurgudaki duyguların farkında olunması, kurgusal olan ile gerçekliğin katılımcılar tarafından birbirinden ayrılması gerekmektedir.

Süreçsel dramada geliştirilen dramatik kurgu katılımcıların duygularını paranteze alır, bu parantezde katılımcılar duygularını tamamen dışarıda bırakmazlar, aksine duygularını daha yoğun biçimde deneyimleme fırsatı bulurlar. Çünkü katılımcılar duygu yoğunluğunun bir zararı ya da sonu olmadığını bilirler. Bu anlamda Bolton'ın (1979) oluşturduğu çerçeve drama eğitimlerine rehberlik edebilir. Araştırmacı, dramadaki iki tür duygusal tepkiyi *somut bir olayın doğrudan anlamına* (gerçek bağlam) verilen birincil dereceden tepkiler ve *sembolik anlama* (drama bağlamı) verilen ikincil dereceden tepkiler olarak iki başlık

altında ele almaktadır. Bolton'a göre ikincil derece duygular birincil dereceden olanlar kadar yoğun olabilir ve daha az gerçek değildir, ancak nitelik bakımından farklılık gösterebilir. Birincil derece duygularda dolaysız, pratik bir yorum bulunurken, ikincil derece duygularda sembolik, temsili bir yorum vardır. Sembolik yorum duyguların dolaylı, filtrelenmiş ya da yumuşatılmış bir biçimde yaşanmasına zemin hazırlar.

Katılımcılar süreçsel dramının kurgusal zemininde doğaçlama yaparken ya da rol oynarken kendilerini güvende hissetmek isterler. Bunu sağlamanın en etkili yollarından biri katılımcıların duyguları ile rol arasındaki mesafenin sağlıklı biçimde inşa edilmesidir. Eriksson'a (2007) göre genel bir estetik kavram olarak mesafe genellikle stilistik bir araç olarak düşünülür. Performans sanatlarının deneyimlenmesinde kurgusal olanın fark edilmesinde, inancın, kurguya bağlılığın ve estetik unsurların inşa edilmesinde mesafe kavramı oldukça önemlidir. Süreçsel drama, katılımcıların eyleme geçmesi konusunda güvenli ve gerçek yaşamla karşılaştırılabilir bir zemin oluşturur. Böylece katılımcılar ırkçılık, yabancı düşmanlığı ya da zorbalık gibi can yakıcı sorunların ele alındığı bir süreçsel dramada kendilerini güvende hissederek role girerler. Bu nedenle mesafe, katılımcıların yüzeysel bir şekilde kavramları ve terimleri öğrenmeleri yerine mevcut sorunları çerçevesi çizilmiş ve güvenli bir mesafeden derinlemesine tartışmalarını sağlar. Böyle bir tartışma alanında süreçsel drama, katılımcılara duyguların oldukça merkezde olduğu toplumsal sorunlara yönelik soru sorabilecekleri, yorumlar yapabilecekleri ya da diğerlerinin duygularını anlamaya çalışacakları bir zemin oluşturur. Bolton (1984) mesafenin ya da korumanın performansla, konunun dolaylı olarak ele alınmasıyla ve yansıtmayla oluşturulabileceğini söyler. Dramatik bir formun, kurgunun ya da düşünsel sürecin yön verdiği performans, katılımcılara duygularından kısmi bir uzaklaşma ve mevcut soruna, deneyime ve duygulara dışarıdan bakma olanağı tanır. Süreçsel dramada katılımcılarla konuyu doğrudan karşı karşıya getirmek yerine konunun dolaylı ele alınması ya da katılımcıların sanatsal deneyimlerini yansıtmaları mesafe oluşturmanın diğer yöntemleri olarak kullanılır.

Gerçekleştirilen pek çok drama çalışmasında duyguların empatiyi geliştirdiğine yönelik bir değerlendirme yapılır. Katılımcıların duygularını fark etmesi, diğerleriyle duygudaşlık kurması ya da empati becerilerinin gelişmesi pek çok drama çalışmasının çıktılarında biri olarak öne çıkar. Bu değerlendirme doğru olmakla birlikte eksiktir. Zira söz konusu gelişim yalnızca tek taraflı bir şekilde dramadan duygulara doğru değildir. Aksine çift taraflıdır, duygular drama çalışmasının yalnızca yüzeysel bir çıktısı, sonucu değil; dramayı başlatan, hareket ettiren ve devam etmesini sağlayan yakıtı gibi düşünülebilir. Duygular olmadan çalışmanın devam etmesi, rolün icra edilmesi ya da dramatik kurgunun hareket etmesi düşünülemez. Duygular, dramayı etkileyen, bazen sürükleyen, bazen durgunlaştıran bir özelliğe sahiptir. Bir analogiyle anlatılacak olursa bir dramatik kurgu sonsuz bir denize, okyanusa benzetilebilir. Okyanus bazen devasa dalgalarla yol almak isteyen gemilere engel olabilir ya da okyanusun durgun halini gören yolcular bu dramatik kurguda kolaylıkla yol alabilir. Okyanustaki dalgaların boyutu dramatik gerilimin yükseldiği ya da düştüğü anları temsil etmektedir. Böyle bir anda katılımcıların duyguları da dramatik gerilimle eş zamanlı olarak değişecek ve bu değişim role, doğaçlamaya dolayısıyla dramatik kurguya yansiyacaktır. Okyanusun dingin, hareketsiz hali ise

katılımcıların ve drama kolaylaştırıcısının dramatik kurgu üzerine durup düşündükleri, karakterleri, gerilimi, mekânı ya da sembolleri gözden geçirdikleri eşsiz bir deneyimdir. Katılımcılar bu deneyimden yola çıkarak içinde buldukları dramatik kurguyu duygusal, düşünsel, estetik ve performatif bir bakış açısıyla sorgulama, yorumlama ve değerlendirme fırsatı bulurlar. *La Commune* (2000) filmi de benzer biçimde oyuncuların duygularının bazen oldukça dingin olduğu, bazen okyanusun dalgaları gibi yükseldiği, kolektif duygunun olayları, tartışmaları, çatışmaları yönlendirdiği bir dramatik yapıya sahiptir. Tıpkı süreçsel drama oturumundaki katılımcıların ve kolaylaştırıcısının dramatik kurgunun duygusunu adım adım oluşturması gibi filmdeki oyuncular da kolektif duyguyu adım adım oluşturmaktadır. Yapılan röportajlar, televizyon programları, diyaloglar, çeşitli sesler, mekanlar kolektif duyguyu inşa etmektedir. Halkın enerjisi, umudu, cesareti, öfkesi, kaygısı ve çaresizliği bir arada ve olayları yönlendirecek biçimde sunulmaktadır. Aynı zamanda oyunculara yöneltilen sorular, rolün dışına çıkılarak yapılan yorumlar ve 1871 Paris'i ile 2000'li yılların karşılaştırılması oyunculara elverişli bir mesafe/mesafelenme ve koruma alanı sağlayarak sözü edilen kavramları tartışmaya açmıştır.

Süreçsel dramayı zenginleştirme ve katılımcılara sonsuz bir performans alanı sunma kapasitesine sahip duygular aynı zamanda katılımcılarla dramatik kurgu arasındaki mesafeyi değiştirebilen, katılımcıları, drama kolaylaştırıcısını ve dramatik kurguyu her an destekleyen bir müttefiktir gibidir. Dramatik kurgudaki karakterlerin tutum ve davranışlarına, eylemlerine yön veren, ön yargılarını ve kalıp yargılarını, değerlerini ve ilkelerini gün yüzüne çıkaran duygular, süreçsel dramanın düşünsel yanını ortaya çıkaran, görünür kılan bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle süreçsel dramayı duyguları dışarıda bırakan ya da duyguların işe koşulmadığı bir perspektif yerine katılımcıları gözetecek biçimde duyguları işin içinde tutarak kurgulamak amaçlanmalıdır. Böylelikle duygusal katılımın ve katılımcıların geliştirecekleri duygusal bağlılığın önü açılacak, kolektif duygunun inşasında drama kolaylaştırıcısı, katılımcılar, yaşantılar ve mekân kadar duyguların da önemi, işlevsel yönü ve etkisi görünür olacaktır. Duygular aynı zamanda toplumsal yaşamı inşa eden, toplumun farklı kesimlerini bir araya getiren unsurlar konusunda ipuçları sunarak katılımcıların toplumdaki düşünsel, sınıfsal ve ekonomik ayrılıkları, ayrışmaları, haksızlıkları, eşitsizlikleri gözlemlemesi konusunda tartışmaya elverişli bir zemin hazırlayacaktır. Katılımcılar bu sanatsal, estetik, düşünsel ve performatif zeminde süreçsel dramanın bir parçası olarak dramatik kurguya uygun doğaçlamalar yaparken aynı zamanda toplumu oluşturan yurttaşlar olarak duygularını ve düşüncelerini dile getireceklerdir. Başka bir deyişle süreçsel drama dramatik kurgudaki kolektif duygunun oluşumuna katkı sağlamakla birlikte katılımcıların içinde buldukları toplumda var olan kolektif duygu üzerine düşüncelerine de zemin oluşturacaktır.

Kaynakça

- Ackroyd, J. (2007). Real play, real feelings and issues of protection: Drama in education beyond the classroom. *NJ: Drama Australia Journal*, 31(1), 23-32. <https://doi.org/10.1080/14452294.2007.11649506>
- Adıgüzel, Ö. (2019). *Eğitimde yaratıcı drama*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (2021). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (B. Peker, Ü. Altuğ, Çev.). İletişim Yayınları.

- Brecht, B. ve Bently, E. (1961). On Chinese acting. *The Tulane Drama Review*, 6(1), 130-136. <https://www.jstor.org/stable/1125011>
- Boal, A. (1995). *The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy*. Routledge.
- Bolton, G. (1985). Changes in thinking about drama in education. *Theory Into Practice*, 24(3), 151-157. <http://www.jstor.org/stable/1477034>
- Bolton, G. M. (1984). *Drama as education: An argument for placing drama at the centre of the curriculum*. Longman.
- Bolton, G. M. (1979). *Towards a theory of drama in education*. Longman.
- Brockett, O. G. ve Ball, R. J. (2018). *Tiyatronun temelleri*. (M. Akşehir, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Cain, M. (2019). "But it wouldn't be me": Exploring empathy and compassion for self and others through creative processes. G. Barton and S. Garvis (Eds.). *Compassion and empathy in educational contexts* içinde (39-57). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-18925-9_3
- Davis, J.L. ve Love, T.P. (2017). Self-in-self, mind-in-mind, heart-in-heart: The future of role-taking, perspective taking, and empathy. *Advances in Group Processes*, 34, 151-174. <https://doi.org/10.1108/S0882-614520170000034007>
- Dunn, J. (2016). Demystifying process drama: Exploring the why, what, and how. *NJ: Drama Australia Journal*, 40(2), 127-140. <https://doi.org/10.1080/14452294.2016.1276738>
- Dunn, J, Bundy, P. ve Stinson, M. (2020). Process drama in five international contexts: Considering emotional responses and dramatic structuring. *Applied Theatre Research*, 8(2), 177-195. https://doi.org/10.1386/atr_00037_1
- Dunn, J, Bundy, P., ve Stinson, M. (2015). Connection and commitment: Exploring the generation and experience of emotion in a participatory drama. *International Journal of Education & the Arts*, 16(6), 1-21. <http://www.ijea.org/v16n6/>
- Eriksson, S. A. (2011). Distancing. S. Shonmann (Ed.). *Key concepts in theatre/drama education* içinde (65-71). Sense Publishers.
- Eriksson, S. A. (2009). *Distancing at close range: Investigating the significance of distancing in drama education* [Unpublished doctoral dissertation]. Åbo Academy University.
- Eriksson, S. A. (2007). Distance and awareness of fiction-exploring the concepts. *NJ: Drama Australia Journal*, 31(1), 5-22. <https://doi.org/10.1080/14452294.2007.11649505>
- Freebody, K. (2010). Exploring teacher-student interactions and moral reasoning practices in drama classrooms. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 15(2), 209-225. <https://doi.org/10.1080/13569781003700094>
- Goodwin, J. ve Deady, R. (2013). The art of mental health practice: The role of drama in developing empathy. *Perspectives in Psychiatric Care*, 49, 126-134. <https://doi.org/10.1111/ppc.12004>
- Heathcote, D. (1984). *Collected writings on education and drama* (L. Johnson ve C. O'Neill, Eds.). Heinemann.
- Karaosmanoğlu, G. (2024). Looking at cyberbullying from different perspectives and roles: An online process drama research with Turkish participants. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1-20. <https://doi.org/10.1080/13569783.2024.2360087>
- Keen, S. (2006). A theory of narrative empathy. *Narrative*, 14(3), 207-236. <http://www.jstor.org/stable/20107388>
- Liu, J. (2002). Process drama in second and foreign language classrooms. G. Bräuer (Ed.). *Body and language: Intercultural learning through drama* içinde (51-70). Ablex Publishing.
- McDonagh, F. ve Finneran, M. (2017). The teacher as co-creator of drama: A phenomenological study of the experiences and reflections of Irish primary school teachers. *Irish Educational Studies*, 36(2), 169-183. <https://doi.org/10.1080/03323315.2017.1324806>

- O'Neill, C. (1995). *Drama worlds. A framework for process drama*. Heinemann.
- O'Neill, C. (1991). Artists and models: Theatre teachers for the future. *Design for Arts in Education*, 92(4), 23-27. <https://doi.org/10.1080/07320973.1991.9934847>
- O'Toole, J. (1992). *The process of drama: Negotiating art and meaning*. Routledge.
- Piazzoli, E. (2010). Process drama and intercultural language learning: An experience of contemporary Italy. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 15(3), 385-402. <https://doi.org/10.1080/13569783.2010.495272>
- Piazzoli, E. ve Kennedy, C. (2014). Drama: Threat or opportunity? Managing the 'dual affect' in process drama. *Scenario: A Journal of Performative Teaching, Learning, Research*, 8(1), 52-68. <https://doi.org/10.33178/scenario.8.1.5>
- Rosenbaum, J. (2023, Ekim 27). *The revolution has been televised [Peter Watkins' LA COMMUNE]*. Jonathan Rosenbaum. <https://jonathanrosenbaum.net/2023/10/the-revolution-has-been-televised/> (Orijinal çalışmanın basım tarihi 2002, Mayıs 17)
- Watkins, P. (Yönetmen). (2000). *La Commune* (Paris, 1871) [Film]. ABD: Icarus Films.
- Way B. (1967). *Development through drama*. Humanity Books.
- Wells, T., Sandretto, S. ve Tilson, J. (2023). Learning "what it's like to be someone else apart from yourself": Developing holistic empathy with process drama. *Pedagogy, Culture & Society*, 31(4), 809-825. <https://doi.org/10.1080/14681366.2021.1949633>
- Zillmann, D. (1995). Mechanisms of emotional involvement with drama. *Poetics*, 23(1-2), 33-51. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00020-7](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00020-7)

Bir Çalışmanın Sanat Eseri Olarak Değerlendirilme Sürecine Eleştirel Bakış

Güneş Oktay¹

Öz

Sanat eserine bakış, tarihsel süreç içerisinde sanatın geçirdiği kırılmalarla beraber değişim göstermiştir. Sanatın doğasında var olan eleştirelilik, sanatın tanımını genişleterek onu dönüştürmüştür. Bu durum sanat eserinin nesneden bağımsız, sadece bir kavram ya da deneyim olarak da kabul edilebileceğini göstermiştir. Sanatçı tarafından üretilen eserin atölyeden çıkarak kamuya sunulması, sergilenmesi, ticari bir boyut da kazanmasına neden olur. Özellikle üretilen sanatsal çalışmaların nasıl ve ne zaman sanat eseri olarak değer gördüğü, postmodernizm ile birlikte değişen sanat-nesne ilişkisi ile birlikte farklılık göstermiştir. Günümüz sanat anlayışında sosyal medya ve dijital platformların varlığı sanatın sergilenmesi ve pazarlanmasında alternatifler yaratmış, sanatçı ve sanat eserinin görünürlüğünü değiştirmiştir. Araştırmada tüm bu tartışmaların temel alındığı kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, görsel materyaller incelenmiştir. Bu yöntem, araştırmanın teorik temellerini güçlendirerek sanat eserinin ne olduğu ve sanatın geçirdiği süreci anlamak için gerekli altyapıyı oluşturmuştur. Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme sürecinde, eserin tanımı ve değeri Heidegger, Baudrillard, Benjamin ve Bourriaud gibi düşünürlerin görüşleri üzerinden ele alınırken, eserin nesne, kavram ve mekânla olan ilişkisi ile sanatçının eser üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Sanatın pazarlanabilir özelliğiyle beraber sanatçının eserine öznel yaklaşımı ve izleyici tarafından nasıl kabul aldığı temel alınarak karşılaştırmalı inceleme yapılmış, sanat eserinin ne olduğu ve üretilen çalışmanın ne zaman eser değeri aldığı, bir standarttan ziyade, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlara dayalı olduğu görülmüştür. Öznesi değişse de sanat eserinin değerinin genellikle belirli bir kültürel iktidar grubunun belirlediği normlara göre şekillendiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat eseri, Nesne, Sergileme, Atölye.

A Critical View on the Process of Evaluating Artworks as Works of Art

Abstract

The perspective on artwork has changed over time alongside the transformations art itself has undergone throughout history. The inherent critical nature of art has expanded and transformed its definition. This has demonstrated that an artwork can be accepted as merely a concept or experience,

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, ORCID NO: 0000-0001-9243-5674, gunesoktay@aydin.edu.tr

independent of the object. When an artwork produced by an artist leaves the studio to be exhibited and presented to the public, it gains a commercial dimension as well. The manner and timing of how and when produced artistic works are valued as artworks have changed, especially with the changing art-object relationship brought about by postmodernism. In today's sense of art, the presence of social media and digital platforms has created alternatives for the exhibition and marketing of art, altering the visibility of both the artist and the artwork. In the research, a comprehensive literature review based on all these discussions was conducted, and visual materials were examined. This method has strengthened the theoretical foundations of the research, providing the necessary infrastructure to understand what an artwork is and the process art has undergone. In the process of evaluating produced works as artworks, the definition and value of the work were discussed through the perspectives of philosophers like Heidegger, Baudrillard, Benjamin, and Bourriaud, along with the relationship of the work with object, concept, and space, and the artist's influence on the work. A comparative examination was conducted based on the marketable feature of art, the artist's subjective approach to their work, and how it is accepted by the viewer. It was found that what constitutes an artwork and when a produced piece gains the value of an artwork is based on societal, cultural, and historical contexts rather than a standard. Although the subject may change, it was understood that the value of an artwork is generally shaped according to the norms determined by a certain cultural power group.

Keywords: Work of Art, Object, Exhibition, Studio

Tarihsel süreç içerisinde sanat ve zanaat ayrımının olmadığı bir dönemden, günümüzde nesneden bağımsızlaşan sanat anlayışı tartışmalarına geçilmiş, sanatçının eseri tanımlamadaki payı da bu tartışmalara etki etmiştir. Tüm bu değişimlerin kökenlerini anlamak için Avrupa'da müzeleşme hareketinin başlangıcına, Rönesans dönemine bakmak önemlidir. Rönesans ile birlikte Avrupa'da başlayan müzeleşme hareketinin ilk örneği 14. yüzyıldaki nadire kabineleridir. İlginç ve nadir nesnelerin biriktirildiği bu yerler koleksiyonculuğun gelişmesi ve sergilemenin önünü açar. Nadire kabilelerini oluşturanlar, resim, heykel ya da kişisel beğeniye bağlı ilginç nesnelere kadar tarihi ve bilimsel malzemeler de olabilir. Alman sanat eleştirmeni Walter Grasskamp (2005), Rönesans dönemindeki atölyeleri, sanatçıların koleksiyoncu gibi hareket edip atölyelerinde model olarak kullandıkları birçok nesneyi bulundurmaları nedeniyle minyatür nadire kabinelerine benzetir. Üstelik sanatçıların kendi meslektaşlarının çalışmalarını da toplamaları ona göre müzeciliğin başlangıcına örnek olarak verilebilir (s. 69). Sanatçılardaki bu koleksiyoncu tutum, atölyeleri kendi sergileme mekânları olarak düzenlemelerini sağlarken diğer taraftan bu parçaları yaratım süreçleri için de kullanırlar. Bazen parçalardan aldıkları ilham yeni çalışmalar yapmalarına yardımcı olurken bazen de onları kendi çalışmalarına dahil ederler. Sanatçıların atölyelerini kendi zevk ve kişisel beğenilerine göre düzenlemeleri, yaratıcılıklarına doğrudan etki ederek oluşturdukları eserlerin özgünlüğüne katkı sağlar.

Nadire kabileleri 17. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşmış, 18. ve 19. yüzyıllarda modern müzelerin oluşumunda etkili olmuştur (Artun, 2017, s. 15). Müzeler artık koleksiyonlarını, bilgiyi ve tarihi ön planda tutarak göstermeyi amaçlar. 18. yüzyıla kadar soylulara ve saray çevresine ait olan özel koleksiyonlar, Fransız Akademisi üyelerinin düzenlediği Salon sergileri ile birlikte zamanla kamuya açılmaya başlamıştır. Koleksiyon ve sergilerin kamuya

açılması sanat eleştirisini beraberinde getirdiği gibi, modernleşme ile birlikte değişmeye başlayan sanat anlayışı, müzecilik eleştirilerini de oluşturmaya başlar. Bu durum sanat eserine bakışı da değiştirir. Çalışmaların sanat eseri değerini aldığı yer atölye, galeri ya da kamusal bir mekân olabilir. Aynı şekilde sanat eseri bir nesne ile birlikte düşünülebileceği gibi kavramın da eser niteliği taşıyabildiği görülür. Günümüze kadar sanatın geçirdiği kırılmalar göz önünde bulundurulduğunda, sanat eserinin ne olduğu kadar ne zaman eser değeri aldığı da önemli olmaya başlar.

Araştırma, sanatçı tarafından üretilen özgün sanat çalışmalarına ne zaman ve kim tarafından sanat eseri değeri yüklendiği üzerinde dururken geçmişten günümüze yaşanan kırılmaların sanat üzerindeki etkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Bir sanat eserinin değerini belirleyen faktörler ve bu değerın nasıl oluştuğunu anlamak için, eseri toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamıyla ele almak önemlidir.

Postmodernizm ile birlikte, özellikle galeri gibi yapıların varlığının sanatın ticarileşmesine neden olduğu eleştirileri ortaya çıkmış, sanatın nesneden bağımsız sadece bir kavram ya da deneyim olarak da kabul edilmeye başlandığı görülmüştür. Bu süreçte sanat eserinin ne olduğu, eserin kalıcılığının ona sanat eseri özelliğini katacak nitelik olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Sanatçının atölyedeki çalışma pratiğinin Ortaçağ'dan günümüze geçirdiği değişim üzerine yapılan bu incelemede, sanatın tanımı ve atölyenin sanat eserindeki etkisi ele alınmıştır. Atölyeden kamuya çıkarak sergilenen eserin ticari kaygılarla tüketim nesnesine dönüşümünü etkileyen faktörler, günümüz sergileme pratikleri de dikkate alınarak tartışılmıştır. Bu bağlamda, sanatçının eser üzerindeki rolü ve otoritenin etkisi, günümüz sergileme yöntemleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Araştırmada tüm bu tartışmaların temel alındığı kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, film ve video gibi görsel materyaller incelenmiştir. Bu yöntem, araştırmanın teorik temellerini güçlendirdiği gibi sanat eserinin ne olduğu ve sanatın geçirdiği süreci anlamak için gerekli altyapıyı oluşturmuştur. Yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen verilerin bir araya getirilmesi, konunun daha kapsamlı ve birbirleriyle daha detaylı ilişkilendirilerek ele alınmasını sağlamıştır. Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme sürecinde, eserin tanımı ve değeri Heidegger, Baudrillard, Benjamin ve Bourriaud gibi düşünürlerin görüşleri üzerinden ele alınırken, eserin nesne, kavram ve mekânla olan ilişkisi ile sanatçının eser üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Sanatçının rolünün atölyeden başlayarak tartışmada ele alınması önemlidir. Eserin üretim aşamasından başlayarak günümüz koşullarını da içerecek şekilde ve sanatın geçirdiği süreç temel alınarak incelenen bu araştırma konusunun, bu yönüyle alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Üretim ve Sergileme Mekânları Olarak Atölye

14. yüzyıl itibariyle önem verilmeye başlanan nadire kabineleri genellikle kişisel zevklere göre oluşturulurdu. Kabinayı oluşturan koleksiyonerin beğenisi, vizyonu ve ekonomik yeterliliği önemliydi. Bir anlamda kişisel bir mekân yaratılır ve paylaşılırdı. Sanatçı için kişisel mekân günümüzde atölyedir. Sanatçı atölyeleri yaratımın başlangıç mekânı olmakla beraber farklı dönemler içerisinde değişik işlevleri bulunur. Bunun için Ortaçağ'dan

günümüze atölyenin değişen işlevi ve algısına bakmak, sanatçının atölyeyi kendi üretim pratiği içerisinde nasıl konumlandığını anlamak açısından faydalı olacaktır.

18. yüzyıldan itibaren güzel sanatlar kavramının oluşması sanat/zanaat ayrımını gerçekleştirmiş, sanat ve sanat eseri kavramlarının tanımı da süreç içerisinde değişiklik göstermiştir. Ortaçağ'da sanat ve zanaat ayrımı yoktur. Bu ayrım, atölye işleyişine de yansır. Skolastik düşüncenin varlığı ile Ortaçağ'da hâkim olan Katolik kilisesi, sanata da hakimdir. Sanat ve zanaatın birbirinden farklı olmadığı bu dönemde ressamın ticari ve dini geleneklere bağlı kalarak sipariş üzerine resim yaparlar. Sipariş edilen pano resimleri ve freskler için karşılıklı sözleşmeler imzalanır, istenen resme dair detaylar ve ücret bu sözleşmelerde yer alır (Baxandall, 2015, s.23). Ortaçağ ressamı günümüz algısıyla *usta* olarak düşünülebilir. Sanatçılar atölyelerinde yalnız olmayıp büyük bir ekibin parçasıdır ve beraber çalışırlar. Yaratıcılık ve özgünlük yerine becerinin ön planda olduğu o dönemde sanatçı aslında bir anlamda işçi gibidir. Larry Shiner (2017) Ortaçağ ustası için, herkesin, ürünün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı atölye üyelerinden biri olarak söz eder (s. 63). Dolayısıyla usta, siparişleri tek başına değil, atölye üyelerinden biri olarak alır.

Rönesans ile beraber sanatçılar daha özgür ve özerk bir konuma doğru ilerlemeye başlamışlardır. Bunda sanatta hâkimiyetin kiliseden saraya geçmesi etkili olmuştur. Sanat ve zanaat birbirinden ayrı düşünölmeye başlanmış, sanatçının kişisel ifade ve özgünlüğünü eserlerine yansıtmasının önü açılmıştır. Ortaçağ'da ustaların ortak çalışma alanı olan atölyeler, Rönesans döneminde sanatçıların kişisel alanlarına dönüşmeye başlamıştır. Her iki dönemde var olan ustaların çırakları eğittiği, onlara mesleklerini öğrettiği sistem, Rönesans döneminde günümüz sanat anlayışına yakın olan daha bireysel ve özgür bir çalışma ortamında gerçekleşir. Sosyolog Richard Sennett (2013), Ortaçağ ve Rönesans döneminde atölyeleri toplumsal ve kültürel etkileşimlerin yaşandığı önemli sosyal mekânlar olarak yorumlar. Usta-çırak ilişkisinin varlığı, sanatçıların mesleki gelişmelerini sağlarken atölyeler de bilginin aktarılmasına katkıda bulunan mekânlar olmuştur. Ortaçağ ve takip eden Rönesans döneminde değişen sanat anlayışı, bu mekânlardaki sosyal ve kültürel kimliklerin şekillenmesinde etkilidir.

19. yüzyıl Sanayi Devrimi ile başlayan değişimler, sanat üretimine de yansımıştır. Hızlı sanayileşme sonucu Fransa'da ortaya çıkan zengin zümre kültürel yozlaşmayı beraberinde getirirken buna karşı duran bazı sanatçılar gerçekçilik akımının ortaya çıkmasını sağlamış, köylü ve kasabalıların yaşadıklarını olduğu gibi resimlerine yansıtmışlardır (Erden, 2016, s. 17-20). Sanatçılar bireysel atölyeler kurarak daha kişisel ve özgün eserler üretmeye yönelmişlerdir. Bu döneme Gustave Courbet'nin 1855 yılında yaptığı *Sanatçının Atölyesi* resmi örnek verilebilir. Resmin ortasında Courbet atölyesinde bir manzara resmi yaparken görülür. Resmin sağında Paris sosyetesinden, solunda ise toplumun farklı kesimlerinden insan figürleri yer alır. Bu resimle beraber kent gerçekliği sanatın bir parçası olmaya başlamış, iktidar grubu ve geleneğe başkaldırının da adımları atılmıştır. 20. yüzyılda II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle değişen dinamikler ise sanatta yeni eğilimler ve kırılmalar yaratmış, sanat eserinin tanımını genişleterek yeni kavramlar oluşmasının önünü açmıştır. Bu dönemde düşünce ve eser yapım süreci önem kazanmıştır. Sanatçı atölyelerine olan

yaklaşım da aynı şekilde değişmeye başlamıştır. Sanatçıların atölyeleri, sadece üretim mekânı olmaktan çıkıp, aynı zamanda sergileme ve tartışma alanlarına dönüşmüştür.

1960'larda popüler kültür nesnelere ile tüketim toplumu simgelerini sanat eserlerine dönüştüren Andy Warhol, pop sanatın en önemli temsilcisidir. El yapımı eser yapmanın karşısında yer alan Warhol, atölyesinde bir makine gibi kalıplarla seri baskılar üretmiştir. Fabrika (İng. *The Factory*) ismini verdiği atölyesi, New York'un en önemli buluşma mekânlarından biridir. İlk olarak, 1962'de bir apartman dairesinde kurulan Fabrika'da seri üretim çalışmalarını gerçekleştirir. Gümüş Fabrika olarak anılan ikinci atölyesinin duvarlarını ve tavanını alüminyum folyo ile kaplar. Mekândaki tüm eşyalar da gümüş spreyle boyanmıştır. Gümüş çılgınlığı Warhol'un kendisine de yansır. Giyiminden peruğuna kadar dış görünüşünü de gümüş rengine çeviren Warhol böylece bizzat kendisini sanatın bir parçası haline getirmiştir (Şahiner, 2008, s. 22). Andy Warhol'un resimlerinden filmlerine kadar çok çeşitlilik gösteren çalışmalarını ürettiği bu mekân aynı zamanda ünlülerin de buluşma yeridir. Zamanla farklı mekânlarda faaliyet gösteren Fabrika, müzik, film, moda ve toplumsal etkinliklerin bir araya geldiği bir merkez haline gelmiştir. Biyografi yazarı ve aynı zamanda buranın müdavimlerinden (diğer bir deyişle Fabrika insanlarından) Viktor Bockris Fabrika'yı "kapılarını açtığı andan itibaren Bauhaus'la ya da daha önceki örnekleriyle karşılaştırıldığında dünyanın en akıllı sanat komünlerinden biri (Shorr, 2015)" olarak tanımlar. Ona göre burası çok üst düzey bir düşünce kuruluşu, ortak bir sanatsal buluşma yeridir. Rönesans atölyelerindeki usta-çırak ilişkisinden farklı olarak Warhol'un Fabrika'sı, kolektif üretim ve iş birliğine dayalı bir ortamı yansıtır. Sanatçının kişiliğini de yansıtan bu mekân, oyuncudan yönetmene, ressamdan müzisyene sanat alanının farklı aktörlerini bir araya getirerek toplumsal etkileşimi teşvik ettiği gibi, burada düzenlenen sıra dışı etkinlik ve partilerle de popüler kültürü sanat anlayışının merkezine almıştır.

Warhol'un özgünlük kavramını sorgulayarak gerçekleştirdiği endüstriyel çalışmaları, seri olarak Fabrika'da üretilir ve çoğaltılır. Danto (2014), Warhol'un sanatı için neredeyse tamamen ticari amaçlı grafik sanatların sıradanlığı üzerine olduğu görüşündedir (s. 52). Giderer'in (2003) deyişle Warhol'un "orijinal yapıt üreten sanatçıyı yok eden" (s.143) bakışı, atölyesini de kopyalar üreten bir fabrikaya dönüştürmüştür. Belki Rönesans dönemindeki gibi usta-çırak ilişkisi tam anlamıyla yoktur ama sanatçının atölyesini kişisel beğenisine göre düzenlemesi ve onu kendi kişiliğinin bir yansıması olarak görme durumu benzerdir.

Nasıl ki Fabrika sadece üretim yeri değil aynı zamanda sosyal ve kültürel buluşma yeriye ondan sonra gelen birçok sanatçı için de atölye anlayışı benzer olmuştur. Özellikle kolektif üretim pratiğini benimsemiş pek çok sanatçının günümüzde de atölyeye bakış açıları ona yakındır. Olafur Eliasson, Berlin'de 1995'te kendi ismiyle kurduğu atölyesi ile bu anlayışı devam ettiren sanatçılar arasındadır. Mekân, mimarlar, teknisyenler, sanatçılar gibi farklı alanlardan uzmanların bir araya gelerek çalıştığı, deneyler yaparak sanat eserleri ve projelerin geliştirildiği bir yer olmanın yanı sıra, sanat dünyası dışındaki kişi ve kurumlarla sanatsal ve entelektüel alışverişi ilerletmek amacıyla atölye çalışmaları ve etkinliklere de ev sahipliği yapmaktadır (Eliasson, 2024). Eliasson'un atölye anlayışı, kolektif araştırmalar,

deneyler yapılabilir bir mekân, projelerin geliştirilebildiği bir stüdyo yaklaşımını yansıtır ve çalışmalarını da bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirir.

Sanatçı atölyesi, üretimin fiziki olarak başladığı mekân olarak kabul edilebilir. Murat Aksoy (2021), geleneksel atölye, stüdyo ve galeri arasında, sanatçının sergileme ve üretme alanı üzerinden ilişki kurar. Ona göre geleneksel atölye, stüdyo ve galeri mekânlarından farklı olarak daha dağınık ve sergileme açısından belli bir hiyerarşiden yoksundur. Atölye, sanat eserinin hem üretildiği yer hem de sergi alanı olması yönüyle ikili bir işleve sahiptir. Sanatçı için atölye, üretim ve yaratım alanı olduğu için, atölye içerisindeki sergileme yöntemi ve hiyerarşi de sanatçının eserleri arasında kurduğu ilişki ve üretimini devam ettirme motivasyonu doğrultusunda yaptığı düzenlemeye göredir. Sanatçı Daniel Buren (2005), atölyeyi özel, kişisel bir yer olarak sadece orada ikamet eden sanatçının yargıda bulunabileceği bir deneyim mekânı olarak tanımlar. Atölyede sanatçı istediği gibi hareket eder, orayı istediği gibi düzenler, kurgular ve istediği malzemeleri, çalışmaları mekâna dahil eder, asar, oynar, yırtar. Atölye, üreten kişinin ürünüdür, galeri ise artık üretilen çalışmaların izleyiciyle paylaşıldığı mekândır. Sanatçı, sergilemek istediği çalışmalarını atölyesinden çıkararak galeriye getirir, kamuya açar. Sanatçı, hangi işlerin sergileneceğine ya da sergilemeye değer olduğunu seçen en önemli öznedir. Bir anlamda öncelikle çalışmaya eser değerini ilk yükleyen sanatçının kendisidir.

Atölyenin kendisinin sanat eseri haline gelerek galeride sergilendiği örnekleri de görmek mümkündür. 1998'de, Francis Bacon'ın ölümünden altı yıl sonra, varisi John Edwards, Bacon'ın atölyesini sanatçının doğup yaşadığı Dublin'deki Hugh Lane Galeri'ye bağışlamıştır. Küratör ve arkeologlardan oluşan bir ekip tüm nesnelerin konumlarını haritalandırarak çalışmaları seyahat için hazırlamış, toz dahil her bir öğeyi etiketleyip paketleyerek taşımışlardır (Hughlane, 2024). Galerinin müdürü Barbara Dawson, "Bu bir kopya değil, stüdyoyu yüzlerce parçaya böldük ve her bir parça taşınmak üzere dışarı çıkarıldı. Duvarları aldık, kapıyı aldık –ki kapı, onun paleti olarak kullanıldığından çok güzeldi, çatı pencerelerini, döşeme tahtalarının tozunu bile aldık" (Landi, 2010, s. 79) diyerek Bacon'ın atölyesinin galeri mekânında nasıl gerçekçi olarak sergilendiğini açıklar. Galeride Bacon'ın ölmeden önce yapmakta olduğu son resim dahil atölyesindeki her bir öğenin olduğu gibi korunarak sergilenmesi, atölyenin mekân olarak kendisini sergilenebilir bir nesne haline getirmiştir. Bu atölyenin ünlü bir ressamın ait olması, onu eser niteliğine sokan özelliğidir. Sergilenebilir özelliğiyle tüketim nesnesine dönüşen atölyeyi daha sonra detaylandırılacak olan sanat nesnesi, tüketim nesnesi ve mekân üzerinden de okumak mümkündür.

Sanat Eseri-Nesne-Kavram

1960 sonrası dönemde postmodernizm kavramı ile birlikte var olan kalıp ve sınırlar yıkılmış, neyin sanat kabul edilebileceği, neyin edilemeyeceği tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalarda sanat eseri nesneden bağımsız, bir kavram olarak ele alınır. Sanatın geçirdiği kırılmaları anlamak için postmodernizm öncesi döneme bakmak önemlidir. Sanat eseri ve nesne tartışmaları bağlamında Fütüristler müzelere mezarlık yakıştırmaları yaparken sanatın geçmişiyle olan bağını kopararak yeni bir söylem, yeni bir hareket yaratmak isterler

(Marinetti, 2016). Sanatçı manifestolarının ön plana çıktığı fütürizmden sonra ise dadaclar düzen karşıtı bir anlayış benimseyerek sanat eseri oluşturmanın geleneksel yöntemlerini dışlamışlardır. Bu hareketin öncülerinden Marcel Duchamp, hazır nesnelere sanatın ve sanat eserinin ne olduğunu sorgulamış, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2009, s. 125). Minimalizm ve kavramsal sanat ile beraber artık resmin geleneksel malzeme ve teknikle olan sınırları aşılmış, eser mekâna yayılmıştır. Bu durumda sanat eseri - nesne ilişkisi değişmeye başlamıştır. Nasıl ki kavramsal sanat sonrası, bir kavramın, bir düşüncenin de sanat eserinin bir parçası olduğu savunulmuşsa, günümüzde de bu düşünceye paralel olarak nesnenin, sınırlarını aşarak izleyici ile etkileşimde olması, sanat eserinin bir parçası sayılabilir. Kosuth (1972), “Duchamp’tan sonraki tüm sanatlar doğası gereği kavramsaldir çünkü sanat yalnızca kavramsal olarak var olur” (s. 161) der (Görsel 1). Çünkü onlar için sanat nesne değil, sanatçının sanat anlayışındadır ki nesnelere de bu anlayışa tabidir. Burada Damien Hirst’ün (1996) *Evim Evim Güzel Evim* isimli, bardaklar, izmarit dolu küllükler, boş bira şişeleri, palet, şövale, fırça gibi atölyeye ait malzemelerden oluşan enstalasyonunun örneklenmesi yerinde olacaktır, öyle ki bu enstalasyon çöp zannedilerek temizlik görevlileri tarafından süpürülerek çöpe atılmıştır. Yani sanatçı, sanat anlayışını atölyesindeki nesnelere arayıcılığıyla yansıtarak Kuspit’in (2010) tabiriyle çöp eseri ya da atölyesinin çöp yığını galeriye taşıyıp onu sanat yoluyla kurumsallaştırmış ve galeride sergileyerek ona sanat kimliği kazandırmıştır (s. 88) (Görsel 2).

Sınırları iyice bulanıklaşan eserin ne ya da hangisi olduğu düşüncesinden hareketle Marshall McLuhan’ın “artık bütün insan çevresinin bir sanat eseri olarak düzenlenebileceği” (akt. Baudrillard, 2014, para. 18) düşüncesi eserin nesnesizleşmesiyle beraber sanatçının kendi kararı ve niyeti



Görsel 1. Marcel Duchamp, *Çeşme*, (Duchamp, 1917)



Görsel 2. Damien Hirst, *Evim Evim Güzel Evim*, 21.2 x 21.2 x 2.4 cm, porselen, nesne üzerine çoklu serigrafı (Hirst, 1996)

sonucu herhangi bir nesnenin de esere dönüşebileceğini gösterir. Baudrillard (2014) bunu şöyle savunur: “Obur bayağılık estetiği sayesinde, gerçeği bir sanat eseri yapmak için, onu yararsız bir işleme çevirmek yeterli olmuştur. Aynı şekilde, kullanılmayan ve dolayısıyla yararsız olan eski nesnelere de otomatik olarak sanat *aurasına* bürünür” (para. 39). Burada Baudrillard, Walter Benjamin'in özgün eser için kullandığı *aura* kavramı gibi, *simülak*ların yani gerçek olmayan, gerçeklikten türetilen kopya imgelerin de bir *aura*'sının olduğundan; bir gerçek, bir de sahte simülasyonun varlığından söz eder.² Baudrillard (2010), “bu bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, yeni tuhaf çekicilerdir- estetiğin ötesindeki yeni nesnelere, trans-estetik nesnelere- anlamsız, yanlılsamamsız, *aura*'sız, değersiz, dünyamızın radikal yanlılsama kaybının aynası olan fetiş-nesnelere” (s.41) der. Aslında burada yaptığı eleştiri, nesnenin dışarıdan zorlama bir etkiyle yapay bir *aura* edindiğidir. Marcel Duchamp'ın da yaptığı budur: Var olan nesneye yeni bir anlam yükleyerek onu tekrar sunmak. Bu yolla aslında sanat-nesne ve sanat-kavram ilişkilerini sorgulayarak sanatın kavramsallaşmasının önünü açmıştır.

Sanatın nesneden bağımsızlaşmasıyla ortaya çıkan *nesnesiz sanat* anlayışı, kavramsallaşan sanatın estetik temelli düşünülmemesi gerektiği yargısını ortaya çıkarır. Heidegger'e (2007) göre, malzeme sanat eserini ortaya çıkarsa da sanat eseri sadece malzemesi üzerinden değerlendirildiğinde nesneden farksızdır. Onu nesneden ayırarak sanat eseri haline getiren, üretilmesi nedeniyle oluşan ve onu insan zihnine yakınlaştıran, onun varoluşsal özelliğidir (s.22). Günümüzde sanat eseri kalıcı eserden çok, planlanan bir projenin ya da düşüncenin parçasına dönüşmüştür. Özellikle kavramsal sanat ile birlikte değişen üretim ve sergileme pratiği günümüzde de devam etmekte, sanat nesnesinin varlığı ve ne olduğu sorgulamaları güncelliğini korumaktadır. Bu bağlamda Tracey Emin'in çalışmaları örnek gösterilebilir. Emin, çalışmalarının öznesini oluşturan özel hayatını sanat nesnesi olarak sergiler. Geçmişten günümüze kadar yaşadığı tüm olayları, travmaları ya da onda iz bırakan duyguları çalışmalarına yansıtır. Örneğin 1999 yılında Tate Galerisi'nde sergilenen *Yatağım* isimli enstalasyonunda geçirdiği depresyon döneminde yatak odasının durumunu olduğu gibi yansıtır. Enstalasyonda dağınık yatağı ve yatağının yanındaki içki şişeleri, kullanılmış mendiller, prezervatifler vb. bir arada bulunur. Kişisel alanını olduğu gibi yansıtarak depresyonunun bir portresini yarattığı bu çalışması 1999'da Turner Ödülü'ne aday olduğunda eleştirmenler tarafından çok tartışılmıştır (Tate, t.y.). *Yatağım* geleneksel estetik algısıyla hoş karşılanmasa da eserde ifade edilen duygu ve aktarılan mesajın gücüne odaklanılır. Kişisel alanını doğrudan sergilemesi, sanatın ne olduğu tartışmalarını yaratır. Bazı eleştirmenler bunun sanat eseri sayılmasına karşı çıkarken sanatçının yaşadığı psikolojik deneyimi en çarpıcı ve gerçekçi şekilde yansıtması bakımından çalışma yine aynı şekilde sanat eseri olarak değerlendirilir. 1999'da ödülü alamamış olsa da adaylığı halen konuşulur ve bu tartışmaları da canlı tutar. Hans Haacke'ye

² "Simülak" ve "simülasyon", Fransız düşünür Jean Baudrillard tarafından ortaya atılan terimlerdir. Simülak, aslında gerçekte var olmayan, kopya imgedir. Modern toplumda artık gerçeklikle değil sadece gerçekliği temsil eden kopyalarla karşılaşılır, gerçekliği yansıtmaz, onun yerini alırlar. Simülasyon ise Baudrillard'ın çalışmalarında gerçeklik ve imge arasındaki ilişkiyi anlamak için kullandığı bir kavramdır. Ona göre, artık gerçekliğin tüm verilerinin olduğu ama gerçek olmayıp onu taklit eden bir simülasyon ortamı oluşturulmuştur. Baudrillard, simülasyonun gerçekliği yeniden üretmek yerine onu yok ettiğini ve gerçekliği bir simülak haline getirdiğini savunur (Baudrillard, 2021).

(2016) göre *sanat eseri* sayılan ürünler kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara sanat eseri olmayı yüklemeye iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesnelere olarak belirtilirler. Sanatçı da tıpkı sanat eseri gibi geçerliliğini belli bir kültürel iktidar grubunun göreceli ideolojik çerçevesinden alır. Dolayısıyla günümüzde sanatçı ve eserini var eden aslında bu iktidar grubudur. İktidar grubu değiştiğinde ya da dönemin popüler istekleri değiştiğinde sanat eseri değerini yitirir mi? Eğer yitirse sanat eseri zamansız olamaz. Tracey Emin'in enstalasyonu Tate Galeri koleksiyonunda sergilenirse de halen sanat eseri olup olmadığı tartışmaları devam etmektedir. Burada Emin'in kendi sanatçı tavrını kabul ettirmiş olması da önemlidir. O nedenle bu iktidar grubunu yine etkileyen sanatçının duruşu ve onu alımlayan izleyici tarafından aldığı karşılık olarak da okunabilir. Diğer taraftan eser toplumsal ya da ticari çıkarlar ile buluşmadığında sanat eseri niteliğini kaybeder mi? Aslında sanat eserinin zamansız olmasını sağlayan belirli zümrenin beğenisinden çok toplum tarafından kabul edilmesidir. Bu kabul edilme belli bir sürece de yayılabilir. Öyle ki onun değerini ondan sonra gelecek olan eserler ve değişimler de belirleyebilir. Aslında belirli dönemler içerisinde eserin ön plana çıkarak toplumsal ve ticari çıkarlarla buluşması, olumlu ya da olumsuz tartışmalar yaratması, sanatı canlı tutar.

Sanat Nesnesi-Tüketim Nesnesi-Mekân

Sanat eserlerinin alıcısına ulaşmasının en pratik yolu, sergileme mekânları, galerilerdir. Kamusal alanda sergilenmesi ile ticari alanda sergilenmesi arasında eserin sanat eseri olarak algılanması açısından fark vardır. Bu durum eserin sanatçının atölyesindeyken de farklı değildir. Ticari alanda eser alınıp satılabilir özelliindedir; o nedenle de bir ederi, ticari değeri vardır. Kamusal alanda çalışan birçok sanatçı, yaptıkları eserlerin sergilenen bir formatını galeri mekânına taşır.

20. yüzyılın ikinci yarısı ortaya çıkan ekolojik sanat ve yeryüzü sanatının temsilcileri bu tartışmanın merkezinde yer alarak, sanat eserlerinin geleneksel sergi mekânlarından uzaklaşıp doğal ortamlarda yaratılmasını savunmuştur. Bu tavırla doğada oluşturulan eserlerin geçici ve değişken yapısı da vurgulanmıştır. Sanatçılar, üretim ve sergileme süreçlerinde mekânın rolünün yeniden değerlendirilmesini ve sanatın ticari boyutunu eleştirmek için sanatı galeri mekânının dışına taşımayı amaçlasa da doğada oluşturulan işlerin bazı parça ya da belgelerinin tekrar galeriye getirilerek sergilendiği örnekler de vardır. Benjamin (2003) için, "şeylerin geçiciliğini kabul etmek ve onları sonsuza dek kurtarma kaygısı, alegorinin en güçlü dürtülerindedir" (s. 223). Doğada geçiciliğin vurgulandığı çalışmaların birçoğu fotoğraf ya da video ile belgelenip galeride sergilenerek kalıcılaştırılır. Yeryüzü sanatının önemli temsilcilerinden Richard Long da bu yöntemi uygulayan sanatçılardan olduğu için onun çalışmaları üzerinden örnekleme yapılabilir. Long, uzun doğa yürüyüşleri sırasında doğada oluşturduğu geçici eserlerle tanınır. Doğa ile insan arasındaki etkileşimi ve doğanın kendisinin sanatın bir parçası olduğunu vurgular. Ona göre yeteneği bir arazide yürümek ya da bir yere taş bırakmaktır. Belli yerlere konumlanan açık alan heykellerini ve yürüyüş yerlerini satın almak mümkün değildir (Antmen, 2009, s. 260). Long, doğada bıraktığı izleri fotoğraf ve video ile belgeleyerek bu çıktıları galeride sergiler. Doğadan aldığı malzemeleri de yine aynı şekilde galeride kurgulayarak iç mekânda enstalasyonlar oluşturur. Örneğin sanatçının kişisel internet

sitesinde görülebileceği üzere, 1998’de Sahra’da yaptığı Sahra Çizgisi çalışması dış mekânda geçici olarak var olurken, 1984’te Göl Taşları Çizgisi enstalasyonu Torino’da galeride sergilenmiştir (Görsel 3). Bu yaklaşım çalışmalarının temelini oluşturduğundan örnekleri çoğaltmak mümkündür.



Görsel 3. Richard Long, *Göl Taşları Çizgisi*, gölden toplanmış taşlar (Long, 1984)

Sadece Long değil, hareketin birçok temsilcisi üretimini bu bağlamda oluşturur. Doğanın kendisinin sanat eseri olduğu savunulurken doğadaki malzemelerin doğal ortamından çıkarılıp galeriye taşınması, savunulan orijinal bağlamdan uzaklaşılmasına neden olabilir. Ayrıca, doğadan alınan malzemelerin galerilerde sergilenmesi, doğanın bir meta haline gelmesi riskini de taşır. Sanat eserinin ticarileşmesinin tartışıldığı bir düşüncede, nesne öncelikli olmayan anlayışların galeri ortamında tekrar nesne odaklı hale gelerek sergilenmesi, yani sanatçının çalışmasının iç mekânda sanat piyasasına dahil olması, tüketim çağında sanatın, kendini tüketim düzeninin bir parçası haline dönüştürmesi olarak da okunabilir. Sanatçılar sanatın ticari boyutunu eleştirirken, daha önce bahsedilen, Haacke’nin sanatçı ve eserini var edenin iktidar grubu olduğu yönündeki düşüncesine paralel bir davranış göstermiş olurlar.

Kamusal sanat anlayışında sanat eserinin galeriden kamusal alana çıkarılması, uygulandığı yere göre eserlerin daha geniş kitlelerle buluşmasını da sağlayabilir. Yine de unutulmamalıdır ki bu durum, bunun gerçekleşmesi sırasında gerekli izinlerin alınabilmesi için politikacılar ya da kent yetkilileriyle ilişkide olunmasını da zorunlu kılar (Atakan, 2008, s. 140). Yani yine iktidar grubu ve otoriteyle yakın temas içinde olunması gerekebilir.

Tüketim düzeninin de bir parçası olan iktidar grubu, eserin sanat değeri taşıyıp taşımadığına ya da piyasa değerinin ne olabileceğine göre kararını verebilir.

Burada tüketim toplumuna yönelik eleştirilerini çalışmalarına yansıtan Barbara Kruger örneklenebilir. Güçlü, sosyal ve politik mesajlar vermesiyle tanınan sanatçı, kopyalama ve *kendine mal etme-temellük* (İng. *appropriation*) kavramları üzerinden üretimini gerçekleştirirken temellük sanatının hem ideoloji eleştirisinden hem de yapıbozumundan (Fr. *déconstruction*) yararlanır (Foster, 2009, s. 152). Çalışmalarında metin ve görselleri birleştirerek kapitalizm, tüketim kültürü, medya gibi konuları eleştirir. Kitle kültürü ve yüksek sanatın ortaklığı düşüncesine yönelik eleştirel tavrı çalışmalarına yansır. Kruger, en bilinen baskılarından birinde Descartes'ın (2020) "Düşünüyorum o halde varım" (s. 38) sözüne ithafen "Alışveriş yapıyorum öyleyse varım" (Kruger, 1987) yazarak tüketmenin insan varoluşunun temeli haline geldiğini vurgular (Görsel 4). Ona göre "Sanatçıların sanat alt kültürü içinde bağlamsallaştırılan üretimi, genellikle bir resmin sahiplendirilmesini ya da alınmasını içerir. Resmin değeri, medya imgeleminin sınanmış pazarlanabilirliği içinde zaten güvenle saklanmış olabilir" (Kruger, 2016, s. 1094). Sanat eserlerinin medya ve pazarlamanın etkisiyle ticarileşme sürecinden bahsederken pazarlamanın, eserin değerini arttırarak yerini sağlamlaştırdığını iddia eder. Bunun için çalışmalarını sergilerken reklam panoları, galeriler gibi değişik mekanlar seçer ya da kartpostallar oluşturmak gibi farklı yöntemler uygulayarak çalışmalarını görünür kılar. Diğer taraftan, medya, ticari etkiler ve toplumsal yapılara yönelik eleştirisine rağmen Kruger'in çalışmaları, sanat piyasası tarafından benimsenme potansiyeli nedeniyle eleştirilerle de karşı karşıya kalmıştır. Hopkins'e (2000) göre Kruger gücün sesini ele geçirdikçe, kendisi de bir düzeyde *ele geçirilmiş* ve hem temsilin hem de kitle iletişim araçlarının entrikalarının tuzağına düşmüştür (s. 211). Zaten Kruger de hiç kimsenin piyasanın tamamen içinde ya da dışında olmadığını, bu şekilde bakmanın çok kısıtlı ve eski görüşe sahip bir düşünce olduğunu savunur (akt. Mitchell, 1991, s. 444). Dolayısıyla önemli olan sanatçının çalışmalarının bir şekilde izleyicisine ulaşmasıdır ve pazarlama, eserin değerini arttırarak yerini sağlamlaştırdığına göre bunun karşısında olamaz. Bu düşüncede, üretilenin alıcısıyla buluşmasının, üretilenin sanat eseri konumuna gelmesini sağladığı anlamı vardır. Aynı şekilde ürettiğini alıcısıyla buluşturmaya karar veren sanatçı, ona eser değerini o anda yükleyebilir.



Görsel 4. Barbara Kruger, *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım*, 280x283 cm, vinil üzerine serigrafi (Kruger, 1987)

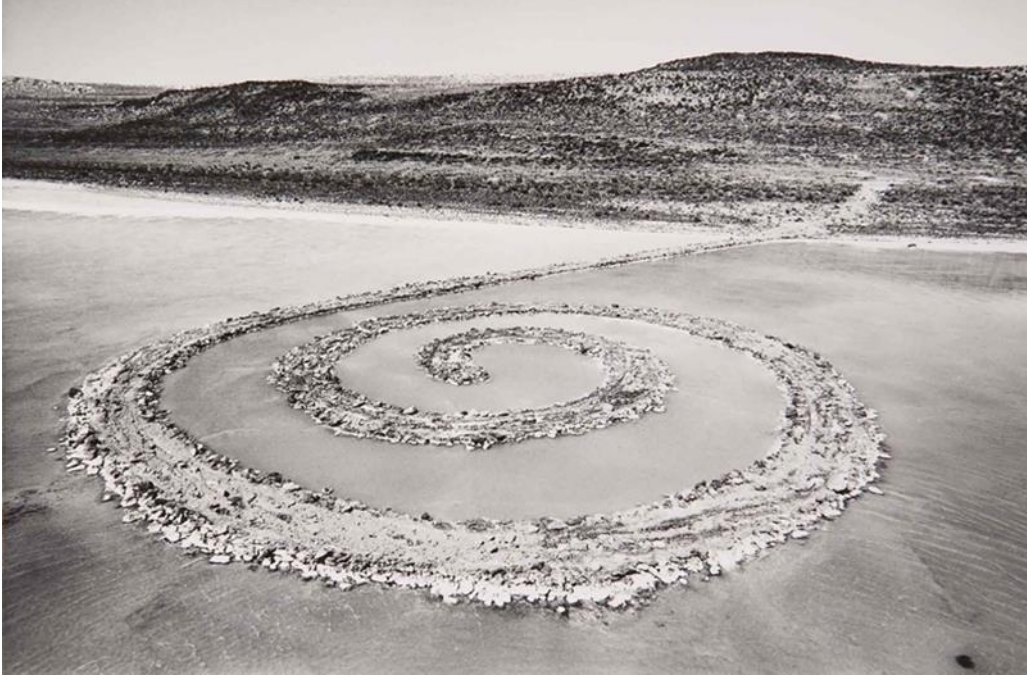
Bir anlamda onu sanat eseri haline getiren, üretici, yani sanatçının o anki tavrı olabilir. Bu durum, aslında galerinin dışına taşan sanatsal üretimlerin, performansların, yeryüzü sanatı örneklerinin alıcısına ulaştırılması ve pazarlanabilmesi için tıpkı Kruger'in bahsettiği gibi tekrar galeriye dönerek pazarlanabilirliğinin güven altına alınması anlamına da gelebilir. Burada problemlili olan ve eleştirilen sanatın pazarlanabilir olma özelliğidir. O halde eserin galeriye dönerek pazarlanabilirliğinin güven altına alınması, onun kalıcılaştırma refleksi ile metaya dönüşme olasılığını arttırabilir.

Rastlantısallığı ön planda tutarak kalıcı bir nesneye odaklanmak yerine geçiciliğin ön planda olduğu işler üreten sanatçılar da vardır. Sanat eserine değerini veren özelliklerden kabul edilen kalıcılığı, bitmişliği geçersiz kılmak isterler. Jean Galard'ın (2011) aktarımıyla Nelson Goodman'ın *Sanatın Dilleri* kitabında, bir eserin varoluşunun sanatçının eliyle fiziksel olarak üretilmesine bağlı olmaksızın icra edilmemiş durumda dahi var olabileceğinden söz edilir (s. 28). Sanat eseri, artık ona değerini veren mekândan bağımsızlaşmasıyla daha radikal olarak tartışılmaya başlanmıştır. Eser hem nesne ile arasındaki ilişkiyi değiştirirken aynı zamanda mekândan da koparak sınırlarını genişletmektedir. Bu durum izleyicinin durumunda da değişiklik yaratır. Sanatın hayatın içine karışması, izleyicinin de farkında olmadan sanat eserleriyle dışarda çarpışması ya da fiziki olarak hiç karşılaşamamasına neden olur.

Sergilenerek Tüketilen Eser

Sylvere Lotringer (2010), Baudrillard'ın *Sanatın Komplosu* kitabının sunuşunda sanatın, sanatsal üretimin tüketim ile olan ilişkisinden bahseder: "Sanat dünyası tüketim adlı bulaşıcı hastalıktan korunmak amacıyla kendini bilinçli bir şekilde devasa bir balon içine kapatmaya çalışmaktadır. Oysa tüketim düzeni çoktan onun da içine sızmıştır" (s. 12). Sürekli yenilik ve benzersizlik talebi, eserlerin hızlı bir şekilde tüketilmesi anlamına gelebilir. Sergilenen eserlerin tekrar sergilenmesine çok sıcak bakılmaması da onların yapılan sergiler sonucunda tüketilerek işlevlerini yitirmelerine neden olur. Dolayısıyla Baudrillard'ın sanatın içine sızdığını söylediği tüketim düzeni, biten sergi üzerinden tüketilmiş olan sanat eseriyle de yorumlanabilir. Sergilenen ya da izleyiciyle buluşan eser, sergi sonunda (bir koleksiyona dahil olmaya değer görülmemişse) işlevini tamamlamış olur. Tabii doğada sanat eseri nitelendirilmesiyle sergilenen ya da var olan çalışmalar bu anlamda zamansızlığını korur. Örneğin Robert Smithson (1970) *Spiral Mendirek* isimli çalışmasında, Utah'ta Büyük Tuz Gölü'ne tonlarca taş ve toprak taşıyarak dev ölçekli bir spiral yaratmıştır (Görsel 5). Yine de günümüz şartları ve galeri sisteminde sanatçının sürekliliğini koruyarak görünürlüğünü kaybetmeme beklentisi, güncel koşullarda nitelikten çok niceliğin ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum yine tüketim düzeninin sanat dünyasının içine sızmasının nedenlerinden biri olarak düşünülebilir.

Günümüzde özellikle internetin sağladığı küresel koşullarla beraber etkileşim artmış, sanat eserleri ya da üretim pratikleri, sosyal medya hesapları ile beraber farklı sergileme yöntemleri geliştirilmesinin önünü açmıştır. Bugün görünür olmanın en büyük aracı sosyal medyadır. Sosyal medya hesapları aracılığıyla yapılan etkileşim, daha çok takipçi yani izleyiciye, hatta potansiyel alıcıya ulaşılmasını kolaylaştırırken sanatçının ve onu sergileyen



Görsel 5. Robert Smithson, *Spiral Mendirek*, enstalasyon (Smithson, 1970)

galerinin de daha çok değer görmesini sağlar. Baudrillard'a göre (2014) "Kendini ifade etmek zorunda olan ve artık başkasını dinlemeye vakti olmayan her özne, sonunda kendi kendisiyle etkileşir. İnternet ve diğer ağlar, kapalı devre süren bu kendini ifade etme olanağını arttırmaları. Herkes sanal performanslarıyla bu boğuculuğa katkıda bulunur" (para. 28). Aslında günümüzde tüketim tam da burada gerçekleşir. Pandemi ile beraber etkinlik alanları kapalıyken sanatçılar için üretim durmamış, üretimi paylaşmanın farklı yolları keşfedilmiştir. Gerek müze ve galerilerin düzenlediği online sergiler, çevrimiçi sanal gezintiler, gerekse sanatçıların sosyal medya hesaplarında yaptıkları paylaşımlar bu yeni düzene ayak uydurmanın yollarındandır. Özellikle de sosyal medyanın aktif olarak kullanılması, sosyal medya hesaplarının galeri gibi eserleri sergileme amaçlı tasarlanması, sanatçının bugünkü düzende aktif ve görünür olmasını sağlayarak izleyici ile iletişimde olmasını kolaylaştırır. Sosyal medya, eserin fiziki olarak sergilendikten sonra tüketilmesini dönüştürme potansiyeline de sahiptir. Günümüz sanatçısı, sosyal medya aracılığıyla hem eserlerini hem de kendisini sergileyerek, sanattaki tüketim anlayışını yeniden tanımlayabilir. Sanatçılar çalışmalarını, yaratım süreçlerini, atölyelerini ve günlük yaşamlarını paylaşarak izleyicileriyle doğrudan bir bağ kurabilirler. Bu durum, sanatçının yalnızca eserleriyle değil, kişiliği ya da oluşturduğu imajıyla da tanınmasını sağlar. Sanatçının kimliği, dijital platformlarda paylaştığı içerikler aracılığıyla şekillenir. Daha önce de örneklenmiş, özel hayatını sanat nesnesine dönüştürmesiyle bilinen sanatçı Tracey Emin, 2020 yılında teşhis edilen mesane kanseri hastalığının tedavi sürecini de olduğu gibi instagram hesabından paylaşarak yine kişisel alanını sergiler. Günay Yavuz ve Ceylani (2022), sanatçının genellikle tuvalette gerek ayna yardımıyla gerekse telefonunun ön kamerasını kullanarak çektiği, bedenindeki ameliyatın izleri ve bedenine takılı olan tıbbi malzemeleri gösterdiği bu paylaşımları sanatçının sanatsal üretimi üzerinden değerlendirir. Emin'in hastane fotoğraflarını sanat eseri düşüncesiyle paylaştığı tartışmalı olsa da

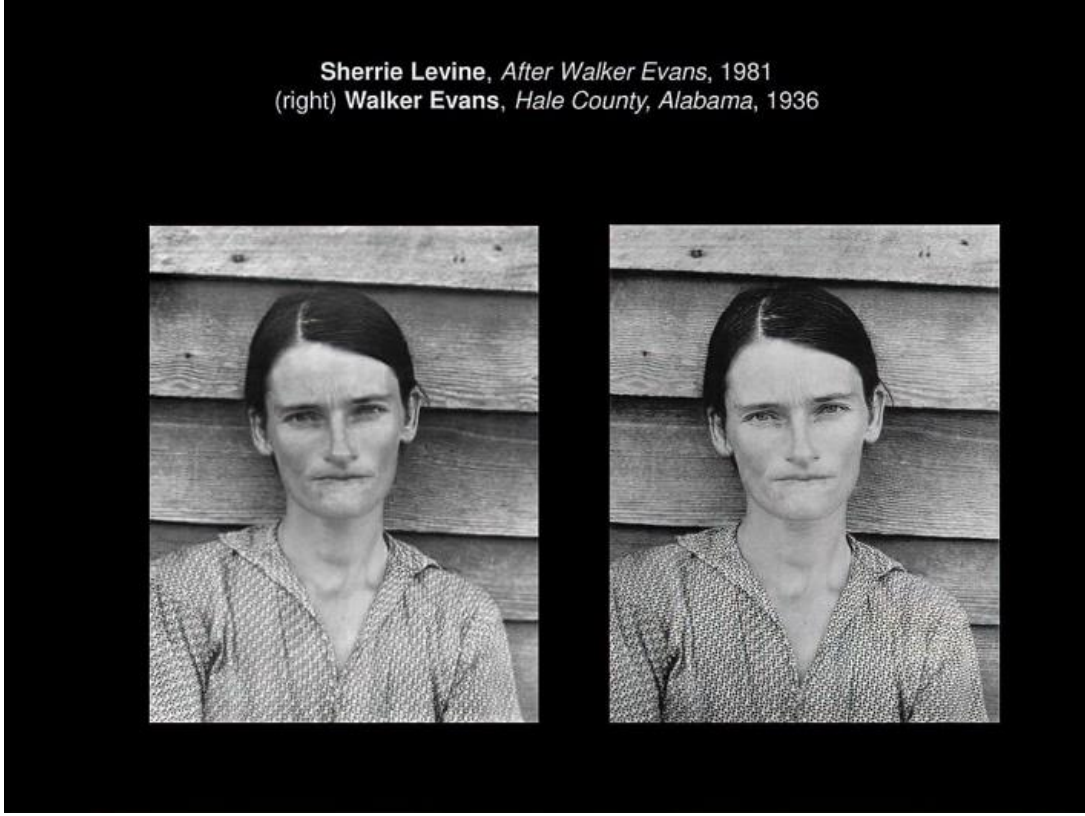
sanatçının hayatını sanat eseri olarak sergilemesi açısından bu tavrı da ona paralel okunabilir. Emin sosyal medya hesabını sanatçı duruşuna paralel olarak kullanarak özel hayatını farklı alanlar üzerinden izleyicisiyle paylaşmış olur. Diğer taraftan sürekli içerik oluşturma ve yenilik tabanlı düşünce şekli, sanatçının üretimini ve sanatçı olarak pozisyonunu da etkileyebilir. Sosyal medya, sanatçının daima üretken olması gerektiği bir ortam yaratarak paylaşılan işlerin daha çabuk tüketilmesine de neden olabilir.

Günümüzde sosyal medya hesapları kadar dijital platformlarda takip edilebilecek bir diğer yöntem de çevrimiçi sergilerdir. Çevrimiçi sergiler, sanatçıların atölyesinde gerçekleştirdiği nesne odaklı eserlerin teknolojinin yardımıyla dijital ortama aktarılması ile gerçekleşir. Bu durum orijinal sanat eserinin ne ya da hangisi olduğunu da tekrar sorgulatmıştır. Birçok kurum çevrimiçi sergi düzenleyerek gerek çalışmaların gerek fiziki mekânın dijital platforma aktarılmış görsellerini sergilemektedirler. Örneğin bir tuval resminin fotoğrafının dahil edildiği sergilerde artık eserin teknik özellikleri değişmiş, sanat eserinin ne olduğu ya da hangisi olduğu sorusu ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerçek olan, esas eser nedir? Orijinali hiç görülemediğine göre atölyede kalan mı yoksa onun belgelenmesiyle sergilenen mi? Burada artık sanatçının eser üzerindeki hükmü ve dahli daha önemli olmaya başlamıştır.

Benzer durum İngilizce *Non Fungible Token*'in (Tr. *değiştirilemez jeton*) kısaltılmışı olarak kullanılan *NFT* için de geçerlidir. NFT, mülkiyeti doğrulanmış ve blockchain adlı dijital ortamda şifrelenerek veri tabanında saklanan, çeşitli çevrimiçi platformlarda toplanabilen, satılabilen ve ticareti yapılabilen, fotoğraf, şarkı veya video gibi birbiriyle değiştirilemeyen bir dijital varlıktır (Cuban, 2024). Dijital üretimlerin doğrudan dijital platformlar aracılığıyla satış ve koleksiyonunun yapılmasını sağlayan bu sistem henüz çok yeni olması nedeniyle günümüzde geleceği belirsizdir. Özellikle de NFT'nin yarattığı tartışma, satışta olan eserin kendisinden çok maddi değeri üzerinedir. Dijital platformda üretilen bir eser dışında, örneğin nesne temelli bir eserin .jpeg, .png gibi farklı uzantılı dijital kopyasının NFT olarak satışı da yapılabilmektedir. Bu durum yine orijinal eserin ne olduğu sorusunu sordururken Fırat Arapoğlu (2021) bu tartışmayı müzelerdeki eserlerin satılan yüksek çözünürlüklü baskıları üzerinden örnekler. Ona göre her ne kadar bir müzeden Pablo Picasso ya da Vincent Van Gogh baskısı yüksek çözünürlüklü olarak satın alınabiliyor olsa da yapıt hala müzeye aittir. Burada önemli olan *değer* kavramıdır. Değer, bir kimsenin ödemeye hazır olduğu bir şey olarak görülürse, günümüzde bu alana neden yüksek miktarda yatırım yapıldığı daha iyi anlaşılır (s. 92). Dijital sanattan farklı olarak NFT sadece dijital evrende var olabilir, sahip olunabilir. O nedenle her ne kadar dijital platformda eser üreten sanatçıların sayıları artsa da NFT'nin geleceği uzun vadede sanat tarihi içerisinde değişen sistemle olan ilişkisi ile kendine nasıl bir yer edineceğine bağlıdır.

Sanat Eserinin Aslı

Heidegger (2007), eser-hakikat ilişkisini sanatçıya bağlar: "Sanatçının gerçek niyeti ancak bu noktadadır. Onun aracılığıyla eser, kendini kendi içinde duruşuna bırakmalıdır" (s. 30). Bu durumda Walter Benjamin'in (2002) *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde bahsettiği, sanatın teknolojik gelişmelerle birlikte nasıl değiştiği



Görsel 6. Sherrie Levine (sol), *Walker Evans'tan Sonra 4*, 12.8 x 9.8 cm, gümüş jelatin baskı (Levine, 1981), Walker Evans (sağ), *Alabama Tenant Çiftçi Karısı*, 20.9 x 14.4 cm, gümüş jelatin baskı (Evans, 1936)

tartışmasını akla getirebilir (s. 50-86). Benjamin, özellikle sanat eserlerinin mekanik üretim ve çoğaltma araçlarıyla yaşadığı değişimin sanatın doğasına nasıl etki ettiğini incelemiştir. Sanat eserlerinin teknolojik yeniliklerle çoğaltılabilir hale gelmesinin, eserlerin orijinalinden kopmasına neden olduğunu savunur. Özellikle, bir sanat eserinin mekanik bir şekilde çoğaltılabilir olması, onun daha *aurasını*, yani özgünlüğünü kaybetmesine neden olabilir. *Aura*, bir sanat eserinin özgün atmosferi veya varoluşsal değeridir ve mekanik çoğaltma ile bu özgünlüğünü kaybetmesi, Benjamin'e (2002) göre sanatın dönüşümü anlamına gelir. Fransız eleştirmen Nicholas Bourriaud (2004) ise günümüzde sanat eserinin aslının ne olduğu tartışmasını *postprodüksiyon* terimiyle açıklar ve bunu 20. yüzyılın modern sanatının mirası olarak sanatçıların orijinal eserler üretmek yerine özellikle kopyalanabilir işler üretmelerine bağlar (s. 10). Sanat eserinin postmodernizmle beraber kopyalanarak yeniden üretilmesi, örneğin sanatçı Sherrie Levine'da olduğu gibi fotoğrafların fotoğraflanmasıyla yeniden üretilmesi olarak karşımıza çıkabilir (Görsel 6). Aynı şekilde sanatçı Serkan Özkaya da 9. İstanbul Bienali kapsamında Michelangelo'nun *Davut* heykelini strafordan birebir tekrar üretmiştir (heykel ne yazık ki kazara devriliş parçalandığı için sergilenememiştir). Diğer taraftan günümüzde sanat eseri sadece fiziksel nesne değildir. Yukarıda örneklendiği gibi NFT olarak sadece dijital evrende var olan üretimler de vardır. Bu anlamda izleyici ile etkileşimde olmak da sanat eseri olmanın bir parçasıdır (Bourriaud, 2005). Dolayısıyla bu etkileşimde ortaya çıkan deneyimler ve iletişim de sanat eseri için önemlidir. Daha önce bahsedilen sanat eserinin kalıcılığını belirleyen aslında budur. Sanatçının atölyesinde kalan eser müzede sergilenenden daha

değersiz olmayabilir ancak izleyici ile etkileşimde olan eserin kalıcılığı, toplumsal değeri farklı olacaktır.

Sonuç

Sanat eseri olma kavramı süreç içerisinde sanatın geçirdiği kırılmalarla beraber değişim göstermiştir. Özellikle üretilen sanatsal çalışmaların nasıl ve ne zaman sanat eseri olarak değer gördüğü, postmodernizm ile birlikte değişen sanat-nesne ilişkisi ile birlikte değerlendirilmiştir. Rönesans döneminden başlayarak, müze ve galerilerin evrimi, sanat eserlerine toplumsal ve tarihsel bağlamda nasıl bakıldığını önemli ölçüde etkilemiştir. Nadire kabineleri, koleksiyonların kamuya açık bir şekilde sergilenmesinden dolayı erken dönem müzeleri olarak düşünülebilirken sanatçı atölyeleri de benzer bir yapıya sahiptir. Çünkü sanatçı atölyeleri sadece üretim mekânı olmanın ötesinde, sanatçının kişisel ifadesini ve yaratıcı sürecini sergileme alanı olarak da işlev görmektedir. Sanat eserinin nasıl değerlendirileceği konusundaki kararlar genellikle sanatçının atölyesinde alınmakta ve atölyeden çıkan eserler galerilere taşınarak geniş kitlelere sunulmaktadır.

Sanatçı atölyesinin değişen sanat anlayışları çerçevesinde geçirdiği dönüşümler Ortaçağ'dan günümüze farklı dönem sanatçı ve onların bakış açıları üzerinden tartışılmıştır. Ortaçağ'da sanat/zanaat ayrımının olmaması, atölyeye kolektif bir üretim yeri özelliği katar. Bu durum Rönesans'la beraber özgün sanatsal çalışmaların varlığıyla değişmeye başlamış, atölye, usta-çırak ilişkisi devam etse dahi sanatçının daha çok kişisel alanı haline gelmiştir. 20. yüzyılda atölyenin yine kolektif yapısı ön plana çıkarak disiplinler arası anlayışın da etkili olmaya başladığı görülür. Sanatın ticari boyutu sanat eserinin kendisi kadar sanatçıyı da etkilemeye başlamış, sanatçının sadece yaptığı çalışma değil, kendisi ve hatta atölyesi bile sergilenebilir dolayısıyla da pazarlanabilir nitelik kazanmaya başlamıştır.

Ticari alanlarda sergilenen eserler alınıp satılabilir nitelikte olup, bu nedenle belirli bir ticari değere sahiptir. Buna karşın, kamusal alanda sergilenen eserler daha geniş kitlelere ulaşarak, sanatın ticari boyutundan bağımsız olarak değer kazanabilmektedir. Sanatın ticari boyutu, sanatçıların üretim ve sergileme pratiklerinde de belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle Duchamp'ın hazır nesnelere başlattığı sorgulama, sanatın düşünce eylemi olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır. Değişen sanat nesnesi anlayışı ile herhangi bir nesne de sanatçının onu sunmasına bağlı olarak sanat eseri değeri almaya başlar. Aslında içerisinde sanat nesnesine dair bir eleştiri barındıran bu hareket ileride herhangi bir nesnenin de sanatçının kararına bağlı olarak sanat eseri olarak sunulabileceğini gösterir. Yine de sanat eseri sayılan çalışmalara bu değer, kültürel olarak onlara sanat eseri olmayı yükleme iktidarını elinde bulunduranlar tarafından verildiği görülmüştür.

Sergilenerek sanat eserlerinin kalıcılığı ve ticari değer kazanması, sanatın tüketim düzeninin bir parçası haline gelmesine neden olsa da çalışmalara sanat eseri değerini veren diğer nitelik kitlelere ulaşması gerekliliğidir.

Sanatın teknolojiyle etkileşimi, sanatsal üretimin doğasını ve eserlerin algılanma biçimini etkileyen bir tartışma alanıdır. Sanatın sergilenme ve algılanma biçimi, sanatın ticari değer

kazanarak pazarlanabilirliğini etkilerken, günümüzde sanat eseri fiziksel bir nesne olmanın ötesindedir. NFT gibi tamamen dijital bir evrende var olabilirken aynı zamanda izleyici ile doğrudan etkileşimde bulunur bir yapıya da bürünebilir. Bu durum özellikle sosyal medya ve dijital platformlar ile sağlanır. Sanatçılar çalışmalarının dijital kopyalarını (ya da dijital çalışmalarını) sosyal medya hesaplarında paylaşarak izleyiciyle doğrudan bağ kurabilir, kendi etkileşimlerini yaratarak görünürlüklerini de arttırabilirler. Burada otorite sanatçının kendisi olur. Onu yapan da sergileyen de sanatçının kendisidir. Ancak günümüzün sürekli yenilik ve üretkenlik talebi, eserlerin daha hızlı tüketilmesi riskini de içinde barındırır. Diğer taraftan sanatçı, sosyal medya hesaplarından yalnızca eserlerini değil, kendi hayatını da paylaşabilir. Kendisine sanatçı imajı oluşturabilme imkânı sağlayan bu durum kendisini de pazarlanabilir bir yapıya dönüştürür. Nasıl ki Bacon'ın atölyesi sergilenebilir bir obje haline gelmiş ya da Warhol kendisini atölyeye ait bir parçaya dönüştürmüşse günümüz sanatçısının da karşılaştığı ortam benzerdir. Bu durumda üretilen çalışmaya sanat eseri değerini veren, çalışmayı paylaşan ve çalışmanın hem üreticisi hem iktidar sahibi olan sanatçısı ve onu alımlayan izleyici olur.

Üretilen çalışmaların sanat eseri olarak değerlendirilme süreci farklılık gösterse de genellikle belirli bir standarttan ziyade, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlara dayalıdır. Öznesi değişse de sanat eserinin değeri genellikle belirli bir iktidar grubunun belirlediği normlara göre şekillenir. Her ne kadar günümüz dinamikleri sanatçılara büyük özgürlükler tanıyor gibi görünse de daha az özgün ve daha fazla *esinlenilmiş* eserlerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda, sanat eserinin tanımı ve değeri üzerine yapılan tartışmalarla birlikte sanat eserinin kalıcılığı da toplumsal ve kültürel dinamikler ile bağlantılı olup anlık değil, daha geniş tarihsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Aksoy, M. (2021). Kolektif hafıza ve sanat pratiğinin mekânı olarak atölye. *Yeni Fikir Dergisi*, 13(26), 73-80.
- Antmen, A. (2009). *20. yy. batı sanatında akımlar*. Sel Yayınları.
- Arapoğlu, F. (2021). Sanatta aktüel gündem: Kripto sanat (NFT). *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 91-93.
- Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze*. İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik I*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). Çağdaş sanat: Kendi kendisiyle çağdaş sanat. *E-skop*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862> adresinden 20.02.2024 tarihinde alınmıştır.
- Baudrillard, J. (2021). *Simülakrlar ve simülasyon* (Çev. O. Adanır). Doğubatu.
- Baxandall M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim*. (Çev. Z. Rona). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2003). *The origin of German tragic*. (Çev. J. Osborne, Verso
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşı). Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (Çev. S. Özen). Bağlam Yayıncılık.

- Buren, D. (2005). Atölyenin işlevi. A. Artun (Ed.), *Sanatçı müzeleri içinde*, (Çev. E. Gen, A. Berktaş ve E. Yılmaz). (s. 157-169). İletişim Yayınları.
- Cuban, M. (2024, 29, Mayıs). Non-fungible token. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/non-fungible-token-data>
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir?*. (Çev. Z. Baransel). Sel Yayıncılık.
- Descartes, R. (2020). *Yöntem üzerine konuşma* (Çev. M. Erşen). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Duchamp, M. (1917). *Çeşme* [Hazır Nesne]. Moma. <https://mo.ma/3wEG8vl>
- Eliasson, O. (2024). *About studio Olafur Eliasson*. <https://olafureliasson.net/studio> adresinden 17 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*, Hayalperest
- Evans, W. (1936). *Alabama Tenant farmer wife* [Fotoğraf]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://bit.ly/3In1jEM>
- Foster H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü yüzyılın sonunda avangard*. (Çev. E. Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları
- Galard, J. (2011). Yapısız sanat. (Çev. E. Gökteke). *Sanat Dünyamız*, (121), 26-32.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ütopya Yayınevi.
- Grasskamp, W. (2005). Sanatçılar ve Diğer Koleksiyoncular. A. Artun (Ed.), *Sanatçı Müzeleri içinde*, (Çev. E. Gen, A. Berktaş ve E. Yılmaz). (s. 65-101). İletişim Yayınları.
- Günay Yavuz, U. & Ceylani, M. U. (2022). Hayatındaki travmalarla sanatı aracılığı ile yüzleşen Tracey Emin'in hastalık süreci özçekimleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 871-893.
<https://doi.org/10.21602/sduarte.1176626>
- Haacke, H. (2016). Açıklama 1974. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 978-980). Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev. F. Tepebaşı). DeKi Basım Yayın.
- Hirst, D. (1996). *Evim evim güzel evim* [Enstalasyon]. Moma
<https://www.moma.org/collection/works/100712>
- Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000*. Oxford University Press
- Hughlane (2024). *Francis Bacon's Studio*. https://hughlane.ie/arts_artists/francis-bacons-studio/ adresinden 15 Mayıs 2024 tarihinde alınmıştır.
- Kosuth, J. (1972). Art After Philosophy. U. Meyer (Ed.). *Conceptual Art içinde*, (s. 155-170). A Dutton Paperback.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (Çev. Y. Tezgiden). Metis Yayınları.
- Kruger, B. (1987). *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım* [Baskı]. Glenstone Museum,
<https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-i-shop-therefore-i-am>
- Kruger, B. (2016). Resim 'Almak' 1982. C. Harrison, P. Wood (Ed.), *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 1093-1094). Küre Yayınları.
- Landi, A. (2010). Where the art happens. *ArtNews Magazine*, 109(6), 76-83.
- Levine, L. (1981). *After Walker Evans 4* [Fotoğraf]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://bit.ly/3In1jEM>
- Long, R. (1984). *Göl Taşları Çizgisi* [Enstalasyon]. Torino. <http://www.richardlong.org/>
- Lotringer, S. (2010). Sanat korsanlığı, J. Baudrillard, *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik I içinde* (Çev. E. Gen, I. Ergüden). (s. 9-24). İletişim Yayınları
- Marinetti, F. T. (2016). Fütürizmin temeli ve manifestosu. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi içinde*, (Çev. S. Gürses). (s. 171-175). Küre Yayınları.
- Mitchell W. J. T. (1991). An interview with Barbara Kruger. *Critical Inquiry*, 17(2), 434-448.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*. (Çev. M. Pekdemir). Ayrıntı Yayınları
- Shiner, L. (2017). *Sanatın icadı*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları
- Shorr, C. (Director). (2008). *Andy Warhol's Factory People* [Film]. United States: Planet Group Entertainment.

- Smithson, R. (1970). *Spiral Mendirek* [Enstalasyon]. Utah Museum of Fine Arts. <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi
- Tate. (t.y.). *Turner Prize 1999 Artists: Tracey Emin*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-1999/turner-prize-1999-artists-tracey-emin>

Tykhe

Tike: tr./ Τύχη: yun./ Tykhe: ing.

DÜZCE şehrinin Konuralp beldesinde bulunan Tykhe heykeli;
Orijinali MÖ 4. yüzyıla ait olan eserin Roma Dönemi'nde,
MS 2. yüzyılda, yapılmış bir kopyasıdır. *

* Kaynak : İstanbul Arkeoloji Müzesi

Zeytin yapraklarıyla bezeli şehir surlarını
betimleyen taç

Kader, şans, başarı tanrıçasıdır.
Tanrı Okeanos'un kızlarından biridir.

Bereket boynuzu içinde meyveler

Zenginliğin simgesi çocuk:
Plutos



Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını

< Ulusal - Hakemli e-Dergi >