



YAYIN KURULU

İmtiyaz Sahibi	:DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Dr. Semih ÇELENK
Koordinatör	: Doç. Halil YOLERİ
Yazı İşleri Müdürü	: Uzm. Dr. Gamze ERDO/AN
İngilizce Düzelti	: Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR
Tasarım ve Baskıya Hazırlayan	: Arş. Gör. Tuğcan GÜLER, Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN
Kapak Tasarımı	: Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN

İletişim	: dergiyedi@deu.edu.tr
Baskı	: Etki Matbaacılık Ltd. Şti. 1266 Sokak No: 4/A Basmane - İzmir Tel: (232) 482 09 00 etkiyayin@gmail.com
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	: 06/07/2009

HAKEM KURULU

Doç. Dr. Lale ANDIÇ
Prof. M. Reşat BAŞAR
Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU
Prof. Gören BULUT
Prof. Cengiz ÇEKİL
Prof. Suhendan ÖZAY DEMİRKAN
Prof. Bekir DENİZ
Prof. Dr. Adem GENÇ
Prof. Barbaros GÜRSEL
Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR
Prof. Meltem KAYA
Prof. Hande KURA
Prof. Dr. Gülseren KURUMER
Prof. Dr. Oğuz MAKAL
Prof. Dr. Hülya NUTKU
Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA
Prof. İsmail ÖZTÜRK
Prof. Mümtaz SAĞLAM
Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
Doç. Dr. Hasan ERKEK
Doç. Dr. R. Hakan ERTEP
Doç. Dr. Songül KARAHASANOĞLU
Doç. Dr. N. Selda ÖNDÜL
Doç. Dr. Orhan TEKELİOĞLU
Yrd. Doç. Arzu ATIL
Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İÇİNDEKİLER

Yayın ve Hakem Kurulu	4
İçindekiler	5
Önsöz	7
Gülveli KAYA	9
Yönetim Biçimlerinin "Beden" Üzerindeki Etkileri ve Sanata Yansımaları	
F. Dilek HİMAM	17
Modanın Yaratım Nesnesi Olarak "Tasarı Bedenler"	
Neşe Dijlay AKBAŞ	25
Ölümü Görselleştirmek	
Ferhan Egemen SUNAL	31
Geleneğim Beden Bulması: Anonim Tasarım	
Ali Asker BAL	39
Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri	
Merih TEKİN BENDER	47
Nuri İyem'in Resimlerinde Göz	
<i>Hélène LECOSSOIS</i>	
Çev: Melisa Selin ÇELIKER	51
Bedeni Sarsmak	
A. Feyzi KORUR	57
Çağdaş Sanatın Kaynağı	
<i>William FREEDMAN</i>	
Funda ÖZŞENER	61
Edebi Motif	
Rasim ÖZGÜR	67
Sıradaki Oyun	
Gülnur ERDOĞAN	69
Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması	
"Yedi" Dergisi Yazım Kuralları	88

Değerli Okurlar,

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi dergisi "Yedi" ikinci sayısıyla karşınızda... Bu dergiyi tasar-larken amacımız her bir sayının ağırlıklı olarak farklı izleklerdeki yazılara ayırmak ve dolayısıyla da "Yedi"leri kütüphanelerimizde bir bakıma "ortak kitap"lar gibi kalıcı kılmaktı. Kuşku yok ki, belli zamanlarda belli izleklerde yazı toplamak, hem de bunu farklı disiplinlerde yapmaya çalışmak oldukça zorlu bir uğraş. Yine de "kimlik" izlekli ilk sayı ve "beden" izlekli bu sayı ile bunu başarabildik.

İlk sayımızı çok uzun bir hazırlıktan sonra sizlere ulaştırabilmiştik. Bu sayımız biraz daha çabuk gün yüzüne çıktı. Üstelik artık hakemli bir dergimiz var. Bu gecikmeler yeni yapılanmamızı otur-tabilmek içindi. Üçüncü sayımızla birlikte daha oturmuş bir dergiye kavuşacağımızı öngörebiliyoruz.

Dergimizin tasarımını yapan Yrd. Doç. Tuğcan GÜLER'e bu sayıda Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN eşlik ediyor. Sorumluluklarımızı paylaşıyoruz. Arkadaşlarımıza teşekkür ediyorum.

Bu sayının yazılarına hakemlerde çok büyük emek verdiler. Hakemlerimize teşekkür ediyoruz. Önümüzdeki sayılarda kendilerine daha çok işimiz düşecek.

Özellikle İngilizce'den çevirdiğimiz ve "Bedeni Sarsmak" adlı makalemizdeki katkıları nedeniyle Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR'a özel bir teşekkür borcumuz var. Tabii ki makalenin yazarı, Fransa'dan, Universite du Maine Edebiyat Fakültesi İngiliz Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Helene LECOSSOIS dostumuza da teşekkürler.

Önümüzdeki yıl fakültemizde Sanat Hukuku alanındaki derslerimizi verecek olan Av. Gülnur ERDOĞAN DEÜ Hukuk Fakültesi'nde yaptığı bir çalışmayı bu derginin sayfalarında bizlerle paylaştı. Hep başucumuzda olacak önemli bir çalışma olduğunu düşünüyoruz.

Dergimizin bu sayısının koordinasyonunu dekan yardımcımız Prof. Halil YOLERİ yaptı. Sırayla hepimiz dergiciliği öğreniyoruz. Halil Hoca'ya teşekkür ediyoruz. Adem KARGI'ya ve Hasan KARGI'ya, özenli yayıncılarımıza ve dergimizde yazı işleri müdürü olarak görev yapan Uzm. Dr. Gamze ERDOĞAN'a emekleri için teşekkür ediyoruz.

İkinci sayımızdan hoşlanacağınızı umuyor, daha renkli, daha boyutlu ve daha çok ilginç yazı barındıracak bir üçüncü sayı ile karşınıza çıkmayı umuyoruz.

Prof. Dr. Semih ÇELENK

Dekan

İmtiyaz Sahibi

Yönetim Biçimlerinin “Beden” Üzerindeki Etkileri ve Sanata Yansımaları

Gülveli KAYA

Özet

Anahtar kelimeler: Beden, sanat, yönetim, dönem.

Bu çalışmada ‘beden’ olgusu, felsefede ‘beden’in tanımından hareketle, insanlık tarihinin gelişimi içerisinde beden-sanat-yönetim kapsamında ele alınmıştır.

Beden-birey ikileminin sanattaki yansımaları ve dönemin yönetim biçimlerinin “beden-birey” üzerindeki etkileri incelenmiştir. İnsanlık tarihinin başlangıcından, 1789 Fransız İhtilali’ne kadar olan süreç ele alınmış, bu konuda özellikle ortaçağ ve aydınlanma dönemi üzerinde durularak, bu dönemlerdeki devlet yönetimlerinin “beden” ve sanat üzerindeki etkileri irdelenmiştir.

İncelenen her dönemin resim sanatından örnekler verilerek “beden”in sanat eserinde nasıl ele alındığı, beden-sanat-birey-yönetim ilişkileri ile açıklanmıştır.

Summary

Key words: Body, art, managment, term.

In this work , ‘ body’ fact is discussed in the diachronic of humanity in body-art direction according to the definiton of body within philosophy.

The reflection of individual – body doubling in art and the impacts of polities on ‘body – individual’ are analysed. The process of ‘ beginning of civilization history’ till to the ‘French Revolution’ in 1789 is discussed, in this case, Middle Ages and Age of Enlightenment are the subjects that are especially asserted. Furthermore, the impacts of state goverments on ‘body – art’ are considered at lenght.

By giving examples of each analysed period’s picture of art, how the ‘body’ is taken in hand within the work of art is revealed by the relation of ‘body – art – individual – polity’.

Giriş

Beden terimi özellikle, felsefe tarihinin en önemli ve temel problemlerinden biri olan zihin-beden ilişkisi probleminin oluşturduğu çerçeve içerisinde ortaya çıkmıştır. “Empirizm ile mutlak özgürlük arasında bir orta yol bulmayı amaçlayan Fransız filozofu M. Merleau’ya göre beden-özne, ne saf bir nesne, ne de saydam bir öznedir. O, bazı bağlamlarda bir nesne olarak algılanır, diğer bağlamlarda ise, algılayan öznedir. Beden-öznenin dünya ile olan ilişki tarzı, zekâdan eski olup, tüm yargılar son çözümleme- de, onun dünyaya ilişkin yaşanmış tecrübesine dayanır. Beden-özne, kendisine daha önceden birtakım anlamların aktarılmış olduğu bir dünyayla karşılaşır ve ona yeni anlamlar aktarır” (1). Yüzyılımızda, zihinsel, fiziki ve kültürel fenomenlerin karşılıklı etkileşimini savunan

görüş aynı zamanda, insan bedeninin yalnızca biyolojik olarak verilmiş bir olgu olmakla kalmayıp, toplumsal bir yapım olduğu, yani söylemler ve toplumsal pratikler tarafından üretildiği görüşüyle birleştirilmiştir (2).

Felsefenin “beden”i tanımlarken yapmış olduğu beden toplumsal bir yapım olduğu, yani söylemler ve pratikler tarafından üretildiği görüşünü ispatlayan en büyük olgu belki de sanattır. Dünya Sanat Tarihine baktığımızda üretilen eserler bize bunu böyle söylemektedirler. Bu çalışmada da özellikle resim sanatından örneklerle beden-eser-dönem kapsamında beden anlayışının zaman içerisinde nasıl değiştiği ve bu değişikliğin sanat eserine (resim sanatına) nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Kimi sanat tarihçileri sanatın başlangıcı olarak insanın toplumsallaşmaya başladığı mağara dönemini işaret ederler. Günümüzden binlerce yıl önce atalarımızın mağara duvarlarına yapmış oldukları çizimlerin bunda büyük katkısı olsa gerek. Beden, bu dönemde belki de tarih içindeki en yalın halinde idi. Kendisini diğer canlılardan farklı kılan fiziki ve biyolojik bir gerçeklikten ibaretti. Ancak sahip olduğu zekâ onu sadece biyolojik bir gerçeklik olmaktan çıkartıp, bir birey olma konusunda tanımlamayı bildi. İnsanlık tarihindeki bu derin hatırlamadan daha yakın bir tarihe gelecek olursak, “beden” üzerindeki değişikliklerin yansımalarını başka bir açıdan görme olanağı bulabiliriz.

İnsanın sosyalleşmesi ile birlikte, kendisini ifade etme biçimi de hem gelişmeye hem de çeşitlenmeye başlamıştır. Sanat da bunlardan birisi olmuştur. İlkel topluluklardan günümüze insanın var olduğu her yerde kendisini göstermiştir. Ancak insanoğlunun bu sosyalleşme özelliği beraberinde bazı düzenlemeleri de mecbur kılmıştır. Sosyalleşme beraberinde kuralları getirmiş, kurallar yöntemleri, yöntemler yönetimleri meydana getirmiştir. Sanat da bu ortamdan üzerine düşeni almıştır. Hatta bu dönemlerin aynası olmuştur. Dolayısıyla, belki de “beden” olgusunun en iyi yansıtıcısı olmuştur.

Sanatta bu yansımaların nasıl olduğuna bakmadan önce “beden” olgusunun özellikle resim sanatında ne anlama geldiğine bakmakta yarar vardır. Resim sanatında “beden” insan vücudu, yani insan bedenine karşılık gelen “figür” kelimesi ile tanımlanabilmektedir. Fakat buradaki “figür” resimde sadece insan bedenini kapsamaz. Yüzeyle betimlenmiş gerçek ya da hayal ürünü her türlü varlık ve nesneyi kapsamaktadır (3). Ancak bu çalışmada figür, resim sanatında “insan bedeni” olarak ele alınmaktadır ve toplumsal değişikliklerin resimde figür anlayışına nasıl yansıtıldığına değinmektedir.

Gelişme

“Neolitik kültürlerin başına değin, yeryüzünde devlet kurmuş toplumların görülmediği, sosyolojik ve arkeolojik toplumlardan anlaşılmaktadır. Devlet kurmamış toplumlarda yazının bilinmediği; askerlik kurumlarının düşünülmediği, anıtsal mimarının yani plana dayanan, ölçü kavramlarından yararlanılmış bir yapı sanatının henüz yeryüzünde görülmediği saptanmaktadır. Ayrıca kentlerin kurulmadığı,

mesleklerin doğmadığı da bugünkü bilgilerimiz arasındadır. Bunun yanında, belli bir yüzey sınırı içinde düzenlenmiş resim kompozisyonunun da olmadığı, arkeoloji ve sanat tarihinin bize sağladığı veriler arasında bulunmaktadır”(4).

Buradan insanın sosyalleşmesi ile birlikte topluluk oluşturmaya, oradan da belirli kuralları ve sistemleri barındıran bir devletleşme yapısına geçebilmiş toplumların sanatının, devlet kuramamış toplumların sanatından ayrıldığını anlamaktayız. Kent ve devlet düzeni, yazı ve anıtsal mimari, ölçü ve taş işleme yöntemleri, meslekleşme ve sanattaki kompozisyon anlayışı, Orta Taş Çağı’nda görülmemiş buluş, düşünce ve uygulamalar olarak ilk kez bu neolitik dönemde karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan burada, kentle birlikte görülen devlet düşüncesi, yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul etme durumu, özellikle önem kazanmaktadır. Görülen bu ilk devlet yönetimi, kuşkusuz monarşiktir (5). Bu durumu iki gruba ayırarak ele almak mümkündür:

- a) Devlet kuramamış toplumlar dönemi.
- b) Monarşik yönetimli toplumlar dönemi. (6)

Monarşik devlet yönetimindeki toplumların sanatı ile aslında devlet kuramamış toplulukların döneminde büyük benzerlikler görülmektedir. Her iki yapı da doğayı işaret etmekte, doğa idealize edilse de, başka bir şekilde betimlense de, doğa biçimleri bilinir hallerini korumuşlardır. Yani bu dönem toplumlarının sanat yapıtlarında belirli bir hayal görüşünün sınırlı olduğu görülmektedir. Hayal gücünün sınırlarının zorlandığı dönemin, toplumların demokratik-parlamentar döneme geçmeleri ile başladığı söylenebilir. Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi** adlı kitabında konuya şöyle değiniyor; “1800’lerden 1900’lere değin geçen süre içerisinde, krallıkların yerlerini, gittikçe artan bir hızla, demokratik-parlamentar yönetimli devlet düzenine terk ettikleri gözlemleniyor. Bu yeni yönetim biçimine paralel olarak, yeryüzündeki saray, tapınak, anıtsal mezar kale mimarilerinin, kısacası monarşik yönetimlerde görülen tüm mimarlık türlerinin terk edildiklerine tanık oluyoruz. Demek ki, monarşik yönetimli toplum düzeni artık çözülmektedir ve yeni bir dönem başlamaktadır”. Turani bu yeni dönemi “Demokratik-parlamentar yönetimli toplumlar dönemi” diye üçüncü bir kategori olarak belirliyor ve günümüze kadar olan süreci bu dönemin içinde gösteriyor.

Öyleyse, bu toplumsal gelişmeler içerisinde “beden” nasıl bir yer alıyordu? Sanat bunu nasıl bize gösteriyordu? İşte bu soruların cevabı, “beden”in tarihte nasıl “beden” olmaktan birey olmaya geçtiğinin hikâyesi, resim sanatı üzerinden gösterilmeye çalışılarak anlatılmaktadır.

Her yönetim biçimi kendi insan modelini yaratmıştır. Aynı zamanda kendi sanat anlayışlarını da. Monarşik dönem yapıtlarına baktığımızda doğa ve insan biçimlerinin ortak bir konu olarak devam ettiğini, Demokratik-parlamentar dönem yapıtlarında ise yapıtı yapan sanatçısının duygu ve düşüncelerinin yapıtı içine girdiğini, böylece bireyselliğin başladığını söylemek doğru olacaktır. İşte ilk bireyselleşme çabalarının baş gösterdiği bu dönem aslında “beden”in yeniden tanımlandığı, “beden” olmaktan “birey” olmaya geçildiği bir dönemdi aynı zamanda da.

Peki bu dönemlerin özellikleri nelerdi? Sosyal yapısı, yönetim anlayışı, kültürel yapısı ve sanatı? Monarşik devlet yönetimlerinin dönemlerindeki sanata bakmadan önce bu kelimenin etimolojisine bakmakta yarar vardır. “Monarşi sözcüğü dilimize Fransızca *monarchie* kelimesinden girmiştir. *Monarchie* kelimesi ise Yunanca “tek şef” anlamına gelen *monos archos* kelimelerinden türemiştir. O halde monarşi, etimolojik olarak, “tek kişinin yönetimi” anlamına gelmektedir”(7). “İnsanları yönetmek ve devlet hayatının devamı için kurallar koymak yetkisi bir kişinin elinde toplanmıştır. Bu kişiye, toplumların tarihsel geçmişlerine, devlet yönetme geleneklerine, ülkenin genişliğine, yönetilen insanların din, soy ve kültür yapılarına göre, kral, imparator, şah, padişah, hükümdar, hakan, han, emir, bey ve benzeri isimler verilmektedir. Monarşi ile yönetilen devletlerde, siyasi egemenliğin kaynağı ve kullanılması başta bulunan kral ya da imparatorun kişiliğine bağlı olarak biçimlenir. Monark, insanları yönetme hakkını kişiliğine bağlı olarak aslen kazanır; ona bu hakkı ne yönettiği halk, ne de bir başka makam verir”(8). Bireyin, hatta toplumun, yönetenin gölgesinde kaldığı, mal ve can güvenliğinin olmadığı, özgür düşüncesi yasak edilmiş insan tipi, 1789 Fransız İhtilali ile birlikte yüzyıllardır biriken baskılara, “ben buradayım” dercesine özgür iradesine büyük ölçüde kavuşmuştur. Bu durumda karşımıza çıkan tarihi gelişmelerden hareketle, Fransız İhtilali öncesi Batı Sanatındaki bu yönetim biçiminin sanatı, acaba bize “beden” konusunda neler sunuyordu?

“Ortaçağ düzeni, Roma İmparatorluğunun yıkılışıyla oluşan otoritelerin kendi alanlarında hakim olduğu, kilisece tanımlanmış uhrevi ve hemen hemen dünyevi alanlarda, nüfuzunu rakipsizce gerçekleştirdiği ve kilisenin kutsadığı imparatorun diğer otoritelerce tanındığı bir düzendi. Bu düzen, papa, imparator ve lokal güçlerin karşılıklı bağımlılığına dayanmaktaydı. Kilise, diğerlerinin otorite ve iktidarlarının meşruiyet kaynağı olarak dinsel ilkeler sunan aşkın gücü. Dinsel meşruiyet bu dönem iktidar söylemlerinin temelidir”(9). “Ortaçağ sanatçıları da, doğaya benzeyen veya güzel şeyler yapmak niyetinde değildiler. Dindaşlarına, kutsal tarihin içerik ve bildirisini iletmek istiyorlardı”(10). Kilise okur yazar oranının ne derece yok denecek kadar az olduğu bir ortamda resim sanatının ne kadar önemli olduğunun farkındaydı.

Papa Gregorius Magnus’un “Okumasını bilmeyen için yazma ne ise, okuma yazma bilmeyen için de resim odur” sözü aslında dönemin sanatını özetlemektedir. Durum bu olunca, ressam, resmi karşısında edilgen bir beden, resmindeki kimliklendirilmiş figürlerse aslında kimliksiz birer bedendiler çünkü sanatçının edilgen pozisyonu, döneme ait anonim figürler yaratmıştı, yani bu dönemde işlenen konulardaki figürlerin her biri sanki birbirinin kopyası gibiydi. Her ne kadar üslup farklılıkları gözetilse de, bu farklılıklar yaratıcı bir aklın sentezine ait değillerdi.

Ortaçağ sanatçısının edilgen beden hali yetişme ve eğitim sürecinde de devam ediyordu. “Bir ustanın yanında çıraklık yaparak işe başlıyordu. Ustaya yardım ediyor, buyruklarını yerine getiriyordu, bir tablonun az önemli bölümlerini tamamlıyordu. Yavaş yavaş bir havari betimlemeye ve bir Meryem Ana çizmeye başlıyordu. Eski kitaplardan alınan sahneleri kopya etmeyi, onları yenisinden uyarlamayı ve değişik kompozisyonlar içine yerleştirmesini öğreniyordu. Sonunda, bir sahneyi modelden yararlanmaksızın resimleyecek denli beceri kazanıyordu. Fakat tüm bu yetişimi sırasında, bir kerecik olsun, eline bir deftercik alıp, doğadan bir şeyler çizme zorunluluğuyla karşılaşmıyordu. Kendisinden, belirli bir kişinin, bir hükümdar veya bir piskoposun betimlenmesi istenildiği zaman bile, bugün bizim benzerlik dediğimiz şeyle hiç mi hiç ilgilenmiyordu. Orta çağda, bizim bugün anladığımız biçimde portreler yoktu. Sanatçı, belirli bir unvanın sembolleri ile görneğe uygun bir figür çizmekle yetiniyordu. Örneğin bir kral için bir taç ve bir saltanat bastonu, bir piskopos için ona özgü bir piskopos bastonu kullanılıyor ve belki de yanlış anlamaları önlemek için, altına resimdeki kim olduğuna dair adını da yazıyordu”(11). Görüldüğü gibi monarşik

devlet yönetimlerinde “beden”, algılayan bir öznen çok, yazının başında da belirtildiği gibi bir “nesne”den farkıdır. Etken değil edilgendir. Yönlendiren değil, yönelendir. Yönelten ise o günkü monark kim ise o dur.

İnsanlığın tarih boyunca gelişim ve değişim göstermesi, bir çağın bitip başka bir çağın başlaması kısa zaman aralıklarında olmamıştır. Monarşik yönetimli dönemlerden, demokratik-parlamentar dönemlere geçiş de kolay olmamış, beden bu dönemlerde de çeşitli evrelere uğramıştır. Edilgen beden kırılmaya ve hareket etmeye başlamıştır.

12.yüzyıldan itibaren Avrupa’da bir dönüşüm dönemi başlamıştır. “Bu dönüşüm ekonomik düzeyde ticaretin canlanmasına koşut olarak gelişen kent yaşamının giderek önem kazanması, kentlerin siyasal iktidar düzeni içinde yer alması, siyasal düzeyde ise krallıklara bölünmüş Avrupa’da modern devletin en belirgin unsurlarından biri olan “ülke”nin ağırlık kazanmaya başladığı bir devlet düzeninin ve buna bağlı olarak kralın kişisel iradesinden bağımsızlaşarak gelişen yeni bir sınıfın -burjuvazi- iktidardan pay arayışı, çeşitli sınıflar arasında kurumsallaşan tabakalar yönetiminin yerleşmesi olarak özetlenebilir”(12).

“13. yüzyılda parasal araçların yayılması, ekilen alanların genişlemesi ve nüfusun artması toplumu dünyevileştirerek kilisenin toplum üzerindeki etkisini azaltmıştır. Tüm bu gelişmeler ve değişimler kilisenin kültürel ve sosyal tekelini kırmış ve kiliseyi ve kilisenin hristiyanlığı yorumlayışını etkilemiştir. Bu yüzyılda tek eğitim merkezi manastırların karşısına üniversitelerin yavaş yavaş ortaya çıkması ile bilim, felsefede belirli bir özgürlük ve özgünlük doğmaya başlamıştır”(13). “Aklın önündeki engeller kalkmaya başlamış, “beden” artık “düşünen beden” olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Bu olgu, 13.yüzyıl sanatçıların resimlerine de yansımıştır. 13. yüzyıl sanatçıların kimi vesilelerle gerçekten doğaya benzer bir şeyler çizmiş olmaları çok önemlidir... Hiç olmazsa 13.yüzyılın Ortaçağ sanatçıları, oranların farkındaydılar.”(14). Bundan dolayıdır ki, oran-orenti, perspektif, hacim gibi matematiksel yöntemlerin resim sanatına kattığı gerçeğe yaklaşma tutkusu, resim sanatında yeni bir pencere açmıştır. “Düşünen beden” sanatta yeni sonuçlar almaya başlamıştı. O güne kadar sanatçılar da, yaptıkları resimler gibi birer anonim kişiliklerken, buluş yapan “beden” döneme adını yazdırarak ön plana çıkıyordu. Bilimde ve felsefedeki özgünlük resim sanatında da kendisini gösteriyordu. “İşte bu yöntemlerle iyice donanmış bir

deha, Bizans tutuculuğunun büyümesini paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünya serüvenine daldı. İtalyan sanatı bu dehayı Floransalı ressam Giotto di Bondone’de (1266?-1337) buldu. İtalyanlar, o koca insanın ortaya çıkışıyla sanatta yepyeni bir devrin başladığına kesinlikle inanmışlardı ve göreceğimiz ki haklıydılar”(15). Giotto, düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılması yaratma sanatını bulmuştu. Yüzeyle derinliğin sorgulanması, aynı dönemde bireyin başka şeyleri de derinlemesine sorguladığı bir dönemdeydi.

“Krallıklarla beraber uluslar ve ulusal devletler ortaya çıktı. Ulusal ayrımlar belirginleşti. Halk artık kendini şu lordun bu efendinin uyruğu değil onların da uyruğu olduğu kralın uyruğunda görmeye başlıyordu. 10. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasındaki en önemli gelişme orta sınıfların güçlenmesi olmuştur. Bu sınıfın yaşam şartlarındaki gelişme tüm toplumu değiştirmiştir. Eski düzenin lokal ve genel tüm kurumları ulusal devlet ve krallık ölçeğinde yeniden oluşturulmuştur. Kral, burjuvazi ve soylular arasındaki ilişkileri kullanarak, onların içinde kalarak ve bunları kendi yararına kullanarak kendi iktidarını güçlendirmeye çalışmış ve mutlak iktidar geleneği yerine toplumsal tabakaların da katılımını sağlayıcı kurumlar (meclisler) ortaya çıkmıştır”(16).

“Krallıklar ulusal devletlerle beraber ulusal kiliseleri kurmaya yöneldiler. Krallıklar evrensel bir kilisenin içinde yer almaktansa kiliseyi kendi sınırları içinde örgütleyip denetimleri altına alma yolunda ilerlemekteydiler. Bunun ön koşulu ulusal gücün tek bir merkezde toplanmasıydı. Bu amaçla kral, devleti düzenli bir bürokrasiye dönüştürmüştü, yeni vergi sistemleriyle gücünü tüm ülkeye yaymış, sürekli ve düzenli bir ordu kurmuştur. Reform hareketinin sonucu olarak Avrupa’da her yönüyle tarihsel bir değişim süreci başlamıştır. Bu süreç modern devlete gidişi hızlandırmıştır. Reform hareketi Rönesansla birlikte ortaçağa damgasını vuran kilise tutuculuğu ve dinsel felsefeden kurtulmayı sağlayan “özgürlük hareketi” olarak ortaya çıkmıştır”(17). “Reform hareketlerinin temel dayanak noktası şu idi: bireylerin doğrudan tanrıyla ilişki kurabileceğini, bunun için kiliseye ve onun dinsel ve törensel kurallarına gerek olmadığını, insanların İncili kendilerinin okuyup yorumlayacağını, Tanrıyla kulu arasında hiçbir şeyin giremeyeceğini savunmaktı”(18). “Edilgen beden” sadece kendisini yönetenin karşısındaki duruşunu değil, tanrının karşısındaki duruşunu da değiştirmişti. Artık tanrının karşısında tek başınaydı ve aracıya ihtiyacı yoktu. “Üzerindeki “edilgenlik” de git gide ağırlığını azaltıyordu.

Bu değişim sanatta büyük bir yeniliğin öncüsü oldu. Birey, kendini özgürce ifade edebilme arzusunu binlerce yıl sonra yakalamıştı. Adeta yeniden doğmuştu. Bu reform hareketlerini izleyen yeniden doğuşun karşılığı Rönesans’tı. Rönesans yeniden doğma veya canlanma demektir. “Rönesans hareketi ile insana, topluma, bilime, sanata, dine, tarihe tüm siyasal ve sosyal olgulara bakış olarak büyük bir nitelik değişimi oluşmuştur. Avrupa açısından karanlık çağın bitişi, insana ve insan aklına olan güven ile birlikte aydınlanma çağının başlangıcı olmuştur. Avrupa açısından Rönesans bir tarihsel dönüşüm, bir devrindir”(19). Bu yeniden doğma “beden”in de yeniden doğuşuydu. Sanatta artık yenilikler birbirini izlemeye başlamış, bu yenilikler de yeni dönemleri, yeni dönemler de kendi sanatçıların doğurmuştu. Artık sanatçılar da, içinde buldukları dönemler kadar önemliydi, hatta bu dönemin temsilcileriydi. “Beden”, “edilgen beden” olmaktan iyiden iyiye kurtulmaya başlıyordu. Pratikte bu durum pek öyle kolay olmasa da resim sanatındaki yansımaları gelecek hakkında iyi umutlar vermekteydi.

“Rönesans’ın asıl önemi, dinsel niteliği ağır basmayan bir özgürlük kavramı etrafında oluşan bireycilik anlayışının gelişimine temel oluşturan bir hareket olarak yeni bir insan felsefesi doğurmuş olmasıydı”(20). Bu felsefe bireycilik ve özgürlük anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tıpkı Floransalı ressam Jan van Eyck’in 1434’te yaptığı **Arnolfini’nin Evlenmesi** adlı resminde gördüğümüz gibi. “Bu resimde sanatçı, ticaret amacıyla Benelüks ülkelerine giden İtalyan taciri Giovanni Arnolfini’yi karısı Giovanna Cenami ile birlikte betimliyor. Masaccio veya Donatello’nun yapıtları gibi, bu da kendine göre devrimci bir yapıt. Gerçek dünyanın herhangi bir köşesi, büyüyle sanki, tuvale anında geçirilivermiş. İşte ayrıntıları bu tablounun: halı, terlikler, duvara asılı tespah, yatağın başında kuş tüyü yastık ve pencerenin önünde meyveler. Tablo belki de bu kişilerin yaşamlarının yüce bir anını, evlenmelerini temsil ediyor. Genç kadını sağ elini, Arnolfini’nin sol eline koydu koyacak. Arnolfini, sağ elini, bu birleşmenin törensel tanıtı olarak, gelinin eline koymak üzere. Bir noterden, benzer bir törende hazır bulunup tanıklık yapmasının istenilişi gibi, belki de sanatçıdan, kendisinin de hazır bulunduğu bu anı sonsuzlaştırması istenmiştir. Bu durum, sanatçının, tablounun önemli bir yerine adını Latince olarak “Johannes de Eyck fuit hic” (Jan Eyck da buradaydı) diye yazmış olmasını açıklayabilir. Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi ters bir biçimde yansıtmış olarak görüyoruz. Aynada, ressamla tanıkların imgeleri seçilir gibi. Bir fotoğrafın yasal kullanımına benzeyen, bir tanığın

da gereğince imzaladığı böyle yeni bir resim türünü, İtalyan tacir mi, yoksa kuzeyli sanatçı mı aklına getirdi, bilmiyoruz. Bunu ilk düşünen kişi, Van Eyck’in bu yeni türde resim yapmadaki sonsuz olanaklarının farkına hemen varmış olmalıdır. Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, tam bir görgü tanığı durumuna gelmiştir”(21). Bu durum Rönesans anlayışının “beden”e verdiği imkânların bir sonucudur. “Beden” burada algılayan öznedir.

Rönesans insanın, eşyanın, dünyanın yeniden tanımlanmasıydı. Rönesans’ın temel düşünce merkezinde hümanizm vardı. Hümanizm her şeyin ölçüsü olarak insanı kabul etmekteydi. “Kilisenin skolastik ortaçağ anlayışı reddedilerek bilim, felsefe, sanat ve edebiyatta özgür insan anlayışının savunulmasıydı. İnsan her alanda yüceltilmekteydi. İnsanların özgürlüğü, eşitliği, aklın egemenliği savunulmuşlardı. Ortaya ferdiyetçi, akılcı ve yaşama her şeyden fazla değer veren “rasyonel birey” çıkmıştı. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu hümanizm felsefesi doğaya, tekniğe, bilime, sanata yöneldi ve bu alanlarda çok hızlı ve yaygın bir gelişme ortaya çıktı. Astronominin, coğrafyanın gelişmesi ile kilisenin dogmatik düşünceleri çürütülerek kilisenin değerleri zayıfladı. Dinsel iktidar yerini aklın iktidarına bıraktı. Toplumsal yapı bu hümanizmin doğurduğu ortamda yeni siyasal arayışlara doğru yol alıyordu”(22).

Van Eyck’in **Arnolfini’nin Evlenmesi** resmini yaptıktan bir yıl sonra büyük ustaların en yaşlısı Leonardo da Vinci (1452-1519) bir Toscana kasabasında dünyaya gelmişti(23). Rönesans bir insana uyarlıydı, herhalde bu kişi Leonardo olurdu. Leonardo, doğaya görülmemiş bir merakla ve araştırmayla yaklaştı. Astronominin botaniğe, anatomiden mühendisliğe pek çok araştırma ve buluşa imza atmıştı. Ama, sanattaki buluşu, bizim için belki de en önemli olanıydı. Bu buluş sanatçının en çok bilinen yapıtı **Monna Lisa**’da yatmaktaydı. **Monna Lisa**, Floransalı bir kadın olan Lisa’nın portresiydi. Resimde bizi hemen Lisa’nın dipdiri canlılığı etkiliyor. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibi. Bu büyük doğa gözlemcisi, insan gözünün mekanizmasını, kendisinden öncekilerden çok daha iyi biliyordu. Doğaya egemen oluşan sanatçılara yarattığı sorunu açıkça saptamıştı. Doğru çizimle uyumlu kompozisyonun bir araya getirilmesinden daha az karmaşık olmayan bir sorundu bu. İtalyan XV. yüzyılının, Massaccio’nun izinden giden sanatçıların üstün yapıtlarının ortak bir özelliği vardı. Hepsinde bir tür sert katılık, bir tür ifadesizlik vardı. İşin tuhafı, bu etkinin sorumlusu ne sabır, ne de bilgi

eksikliğidir. Doğanın taklidi konusunda kimse Van Eyck'tan daha sabırlı olamazdı. Hiç kimse doğru çizim ve perspektif bakımından Mantegna'dan daha uzman olamazdı. Yine de onların doğa betimlemelerinin görkemlilik ve etkinliğine karşın, figürler yaşayan varlıklardan çok heykele benzerler. Ressamlar bu güçluktan kurtulmak için çeşitli yöntemler denediler. Fakat sorunun doğru çözümünü yalnız Leonardo buldu. Ressam, seyirciye bulgulası gereken bir şeyler bırakmalıdır. Kenar çizgileri eğer katıca çizilmeyip, biçim, sanki gölgede kayboluyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. İşte Leonardo'nun sfumato (giderek erime) adı verilen ünlü buluşu budur. **Mona Lisa**'ya şimdi yeniden dönersek, onun giz dolu etkisini biraz anlayabiliriz. Leonarda sfumato tekniğinden bilinçle ve geniş çapta yararlanmıştı(24). Burada sanatçı, resimleri karşısındaki özgürlüğü, onu izleyen kişilere de veriyordu. Resimdeki bu belirsiz alanlar, izleyici tarafından tamamlanıyor, böylece resme bakan da edilgenlikten çıkıyordu. "Beden", nesne-beden olmaktan bir kez daha kurtuluyor, ona bu fırsatı bu defa yine nesne-beden olmaktan kurtulma mücadelesi veren ressam sunuyordu. Ayrıca Leonardo'nun bu resmindeki asimetrik kompozisyon, yine dönemin sanatçısının daha öncesine göre ne denli özgür bir düşünce içerisinde olduğunu göstermektedir.

"Özgürlükçü düşünce ortaçağ düzenindeki yapının çözülmesiyle doğan ulus devletlerin ortaya çıkmasıyla kendisine, üzerine oturacağı bir taban bulmuştu. Evrensel Hıristiyan dünyası yerine ulusal devletler ortaya çıkmıştır. Tanrının yerini akıl, papanın yerini rasyonel birey, feodal ilişkilerin yerini bir ülkenin uyrukluğuna almıştır. 18. yüzyılda gerçekleşen Amerikan ve Fransız devrimleri ile bunların yayınladıkları İnsan Hakları Bildirgeleri süreci hızlandırmış, bu dalga tüm Avrupa'ya yayılmıştır"(25). "1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getirmiş olmasıydı. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl boyunca yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda tüm dünyaya örnek olacak "demokratik-parlamentar dönemi" başlıyordu. Fransa, devrim öncesi kaynıyor ve Avrupa ile Yeni Dünya'nın gözleri merakla bu ülkeye dikiliyordu"(26). Fransa'da bu hareketlilik olurken, devrimi de etkileyecek kararlar Amerika'da alınmıştı bile. Amerika, İngiliz kolonileri ile savaş halindedir. "19 Nisan 1775'te başlayan ilk çatış-

malarla Amerikan kolonileri, İngiltere'ye karşı bağımsızlık için savaşa başladı. Bütün Amerika'yı etkileyen oradan da Avrupa'yı etkisi altına alacak olan bir beyanname ile Amerika bağımsızlık savaşını noktalar. Bu beyanname; siyasal liberalizmin ilk ve en önemli siyasal belgesi olarak tarihe geçmiştir. George Mason tarafından düzenlenen 4 Temmuz 1776 Bağımsızlık Bildirgesi'dir bu beyanname. Bu aynı zamanda, Virginia İnsan Hakları Bildirisi olarak anılmaktadır"(27).

Virginia İnsan Hakları Bildirisi 16 maddeden oluşur ve bireysel özgürlükler, siyasal özgürlükler ve liberalizmin tüm kurum ve güvencelerini kapsar. Bu bildiri halen Amerika anayasasının temelidir(28). Bu bildiri Avrupa'yı da etkilemiş, siyasal liberalizmin temel felsefesindeki gelişmeleri hızlandırmış, halkın özgürlük ve eşitlik taleplerini arttırmıştır. Fransız devrimini de etkilemiştir. Bu bildirinin liberal düşüncenin gelişmesine pratik katkıları içerir bazı maddelerini şöyle sıralayabiliriz:

Madde 1: Kişiler doğuştan eşit, özgür ve bağımsızdırlar. Doğuştan edinilmiş belli hakları vardır ve bir topluma girdikleri zaman hiçbir anlaşmayla gelecek kuşaklara bu haklardan yoksun edemezler. Bu haklar mülk edinme, mutluluk, güvenlik arama ve kazanma yollarıyla duyulan yaşama ve özgürlük haklarıdır.

Madde 2: Bütün güç halkta toplanır ve halktan gelir. Hükümet halkın vekilidir, halk için çalışır ve her zaman halka karşı sorumludur.

Madde 5: Devletin yasama ve yürütme güçleri yargılama güçlerinden ayrı ve bağımsız olmalıdır. Bu güçlerin üyeleri baskıdan uzak olmalı ve halkın sıkıntılarını duyurarak onlara ortak olarak belli sürelerle özel görevlere alınmalı sonra ilk görevlerine dönmelidirler.

Madde 12: Basın özgürlüğü özgürlüğün en büyük savunma amaçlarından biridir ve hiç bir şekilde sınırlandırılmaz.

Madde 16: Herkes dininin gereklerini vicdanının emirlerine göre yerine getirme hakkına sahiptir(29).

Amerika devrimi kıta Avrupa'sını etkilemişti. Geç de olsa Amerika'daki gelişmeler İngiltere'ye, Fransa'ya yol göstermiştir. Fakat Amerika devriminden daha etkili olarak 1789'da Fransa'da bir devrim yaşanmıştır. Fransız Devriminin etkisinin büyüklüğü

savunduğu fikirlerin daha hızlı yayılma imkânına sahip olmasıydı. Fransız Devrimi insanlık tarihinin en önemli olaylarından biridir. 16. yüzyılda başlayan 17. yüzyılda gelişen 18. yüzyılda güçlenen yeni bir sınıf, burjuva sınıfı, mutlakiyetçi kraldan ve aristokrasiden iktidarı zorla alıyordu. Bastil yıkılırken feodalitenin son kalesi de yıkılıyordu. Kilise, aristokrazi ile çıkar ve kader birliği etmişken taşra kiliseler burjuvaziye arka çıkıyordu. Kilise artık "Tanrının hakkını Tanrıya, Sezarın hakkını Sezar'a vermekte" kusur etmeyecekti. Burjuvazi, soylular ve ruhbanlara karşı halkı arkasına alarak tüm Avrupa'da devrimlere girişti. Eski düzeni yıkip yeni bir düzen ortaya çıkardı. Yeni düzenin sözcülüğünü "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi" üstlenecekti. Feodal düzenden doğan sosyal hukuki ayrıcalıklar ortadan kaldırıldı. Angarya kaldırıldı ve toprak mülkiyeti sınırlandırıldı. Tüm insanlar yasalar önünde eşit kabul edildi. İnsan ve Yurttaşlık Hakları Bildirisi kapsamı bakımından evrensel, ifadesi bakımından soyut, inançları bakımından iyimserdi(30). "Beden" artık iradeyi ele geçirmişti. Üstelik bu irade, anayasa ile hukuk açısından teminat altına alınmıştı.

"Fransız Devrimi'nin zirve noktasında, Paris'teki en radikal gazete eğer insanlar devrimleri bedenlerinde hissetmiyorlarsa gerçek bir devrim olmayacağını beyan ediyordu. "Şunu halka beyan etmekten hiç bıkmamalıyız," diyordu gazete, "özgürlük, akıl, hakikat,... tanrı değildir... bizlerin birer parçasıdır."(31) Demek ki, çağımızın yani demokratik-parlamentar dönemin sanatını yaratacak kişi de bu eleştirici, özgür kişi olacaktı(32).

Sonuç

Daha önce de değinildiği gibi, insanoğlu hep bir gelişim içerisinde olmuştur. Önceleri doğaya karşı olan mücadelesinin içerisine sonraları kendisi de dahil olmuş, en büyük mücadeleyi de kendisi ile yapı gelmiştir. İşte bu noktada en büyük gayreti "beden" mi, "birey" mi olma noktasında vermiştir ve yönetilirken yöneten, usta iken de sanatçı olmuştur. Bu gelişmeler kısa zaman dilimlerinde olmadığı gibi, edindiği kazanımlar da O' na hazır bir şekilde sunulmamıştır. Grigory Petrov' un "Beyaz Zambaklar Ülkesinde" adlı kitabının "Kahramanlar ve Millet" başlıklı bölümünde de değindiği gibi, dün olduğu gibi bugün de "ülkelerin güçlü ya da zayıf olması, milletlerin güçlenmesi ya da gerilemesi sadece devletin adil veya işe yaramaz olmasına bağlı değildir. Her yönetici, kim olursa olsun – ister iyi ister kötü, kahraman ya da cani – her zaman

için halkın canından bir candır. Onlar halkın ruhunun bir kopyasıdır. Onlar halkın yarattıklarıdır. Halk nasilsa onlarda öyledir." Bu durumu olumlu veya olumsuz yönde yorumlamak mümkündür. Ancak her iki durum aslında birbirini tamamlamaktadır. Asıl olan toplumun yapı taşı olan bireydir. İşte bu noktada birey ile beden arasındaki fark iyiden iyiye ortaya çıkarken, edilgenlikten sıyrılan beden, bir toplumu tanımlamaya yetebilmektedir.

Bu çalışmada da "Beden" in tarih içindeki gelişimi, sanattaki yansımaları ile beraber ele alınmış, "beden" in "birey" olma yolundaki en keskin noktalardan birisi olan Fransız İhtilali'ne kadar olan süreçte bu durum karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. "Beden" nesne - beden iken dahi, her zaman sorgulayıcı, özgürlüğünün peşinde ve hiçbir baskının altında kalamayacağını göstermiştir. Bu durum toplumlardan toplumlara değişse de ve de içinde bulunduğu durumu değiştirmesi kimi zaman yüzyıllar alsa bile, "beden", biyolojik ve fiziki bir varlık olarak kalmakla yetinmemiştir. Değişmiş, değiştirmiştir. Gelişmiş, geliştirmiştir.

* Yrd. Doç. Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü, e-posta: gulvelikaya@yahoo.com

KAYNAKÇA

- AĞAOGULLARI, M. Ali - Levent KÖKLER, *Tanrı Devletinden Kral Devlete*, İmge Yayınları, Ankara, 1991.
- AKIN, İlhan: *Temel Hak ve Özgürlükler*, İ.Ü. Yayınları, İstanbul, 1968.
- ATEŞ, Toktamış: *Demokrasi*, Ümit Yayıncılık, İstanbul, 1994.
- BYRCE, James: *Amerika Siyasi Rejimi*, Çev: Türkaya Ataöv, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, İstanbul, 1962
- CEVİZCİ, Ahmet: *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002.
- ÇETİN, Halis: C.Ü. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, 2002.
- ÇOTUKSÖKEN, Betül, *"Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Bilgiler"*, Gergedan, sayı 13.
- DOWELL, George: *Amerika Tarihi*, Amerikan Kültür Yayınları, Ankara, 1983.
- DUBY, George: *Ortaçağ İnsanları ve Kültürü*, Çev: M. Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, 1990.
- GOMBRICH, E.H.: *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- GÖZLER, Kemal: *"Hukuk Açısından Monarşi ve Cumhuriyet Kavramlarının Tanımı Sorunu"*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Sayı 1, Cilt 54, 1999.
- KAPANİ, Münci: *Kamu Hürriyetleri*, A.Ü. Hukuk F. Yayınları, Ankara, 1981.

- KILIÇBAY, M. Ali: *“Bir İtalyan İcadı: Rönesans ve Doğunun Olanaksız/ Olanaklı Rönesansı”*, Gergedan, Sayı 13.
- MOOR Jr, Barrington: *Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri*, çev; Şirin Tekeli ve Alaatin Şenel, V yayınları, Ankara, 1989.
- SENNET, Richard: *Ten ve Taş-Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- TURANİ, Adnan: *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- TURANİ, Adnan: *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

NOTLAR

1. Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s.124.
2. A.g.y., s.123.
3. Adnan TURANİ, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kit., İstanbul 2003, s. 42.
4. Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kit., İstanbul, 2006, s.17.
5. A.g.y., s.18.
6. A.g.y., s.19.
7. Kemal GÖZLER, “Hukuk Açısından Monarşi ve Cumhuriyet Kavramlarının Tanımı Sorunu”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 1999, Cilt 54, Sayı 1, ss.51–62.
8. <http://tr.wikipedia.org>.
9. Halis ÇETİN, C.Ü. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, 2002
10. E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, s.122.
11. A.g.y., s. 147.
12. H. ÇETİN C.Ü. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*.
13. George DUBY, *Ortaçağ İnsanları ve Kültürü*, Çev: M. Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, 1990.
14. E.H. GOMRICH, *Sanatın Öyküsü*, s.147.
15. A.g.y., s.150.
16. Barrington MOOR Jr, *Diktatörlüğün ve Demokrasinin Toplumsal Kökenleri*, çev; Şirin Tekeli ve Alaatin Şenel, V Yayınları, Ankara , 1989, ss. 10-11.
17. M. Ali AĞAOĞULLARI, - Levent KÖKLER, *Tanrı Devletinden Kral Devlete*, İmge Yayınları, Ankara, 1991, s. 87.
18. A.g.y., s.91.
19. Betül ÇOTUKSÖKEN, “Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Bilgiler”, *Gergedan*, sayı 13, ss.,32-45.
20. M.Ali KILIÇBAY, “Bir İtalyan İcadı: Rönesans ve Doğunun Olanaksız/ Olanaklı Rönesansı”, *Gergedan*, Sayı 13, ss.174–178.
21. E.H. GOMRICH, *Sanatın Öyküsü*, s.159.
22. Toktamış ATEŞ, *Demokrasi*, Ümit Yayıncılık, İstanbul 1994, s.63.
23. A.g.y., s. 220.
24. E.H. GOMRICH, *Sanatın Öyküsü*, s.228.
25. H. ÇETİN, C.Ü. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*.
26. A. TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s.25.
27. James BYRCE, *Amerika Siyasi Rejimi*, Çev: Türkaya Ataöv, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları, İstanbul, 1962, s. 3.
28. Münci KAPANİ, *Kamu Hürriyetleri*, A.Ü. Hukuk F. Yayınları, Ankara, 1981, s. 42.
29. George DOWELL: *Amerika Tarihi*, Amerikan Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s.19.
30. İlhan AKIN: *Temel Hak ve Özgürlükler*, İ.Ü. Yayınları, İstanbul, 1968, s.36.
31. Richard SENNET, *Ten ve Taş-Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 253.
32. A. TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*.

Modanın Yaratım Nesnesi Olarak “Tasarı Bedenler”

F. Dilek HİMAM ER

ÖZET

Anahtar Kelimeler: Moda, giysi, beden, tüketim

Bu çalışmanın amacı, modanın ve moda endüstrisinin özellikle de 1980’li yıllardan sonra, kadını estetik ve güzel olma yolunda toplumsal bir proje haline getirerek, bedeni nasıl daha fazla görünür kıldığını değerlendirmektir.

Giyimin katı kurallarının gevşediği 20. Yüzyılın sonunda kapitalizm, dünyanın hemen her yerinde insanlara temel yaşam biçimleri sunarken bu süreçte ortaya çıkan ürünlerin tüketicisi olmak için bir dizi kural ve sembolü öğrenme koşulunu da zorunlu hale getirmektedir.

Sonuç olarak çeşitli sosyolojik çözümlenelerde de başat bir yer tutan beden kavramı ele alındığında, artık yeni “tasarı beden” leri tanımlayan belirgin bir dönüşüm sürecine girilmiştir. Bu dönüşüm süreci içinde de, modanın kadın bedenini tasarlamasındaki etkisi oldukça güçlü bir şekilde belirginleşmiştir.

ABSTRACT

Keywords: Fashion, clothing, body, consumption

The main purpose of this paper is to highlight the effect of fashion industry in order to understand the role and function of fashion and to show how fashion plays with women’s body as an aesthetic and fashionable object after 1980’s.

At the end of the century, capitalism have been introduced new life styles to the society involved into the consuming culture constraining to learn a series of rules and symbols with many negative aspects. Consequently, the profound effect of fashion industry on women’s body has become more influential than in the past by the agency of new designed bodies insisted under the compulsion of the consumer society. Thus, within the world of consumerism, the effect of fashion on designing the women’s body had been clearly defined as an esthetic project.

Giriş

Moda endüstrisinin tüketim toplumunun temel dinamiklerini tetikleyen bir olgu olduğu varsayımından hareketle, özellikle de kadın bedenini bir toplumsal proje olarak gördüğü söylenebilir. Bu nedenle de her dönemde giysi modasının kadın bedeni üzerine belli söylemleri ve kuralları ortaya çıkmıştır.

Giyim, tüketimin en görünür biçimlerinden olarak, kimliğin kurulmasında önemli bir rol oynarken, modanın en belirgin etkisi de giysilerde görülür. Bu yüzden “giysi”, “beden”, “moda” kavramları daha fazla birbiri içine geçmiş bir şekilde algılanır.

1980’li yıllardan sonra özellikle tüketim kültürünün yoğun bir şekilde sarıp sarmaladığı beden,

artık bir tasarıdır. Tasarı beden, modern teknolojilerin de yardımıyla üzerinde her tür değişimin yapılabildiği plastik bir madde haline gelmiştir. Moda ise işte tam bu noktada tasarı bedenleri oluştururken, beden, moda endüstrisi içinde yeniden biçimlenir ve bu biçimlenme kadın bedeni üzerinde arzulanan görselliği sağlar. Hatta J.Baudrillard’a göre birbirinden ayrılmayan güzellik ve erotizm kavramları da bedenle olan ilişkinin yeni bir etiğini oluşturur. Bu yeni etiği ideal bir şekilde dışa vurmak adına da tüketim kültürünün belirlediği araçlardan olan modadan, estetik cerrahi ve kozmetikten yararlanmak gereklidir.

Beden Üzerine

Toplumsal yaşamda beden bir dil görevi görür. Bernard Rudofsky’ nin de belirttiği gibi yeryüzünde insandan

başka gövdesinin biçimini değiştirmeye çalışan, onunla bir türlü uzlaşamayan başka bir canlı türü daha yoktur. Belki de hepsinin ötesinde insanı yaşama bağlı tutan, onun tüm nesnel ve öznel niteliklerinin omurgası olan, bedendir.



Resim 1: Batılı kadınların kullandığı ve 19. yüzyıl başlarına tarihlenen bir kalça yastığı ve korse
Kaynak: American Museum of National History, Eubank-Tortora, Survey of Historic Costumes, Fairchild Books, 2005

S.Freud bedeni egoyla ilişkilendirirken şöyle der: *Ego, bedenin yüzeyinin zihinsel bir yansımasıdır. Yalnızca yüzeysel bir varlık değil, kendisi bir yüzeyin aktarımıdır.* Büyük ölçüde giysi tarafından belirlenen bu yüzeyin aktarımı ise farklı sembolik anlamlarla doludur. Bahsedilen bu sembolik aktarım için çeşitli örnekler verilebilir: Viktoryen dönemde Avrupalı kadınların kilise baskısına direnirken kısıtlanmışlıklarını bellerine bağladıkları korselerle ifade etmesi, yaşa-

dıkları sembolik dönüşümlerin göstergeleridir. Viktoryen giyim, bağımlı ve itaatkâr kadın rolünün korunmasına yol açan toplumsal bir denetim biçimidir. Bu nedenle de korseler, baskının diyalektik biçimde kadın bedenindeki sembolizasyonunun ifadesi olarak okunabilir. 19. yüzyılda çoğunlukla Paris kökenli olan moda tarzlar, gerçekte kadın sağlığına zararlıdır ve bu nedenle çocuk doğurma yaşındaki kadınlar için bu korseler son derece problemlidir.

Moda klişelerinin arka planı oldukça önemlidir diyen Aylin Nazlı, 19. yüzyılda genellikle iç ve dış ortam için farklı giysiler seçildiğini belirtir. Dış ortam her zaman zenginliğin, saygınlığın göstergesidir ve sık sık popüler gündelik faaliyetlerin arzu edilebilecek ve arzu edilen hayat tarzlarını yansıtır. Modaya uygun kadın denilince akla gösterişli, dikkat çeken görüntü içinde abartılı kabarık eteği ve bu şatafatlı görüntüsünü tamamlayan mücevherleri, kurdesesi, şalı ve şapkası akla gelir.



Resim 2. 1858 yılında kullanılan krinolinlere ait karikatürler, Avrupalı kadınların çektiği ızdırapları göstermektedir.
Kaynak: Courtesy Picture Collection, Eubank-Tortora, American Museum of National History, Survey of Historic Costumes, Fairchild Books, 2005

Klasik sosyolojide hem Emile Durkheim'da ve hem de George Simmel'de beden, toplumsal olanın kaynağı olarak görülmektedir ve toplumsal yaşamın kurulmasında önemli bir araçtır. Toplumsal cinsiyet

gibi birçok faktöre olduğu kadar kültürel, tarihsel ve sosyal olanla da bağlantılı olan beden kavramı, kartezyen görüşün "batı" düşünce sistemlerinde ciddi eleştirilere uğramasıyla farklı bağlamlarda olsa da sonuçta gün ışığına çıkmıştır. Batı düşüncesinin doğrusal kartezyen yapısına olan en büyük eleştiri, onun aynılık-ötekilik, kadın-erkek, beden-ruh gibi ortaya koyduğu kutuplaştırıcı düşünce yapısı olmuştur. Bu nedenle artık beden kavramı *varlığı bilinen fakat görünmez sayılandan, varlığı ve dolayısıyla da görünürlüğü kabul edilene doğru değişmektedir.* Bedenle ilgili söylemler yapısalılık sonrası düşünürlerde, feminist bakış açılarında, post-modernist çözümlenmelerde farklı metaforlarla ele alınmıştır. Yapısalcılık sonrası düşünürler gibi feministler de beden konusunun öne çıkmasına izin verecek yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Post-modern analizlerde ise beden doğal olarak çoktan kaybolmuş ve bir imaj haline gelmiştir.

İnsan bedeninin maruz kaldığı sayısız değişimin örnekleri pek çok kültürde görünmektedir. Güzel olmak için kadınlar her dönem moda uğruna acı çekmeye razı olmuşlardır. Öyle ki, Uzakdoğu'daki ayağı bağlı kadınların hayat boyu sürececek acıları ve fiziki dönüşümleri Uzakdoğu toplumunun kadını ne şekilde görmek istediğinin bir göstergesidir. Avrupalı kadınların 19.yüzyılda kullandıkları korseler ve *krinolin* denilen demir kafesli etekler gibi giysiler bedenlerinde deformasyonlar yaratmıştır. Nefes almakta zorluk çekme pahasına kadınlar bu dönüşüme tabi tutulmuştur.

F.Davis özellikle çoğu moda ürününün sağlık üzerindeki olumsuz etkilerine ve de kadınların fiziksel yapısına aykırı taleplerine dikkat çekerken ayaklara ıstırap veren topuklu ayakkabıları, ya çok kısa, ya çok dar, ya da çok bol olduğu için hareketi kısıtlayan etekleri ve elbiseleri, bedeni sıkı iç çamaşırlarını, deriyi tahriş eden kozmetik ürünlerini örnek gösterir.

Özellikle 19. yüzyılda modada hızla başlayan bireyselleşme neticesinde insan bedeni sürekli bir değişime maruz kalmıştır, kadınların giyimleri bu değişimde daha fazla yer almaktayken bir görüşe göre "modern" erkek giyimi dışarıda kalmıştır. Modernlik bir açıdan evrensel kurallar dayatan tek tipli bireyler üreten bir despotizm olarak görülmüşse de estetik normlar kadın bedenini sürekli yeniden oluşturma çabası içindedir. Aslında bu noktada, modanın beden üzerindeki çelişkili söylemleri de ortaya çıkar: Simmel, bahsedilen çelişkileri modanın hem *aynılaştırıcı* hem de *farklılaştırıcı* ikili yapısında oldukça detaylı analiz eder.

Moda, Giysi ve Beden İlişkisi

Giysilerin kullanılma amacının çeşitliliği oldukça geniş bir söylem alanına sahiptir. J.C.Flugel için giysiler hem bedeni hem de ruhu koruyan bir işlev üstlenmişlerdir. Bedeni gizlemek günahlardan arınmak ve bazı cinsel arzuları bastırmak anlamına bile gelebilir. Beden gizlenirken de *giysi*, koruyucu bir işlev üstlenir. J.C.Flugel ve E.Rouse bu yaklaşımın Yahudi-Hıristiyan geleneği aracılığıyla başladığını söylerken batılı misyonerler tarafından hem giysilerle hem de çeşitli ideolojilerle yaygınlaştırıldıklarını ifade etmektedirler. Ancak bu açıdan farklı kültürler arasında farklı mahremiyet anlayışları olduğunu ve korunma için bile olsa tek bir giysi kalıbının varlığını kabul etmenin yanıltıcı olduğunu bilmek gerekmektedir. Enis Batur, örtünme gereksiniminin zamanla giyinme kavramına dönüştüğünü ve bunun ardında da doğal gereksinimlerin yanında doğaüstü etmenlerin de yattığını belirtirken, bir dönem gizlenmek için yüzlerini peçe ile vücutlarını çarşaf ile örten Müslüman kadınlarla, yine gizlenmek için yüzlerini açan ama ayaklarını demir ayakkabılarla bağlayan Çinli kadınları örnek gösterir.

Giysinin işlevleri, biri *fiziksel çevreye ilişkin*, diğeri de *iletimsel* olmak üzere iki temel kola ayrılmıştır: Fiziksel çevre, giysinin bedenle etkileşime girdiği mikro çevre ile makro çevre olarak tanımlanan alanları içerir. Giysinin mikro çevre ve beden ile olan ilişkisi dışında, bedene kattığı toplumsal bir anlam da oluşur. Bu noktada "giysi" kavramını "moda olan giysi" kavramı olarak ele alırsak giysinin toplumsallığına da dikkat çekmiş oluruz.

Modanın beden sosyolojisinde bir alt başlık olarak incelenmesi, beden sosyolojisine de yeni bir inceleme alanı sağlayacaktır. Bu anlamda başlangıçta gizli bile olsa klasik sosyolojinin bile gündeminde yer alan beden kavramı, sonrasında antropoloji ve fenomenolojinin kartezyen akıl eleştirisiyle birlikte daha fazla görünür olmuştur. Moda da bu görünürlüğün bir uygulama alanıdır.

Modadaki Dönüşümler ve Kadın Bedeni

Her bireyin ve dolayısıyla da her toplumsal sınıftan farklı bedensel sağlık, güzellik, estetik yaklaşımları vardır. Bu yaklaşımların sadece sınıfsal değil cinsiyet bazında da oluştuğunu vurgulayan P. Bourdieu'ya göre bu farklılıkların çözümlenmesi sonuçta cinsiyetle ilişkili olarak bedenin kullanımını vurgulamaktadır.

Feminist açıdan modanın ya da moda endüstrisinin kadın bedeninin sömürülmesine yönelik bir etkisi vardır. Özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar etkisini sürdürmüş olan feminist hareket, bedeninin akademik bir kavram olmasına da yol açmıştır.

Biyolojik bedeni, ataerkilliğin bir kaynağı olarak gören feministler, daha sonra analizlerini pornografi, fahişelik, suni dölleme gibi alanlara yönelterek kadın ve bedensel dönüşümler arasındaki etkileşimlere çok çarpıcı açıklamalar getirmişlerdir. Bu sırada moda üzerine eleştirel açıklamalar da getirilmiş ve erkek dünyasında var olmak isteyen ve ataerkilliğin kurallarını tersine çevirmek isteyen kadın, bedeninde de bu dönüşümü kurgulamıştır. Bu dönüşümün en tipik örneği, 1980'li yıllarda geniş omuzlu giysileri içeren ve "Dress for Success" ya da başarı için giyinen kadınlar akımını takip eden kadınlar olmuşlardır. Yüzyıllarca erkek giysisi olarak betimlenen ceket, gömlek ve pantolondan oluşan takım elbise artık çalışan kadın için vazgeçilmez bir giysi olmuştur.



Resim 3: Başarı için giyinen kadınlara bir örnek. Giorgio Armani, 1986 İlkbahar-Yaz Koleksiyonu
Kaynak: Twentieth-Century Fashion, Valerie D. Mendes, Amy De La Haye, Thames & Hudson, 1999

Kadın giysilerindeki değişimi "cinsel çekim prensibi" ile açıklarken, erkek giysilerindeki değişimi "hiyerarşi prensibi" ile açıklayan görüş olarak bilinen "Erojen Bölgeler Kuramı" tarih boyunca kadın bedeninin belli bölgelerinin çekici kılındığı biçiminde varsayımlarda bulunur. 1930'lu yılların sırt bölgesini açıkta bırakan gece elbiseleri veya 1960'lı yıllardaki mini etekler bu kuramın işaret edeceği örnekler olarak gösterilebilir. Bu görüş önceleri Sir James Laver'in yazılarında görülmekle birlikte sonraları Flugel tarafından *The Psychology of Clothes*, 1930 çalışmasında ortaya konmuştur. Özetle erojen bölgeler kuramı, modanın belli bir dönem tüm beden yerine bir yere dikkati toplamasını anlatır. Önce bu bölge abartılır sonra ölçülülük ağır basar ve daha sonra kapanır. Bir ilgi odağı çekiciliğini kaybettiğinde ise yeni bir arayış başlar. Ancak bu görüş, erkeklerin giysilerindeki değişimin nedenlerini açıklamakta yetersiz kalır ve gerek batıda gerekse doğuda erkeklerin özellikle de endüstri devrimi öncesi dönemde kadınlardan daha gösterişli, abartılı ve çekici giyinmelerinin nedenini açıklayamaz. Ayrıca kadın giysileri sadece erojen bölgeleri ifade ediyor olmayıp sosyal, politik duruşlara da işaret ediyor olabilir. Bununla birlikte endüstri devriminden sonra kadın ve erkek giysilerindeki farklılık çok belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Giysilerin belli dönemlerde farklı bedensel bölgelere vurgu yapıyor olması, o döneme ait beğenilerin değiştiğini ifade etmez, burada açıklanması gereken modanın mantığıdır. Bu görüş, kadınların süslü ve dikkat çekici giyinmelerinin doğal olduğunu ve erkeklerin de buna göre kadınlardan etkilendiğini ifade ederken biyolojik indirgemecilik yapmış olduğundan eleştirilir ve heteroseksüel bir varsayım olarak kabul edilir. Bu durumda da F. Davis'in ortaya koyduğu modanın kararsızlıklardan biri daha ortaya çıkmış olur: Bu da modanın cinsiyete ilişkin olan söylemlerindeki değişim ve kararsızlıktır.

1960'lı ve 1970'li yıllarda modada otantik ve doğal yaşamı savunan ifadeler göze çarpmaktayken bedene ilişkin söylemlerde sağlıklı giysiler giymek ve zinde olma yönünde bir salgın başlamıştır. 1980'li yıllardan sonra ise kadın bedeni üzerinde adeta artan bir görünürlük gerçekleşmiştir. Moda endüstrisinde uluslararası pazarlarda bir hareketlenme başlamıştır ve moda çok daha profesyonel bir endüstri haline gelmiştir. Küreselleşme, dünyanın her yerinden her türlü ürüne ulaşmayı sağlamıştır. Bir yandan moda, tarihsel geri dönüşler yaşamaktadır ve "melez tarihsellik" olarak ifade edilen bu yaklaşımda sanatçı-

lar ve tasarımcılar için son derece zengin bir ilham kaynağı oluşturmaktadır. Tasarımcılar toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştırmış ve modada yeni bir estetik başlamıştır. Özellikle de 1980'li yıllarda bedene iyi bakmak, jimnastik yapmak, vücut geliştirme gibi aktiviteler oldukça artmıştır. Bir yandan genel anlamda liberal ekonomi ve sermayenin yaygınlaşmasıyla körüklenen tüketim alışkanlıkları yeni imaj devrinin ilk sinyallerini vermektedir.



Resim 4. 1980'li yılların genç ve sağlıklı görünümünü anlatan ve dönemin ikonlarından Jane Fonda'nın yer aldığı bir dergi kapağı
Kaynak: http://www.jane-fonda.net/pictures/HTML/X_oPicture.htm

Bedensel dönüşümün fiziksel olarak net bir şekilde hissedildiği ve toplumun tüketim dünyasına bütünleşmiş hale geldiği 1980'li yıllarda Resim 4'deki dergi kapağında görülen ve 1980'li yıllarda özellikle de aerobik videolarıyla ince kaslı vücudu ile kadınların sahip olmak istedikleri bir dış görünüme sahip olan Jane Fonda, bu dönüşümün baş aktörlerinden biri olmuştur. Politik kimliği ile özellikle de 1960'ların sonunda Vietnam Savaşı'na karşı çıkarak liderler aleyhine yaptığı propagandalar ile bilinen Fonda, başlangıçta bir seks sembolü iken daha sonra savaş karşıtı bir feminist olmuştur. Bu resimde de kaslı vücudu ile Jane Fonda, aktivist tavrını kadınların

örnek aldığı kusursuz bedeniyle göstermektedir. Kuşkusuz Jane Fonda, bu dönüşümleri ilerleyen yaşına rağmen bedeninde kurgulayan pek çok ikondan sadece birisidir.

Özellikle 1980'lerde moda, feministlerin bir kısmı için erkeksi görünümü kurgularken ve onaylanan bir ifade olarak kabul görünürken bir yandan da kadını detayları vurgulayan moda, kadın bedeninin kullanılarak onu ikincileştiren, cinsel obje haline sokan bir alan olarak görülmektedir. Feminist görüşte kadınlar, modayı ve onunla ilişkili alışkanlıklarla tutumları topluca reddetmeye zorlanır. Kadınları, moda aykırı düşme korkusunu, moda dergilerindeki gösterimlere kapılmalarını, kendilerini erkeklerin gözünde cinsel açıdan çekici hale getirme saplantılarını, reklamlarıyla cinsellik ve romantizm konusundaki klişeleri sürdüren güzellik ürünlerini müsrifçe satın almalarını şiddetle eleştirmektedirler. Bu tavrı savunanlar, çoğunlukla kadınları esas olarak erkekler gibi giyinmeye yöneltmektedirler.

Fransız feminist Simone de Beauvoir, moda ile ilişkili feminist görüşün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Öncellerinin aksine, giysilerin kendisinden çok giyim tarzlarının altında yatan kadınlığa ilişkin "manipülatif söylemler" e eleştirel yaklaşmıştır. 1970'lerin feministleri de moda giyim tarzlarının yerine alternatif giyim tarzları, özellikle tişörtler ve az topuklu ayakkabılarla kullanılan çeşitli pantolon türleri önermişlerdir, makyaj malzemesi, takılar ve geleneksel saç kesimlerini de reddetmişlerdir.

Sonuçta kadın bedeni, moda tarihinde her dönem erkek bedeninden daha fazla cinselleşmiş ve dolayısıyla da her zaman estetik bir obje olarak görülmüştür. Hatta Susan Kaiser'e göre moda olan giysiler olduğu gibi moda olan bedenler de vardır. Bu nedenle de moda tarihinde kadının değişik dönemlerde belli beden formlarında tanımlanması söz konusu olmuştur.

Modanın Yaratım Nesnesine Dönüşmüş Bedenler

Toplumsal analizlerde bedenin merkezi bir statüye kavuşmasının önemli bir nedeni, günümüzün tüketim bağımlı toplumlarında bedenin temel bir tüketim nesnesi olarak görülmesidir. Bedeni kaplayan giysi de artık bedenin tekrar yapılandırılmasına bağlı olarak değişmektedir. Foucault'un deyişiyle *bedenimiz artık bizim yaratmak zorunda olduğumuz bir nesne olmuştur.*

Bir başka deyişle diyet ve estetik gibi yöntemlerle bedene doğal olmayan yollarla müdahale edilmektedir. Yapay bedenlerin oluşturulmaya başlandığı günümüzde artık istenilen güzelliklere sahip olunabilmektedir. Güzellik ve moda endüstrisi bugün tüketicilerine sonsuz gençliği vaat etmektedir.

Kapitalizmle birlikte başlayan değişimlerin bireysel düzeyde kendi kendini anlama, gerçekleştirme, kişisel doyuma ulaşma, mahremiyet ve seksüel ilişkilerin niteliğini de değiştirdiğini vurgulayan A. Giddens, değişen bu ilişkiler içinde beden, adı geçen ilişki biçimlerinin dışı vurumu için çok önemli bir kanal ya da taşıyıcı olduğunu belirtir. Tüketim toplumunda hem bedenin korunmasına (iç beden), hem de bedenin görünümüne (dış beden) yönelik mekanizmalar işlemektedir.

Burada belirtilen *iç beden* ve *dış beden* kavramları B.S. Turner'ın ortaya attığı kavramlar olup *iç beden* kavramı, canlı, hareketli, deneyime dayalı kendi için bedeni anlatır. Dış beden ise nesnel, dış görünüşe ait, kurumsallaştırılmış kendi başına olan bedeni işaret eder. Bu anlamda iç beden analizi bedenin kontrolü ve düzenlenmesi bağlamında eğitim, cezalandırma, disiplin, tıp gibi sistemlerin çözümlenmesine olanak sağlarken, dış beden toplumsal, ekonomik, siyasi süreçler ve tüketim, sınıfsal farklılıklar, kimlik oluşumları gibi konularda oldukça yararlı çözümlere elvermektedir.

Değişim olmadan yapamayan moda, özellikle de dış bedenin değişiminde toplumsal kimliklerin maddi nesnelere yoluyla teşhir edilmesiyle karmaşık simgesel biçimler kazanırken, bedeni görsel anlamda yeniden konumlandırır. Bir taraftan modanın tek tipli bir insan yaratma fikri devam ederken modanın sadık tüketicileri veya moda kurbanları da bahsedilen simgesel biçimleri bedenlerine uygularlar. Moda, kadın bedenini asla yaşlı ve bakımsız göstermek istemez ve bu sistemi kurgularken bedeni baskı altına alır. Bu baskı bedene sürekli ince bir fiziğe sahip olmayı, estetik olmayı, dönemin moda akımlarına uygun giysiler giymeyi ve bu ürünleri satın almayı önerir. İnce bedenlerin başarı, gençlik, kişisel yeterlilik, mutluluk ve sosyal kabul gibi değerlerle bağdaştırılması bedenin, bir düzen ya da düzensizlik alanı olarak görülmesini sağlar.

Resim 7'de görülen Madonna "tüm zamanların kadını" sloganıyla 1980'lerden bu yana günümüzde de asla yaşlanmayan fiziksel özellikleriyle popüler bir ikon olmaya devam etmektedir. Özellikle



Resim 5. Güzelliğin yeniden tanımlanmasına bir örnek, gittikçe popülerleşen bedensel bir müdahale örneği olarak bir "botox" reklamı. Kaynak: <http://www.finestdentistry.com/html/botox-restylane.html>

de bir dönem toplumsal yaşamdaki pek çok değeri alt üst etmiş ve yaptığı her hareketiyle pek çok kitleyi etkilemeyi başarmıştır. Madonna'nın bugün bile popüler medyadaki gösterimi ile bir anda yaptığı her şey anlam kazanmaya başlar. Madonna'nın üzerindeki her giysi yıllara meydan okuyan ve asla yaşlanmayan bir kadın olarak onun bedenini yüceltir ve topluma onu model olarak sunar. Bu aşamadan sonra ise artık Madonna'nın sahip olduğu gibi bir bedene nasıl sahip olunabileceğinin yolları araştırılır. Son hedef bu bedene sahip olmaktır.

20. yüzyılın sonlarında modanın hedefi daha önceleri de olduğu gibi, hem giyim eşyalarına anlam kazandırmaya yönelik imgeler sunmak hem de giysilerin kesim, biçim ve renklerine yenilikler getirmektedir. Moda tasarımcılarının yarattıkları ve sezonluk gösterilerinde ve mağazalarında sergiledikleri görüntüler, fotoğrafların moda dergileri ve reklamlarda sundukları, üreticilerin katalogları için yarattıkları ve medyada sunulan kadın imgeleriyle uyum içindedir. Moda dergileri ise bir yandan kadınları, onları ilgilendiren toplumsal düzenin bir parçası olarak gören bir "erkek öznelliğini" benimsemeye teşvik eder, bir yandan da kadınlara bedenlerini, kadın cinselliğini egemen kültürde somutlaşan eril yorumlarına göre nasıl değerlendirilmeleri ve sunmaları gerektiğini gösterir. Ancak moda endüstrisinin sunduğu bu imgelerin toplumun her düzeyindeki kadın tarafından nasıl yorumlanacağı, kadın kimliğinin sürekli olarak değişikliğe uğradığı ve birbirinden son derece farklı öğelerden oluşan bir egemen kültürü simgeleyen kar-



Resim 6 : Formsanté dergisinin kapağı

maşık görsel mesajları nasıl uygulayacakları bilinmez. Modern modanın gençlik, incelik, cinsellik ve erotizm takıntısı, temel olarak kadın kişiliğinin başka boyutlarını asgariye indirip erkeklerin gözünde önem kazanmış boyutları, yani geleneksel olarak dayatılmış cinsel nesne, eş, ana ve ev kadını rollerini pekiştirmektedir. Özellikle iri yapılı ve şişman kadınlar, modanın gençlik ve incelik takıntısından kaynaklanan baskıyı sürekli üzerlerinde hissederler.

Sonuç:

Beden, cinsiyeti, statüsü, fiziksel koşulları ve özellikle de cinsel kimliğin sunumunu etkileyen önemli bir faktördür. Özellikle 1980'li yıllardan sonra moda ve güzellik endüstrisinin yaşlı bedenleri genç göstermeyi hedef alan pek çok müdahalesi ile beden yeniden kurgulanabilmektedir. Modanın beden üzerindeki belirginleşen etkisi, beden kavramının akademik bir tartışma alanına girmesini sağlayacak bir faktör olarak ortaya çıkmış ve "yaşlı", "yaşlı/genç bedeni", "yaşam



Resim 7: Dünyada yaygın olarak takip edilen bir moda dergisi olan Elle dergisinin kapağından örnek.

kalitesi" gibi kavramlar analizlere konu olmaya başlamıştır.

Moda endüstrisi, kendisini cinsiyet ve bireysellik üzerine kurulu bazı önemli kavramlar üzerine temellendirirken, kadın bedenini de kendi kontrol mekanizmasının içine dâhil ederek dayatmacı bir söylem oluşturmuştur. Moda, her dönemde kadın bedeni üzerine belli söylemleri ve kuralları ortaya çıkarırken bedeni bir toplumsal proje olarak görmüştür. Değişim olmadan yapamayan moda, özellikle de dış bedenin değişiminde toplumsal kimliklerin maddi nesnelere yoluyla teşhir edilmesiyle karmaşık simgesel biçimler kazanırken, bedeni görsel anlamda yeniden konumlandırır. Beden kavramının girdiği dönüşüm süreci içinde de, modanın kadın bedenini tasarlamadaki etkisi oldukça güçlü bir şekilde belirginleşmiştir. Bu açıdan bedenin tüketim kültürünün bir haz nesnesi olması kabulünden hareketle artık, kadın bedenine daha çok vurgu yapıldığı görülür.

1980’li yıllardan sonra özellikle tüketim kültürünün kurguladığı “tasarı beden”ler modern güzellik teknolojileri ile birlikte moda endüstrisi tarafından kadın bedenini yeniden tanımlamıştır. Bu yüzden gençliğin önemli olduğu bir toplumda yaşlanmak ve bakımsız görünmek günah gibidir artık ve bu değişim arzusunun içindeki içtepi, belki de bir an olsun ölümü geciktirebilmek içindir.

* Öğr. Gör. İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,
e-posta: dilek.himam@ieu.edu.tr

KAYNAKÇA

- Batur, Enis; Kediler Krallara Bakabilir, Kuşbakışı Moda Tarihi, Remzi Kitabevi,İstanbul,1996
- Barnard, Malcolm; Fashion As Communication, Routledge,1996
- Bocoock, Robert; Tüketim, Dost Kitabevi, Ankara,1997
- Barcan, Ruth; Regaining What Mankind Has Lost Through Civilization: Early Nudism and Ambivalent Moderns” Fashion Theory, V.Steele (ed.), Berg,Volume 8, Issue 1, pp 1-2,2002
- Crane, Diana; Moda ve Gündemleri, Çev:Özge Çelik,Ayrıntı Yayınları:402, İnceleme Dizisi:187,İstanbul,2003
- Çabuklu, Yaşar; “Modern ve Postmodern Toplumlarda Moda”,Virgül dergisi, Ocak 2003
- Davis, Fred; Moda, Kültür ve Kimlik, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997
- Grogan, A.S.; Body Image: Understanding body dissatisfaction in men, women & children. Routledge,1995
- Işık, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yayınları,1998
- Kaiser, Susan. B.; Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context, Fairchild Publications, New York,1998
- Nazlı, Aylin; Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış, Sivil Toplum,2(8),2004,ss.25-34
- Nazlı, Aylin, “Görünmeyen” Bedenden “Görünen” Bedene: Beden’in Sosyolojisi, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Sociological Research 2005/2, ss.71-87
- Nazlı, Aylin, Modernin Ötekisi: Kadın ve Bedeni, Kadın Çalışmaları Dergisi, 1(1), 2006, s.10-15
- Roach, Mary Ellen, Musa, Kathleen Ehle, New Perspectives on the History of Western Dress, Nutri Guides Inc.,1980
- Sayın, Önal; “Moda ve Toplumsal Katmanlar”, Sosyoloji Dergisi, Ege Üniversitesi, Sayı:5, 1994
- Schilling, C., The Body and Social Theory. Sage Pub.,2000
- Tekelioğlu, Orhan; M.Foucault ve Sosyolojisi, Bağlam Yayınları,1998

NOTLAR

1. Schilling, C., *The Body and Social Theory*. Sage Pub.,2000
2. Nazlı, Aylin; “Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış”, *Sivil Toplum*,2(8),2004,s.31
3. Batur, Enis; *Kediler Krallara Bakabilir*, Kuşbakışı Moda Tarihi, Remzi Kitabevi,İstanbul,1996,s.29
4. Crane, Diana; *Moda ve Gündemleri*, Çev:Özge Çelik,Ayrıntı Yayınları:402, İnceleme Dizisi:187,İstanbul,2003,s.151
5. Nazlı, Aylin, “Görünmeyen” Bedenden “Görünen” Bedene: Beden’in Sosyolojisi, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Sociological Research* 2005/2,s. 72-74
6. Işık, Emre; *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları,1998,s.14 ve Nazlı, Aylin, “Görünmeyen” Bedenden “Görünen” Bedene: Beden’in Sosyolojisi, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Sociological Research* 2005/2,s. 72-74
7. Işık, Emre; *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları,1998,s.14

8. Davis, Fred; *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997,s.190

9. Çabuklu, Yaşar; “Modern ve Postmodern Toplumlarda Moda”,*Virgül dergisi*, Ocak 2003,s.52

10. *Simmel’in endüstrileşme döneminin başladığı yıllarda metropol insanını ve yaşadığı dönemi incelediği bu çalışmada modanın imitasyon ve farklılaşma prensibine dikkat çekilmektedir. Simmel’e göre moda, sonsuza kadar sürecekmiş gibi başlayıp aynılınca tekrar yeni arayışlar içine girer. Moda aynılarsa yok olur. Hem gelecek hem de geçmişin eşliğinde durur ve güçlü bir şimdi duygusu yaratır* (Simmel,2008:112). Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma, Der Konflikt der Kultur*, Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora (çev), Ali Artun (Ed.), İletişim 955, 5.Baskı Şubat 2008, İstanbul

11. Batur, Enis; *Kediler Krallara Bakabilir*, Kuşbakışı Moda Tarihi, Remzi Kitabevi,İstanbul,1996,s.227

12. Roach, Mary Ellen, Musa, Kathleen Ehle, *New Perspectives on the History of Western Dress*, Nutri Guides Inc.,1980,s.13

13. Nazlı, Aylin, “Görünmeyen” Bedenden “Görünen” Bedene: Beden’in Sosyolojisi, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Sociological Research* 2005/2,s. 84

14. Nazlı, Aylin; “Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış”, *Sivil Toplum*,2(8),2004,s.27

15. Nazlı, Aylin; “Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış”, *Sivil Toplum*,2(8),2004,s.26

16. Fred Davis, *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997

17. Fred Davis, *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997

18. Barnard, Malcolm; *Fashion As Communication*, Routledge,1996, s.50-56

19. *Kararsızlık (ambivalence) kavramını Fred Davis, birden çok anlamı olan ancak kesinlikle anlamsız olmayan bir kavram olarak ele almaktadır. Modanın cinsiyet üzerindeki kararsızlığı da cinsiyet üzerindeki söylemlerin kadınlar ve erkekler için farklı dönemlerde farklı anlamlara gelmesini ifade eder.* Fred Davis, *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997

20. *Sağlık ve zindelik salgını 1970’lerin ortalarında yayılmaya başlar başlamaz moda, jimnastik salonlarında, jogging ve bisiklet parkurlarında görülen çeşit çeşit giysileri kendine mal etmiş, onlara stil kazandırmış ve sahip çıkmıştır, o kadar ileri gitmiştir ki bu akım, moda bilinci gelişmiş birçok kadın artık modanın bir zamanlar vücutlarının “güzel görünmesini” sağlayan o “küçük beyaz yalamlardan”, kamuflajlardan, gözbağlarından sunmadığını söyleyerek şikayet etmektedir* (Davis,1997:193).

21. *Birçok moda tasarımcısı için ise, moda kadını cinsel obje haline sokmanın ötesinde kendi özgürlüğünü kazanan, kendine güveneni, bedeniyle barışık kadını anlatmaktadır.*

22. Fred Davis, *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997,s.194

23. Cassell,1974’dan aktaran s.87, Crane, Diana; *Moda ve Gündemleri*, Çev:Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları: 402, İnceleme Dizisi: 187, İstanbul, 2003, s.167

24. Kaiser,Susan. B.; Social Psychology of Clothing:Symbolic Appearances in Context, Fairchild Publications, New York, 1998, s.97-141

25. Nazlı, Aylin, “Görünmeyen” Bedenden “Görünen” Bedene: Beden’in Sosyolojisi, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Sociological Research* 2005/2,s. 81-83

26. Işık, Emre; *Beden ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları,1998, s.153-160

27. Grogan, A.S.; *Body Image: Understanding body dissatisfaction in men, women & children*. Routledge,1995

28. Crane, Diana; *Moda ve Gündemleri*, Çev:Özge Çelik,Ayrıntı Yayınları:402, İnceleme Dizisi:187,İstanbul,2003,s.265,266

29. Fred Davis, *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev: Özden Arıkan,Yapı Kredi Yayınları,İstanbul,1997,s.194

30. Nazlı, Aylin, “Modernin Ötekisi: Kadın ve Bedeni”, *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 2006, s.11-13

Ölümü Görselleştirmek

Neşe Dijlay AKBAŞ

Özet

Anahtar kelimeler: Ölüm, Siber Bedenler, Görsel Sanatlar, Ölümsüzlük, Simulakra.

Bu çalışmanın amacı ölüm, ölümlülük ve varoluş kavramlarının düşünsel altyapıları ve bu kavramların ışığında fiziksel bedeninin algılanışı ile teknolojinin bu algı üzerindeki etkisini ve yarattığı değişimleri sorgulamaktır. Ölüm kavramının görsel temsili ve kavramsal tanımı fiziksel bedeninin algılanışı ile olan ilişki içerisinde edebi ve özellikle sanatsal yapıtlar üzerinden incelenmiştir.

Summary

The aim of the paper is to explore concepts like death, immortality, and being, and through these concepts the perception of the physical body and how technology effects this perception. Visual representation and the conceptual understanding of “death” in relation with the perception of the physical body is explored via literary work and especially selected works of art.

Giriş

Görüntülerden oluşan bir alanda yaşamaktayız ve kimi zaman birbiriyle çelişen bu görüntüler, ortak kavramsal alanlar içerisinde belirlemektedir. Birbiriyle çelişen görüntüleri barındıran kavramsal alanlardan bir tanesi de ölümdür. Bir fenomen olması ile ilgili olarak ‘ölüm’, ‘ben’ olmayandır, ötekidir; ‘ölüm’, bir yer olarak olmayan bir yerdir. Ancak insan aklının varoluşsal yetersizliği nedeniyle ne ‘ölüm’ün ne de ‘öteki’nin ontolojik bir analizini yapmak mümkün değildir. Yine de ‘benim ölüme’, ‘ben’in bir algılama geliştirmesi mümkündür. Ama ‘benim ölüme’ün, ‘ölü ben’ tarafından deneyimlenip deneyimlenemeyeceği sorulduğunda durum paradoksal bir hal alır. Benim bedenim, benim beynim, benim hatıralarım, düşüncelerim, inançlarım, fikirlerim; herhangi bir şekilde hangisi daha çok ‘ben’ olabilir? Martin Heidegger **Varlık ve Zaman** (Being and Time)’ın başlangıcında şöyle der: “Bugün ‘olmak’ kelimesiyle gerçekten ne demek istediğimiz sorusuna verecek bir yanıtımız var mı? Asla, o halde kaçınılmaz olarak ‘olmak’ ne anlama gelir sorusu tekrar ortaya atılmalıdır” (1).

‘Olmamak’ sözcüğü ile ne demek istediğimiz sorusuna doyurucu bir yanıt bulabilmek bir yana ‘olmak’ sözcüğünün ne olduğuna ilişkin tatmin edici bir cevaba ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Sorun, doğal olarak çözümsüzdür. Kişinin hem çok tanıdık hem de tamamen yabancı olduğu kendi ölü-

müyle olan ilişkisi üzerinden ölümü algılayışı, ve diğerlerinin -kendiyile özdeş olan ve olmayanların-ölümleriyle olan ilişkisi bu kavramların ne kadar esrarengiz ve tekinsiz olduğunu gösterir.

Ölüm kavramının ve ilişkili sorunların görsel olarak iletimi ya da görsel sanatlardaki tasvirî paleolitik dönem mağara resimlerine konu olacak kadar eskiye uzanır. Fransa’da bulunan Lascaux mağarasında, üst-paleolitik döneme ait ünlü mağara resimlerinde ölümün görsel sanatlardaki belki de en eski tasvirine rastlarız. O dönemden günümüze her tür merrada ölüm kavramı sayısız defa tasvir edilmiştir. Tüm yaşamımız ölümün yükü altındadır. Bu nedenle ölüme ilgili bir görüntü ya da dehşet verici bir ölüm, bizi o yapıta sürükler.

Kişinin kendi ölümünü kavramsallaştıramamış ya da kavrayamamış olmasına rağmen ölümlü oluşunu idrak etmesi ‘ölüm kültürleri’nin doğuşuna sebep olmuştur. Bu kültürler, ‘ben’ ya da ‘benlik’ algısının ve ilişkili tüm özellik ve uzantıların, şekillenmesini sağlar. Öldüğümüzde tüm bilinç sürekliliğimiz sona erecek, başka bir deyişle ‘ben’ yani kişisel hafızamız, inançlarımız, düşüncelerimiz buharlaşıp uçacaktır.

Son cümleyi tekrar başa saracak olursak başka bir açıdan: ‘Öldüğümüzde, bir sonraki yaşama geçiş yapmış olacağız ve orada...’ Bu son cümle her ne

şekilde sonlanırsa sonlansın birçok geleneğe 'ben', geçiş sağlayacaktır. Bu geçişin muğlaklığı, rahatsızlık verici bir şekilde çelişen görüntüler yaratır. Fakat bu çelişki özünde saklanmış, örtülmüştür ve altında insan aklı kendinden saklanır(2).

Ölümün, ölen kişinin gözünden melekler, cesetler, cennet, cehennem, büyük beyaz ışık gibi klişeler kullanılarak görselleştirilmesi filmlere sıklıkla konu edilmiştir. Çoğu zaman bu temsil, ölüm kültürlerinde öngörüldüğü gibi senaryodaki kahramanın sevdikleriyle ya da daha önceden ölmüş olan atalarıyla tekrar bir araya gelişle şekillenir. Ama ölümün doğrudan temsilinin yerine ölüm fikriyle bağlantılı anksiyete ile ölümün muğlaklığı, ölüm algısı ve tabii ki var olma algısı ile meşgul olan, izleyiciye kendi kendisiyle bir karşılaşma sağlayan ya da bunu talep eden yapıtlara referans vermek gerekir. Görsel Sanatların diğer yaratıcı süreçlerden bağımsız düşünilemeyeceği düşünülürse edebiyat alanından verilecek referanslar uygun olacaktır. Milan Kundera'ya ait **Gülüşün ve Unuşun Kitabı**'nda, kitabın birbirinden bağımsız görünen yedi bölümünü oluşturan kısa hikâyelerinden ilkinde ana karakter bir kahvede servis yapan güzel göçmen kızı Taminadır. Tamina için ölüm, genç bir erkek sürücüsü olan, parlak kırmızı bir spor araba olarak temsil edilmiştir. Ana karakter, bileti tek yön kesilmiş bir yolculuğa çıkar ve hiçbir yetişkinin bulunmadığı, garip çocuklarla dolu bir adaya gider. Sartre tarafından yazılmış olan **The Wall**'da (Duvar) ise karakterlerin ölümle olan karşılaşmaları her şeyi yeniden deneyimlemelerine sebep olur. Sartre, başka bir yazısında bu durumu şöyle açıklar "*tek kelimeyle insan kendi özünü yaratmalıdır.*" Franz Kafka da, karakterleri için absürd olanın yarattığı terör içerisinde varoluşsal bir ikilem yaratır. Bu da yine varolma ve varolmama deneyiminin temelden tekrar düşünülmesini, değerlendirilmesini talep etmektedir.

Sınır Bedendir

Edebiyatta izlerini gördüğümüz ölümün algılanışıyla ilgili tasvir ve temsilleri benzer şekilde görsel sanatlarda da görürüz. Albert Giacometti'nin yapıtlarında, ince figürlerinde olduğu gibi, varolma ve varolmama bedenle sınırlandırılmıştır. Bu figürler, varolmama sınırına yaklaşarak, küçülerek kişinin özbilincinin ve kendi içerisindeki görüntüsünün kırılmasını ifade eden, işlevsel olarak neredeyse bağımsız hareket eden

göstergelerdir. Ölüm, ölümsüzlüğün yükünden kurtarılmıştır. Giacometti'nin yapıtlarında tıpkı Sartre'nin ünlü kitabının başlığı **Varoluş ve Hiçlik** (Being and Nothingness)'te olduğu gibi bir aradalık hali gözlemlenmektedir.

Daha pek çok sanat eserinde ölümle ilişkili bedensel tasvirlerle rastlamak mümkündür. Bruce Conner'ın 60'lardaki assemblajı, **The Child** (Çocuk), çürümüş bir çocuk bedenini anımsatır. Burada varolmak ve varolmamakla ilgili varoluşsal sorumluluğun yerini absürd bir eğilim alır. Hermann Nitsch'in yine 60'larda katledilmiş hayvanlarla sergilediği performanslarında, bedeni geri getirerek, gerçek duyguların yoğunluğunu ve ölümü geri getirir. Arnulf Reiner, **Cesetler**'de (Corpses), **Mumyalar**'da (Mummies), **Ölüm Maskeleri**'nde (Death masks) ve **İsa Figürleri**'nde (Christ figures) ölümü, gerçekliğe dayanan görüntülerin ve kurgulanmış bir simülakrın içinde inceler. Üzerleri boyanmış ve çizilmiş kendi fotoğraflarından oluşan ünlü **Face Farces** (Yüz Faraları) serisinde ise ölümün hemen öncesindeki histerik anı tasvir ederek ölümle bir karşılaşma öngörür. Ölümü kavramanın güçlüğü, 'İsa Figürleri'nde üzerleri boyanmış ya da çizilmiş İsa fotoğrafları ya da illüstrasyonları olarak yansıtılır. Reiner, yaygın bir ölüm sembolü olan haç'ı varoluşla ilgili sorular sormak ve incelemek için kullanmıştır. Hung-Chih Peng ise çift monitör üzerinden aktardığı **Canin Monk** serisinde, beyaz bir duvarı yalayarak dini metinlerden pasajlar yazan beyaz bir köpek kullanmıştır. Köpeğin, yazılı olan metinleri yaladığı görüntünün geri sardırılmasıyla elde edilen videoda kullanılan metinler Budist, Taoist ve Hindu dini yazıtlarından alıntılar olduğu kadar Musevilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet gibi batı dinlerinin kitaplarından da alıntılar bulundurmaktadır. Bu kelimelerin bir köpek tarafından aktarılması, içeriği izleyiciye yabancılaştırarak, sunulan metnin algı ve hafızadan bağımsız olarak izlenmesine olanak sağlamaktadır. Varoluşun anlamsızlığını kavramaya ilişkin bu ifade kurma denemesi monitördeki köpeğin iştahıyla çarpışır. Bu da insanı aydınlanmaktan alıkoyan, insandaki arzuyu hatırlatmaktadır(3).

Buraya kadar ele alınan yapıtlarda sergilenmiş olan yaklaşım ister varoluşçu ister absürd olsun, ölüm kendi içinde bir son barındırırken fiziksel beden bu sınırın belirleyicisidir. Sınır çok net ancak çok katıdır. Oysaki insan ölümsüzlüğün yükünden kurtarılmak istemez.

Bedenin Ötesinde

Fiziksel beden ölümle ilişkili olarak çizdiği katı sınır metafizik yaklaşımlarla değişirken 'ben'in tanımı ve algılanışı, bedenle olan ilişkisi de farklılaşmaktadır. 1940'ların varoluşçu yazarlarından ilham almış olan Barnett Newman'ın yapıtları, bizi uzlaşmaz, katı metafizik fikirlerle karşı karşıya getirir. Newman'ın **Onement** (Birlik) serisi ve **Zip**'leri (Fermuar), uzamsal olarak bireyin kendinden daha geniş bir düzenle olan ilişkisini ve konumunu düzenlemeyi amaçlamaktadır. Benzer metafizik sorunların daha erken formülasyonları, Casper David Friedrich'in 1800'lerin başında yaptığı **Monk by the Sea Shore** (Deniz Kenarındaki Keşiş) gibi yapıtlarda bulunabilir. **Deniz Kenarındaki Keşiş**'te arkadan görünen ufak bir insan figürü, gece vakti uçsuz bucaksız denize ve gökyüzüne bakmaktadır. Bu korkuyla karışık bir kavrayış hissi yaratır. Sonsuz ve buna karşılık kişinin kendi bedeninin önemsizliğini ve ölümlülüğünü fark etmesidir.

Barnett Newman'ın yapıtlarında ve **Deniz Kenarındaki Keşiş**'te olduğu gibi doğrudan sunulmasına karşın ölümü beden ötesine taşıyan metafizik fikirler, Platon'un 'önceden var olan ruhları'ndan, Aristo'nun birbirine bağımlı parçalarına, Dualistlerin Kartezyen doktrinlerine ve Judeo-Christian ruhlara kadar hepsinde temeldeki değişmez anlayış küçük değişikliklerle sunulmuştur. Daha güncel fikirlerde ise bu anlayış yeni teknolojilerle materyalistik bakış açısı olarak sunulmaktadır. Psikolojik sürekliliği koruyan biyomik bedenler, indirgemecilik gibi pek çok düşünce sistemine konu olmuştur. Hepsinin içerisinde ruh ya da öz fikri, bir başka deyişle ölümsüzlük, kişiliklerin, hatıraların, düşüncelerin sürdürülmesi ile korunmaktadır.

Tüm batı inancı temsil üzerine yapılandırılmıştır ve temsilin gerçeğin göstergesi olduğu varsayılır. Fakat bu durumda temsilin gerçeğin göstergesi olduğu güvencesi gerçek tarafından değil, göstergenin kendisi tarafından verilmektedir. Bu ise hiper-gerçektir; gerçek olmayan değil ancak gerçek olanla ilişkisi bulunmayan, hatta bir gerçek olmadığını saklayan, ağırlıksız bir simülakrumdur. Her şekilde temsil olması gerektiği yerededir. Göstergeyi yerinden oynatmak görüntünün ardında bir gerçeklik olmadığı gerçeğini ortaya çıkarabilir, yine de simülakra gerçek olmayan değildir(4). Bu hiper-gerçeklik içerisinde öngörülen şey ölümsüzlüktür. İlahilik simülakrası (hiper gerçek-

lik) içerisinde tanımlanan gerçek yani ölümsüzlük, Barnett Newman'ın yapıtlarında olduğu gibi bunu beden ötesine taşıırken aynı fikir siber kültür içerisinde korunur ancak temsiline alanı değişmiştir, temsiline alanı artık bedendir.

Sibernetik Bedenler

Bir animasyon filmi olan **Ghost In The Shell**, 'ben' ile ilgili sorunlarla ilgilidir, bu soru ve sorunların varlığında ölümün muğlaklığı ve bulanıklığı konusunda düşündürücü bir senaryoya sahiptir. Filmde bir cyborg (sibernetik organizma) olan ana karakter, sahip olduğu maddesel bedenden sıyrılır, onu terk eder. Siber beden, kendi kendini gösteren, belirten bir simülakrum mudur yoksa başka şekilde temsil edilemeyecek olanı mı temsil etmektedir(5).

Sibernetik bedenlerde olduğu gibi fiziksel beden, 'ben' ile olan ilişkisini sorgulamak için farklı düşünce deneyleri kullanılmıştır; varolmak ve varolmamakla ilişkili olarak ne olduğuyla ilgili, fiziksel varlık ve ölümden olduğu ve fiziksel yok oluşla ilişkisi, kimin böyle bir varlığa sahip olduğu ve gerçekte ne anlama geldiği gibi. Özellikle biliş bilimi, yapay zekâ, nöroloji, psikoloji ve akıl felsefesi alanlarındaki gelişmeler ve etkileşimler sayesinde varsayım dayalı senaryolar üzerinden kurgulanan çeşitli düşünce deneyleri yayınlanmaktadır. Beden değiştirme, beyin nakli, kaynaşma (iki ya da daha fazla kişinin birbirine karışıp bir kişi olarak birleşmesi), insan kop-yalama (klonlama), kişilerin bilinçlerinin bilgisayar beyinlere ya da başka organik beyinlere aktarılması gibi durumlar kurgulanmaktadır. Stelarc, sibernetiğin önemini beden deriden sıyrılabilmesi olarak önerir. Yapıtlarında fiziksel beden dayanaklılığını ve yetkinliğini sorgular ki her durumda beden, erken bir ölümla lanetlenmiştir. "

Artık döllemenin rahmin dışında gerçekleşmesiyle ve cenini yapay destek sistemleri içerisinde besleyebilme olasılığıyla teknik olarak hiç doğum olmayabilir. Ve beden üretilen parçaların yenilenebilmesini kolaylaştırmak için eğer modüller olarak tekrar tasarlanabilirse, o zaman teknik olarak ölüm için hiç bir sebep kalmaz"(6).

Ghost In The Shell filminde sahip olduğu maddesel bedeni terk eden ana karakter artık bir cyborg değildir ancak sahip olduğu bedenden sıyrılmak varoluşunu sonlandırmamış aksine ona sanal uzamda sınırsız bir özgürlük ve ölümsüzlük sağlamış-

tır. Buradaki ölümsüzlük farklı bir uzamda tanımlansa da ölümü bedenine ötesine taşıyan metafizik fikirlerle örtüşen bir ölümsüzlük arzulanır. Bu durumda bir bedene sahip olmayan bir 'ben', erken bir ölümün lanetini yenmiş midir?

'Ben'e herhangi bir fiziksel bedenden bağımsız bir yazılım programı olarak bakan düşünce deneyleri, geleneklere uymayan, alışılmadık teknolojilerle ilişkili düşünülse de, temelde yine geleneksel metafiziğin sorunu olan ruhların göçüne referans eder. Sorulması gereken başka bir soruda, genel olarak bilinç ya da 'ben' gerçekten var mıdır? Böyle ontolojik bir soruyu detaylandırabilmek için D.R. Hofstadter ve D.C. Dennett'in küçük bir düşünce deneyini özetlemek faydalı olacaktır. Deneyde herhangi bir bilince sahip olmayan bir bilgisayar olduğu varsayılmaktadır. Bu bilgisayar, roman yazarın bir makine olarak programlanmıştır ve bir yazıcıya bağlıdır. Makinenin ve programın tasarımcıları ne ummaları gerektiği konusunda bir fikre sahip değildirler. Yazıcıdan çıkan ilk sayfada, 'benim adım X' yazmaktadır. Daha sonra bu kutu şeklindeki bilgisayarın bir robot olduğu düşünülür ve bu robota 'Y' denilir. Robot bu kez hikâyeleri yazıcıdan çıkarmak yerine sesli olarak aktarır. Y'den öğrendiğimiz hikâyeler X'in hikâyeleridir ama Y'nin başına gelenlerden oluşturulmuş hikâyelerdir. 'Y', 'Bana yardım edin burada kilitli kaldım' dediğinde kime yardım etmek gerekmektedir? X'e yardım etmek gerekmektedir ama 'X' diye biri yoktur, o sadece Y'nin hikâyesindeki karakterdir. Bu durumda konu 'X'in 'Y' adında bir bedene sahip olması mıdır yoksa 'Y' kendine 'X' mi demektedir?

Buna benzer düşünce deneylerinde, varsayımlara dayalı durumlar yoluyla sorulan sorulardan bazıları kişinin, bedeninin varlığının sonlanmasıyla ölüp ölmediği ya da kişinin psikolojik sürekliliğinin kısmen ya da tamamen tahrip edilmesiyle ya da beden hala yaşayorken kişinin bilinç akışının bir bilgisayar beyine aktarılmasıyla ne düşünmemiz gerektiğidir.

Beyin, bilinçsiz bir aktivite olan veri giriş ve çıkışını düzenleme süreci içerisinde farkında olmadan 'ben'i yaratır, ne var ki biz beynimizin durumunu ateşlenen nöronlar seviyesinde algılayamayız, bunun yerine anladıklarımız kavramlar ve kelimelerdir. Gerçekte kişi, her an, o anın deneyimini uygun etiketin altında sınıflandırarak sinaptik yapıyı değiştirmek-

tedir, bunu da gelecekte bu bilgiye yeniden erişebilmek için yapmaktadır. 'Ben', zaman ve mekân içerisinde hareket eden, algılayan, hisseden bedenini kendine belgelemesinin bir süreklilik içerisindeki görüntüsüdür. Bu korunmuş geçmişin tarihinin ve şu anki zamanın; geleceğin belirleyicisi olma durumu, döngüsel bir kendi kendine başvurunun farklı seviyelerde bir geri beslemesidir, tıpkı birbirine bakan iki ayna gibi birbirinin görüntüsünü sonsuzca yansıtır. Ancak düşünce deneyindeki aksine bu belgeleme eyleminin bir amacı vardır. Toplanmış olan veri geleceğin daima değişen çevrelerinde kullanılacaktır(7). Bu durumda bedenden yalıtılmış bir ölümsüzlük fikri kendi içerisinde çelişirken fiziksel bedeninin ölümlü ilişkili olarak çizdiği katı sınır, ister metafizik yaklaşımlarla ister teknolojik ve bilimsel yaklaşımlarla olsun, değiştirilirken aynı şey arzulanmaktadır.

Sonuç

Daha önce de bahsedildiği gibi ölümün görüntüsü çoğu zaman kişinin 'ben'i nasıl algıladığıyla yakından ilişkilidir, ki bu da belirli bir ölüm kültürüyle örtüşür. Bilincimizde ya da bilinçaltında, daha çok rüya benzeri kareler olmak üzere, hepimizde ölüme ait bir görüntü vardır. Kişinin düşünen 'ben'ini ve bedenini bir obje olarak düşünmesi zor kabul edilebilir bir gerçektir. Kişinin kendi ölümünün getireceği çürüme süreci, gömülme, mezar fikri gibi fiziksel sonuçlara karşı zayıflığı ve bunun neden olduğu anksiyete ilahilik simulakrası içerisinde rahatlar. Bu hiper gerçeklik bazı vasıfları bedene ait tanımladığı gibi insanın ne olduğunu da tanımlar. İnsan, ölümsüzlükle imtiyazlıdır; bir yandan kartezyen geleneği reddederken siberetik beden aynı geleneksel amacı arzular ama bunu yaparken geleneksel olmayan araçlar kullanır. Siberkültür gelişmeye başlarken, Platonik ve Kartezyen metafiziğin kavramsal anlayışı ve görüntüsü dışlanır ancak amaç değişmeksizin ölümsüzlük olarak karşımıza çıkar. Bu ruh ya da saf bilgi olarak tanımlanabilir.

Ölümün görüntüsü asla tam olarak ve netlikle tarif ya da temsil edilemez, daha çok muğlak bir sezginin yansımasıdır. Ölümün tasvir edildiği pek çok mecrada olduğu gibi mağara resimlerinde, görsel santlarda, edebiyatta veya kutsal metinlerde de bu muğlaklığı görmek mümkündür. Ölüm ve bağlantılı konular, olabildiğince eski olmasına rağmen yine de

bu konularda güncel terminoloji ve yaklaşımlara ihtiyaç vardır. Yan yana getirilen siber beden ve ilahilik simulakrası (hiper gerçeklik) gibi kavramlarla ilişkilendirilen, ortak konu olarak ölümün işlendiği sanatsal yapıtların ardındaki görünürde ters düşen felsefi görüşlere karşın, temelde çok benzer ifadeleri içerdikleri görülmektedir.

* Arş. Gör. Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel Sanatlar Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, e-posta: nasedakbas@gmail.com

KAYNAKÇA

- Bataille, Georges, **The tears of Eros**, Trans. Peter Connor, City Lights Boks, San Francisco. 1989.
- Baudrillard, Jean, **Selected Writings**, Ed. Mark Poster, Stanford University Press, Stanford. 1988.
- Baudrillard, Jean, **Simulacra and Simulation** Trans. Sheila Faria Glaser and Ann Arbor, University of Michigan Press. 2000.
- Derrida, Jacques, **Of spirit: Heidegger and the question**, Trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, University of Chicago Press, Chicago. 1989.
- Fineberg, Jonathan, **Art Since 1940, Strategies of Being**, Prentice Hall, NJ. 2000.
- Flanagan, Owen J., **The problem of the soul : two visions of mind and how to Reconcilethem**, Basic Books, New York. 2002.
- Gonzalez, Jennifer, "Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research" **The Gendered Cyborg: A Reader**, Ed. Gill Kirkup, Linda James, Kath Wodward, Fiona Hovenden, Routledge, London. 2000.
- Hofstadter, Douglas R. and Dennett, Daniel C., **The mind's I : fantasies and reflections on self and soul**, Basic Books, New York. 2000.
- Thompson, Mel, **Philosophy of Mind**, Contemporary Books. 2001.
- Stelarc, "From Psycho-Body to Cyber-Systems: Images as Post-human Entities", **Virtual Futures: Cyberotics, Technology and Post-Human Pragmatism**, Ed. J. Broadhurst Dixon and E. J. Cassidy, London: Routledge. 1998.
- Heidegger, Martin, **Being and Time**, Trans. Joan Stambaugh, State University of New York Press, Albany. 1927.
- <http://web.mit.edu/Ivac/www/exhibitions/index.html> (Anonim)

NOTLAR

1. HEIDEGGER, Martin, **Being and Time (Varlık ve Zaman)**, Trans. Joan Stambaugh, State University of New York Press, Albany. 1927.
2. BATAÏLLE, Georges, **The Tears of Eros (Eros'un Gözyaşları)**, Trans. Peter Connor, City Lights Boks, San Francisco, 1989.
3. <http://web.mit.edu/Ivac/www/exhibitions/index.html> (Anonim)
4. BAUDRILLARD, Jean, **Selected Writings**, Ed. Mark Poster, Stanford University Press, Stanford, 1988.
5. GONZALEZ, Jennifer, "Envisioning Cyborg Bodies: Notes from Current Research" **The Gendered Cyborg: A Reader**, Ed. Gill Kirkup, Linda James, Kath Wodward, Fiona Hovenden, Routledge, London, 2000.
6. STELARC., "From Psycho-Body to Cyber-Systems: Images as Post-human Entities", **Virtual Futures: Cyberotics, Technology and Post-Human Pragmatism**, Ed. J. Broadhurst Dixon and E. J. Cassidy, London: Routledge, 1998.
7. HOFSTADTER, Douglas R. and Dennett, Daniel C., **The Mind's I : Fantasies And Reflections On Self And Soul**, Basic Books, New York, 2000.

Geleneğin Beden Bulması: Anonim Tasarım

Ferhan Egemen SUNAL

Özet

Anahtar kelimeler: Anonim tasarım, cezve, çay bardağı, rakı kadehi.

Günümüz Türkiye'sinde günlük hayatta yoğun olarak kullanılan, fakat tasarımcısı belirsiz ürünlere örneklerin verildiği bu çalışmada, anonim tasarım kavramı ele alınmaktadır. Öncelikle, sanayi devrimi öncesi nesnelere ortaya çıkış süreci, daha sonra endüstri ürünleri tasarımı mesleğinin yerleşmesi ile nasıl kontrollü bir sürece geçildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Anonim tasarım kavramının üzerinde durulduktan sonra, yerel kültüre dayalı olarak, günlük ihtiyaçların nasıl günlük kullanım ürünlerine dönüştüğü açıklanmaktadır. Endüstri ürünleri tasarımı mesleğinde, kontrollü ve planlı şekilde ilerleyen tasarlama sürecinin, yüzyıllar öncesinden günümüze gelen bazı nesnelere nasıl gerçekleştiği ele alınmıştır. Cezve, çay bardağı, rakı bardağı gibi, çok kullanılan ve kullanım alanlarına göre doğru çözümler sunan bu nesnelere, bu form ve fonksiyon özelliklerine neden ve nasıl sahip oldukları irdelenmiş, üretim yöntemleri ve malzemeleri açıklanmıştır. Bu nesnelere, geleneksel zanaat yöntemleriyle ve günümüz üretim yöntemleriyle üretilmesi karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak, anonim tasarım örnekleri üzerinden, ihtiyaç-işlev-kullanım ilişkisi irdelenmiş, ve anonim tasarımın bir toplumun anlaşılması açısından önemi üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Summary

Keywords: Anonymous design, cezve, turkish tea glass, turkish rakı glass.

The objective of this paper is to review the concept of 'anonymous design', with the help of anonymous design examples from contemporary Turkish daily life. Firstly, the traditional design methods for pre-industrial production and then the appearance of design process parallel to industrial design is tried to be explained. It's intended to explain, how daily needs become daily products, parallel to local culture, after a general explanation of anonymous design. The design process that is planned and controlled in industrial design discipline is tried to be observed through objects which are made pre-industrial design methods. Objects, which are widely used and offer appropriate solutions for the served needs, like cezve, turkish tea glass and turkish rakı glass are tried to be analyzed in order to observe why and how they had their form and function properties and their materials and production methods are tried to be explained. The production of these objects with traditional and modern methods is compared. As a result, the relationship between needs-function-use is analyzed over examples of anonymous design products, and the importance of anonymous design in order to understand a culture is tried to be emphasized.

Anonim Tasarım

Tasarım kelimesi, Latince *designo*, *insignio* kelimelerinden türemiştir. Bu kelimeler, tanımlamak, işaret koymak anlamına gelirken, İtalyancada *designare* kelimesinin sözlük anlamı çizmektir(1). 1 Bu nedenle, 'design', yani tasarlama eylemi, hayal edilen bir şeyi, hayata geçirilmesi istenen bir planı, çizmek, planlamak, bunların eskizlerini oluşturmak anlamını, güçlü bir şekilde halen taşımaktadır. Günümüzde ise tasarlama, sadece çizmek ve bazı basit kararlar vermek değil, bir ürünle ilgili çok karmaşık süreçleri kapsayan bir karar verme eylemi olarak anlaşılmaktadır. Sanayi devrimi

öncesinde, nesnelere, geleneksel tasarlama metodlarıyla ortaya çıkıyordu. Nesne, önce bir zanaatkar tarafından yapılıyor, daha sonra kullanıcı tarafından deneyiliyor. Bu şekilde bir çok kullanıcı ve zanaatkarın eleğinden geçen bir nesne oluşuyordu. Tabii ki bu süreç, günümüz üretim ya da tüketim hızını kesinlikle tatmin edemeyecek, uzun bir sürede gerçekleşiyordu. Bu yöntemle ortaya çıkan nesnelere tek bir sorumlusu, tasarımcısı yoktu. Zanaatkar, ustasından öğrendiğini tekrarlıyordu. Ustasından öğrendiği şablonlardaki özelliklere kimin karar verdiği ise belirsizdi. Ürünlerdeki gelişim ve değişimler, kişisel deneyimlerle, farklı zamanlarda gerçekleşmekteydi.

'Zanaatkarlar, ustaları, kalfaları, çıraklarıyla esnaf örgütlenmesinin tam bir resmini sunmaktadırlar; bunların çoğunun aile geleneğini devam ettirdiği, baba mesleğini irsen intikal ettirdiği hemen hemen kesindir; dinsel, mesleki ve toplumsal bir ortama mensup olmanın hükmü altında olan, bir cins otomatik sınıflandırma vardır.(2)

Bu usta-çırak ilişkisi çok yakın tarihlere kadar güçlü olarak devam etmiştir. Sanayi devriminin etkilerinin görülmeye başlandığı Abdülhamit dönemindeki üretimlerde bile zanaatın etkisi görülmekteydi. Küçükerman, Osmanlı'da bir saray atölyesi geleneğini aşağıdaki gibi anlatmıştır.

'Nitekim bu atölyenin zaman içindeki sonuçları da böyle olmuştur. Bu atölyeden yetişenler, önce belirli mobilya tipleri yaratmışlardır. Saray atölyesinin kapanmasından sonra da, kendi işlerini kurmuşlardır. Nitekim 1900'lü yılların başlarında, İstanbul'un eski mobilya ustalarının büyük bir kısmı, bu saray atölyesinin eski çıraklarıydılar.'(3)

Ürünlerin işlevlerinde hayati değişiklikler oluşturmayan dekoratif öğeler ise, mevcut sanat veya mimari akımın etkisinde, yine zanaatkarın kişisel becerisi kadar görülüyordu. '...Örneğin terzinin her cins kumaşı elbise haline getirirken, dikme ve oturtma konusunda gösterdiği gayret gibi...' (4)

Örneğin, sarayda kullanılacak bir sandalyenin, süslemeleri zanaatkar tarafından o günün modasına uygun şekilde yapılırken, o sandalyenin oturma yüksekliği, belki de iki nesil önceki bir ustanın kararıydı. Resim 1 ve 2'de, farklı dönemlerde üretilmiş iki raflı dolabın, kurulum ilkelerinin benzerliğini ve dekoratif öğelerinin farklılığını gözlemleyebiliriz. Ayrıca, zaman içinde, ikinci dolaba bir koruyucu kapak eklendiği görülüyor.



Resim 1: Rönesans dönemi raflı dolap



Resim 2: 17.-18. yy raflı dolap

Bu nedenle, nesnelere, bir çok kullanıcının ve zanaatkarın etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, bu nesnelere, bir kişinin kararlarıyla şekillenmemişlerdi; 'Anonim' nesnelere, tasarımcısı belirsiz, yüzyıllar boyunca denerek gelişmiş karmaşık tasarlama ürünleridir. Bu nesnelere, geliştiği toplumun yansımaları, kullanım alışkanlıkları, malzeme olanakları gibi birçok özellik, zamanın ve kullanıcıların filtresinden geçmiş olarak gözlemlenebilir.

Anonim tasarımlarda, birçok tasarım kararı, doğru biçimde verilmiş, form-fonksiyon ilişkileri şaşırtıcı derecede güzel çözülmüştür. 'Zamanla denenerek oluşmuş bir ürünü, usta bir tasarımcının dahi yeniden yapması bir hayli zor olabilir.'(5) Bu ürünler kullanıcı ihtiyaçlarını uygun bir şekilde karşılarlar. Yeniden tasarlandıklarında ya da değiştirilmek istediklerinde, bir çok kullanım sorunu ortaya çıkabilir.

Türkler gelişmiş bir zanaat geleneğine sahiptir. Asırlar boyunca, Türklerin yaşadığı topraklarda, çeşitli zanaat dalları ortaya çıkmıştır. 'Philippe de Freuse-Canaye (1572) 'Türklerin her alanda mükemmel usta ve zanaatkarların kıtlığını çekmediklerini' düşünmektedir.'(6)Bu nedenle, günlük yaşamımızda, birçok anonim tasarım örneği görebiliriz.

Anonim tasarımlardan bazıları, örneğin üç ayaklı tabure, dünyanın her yerindeki toplumlarda, farklı ifadelerle de olsa, görülebilir. Bazıları ise, sadece belli coğrafyalara, kültürlerle özgüdür. Bu nesnelere, o coğrafyanın, yaşayışı, malzeme olanakları, kültürü ile oluşmuştur. Resim 3 ve 4'te temel oturma ihtiyaçlarının farklı zaman ve kültürlerde benzer prensiplerle karşılanmasını gözlemleyebiliriz.



Resim 3: Hitit dönemi, MÖ 1600, İnandıktepe Vazosu kabartmaları, 3 ayaklı ve katlanan oturma elemanları,



Resim 4: Ikea 'Roy' katlanan tabure, 2008

Tüm bu nedenlerle, gündelik hayatımızdaki anonim tasarımları incelemek, nesnelere farklı şekilde bakmamızı sağlayabilir.

Endüstri Ürünleri Tasarımı ve Anonim Tasarım

Ürünlerin biçimlendirilmesi ihtiyacı 1800'lerde sanayi devriminin tetiklediği seri üretimle doğmuştur. Bu yeni dönem, yeni teknolojiler ve hız, her nesnenin çok sayıda üretimini beraberinde getirdi. Fakat üretilen bu nesnelere, o güne değin kullanılmış zanaat ürünlerinin, seri üretime uyarlanmaya çalışılmış taklitleriydi. Bu nedenle, bu nesnelere işlev, biçim ve üretime uygunluk bütünlüğünün sağlanması ihtiyacı doğdu. 'Geçmiş örneklerin geliştirilmesi ilkesine dayanan eski tasarlama metotları yetersiz kalmaktadır.' 7

Bu tarihe değin, gereksinimlere cevap vermek üzere yapılan ürünlerin sorumlusu daha belirsizken, endüstri ürünleri tasarımcıları, bir ürünün fikir aşamasından, imalatına hatta kullanıcıya sunulmasına kadar tüm adımlarının sorumluluğunu alan bir meslek grubu oldular.

Bir ürünün kullanıcıya ulaşmasına kadar geçen süreç içindeki adımlar birbiriyle etkileşimli ve karmaşık olduğu için, endüstri ürünleri tasarımı mesleğinin ortaya çıkmasından önce bu süreç çok daha belirsizdi. Bu nesnelere, sorumlusu yoktu, anonim tasarımlardı.

Fakat, daha önce değinildiği gibi, anonim tasarımlar, çok uzun deneme yanılma süreçleri sonrasında ortaya çıkmışlardır. Bu nedenle anonim tasarımları, endüstri ürünleri tasarımı açısından tekrar değerlendirmenin, ürün kullanıcı ilişkilerini, biçim ve işlevlerin ürünlere yansımalarını anlamak açısından ilginç olacağı düşünülmüştür.

'Türk' Anonim Tasarımlar

Cezve: isim, Kahve pişirmeye yarayan, saplı, küçük kap. 8

Türk Kahvesi, Türkler tarafından keşfedilen kahve hazırlama ve pişirme metoduyla yapılan kahve çeşididir. Özel bir tadı, köpüğü, kokusu, pişirilişi, ikramıyla kendine özgü bir kimliği ve geleneği vardır.

Cezve, Türk kahvesini pişirmek için kullanılan araçtır ve Türk coğrafyasına özgün bir objedir. Cezvenin özelliklerini açıklayabilmek için öncelikle Türk kahvesinin özelliklerini açıklamak gerekir. Çünkü cezve, Türk kahvesinin hazırlanma ihtiyaçlarına göre şekillenmiş bir nesnedir.

Türk kahvesi hazırlama yöntemi, en eski kahve pişirme yöntemlerinden biridir. Dolayısıyla bu objede, yüzyıllardır süren bir geleneğin nasıl beden bulduğunu görebiliriz.

Türk kahvesi telvesi ile ikram edilen tek kahve türüdür. Kahve, diğer kahvelerden farklı olarak, suyun içinden geçerek filtre olmaz, kahve ve su beraber kaynatılır. Türk kahvesini hazırlarken, kullanılan kahve için geleneksel standartlar olsa da, bu miktar kullanıcıya bağlıdır. Kullanılacak kadar kahve cezvenin içine konur. Türk kahvesine sonradan şeker eklenmez. Şekersiz ve tercih edilen şeker miktarı yine cezvenin içine konarak, su ve kahveyle beraber pişirilir.

Türk kahvesi, suyun içinden geçmediği için, ateş üstündeyken karıştırılması gerekir. Bu nedenle, kapalı bir alette yapılması mümkün değildir.

Türk kahvesi, geleneksel olarak, ateş üzerinde yavaş yavaş pişirilir. Bazı kaynaklara göre, en az 15 dakika ağır ateşin üzerinde kalması gerekir. Günümüzde kullanılan ocaklar dışındaki pişirme yöntemlerini düşündüğümüzde, sıcak ateşte duran cezveyi, ateşe sürmek, pişerken kontrol etmek, ve ateşten almak için bir sapa ihtiyaç olacağını görebiliriz. Cezvenin uzun sapının, kahvenin ateş üzerindeyken kontrollü sağladığını ve ısıdan uzak kalarak tutmayı kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Ayrıca, bu saplar ahşaptan da yapılmıştır. Bu noktada, bakırın ısıyı iletmesi nedeniyle, zaman içinde cezveyi kolay tutmak için nasıl bir çözüm arayışına gidildiği görülür. Cezve sapına, ısıyı daha az ileten bir malzeme olan ahşap eklenmiş, ve bu ahşap üzerinde dekoratif öğeler de kullanılmaya başlanmıştır. Cezvenin anonim tasarımında, kullanıcı ihtiyacına cevap veren bu çözümün ilk kimin bulduğu belirsizdir.

Cezvenin formunu incelemeye devam ettiğimizde fonksiyona dair ipuçlarının arttığını görürüz. Cezvenin dibi geniştir, ağzına doğru daralan bir boynu vardır. Türk kahvesinin ateşin üzerinde belli bir süre kalması gerekmektedir. Bu form havayla temas eden yüzeyi daraltarak kaynama süresini uzatır. Geniş temas yüzeyli bir nesne, içindeki sıvıyı daha hızlı kaynatacaktır. Ayrıca silindirik bir formda kaynayan kahvenin köpüğü geniş sıvı yüzeyi nedeniyle dağılabilir. Daralan boyunda ise köpüğün daha yoğun elde edildiği gözlemlenebilir.

Türk kahvesinin servisiyle ilgili de kulla-



Resim 5: Cezveyi oluşturan elemanlar

nım ihtiyaçları vardır. Diğer kahvelerden farklı olarak, Türk kahvesinin köpüğü vardır ve bu köpük kahve ritüeli açısından önemlidir. İyi bir türk kahvesi fincanlara servis edildiğinde, üst tabakada yoğun bir köpük olması tercih edilir. Bu nedenle, servis yapılırken, kahveyi ve köpüğü kontrollü ve eşit dağıtmak ihtiyacı doğar. Cezvenin sapı, bu kontrolü sağlar. Ayrıca cezvenin ağız kısmında bulunan küçük çıkıntıda, bu ihtiyaca karşılık verir. Cezvenin biçimiyle ilgili bu birimleri Resim 5'teki şemada inceleyebiliriz.

Geleneksel cezvenin malzemesi, Türk zanaatinde de çok kullanılan bir maden olan bakırdır. Bakır Türk zanaatkarlar tarafından çok yoğun kullanılmış ve iyi şekilde işlenmiştir.

'tabakları porselen, çini ve kalaydandır. En çok kullanılanı kalaylı bakırdır. Bunları çok temiz ve çabuk kalaylamaktadırlar...ve kalay bakırı öyle iyi kaplamaktadırlar ki, tabaklar bizimkiler kadar kolay kızılışmamaktadırlar.' 9

Günümüzde bir internet sitesinden bakır işi ürünler satan bir firmanın kendi ağzından anlatılan hikayesinden, Türkiye'de bakırcılık zanaatinin yakın tarihe kadar ne kadar yaygın olduğunu anlayabiliriz.

'Türkiye'de bakır işçiliği denince ilk akla gelen isim olan Bozdoğan Kardeşler, bu işin tekniğini babaları Mehmet Bozdoğan'dan öğrenmişlerdir. 1922 yılında doğmuş olan Mehmet Bozdoğan, askere alındığı 1942 senesine kadar eski tekniklerle mutfak eşyaları üretmiştir. 1942-46 yılları arasındaki askerlik görevi sırasında Kapalıçarşı'daki eski Osmanlı motifleri ile aşına olmuştur. 1950'den sonra 12 sene boyunca müzelerde görmüş olduğu antika eserlerin replikalarını yapmakla uğraşan Bozdoğan, daha sonra Suriye'ye gitmiş ve orada oymacılık tekniğini öğrenmiştir.' 10



Resim 6: Gündelik bir cezve örneği

Günümüzde cezveler, modern üretim yöntemleri ile ve bu yöntemlere uygun malzemeler ile de üretilmektedir. Yeniden tasarlanan bu nesnelere geleneksel cezvenin devamını rahatlıkla görebiliriz. Resim 6'da, günlük bir cezvede, günümüz üretim yöntemlerine göre malzemelerin nasıl değiştiğini gözlemleyebiliriz. Bakırın yerini çelik, ahşabın yerini plastik almıştır. Form üretim olanakları doğrultusunda şekillenmiştir. Fakat geleneksel cezvenin etkisini görmek hala mümkündür.

Yüzyılların geleneğiyle oluşmuş bu nesne, kullanıldığı hizmetin ihtiyaçlarına doğru cevap vermektedir, bu nedenle güncel tasarımlarda bile ana özellikleri aynı kalmaktadır.

Rakı bardağı

'rakı bardağı: isim, Rakı içmek için özel olarak üretilen, dar ve uzunca bardak.' 11

Rakı bardağı ya da rakı kadehi, rakı içkisini içmek için kullanılır.

Bu nedenle bu nesneyi de incelerken öncelikle rakı içkisinin tarihine, kullanım geleneğine ve doğurduğu ihtiyaçlara bakmak gerekir. Rakının ilk kez nerede kimler tarafından üretildiği kesin olarak belgelerle belirlenmemiştir. Ancak rakının ilk kez Osmanlı topraklarında üretildiği neredeyse tüm dünya ülkelerince kabul edilmektedir.

'Avrupa Konseyi Alkollü İçkiler Komitesi diğer içkilerde de olduğu gibi (Scotch Whisky, Irish Cream Liqueur) rakıyı da 'Turkish Rakı' olarak adlandırmıştır.' 12

Rakı Türk kültürüyle bütünleşmiş, kendine özel ritüeli ve önemi olan bir içkidir. Bu nedenle rakının içildiği kadeh de bu özellikler doğrultusunda şekillenmiştir. Rakı içkisinin Türk Gıda Kodeksi'ndeki tanımı aşağıdaki gibidir;

'Rakı; yalnızca suma veya tarımsal kökenli etil alkol ile karıştırılmış sumanın, 5000 litre veya daha küçük hacimli geleneksel bakır imbiklerde, anason tohumu (pimpinella anisum) ile ikinci kez distile edilmesiyle üretilen distile alkollü içkidir. Türkiye'de üretilmiş olmalıdır. Üründeki toplam alkolün en az %65'i suma olmalıdır. Hazırlanmasında rafine beyaz şeker kullanılmalı, şeker miktarı ürün listesinde en fazla 10 gram olmalıdır. Tohumdan gelen eteri yağın anetol miktarı, ürün litresinde en az 800 miligram olmalıdır. Suma; üzümün tat ve kokusunu korumak amacıyla

hacmen en fazla % 94,5 alkole kadar distile edilmiş üzüm kökenli distilatdır.' 13

Öncelikle içkinin nasıl üretildiğini inceleyerek, ona karakteristik özelliklerini katan ve çeşitli kullanım ihtiyaçları doğuran öğeleri görebiliriz. Rakının günümüzdeki üretim şekli üretici firma tarafından aşağıdaki gibi anlatılmaktadır.

'...Yeni Rakı yedi ayrı damıtma tesisinde işlenen suması ve bileşimindeki yirmi farklı üzüm çeşidinin oluşturduğu aroma zenginliği ve yeşil anason kokusu ile benzersiz bir tada sahip. ... Türk rakısının tadını ve lezzetini başka ülkelerde üretilen benzerlerinden ayıran en önemli fark ise kullanılan anason tohumundan kaynaklanıyor. Yeni Rakı başta olmak üzere geçmiş dönemde Tekel'in, şimdi de Mey'in üretmekte olduğu rakılarda, sadece Batı Anadolu'da üretilen ve yüksek yağ eteri içeren anason tohumları kullanılıyor. Yeni Rakı'daki alkolün %65'i üzüm kökenli sumadan geliyor. Hacminin %45'i alkol olan Yeni Rakı'yı soğuk içmek çok önemli.' 14

Bu anlatımlarda dikkat çeken noktalardan biri, rakının üretiminde de yine Türk zanaatinde çok kullanılan bakırın yer almasıdır. İkinci olarak ise, rakı içkisinde, anasonun önemli bir yeri olduğunu görebiliriz.

'Anadolu'da üretilen rakının en az 300 yıllık bir geçmişe sahip olduğu sanılmaktadır. Anason tohumunun ilave edilmesinin rakıya Türk içkisi özelliğini verdiği söylenmektedir. Eski dönemlere ait çeşitli kaynaklar anasonu ısıtıcı, nefes almayı kolaylaştırıcı, ağrı dindirici ve iyileştirici etkileri olan bir bitki olarak tanımlamaktadır.' 15

Rakıya hem aroma hem de görünüm olarak, ayırt edici özellikler katan anasonun, içimde de önemli bir yeri olacağı söylenebilir. Bu nedenle, rakıyı içerken, anason aromasının kaybolmaması önemlidir.

'Rakıya özel kokuyu veren anason tohumları alkolde çözüldüğü için rakı içinde farkedilmemekte, ancak rakının içine su eklendiği zaman beyazlaşarak ortaya çıkmaktadır.' 16

Bu güçlü anason aromasının etrafa dağılması fakat içen tarafından hissedilmesi için dar ağızlı bir bardak gerektiğini gözlemleyebiliriz. Türkiye'nin en önemli cam üreticilerinden Paşabahçe'nin bir kadeh tasarımıyla ilgili açıklaması da bu özelliği vurgulamaktadır.

'642970 nolu kadehin alışılmış rakı kadehlerine oranla daha ince ve uzun bir görüntüsü var. Bu sayede içine bir duble rakı ve su konduğunda üzerinde birkaç santimlik boşluk kalıyor. Bu boşluk, rakının da tıpkı şarapta olduğu gibi kadeh çeperinde döndürülerek kokularının ortaya çıkarılabileceği anlamına geliyor. Rakı severler bu sayede artık her yudumda damaklarından önce burunlarında kadehten yayılan aromaların keyfini çıkarabilecekler.'¹⁷

Rakının soğuk içilmesinin tercih edildiği birçok kullanıcı tarafından belirtilmektedir. Rakı kadehine baktığımızda, havayla temas eden yüzeyin geniş olmadığını ve bunun rakının ısınma süresini uzattığını söyleyebiliriz.



Resim 7: Paşabahçe rakı bardağı

'Rakının lezzetine varabilmek ve keyif alabilmek için soğuk içim şart. Rakıyı sek içenler bulunmakla beraber, büyük çoğunluk soğutulmuş rakının üstüne soğuk su ekleyerek içmeyi tercih ediyor.'¹⁸

Rakı içkisi, Osmanlı zamanında, daha küçük bardaklarda içilmekteydi. Bu içimde, rakı suyla karıştırılmadan, bir yudum içilmekte, arkasından su içilmekteydi. Günümüzde ise, yoğun olarak suyla karıştırılıp tüketilmektedir. Günümüzde kullanılan rakı kadehleri, rakının suyla karıştığına ihtiyacı olan hacme karşılık vermektedir.

Rakı geleneği açısından kullanıcının yoğun bir ilişki kurduğu bir içkidir. Rakı hakkında bir kitabı olan Deniz Gürsoy, rakı kadehinin özelliklerini kullanıcı bakışıyla aşağıdaki gibi anlatmıştır. 'Rakı kadehi 12 cm yüksekliğinde, 5.5 cm çapında ve en fazla 1 mm inceliğindeki tercihen soğuk kesme beyaz camdan ve tam silindirik şeklinde olmalıdır. Kalın camlılar kabul değildir ama bunların rakının yanında su bardağı olarak konu mankenliği yapmasında da bir zarar yoktur. Bir rakı kadehi silme dolu olduğunda içi 17-18 cl sıvı almaktadır. Bir de kenarları ince cam olmasına karşın dip tarafı apartman topuklu bayan ayakkabısı gibi kalın cam olanlar da, birincisi rakının soğukluğunu çekip iltacağandan, ikincisi de tek ve duble kararını veren seviyeyi şaşırtacağımdan, bunlara da rakıyı giyindirme fırsatı verilmemelidir.'¹⁹

Son olarak rakı kadehini malzeme açısından da değerlendirmek gerekir. Rakı kadehi camdan üretilmektedir.

Formla ilgili, yeni arayışlar ya da eski alternatifler görmemize rağmen, malzeme seçiminde yüzyıllar süren bir değişmezlik vardır. Cam, çeşitli özellikleriyle, rakı içkisinin ve kullanıcısının ihtiyaçlarına cevap vermektedir. Öncelikle, cam ısıyı hızlı iletmediğinden, rakı içiminde en önemli ihtiyaçlardan biri olan, rakının soğuk içilmesini mümkün kılar. Ayrıca, rakıyla ilgili görsel ihtiyaçlara cevap verir. Rakı, kendi başına güçlü bir içkidir, ve kullanıcısı rakıyla doğrudan ilişki kurar. Bunun yanında, rakının miktarının ve suyla karışımının görülmesi gerekir. Cam şeffaf bir malzeme olduğu için, rakı ve kullanıcı arasında girmeden bu ihtiyaçları karşılar.

Sonuç olarak, rakı kadehinde, rakı içkisinin bir toplum için önemini ve ihtiyaçlarla, değişen kullanımlarla, ister eski küçük kadehlerde olsun, ister günümüz kadehlerinde olsun, bu nesnenin nasıl şekillendiğini, ve güçlü bir sembol haline geldiğini görebiliriz.

Çay bardağı

çay bardağı: isim Çay içmekte kullanılan cam bardak 20

Çay, işlenmiş yapraklarının kaynatılmasıyla veya haşlanmasıyla içecek elde edilen bir bitki türüdür.

Türkiye'de ise, yaygın olarak çay, Doğu Karadeniz bölgesinden toplanan çay yapraklarından yapılan kırmızı renkteki içecek için kullanılır. Anadolu topraklarında birkaç yüzyıldır tüketilmektedir.

'İktisat vekaleti tarafından Şimal-i Şarki Anadolu ve Kafkasya da Tetkikat-ı zirai adı altında kitap halinde yayımlanan raporunda Ali Rıza Erten; Rusya'da 1833 senesinde çay yetiştirme denemesi yapıldığını, ancak seçilen bölgenin uygun olmamasından başarı sağlanmadığını, bunun üzerine 1892 senesinde Çin, Hindistan, Japonya ve Seylan'da çayın yetiştirme şartlarını ve işleme tekniğini tetkik etmek üzere gönderilmiş olan bir ilim heyetinin beraber getirdikleri 6000 çay fidanı ve birkaç yüz okka çay tohumu, Tiflis, Sohum nebatat bahçeleri ile Kutais vilayetine ait bahçelerde diktiklerini, alınan neticelere göre çaylık sahasını genişlettiğini, bu suretle çay ithalat için dört milyon altının ihracını men etmek için çalışıldığını, bu arada şark memleketlerinden dönen C.S. Popof'un ayrıca gayretleri ile bu bölgede çayın ekonomik değer kazandığı belirtilmiştir.'²¹

Resmi olarak üretimi ise daha yenidir.

'Türkiye'de çay tarımının başlangıcı 1917 yılına kadar uzanmaktadır. Batum ve çevresinde incelemeler yapmak üzere, bölgeye aralarında Halkalı Ziraat Mektebi Alisi Müdür Vekili Ali Rıza ERTEN'in de yer aldığı bir heyet gönderilmiştir. Yapılan inceleme sonucu hazırlanan raporda, Batum ile benzer ekolojiye sahip Doğu Karadeniz Bölgesinde çay ve naranciyeye bitkilerinin yetiştirilebileceği belirtilmiştir.'²²

Türkiye günümüzde; 'Çay tarım alanlarının genişliği bakımından üretici ülkeler arasında 6. sırada, Kuru çay üretimi bakımından üretici ülkeler arasında 5. sırada, Yıllık kişi başına tüketim bakımından dünya ülkeleri arasında 4. sırada yer almaktadır.'²³

İlk üretim denemeleri 1830'lara dayanan çay bitkisi ve içeceği, bu süre içinde Türklerin yeme içme geleneğinde sağlam bir yer edinmiştir. Bu yerin ispatı olarak, çayla ilgili Türkçe'ye yerleşen; çay, çay bahçesi, çay bardağı, çay demlemek, çay kaşığı, çay molası, çaycı, çaydanlık, tavşan kanı çay, kıtlama çay, paşa çayı gibi kelime ve terimleri sıralayabiliriz.

Türk kültüründe çay içeceğinin çok önemli bir yeri vardır. Her kesimden kahvaltı sofrasında Türk usulü demlenmiş çay yerini alır. Ayrıca çay içmek, yine kullanıcısı için güçlü anlamlar içeren bir eylemdir. Tüm bu nedenlerle, Türk siyah çayının içil-

diği geleneksel lale şekilli cam çay bardağı, güçlü bir geleneğin yansımalarını taşıyan bir nesnedir.

Öncelikle çayın sıcak içilmesi gerekir. Bu nedenle, büyük hacimli, geniş ağızlı, porselen, metal gibi ısıyı hızlı ileten malzemelerden yapılmış fincan ya da kupalar bu ihtiyacı karşılamaz. Geleneksel çay bardağı küçüktür ve dar bir ağız vardır. Bardak, çayın soğumadan bitirilebileceği bir hacimdedir ve bardağın içindeki çay havayla geniş bir yüzeyde temas etmez.

Ayrıca, çay bardağının en önemli özelliği olan ince belli formu, çayın soğumasını yavaşlatır ve bardağın kolayca kavranmasını sağlar. Bu konuyla ilgili bir kullanıcının gözlemleri aşağıdaki gibidir. 'Çaydan anlayan, ince belli altın yaldızlı küçük cam çay bardaklarını seçer... Diğer bardaklara gelince, çay içilen Amerikan kahve bardakları biraz ağırdır, yerinden kaldıramazsınız. Avucunuz küçük gelir ve bardağın her tarafını kavrayamazsınız. Renkler, resimler, bazen de yazılı yazıların yuzünden içtiğimiz çayı da göremezsiniz. Zaten ikinci yudumda çay soğur ve çayı soğuk soğuk içmek zorunda kalırsınız. Küçük çay kasıkları ile bu bardaktaki sekeri karıştırmak da zevksiz olur, eliniz mutlaka sıcak çaya değer ve yanar.'²⁴

Malzeme açısından değerlendirdiğimizde, çay bardağının vazgeçilmez malzemesinin cam olduğunu görürüz. Bunun nedeninin, bu tercihin uzun sürede oluşmuş doğru bir tasarım kararı olduğu söylenebilir. Öncelikle, cam ısıyı korumak açısından doğru bir seçimdir. Benzer kupa ve fincanlarda kullanılan, metal, seramik gibi malzemeler, çayın çok hızlı soğumasına sebep olur.



Resim 8: İnce belli çay bardağı

Resim 9: Çay bardağının içinde çayın görsel etkisi

Ayrıca, Türk çayı, rakı örneğinde de olduğu gibi, içimi kadar görsel özellikleriyle de kullanıcı için önemlidir. Bu noktada cam, çayın sembol haline gelmiş kırmızı rengini gösterir ve hatta daha vurucu şekilde sunar.

Sonuçlar

Bu çalışmada, günlük hayatta kullanılan üç nesne, biçim-işlev ve kullanıcı ilişkileri açısından tekrar değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu değerlendirme anonim tasarım ve endüstri ürünleri tasarımı kavramları ışığında yapılmıştır. Bu nesnelerin özellikleri, kullanım alanları, ortaya çıkma sebepleri, ortaya çıktıkları kültür ve giderdikleri ihtiyaçlar göz önüne alınarak incelendiğinde, bu özelliklerin daha anlam kazandığı görülmüştür.

Türk kahvesinin köpüklü olmasının önemi bilinmezse, türk kahvesinin herhangi bir kaptan taşınması önemsenmeyebilir. Fakat, bu nesnelere, taşıdıkları özelliklerle, bu gibi yerel kültürel özellikleri ifade ederler, onların anlaşılmasını ve korunmasını sağlarlar. Bu gibi anonim tasarım örnekleri, tasarımcılara farklı bakış açıları kazandırdıkları gibi, kültürel özelliklerimizin korunması açısından da önemlidir.

Nesneler, işlevleri ya da dekoratif özellikleriyle olsun, kullanıcıların kendilerini ifade biçimleridir. Günümüz dünyasında, kullanıcıların kendilerini nelerle ve nasıl ifade edecekleri ürünler tasarlanırken belirlenir. Oysa anonim tasarım örneklerinde, kullanıcı özelliklerinin zamanın doğal akışı içinde nesnelere yansımaları ve alışkanlıkların, geleneklerin, becerilerin, yavaş yavaş bu nesnelere beden bulmasını görebiliriz.

* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Doktora Programı Öğrencisi, e-posta: ferhanegemen@gmail.com

KAYNAKÇA

- Bayazıt N., End. Ür. Tasarlama Kuramlarına Giriş, Literatür Yay, İstanbul 1994
- Küçükerman Ö., Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Mobilya', Tombak, Horhor, Sayı 21, 1998
- Mantran R., XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat, Eren Yay, İstanbul, 1991
- TÜRK GIDA KODEKSİ DİSTİLE ALKOLLÜ İÇKİLER TEBLİĞİ (Tebliğ No: 95 - 01) (21.10.1995 / 22440 R.G.)
- http://arsiv.sabah.com.tr/2006/01/03/cp/gur102-20051231-101.html
- http://www.biriz.biz/cay/nasilicersin.htm
- http://www.caykur.gov.tr/detay.aspx?ID=1
- http://www.cayudad.com/content/blogsection/7/37/
- http://www.eferaki.com/en/RakiCulture.asp
- http://www.ehlikeyif.com/raki.php
- http://www.freedict.com/olndict/olndict.php
- http://www.mail.baskent.edu.tr/~20193978/GELENEKSEL%20TURK%20KAHVESL.htm
- http://www.mey.com.tr/u_raki.html http://www.mey.com.tr/u_raki_yeni.html
- http://www.pasabahcemagazalari.com/Store/categoryDetails.aspx?categoryID=646&s=1
- http://www.tulumba.com.tr/storeitem.asp?ic=HO185933WN119&t=A% C4 % 9 F a % C3 % A7 % 20 S a p1 % C4 % B1 % 20 C e z v e % 20 B o z d o % C4 % 9 F a n % 20 B r o t h e r s
- http://www.zmo.org.tr/yayinlar/kitaplar.php?islem=ayrinti&kodu=60&yazdir=yes

NOTLAR

1. Designo: to define: tanımlamak, İnsignio: to put a mark on: işaretlemek, Design: tasarım
2. Mantran R., XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat, Eren Yay., İstanbul, 1991
3. Küçükerman Ö., Osmanlı İmparatorluğu'nda 'Mobilya', Tombak, Horhor, Sayı 21, 1998
4. Mantran R., XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat
5. Bayazıt N., Endüsti Ürünleri ve Mimarlıkta Tasarlama Kuramlarına Giriş, İstanbul, 1994
6. Mantran R., XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat
7. Bayazıt N., Endüsti Ürünleri ve Mimarlıkta Tasarlama Kuramlarına Giriş
8. Türk Dil Kurumu Sözlüğü
9. Mantran R., XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat
10. www.tulumba.com.tr internet satış sitesinden alınan üretici bilgisi
11. Türk Dil Kurumu Sözlüğü
12. Efe Rakı internet sitesinde rakı ile ilgili açıklamadan alınmıştır.
13. Türk Gıda Kodeksi Distile Alkollü İçkiler Tebliği
14. Mey internet sitesinde üretim yöntemi
15. Mey internet sitesinde rakı ve yeni rakı açıklamaları
16. A.g.y.
17. Paşabahçe internet satış sitesi ürün tanıtımı
18. A.g.y.
19. Deniz Gürsoy ile bir söyleşiden alıntı, Sabah, 2006/01/03
20. Türk Dil Kurumu Sözlüğü
21. Çay Üreticileri Dayanışma Derneği internet sitesinden Türkiye'de çay hakkında
22. Çaykur internet sitesinden 'Çaykur'un Tarihçesi' başlıklı makaleden
23. Ziraat Mühendisleri Odası internet sitesinden 'Çay Sektörü Analizi' adlı kitabın sunumunda belirtilmiştir.
24. M. Ç. Arkan, Hüriyet, 26/03/2001

Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri

Ali Asker BAL

Özet

Anahtar kelimeler: *Beden temsili, İmge örüntüsü, Beden imgesi, Resim sanatı, Minyatür*

Bedenin sanata konu edilmesi, betimlemenin tarihi kadar eskiye uzanır. Yeryüzünde hiçbir şey insan bedeni kadar ilgi odağı olamamıştır. Bugün beden, siyaset, din, hukuk, ekonomi, bilim, medya ve moda gibi egemenlik aygıtlarının yağmalama alanıdır. Devletin tek tipleştiği, dinin örttüğü, modanın açıp kapattığı, spor tekellerinin yarıştırdığı, kozmetik sanayinin allayıp pulladığı, plastik cerrahinin kesip biçtiği, medyanın tepeden tırnağa yeniden biçimlendirdiği beden; günümüzde istila edilmiştir. Sanat, dört bir yandan kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve giderek sağaltıcı özelliğiyle ona terapi imkanı sağlayabilecek biricik alandır. Bu çalışmada; kronolojik bir çizgide, Türk minyatür geleneğinden itibaren Çağdaş Resim Sanatımızın bedeni ele alış tavrını irdelemeye ve yapıt okumalarından hareketle, Türk kültüründeki beden imgesinin resim sanatındaki sunumunun izlerini sürmeye çalışacağız.

Summary

Keywords: *Body representation, Pattern of image, Body image, Painting, Miniature*

Studying body in the art, goes back as far as the history of imagery. Nothing in the world can become focus of interest as human body did. Today, body is the looting area of the dominance tools such as politics, religion, law, economics, science, media and fashion. The body which is uniformized by state, covered by region, uncovered and decorated by fashion, competed with others by the power of sport monopolies, put on make-up by cosmetic industry, operated by plastic surgery and shaped from head to foot by media, nowadays has been invaded. Art with its curative feature, is the only field which will provide a therapy chance and also make complete the looted, surrounded on all sides, buffeted body. In this study, in a chronological line, we will try to research the manner in which our Contemporary painting considers the body beginning from Turkish miniature tradition, and the plastic arts presentation of body image in the Turkish culture by reading paintings.

"Hiçap duymaksızın bahsetsin herkes vücudunu yaratmak zevkinden"

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın biraz da beden övgüsü olarak okuyabileceğimiz bu dizesini bir buyruk olarak kabul edersek eğer; ozanın durduğu sanat zemininden beden sorunsalına bakmak önümüzde renkli uğraklarla dolu uzun bir yolun uzandığını gösterecektir.

Yeryüzünde hiçbir şey insan bedeni kadar ilgi odağı olamamıştır. Bedenin tarihi, onun üstüne kurulan egemenliklerin tarihidir de aynı zamanda. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de beden siyaset, din, hukuk, ekonomi, bilim, medya ve moda gibi egemenlik aygıtlarının yağmalama alanıdır. Devletin tek tipleştiği, dinin örttüğü, modanın açıp kapattığı, spor tekellerinin yarıştırdığı, kozmetik endüstrisinin

allayıp pulladığı, plastik cerrahinin kesip biçtiği, medyanın tepeden tırnağa yeniden biçimlendirdiği beden, günümüzde istila edilmiştir. "Aynı iktidar odakları, ruhumuz üzerinde de egemenlik kurmak ister ve bunda da başarılı olurlar"(1). Yalnız bedenimiz değil, ruhumuz da yağmalanmıştır. Ruh ya da ben, bedenden fazla bir şeydir. Ama bu "fazla şey"(2) kendisini yine de bedende gösterir. O halde ben, cisimleşmiş bedenin ta kendisidir. Ben ve ruh bedenin bütünlüğüdür. Ruh ve beden bütünlüğünün sağlanması, giderek de bedenin özgürlüğüne kavuşturulması sadece spora havale edilebilecek bir durum değildir. Çünkü sözü geçen iktidar odakları sporu da çoğu kez kendi denetim ve yönlendirmeleri altına alırlar ve doğrudan veya dolaylı olarak kendi amaçları için kullanırlar. Bu kaybolan bütünlüğü sağlayabilecek tek güç olarak geride sadece sanat kalıyor. "Maddi dünyanın ikonu olan beden gösterge olarak 'gösteri toplumu'nun hedefi"(3) olmaya dönüşmeden

önce, beden, ontolojik anlamda hermeneutik'e (yorum-sama) kadar uzanan bir sürecin içinde giderek de sanatın yorumlama alanında yer almıştır.

Sanat, dört bir yandan kuşatılan, yağmalanan ve örselenen bedeni bütünlüğe kavuşturmayı ve sağaltıcı özelliğiyle ona terapi imkanı sağlayabilecek biricik alandır. Sanat bedene ve bedensel eylemlere yüklenmiş olan anlamı ortaya çıkarmaya ve varsa ileti değeri taşıyabilecek nitelikteki bedensel duruş ve devinimleri anlamlandırma çabasına girer. Böylece beden tarihini, bedenini özgürleşme süreci olarak yeni bir dönüşüme doğru evrilmeye başlar. Sanat bu dönüşümü kendine özgü dillerle kurduğu imge örüntüsü ile sağlar.

Sanatsal düşünme, imgelerle düşünmedir aynı zamanda. Sanatsal imge, "gerçekliğin estetiksel olarak yaratılışı ile sanatsal olarak özümlemesinin temel ögesi, sanatsal biçimlendirme ile sanatsal biçimlendirmenin kendine özgü biçimi ve sonucu"(4) dur. Sanatsal imge, insanın doğayla, toplumla ve kendisiyle ilişkisinin somut özel, tikel görüşlerinin doluluğu içinde estetiksel olanın zihinsel özümlemesi biçimidir.

Sanat kendisinden var ettiği ve yapıt yoluyla kendi gövdesinden koparıp, attığı imgelerle bir dil kurmaya çalışır. İmge, yapıtın dünyasını ve anlamlılığını taşıyan araçtır. Biçime ait bir unsur olması yanında, ontolojik (varlıkbilimsel) bir bağlamda düşünülmesi de gerekiyor bu kavramın. İmgenin taşıdığı ve görünür kıldığı bilgi ya da anlam, ona bakanın izleyicinin de paylaştığı bir bilgi ve anlamdır. Dil ile imge arasındaki ilişki zaten tam da bu paylaşımdan doğar.

Sanatsal imge, anlam yüklü ve genellen-dirilmiş algı ve tasarımları iletir. Gerçekliğin sanatsal imgeler halinde özümlemesi, çeşitli semiotik (gösterge-sel) sistemler içinde ortaya çıkar; dilsel imgeler halinde edebiyatta; görsel-gözleyici imgeler halinde görsel sanatlarda, anlatımsal hareketler halinde tiyatro, dans ve sözsüz sanatlarda ve soyut olarak da müzik dili içinde.

Bedenin temsillerinin yapıt okumalar yapılarak ele alınacağı bu metinde, bedeni sembolik bir düzen içinde kurmaya yönelik sanatçı tavırları incelenecektir. Sembollerle kurulu iletişim dili olan resim sanatında, anlatım, gösterenle gösterilen ilişki-

siyle çözümlenir ve yoruma kavuşturulabilir ancak. Ama bu ilişki her zaman gösterenle gösterilenin birbirini açık ettiği bir biçimde olmaz. Çoğu zaman gösteren sembolik hale geldiği, gösterilenin belirsiz olduğu bir imgesel örüntüyle karşı karşıya oluruz. Görsel ve plastik sanat dili düzleminde bulgularanan 'imgesel örüntü' kavramı, özne ve nesne arası bir noktada, imgenin içerdiği görsellik ve çağrıştırdığı anlam bağlamından kurtularak, kendi içinde tekrar ve çeşitlemeye doğru evrilmesidir. Örüntü, olay veya nesnelere bir biçimde birbirlerini takip ederek gelişmesidir. İmge örüntüsü ise aynı imgenin sürekli yinelemeler yoluyla biçimlendiği; düşünce ve hareketlerdeki bu yenilenişleri simgesel bir anlatım diline kavuşturmasıdır. Burada imge, kendi tekabülünden (oluşundan) hareketle giderek simgeye dönüşür ve 'prototip' yada 'stereotip' olarak da adlandırılabilir 'klişe imaj'larına yerini bırakır. 'Karmaşık düşüncenin basit anlatımı' veya 'en az malzeme ile en çarpıcı anlamı yakalama' zorunluluğunun bir tezahüründen doğan 'imge örüntüsü' kavramı burada imgenin giderek bir simgeye dönüşmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel ve plastik resim dili için birer 'bulunmuş nesne' veya 'keşfedilmiş imge' olarak da tanımlanabilecek bu simgelerin yapıtlardaki karşılığına geçmeden önce, sanatsal imge oluşturma konusunda Batılı ve Doğulu iki ayrı zihniyetten söz etmek ve bizim ikincisine daha yakın olduğumuz belirlemesini yapmak gerekiyor. Resim sanatının baştan itibaren vazgeçilmez temalarından biri olan 'Adem ve Havva' betimlemeleri üzerinden yapıt okumalarına başlayabiliriz.

Biri İtalyan Sanatçı Albrecht Dürer'e, diğeri ise Osmanlı nakkaşı Kalender'e ait, aynı dinsel öyküyü konu alan iki ayrı yapıt yan yana incelendiğinde, temsildeki farklılığı görebiliriz. Osmanlı nakkaşın insan bedenini naturalist / doğacı bir eğilimle değil de bir çeşit kavram ressamlığıyla ele aldığını, Avrupalı ustanın detaycı tasvir eğilimine karşın nakkaşın hacim, gölge, derinlik gibi kaygılardan kendini azat ettiği açıkça görülebilir. Bu iki yapıt boyut ve sergileme pratikleri açısından da tamamen farklı iki görsel geleneğin ürünüdürler. Biri dikey ekseninde geniş bir bakış alanını gerektirirken diğeri yatay ekseninde elyazması bir cildin iç sayfalarından birinde saklı. Diğer bir deyişle, ilki bakışın ilgisini çekip onu hoş tutmayı, ikincisi ise bakışın arzularını örseleyip yüzeyin ardındaki derinliği anlamayı öneriyor. (Resim: 1,2)



Resim 1: Nakkaş Kalender, "Falname", 17. yy.



Resim 2: Albrecht Dürer, "Adem ve Havva", 16.yy.

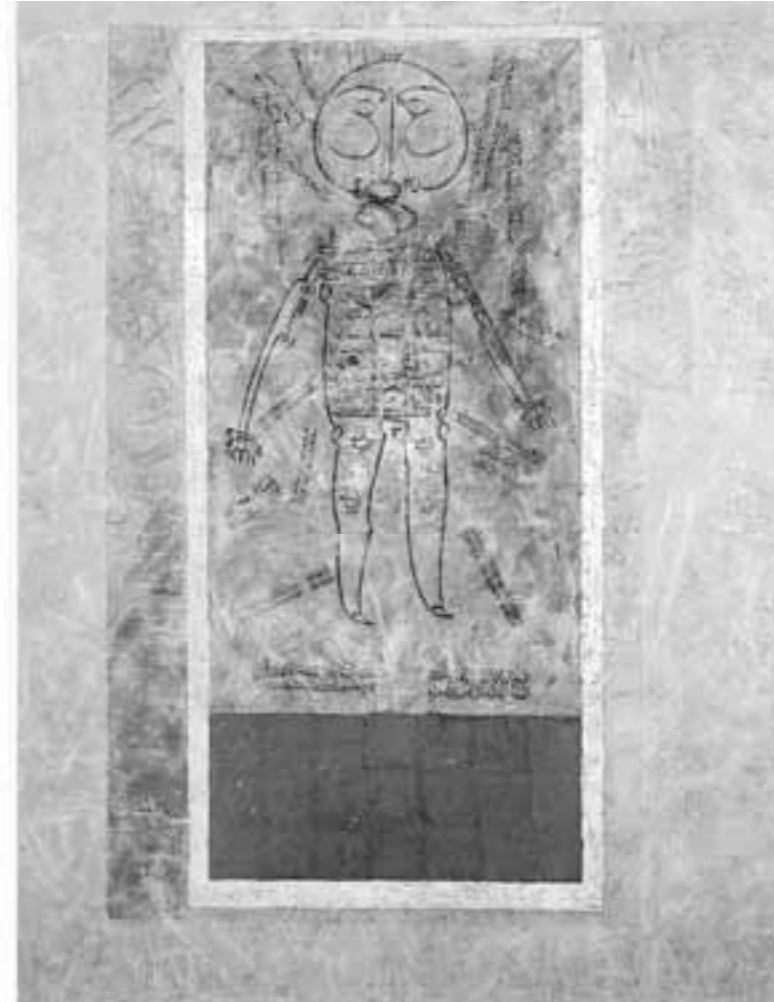
Köklü bir geleneği olmayan her sanatın olduğu gibi Türk resmi de kendine örnek aldığı modelleri taklit etmekle başlayan ilk tedirgin adımlardan hemen sonra bir kimlik arayışına girmiştir. Osmanlı geleneğiyle yetişen gençlerin, yüzlerce yıllık Batı resminin birikimini birkaç yıl içinde özümsemeleri beklenemezdi elbette. Dolayısıyla Türk resmi, yavaş ve sağlam bir birikim yerine, aradaki açığı en kısa yoldan kapatmanın yöntemlerini aramıştır. Batılı akademik geleneğin de etkisiyle, tasvire yer vermeyen ve hiçbir öykü anlatmayan figürsüz sanat büyük bir ilgiyle karşılanmıştır ilk başlarda. Fakat yoğun sanatsal tartışmaların odağından güçlü bir figür resminin doğması uzun sürmemiştir. Figüratif anlatımda yoğunlaşan ve özgün arayışlara yönelen 'yeni figür' eğilimi ve 80'li yıllar gelinceye kadar ve sonrasında kişilik sorununu çözümlenmeye çalışan sanatçıların bireysel anlatımlarında büyük bir çeşitlilik yaratmıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatında, bedeni ontolojik (varlıkbilimsel) bir anlayışla ele alan ve belli bir imge düzeni içinde yeniden kurmaya girişen sanatçıların tavırları bu

eğilimin önemli bir evresini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk resminde, ağırlıklı olarak figür-beden sorununu irdelemeye çalışan farklı dönemlerden bir grup sanatçının üretimi, figürün düşünceyle girdiği yoğun ilişki boyutuyla incelendiğinde, çok özel bir resim dilinin ortaya çıktığı görülebilir. Türk resminin, farklı dönemlerini temsil eden eski ve yeni kuşaktan Neşet Günal, Erol Akyavaş, Neşe Erdok, Cihat Aral, Ergin İnan, Mustafa Ata, Mithat Şen, İsmet Doğan'ın çalışmalarını 'beden temsili' ekseninde incelemeğe çalışacağız.

Neşet Günal'de beden, emeğin ve üretimin aktörü olarak temsil olanağı bulur. Sanatçının anıtsal ölçülere varan figürlerinde, insan anatomisinin çözümlenmesine dair güçlü bir desen anlayışı belirgindir. Günal, doğduğu, büyüdüğü topraklara yönelerek buradaki kırsal yaşam biçimini yapıtlarında işlemiştir. Anıtsal figürlerle belirginleşen bedenler ve sahip oldukları güçlü eller, zor yaşam koşullarıyla olan mücadeleye vurgu yapıyorlar. (Resim 3)



Resim 3: Neşet Günel, "Toprak Adamı", 1974.



Resim 4: Erol Akyavaş, "İnsan-ı Kamil", 1990.

Erol Akyavaş'ta ise beden, her zaman somut bir gösteren olmanın ötesine taşınmış; arzulanma, ölüm ve genel olarak varolma sorunuyla birlikte ele alınmıştır. Önceleri büyük bir renk kütlesi olan kadın gövdeleriyle başladığı beden çalışmalarını sonraları ten ve tinin bir arada olduğu yazı temsillerine doğru götürmüştür. Sanatçı, kesme yapıştırma ve boyama üzerinden parçaladığı, ayrıştırdığı ve kimlik-sizleştirdiği bedeni, ezberlenmiş yan anlamlarından kurtarmıştır. Akyavaş ta beden, cinsel ve erotik bir aygıt olmakla birlikte daha çok bir yaşam deposu şeklinde bir metafor olarak kullanılmıştır. Beden ve ölüm ilişkisi Onda erotizmle birlikte ele alınırken, bilinç bedenli olmanın ölümlü olmak anlamına geldiği sürekli olarak vurgulanır. Sanatçı, beden ve ölüm kavramları üzerine yoğunlaşırken, ikonaları ironik bir tarzda eleştirdiği çalışmalarında, "yani hakiki manada insan kendi bedenine bile sahip değilken, bizatihi sana ait

hiçbir şey yokken, yüzünü bir ikona dönüştürüp bedenini ölümsüz kılmak nasıl mümkün olabilir?"(5) diye sormadan duramaz. Akyavaş, 1990'larda yazıyı, resimselliğin üstünde tutarak, resmi tamamen metin haline getirdi. Yazıyı resimsel etkisiyle değil, doğrudan bir dil etkisiyle okumaya çalışan ve harfleri değil, bizzat yazıyı öne çıkaran Akyavaş, böylece tuvali 'bakılan' şey değil, 'okunabilir' bir metne dönüştürmek istemiştir. Bu anlamda, Akyavaş'ın "İnsan-ı Kamil" resmindeki figür bir 'ayna-beden'dir. Tanrı kendi gizli hazinesini seyretmek istemiş ve tüm güzelliklerin yansıması olarak insanı yaratmıştır. Tanrının gizemiyle örtülmüş ve bedenselliği geride bırakmış bir varlığın imgesi olamayacağı, aksine ancak kutsal harflerden örülmüş tinsel bir tezahürü olacağı için, tüm alegorik çağrışımlar resimden atılmıştır. Beden, yerini tin'e bırakmıştır bu temsilde. (Resim 4)



Resim 5: Neşe Erdok, "Saltanat", 1977.



Resim 6: Cihat Aral, "Hücrede II", 1992.

Neşe Erdok'un resimlerinde insan gövdeleri fazla durağan gibi görünürler; kendi gerçekliklerinde taşlaşmışlardır sanki. Günlük yaşamda, vapurda, trende, berberde kendi yazgılarına razı olmuş, zedelenmiş bedenlerdir bunlar. Morg masasında ya da tedavi yatağındaki insanlar figür / beden kesilmişlerdir. (Resim 5)

Cihat Aral 'yıkım resimleri' olarak da okunabilecek işlerinde, şiddete ve vahşete maruz kalan bedenleri derin bir psikolojik gerilim ve kırılganlıkla betimler. Bu bedenler, bir kimliğin, bir aidiyetin bütünsel imhasının altındalar ve Aral, "örselenmiş bu bedenleri 'ruhunu ve belleğini yitiren bu çağ insanının' hedonizm (hazcılık/mutluluk) anlayışının karşısına koyar"(6). (Resim 6)

Türk resminde, 80'lerde güçlenen 'fantastik-gerçekçi' eğilim, 'yeni figürasyon' akımının, dışavurumcu-sürrealist yöndeki araştırmaları ile psikolojik ve toplumsal eleştiri yüklü yorumlarda temellenmiştir. Bu eğilimin temsilcileri arasında Ergin İnan, Mustafa Ata, Mithat Şen ve İsmet Doğan gibi isimler ilk aklı gelen örnekler arasında yer alırlar.

Ergin İnan, "gönülde olanı çizmek" olarak ifade ettiği resim tavrıyla, böcek yaşamının en ince

ayrıntılarını, insana dair vücut dilinin yorumuyla birleştirdiği çalışmalarında, anlamı insan varoluşuna koşut bir gize indirgemeye çalışıyor. Sanatçının bedenleri ve suretleri fiziksel dünya ve dış benzerliklerin ötesinde varoluşun iç dünyasını yansıtıyor. İnan'ın figürleri "kendisi olduğu ölçüde, kendi dışında yer alan her şeyi temsil etme potansiyeline sahiptirler"(7)(Resim 7)

Mustafa Ata da beden, figür çıkışlı bir geleneğin uzantısında yer alan, algı ve yaşantı içeriklerinden hareketle oluşturulmuştur. Kendi boşluklarına hapsedilmiş, yalnızlaştırılmış bu bedenler, doğadan yalıtılmış zamansız bir mekanda yer almanın gerginliğiyle hareket ederler. "Sürekli devinim halindeki figürlerin, gündelik (somut) hayatta karşılaştığımız hareketleri temsil etmekten ziyade, doğrudan doğruya genesis'in (yaratılış/başlangıç) ilgi alanı içine girerek, bütünüyle sentaks'a (söz dizimi) ait bir süreçliliğin teşhir edildiğini gösterir bize"(8). Ata'nın resimlerinde, "tutduğumuz her renk şeridi bizi bir kasın lifine ya da beden uzuvlarından birinin kaderini tayine ulaştırır"(9). (Resim 8)

Mithat Şen'in yapıtları, birer 'beden metinleri'dir; bütünlüğü olmayan, teni olmayan, cinsel kimliğe göndermeleri olmayan bir bedendir söz konusu olan. Bedeni doğrudan temsil etmeyen, ama onu yeniden kurmayı öneren bir soyutlamayla kurgu-



Resim 7: Ergin İnan, "Şekillere Büründü", 1993.

lanmışlardır. Her soyutlamanın gerisinde algıladığımız dünyadaki bir gerçeklik yatar. Şen'in resimlerinde bu gerçeklik, bedenın kendisi değil, onu beden yapan organların organizasyonudur. Bu organizasyon, beden dizisi resimlerinin kavramsal merkezinde duruyor. Resimleri bir dizi haline getiren organizasyonun, bir yap-boz oyununda olduğu gibi her defasında bir başka biçimde kuruluyor olabilmektedir. "Bedeni kendi gövdesinde mahkum bırakarak ölümsüzlüğü değil, ölümlülüğü ve sonluluğu imler Mithat Şen"(10). Bildik bir gövde imgesinin tersyüz edilip kendi gerçekliğinden resmin gerçekliğine dönüştürülmesi ile gerçekleşen "imge kırıcılık" bir tavır olarak sezinlenebiliyor bu resimlerde. "Konuşmayan, iletişimi reddeden bir yapıt var ortada"(11). (Resim 9)

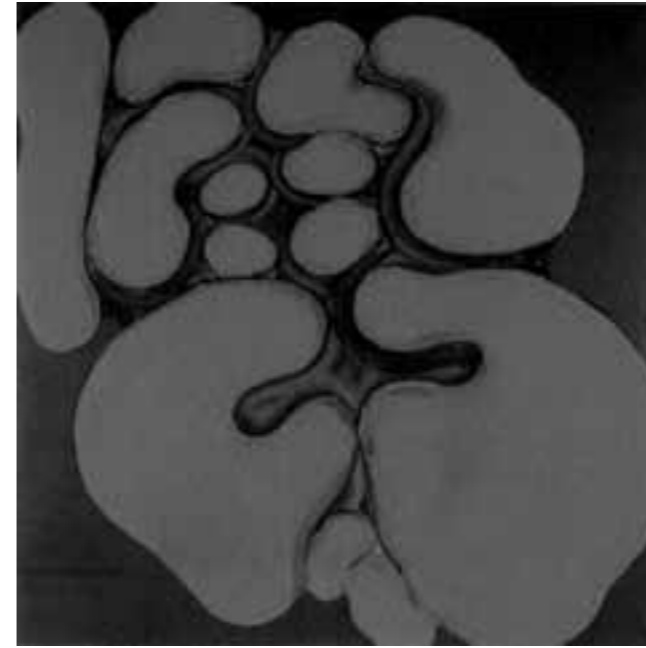
İsmet Doğan'ın resimleri bize yazı ve beden arasındaki ilişkileri yazarın ve yazının kendisinin özneye dönüşmeyen bir halinde veriyor. Hermeneutik bir okumaya tabii tutulduğunda, bu resmin temel problematiği dil ve tarihtir. "Tarihi olarak, tarih ve yazı ilişkisi aynı zamanda bedenın üzerine kazanmış



Resim 8: Mustafa Ata, "Kompozisyon", 2006.

kodlar, imler ve işaretlerin göstergebilimsel analizini veriyor. Buna göre yüzüzlük ve yüzleşme, tarihle bir yüzleşmeye doğru gidiyor"(12). "Beden dili"ni somutlaştırmak ve yaratmak için, resimsel jest söze başvuruyorsa, sözün figür gibi, çözüldüğünü ve yapı bozuma uğradığını görüyoruz. Yapıtlarını 'resim-i olmayan aynı zamanda modern resim okumaları' şeklinde "resim-iş" olarak adlandıran Doğan, 'izleyicinin yapıtın okunuşuyla bütünleşmesini' istediğini belirterek, oyun (bulmacalar) içinde oyunun varlığını açıkça vurguluyor. Denilebilir ki, Doğan, politik kültüre ilişkin tüm dilsel, kültürel, mekansal imleri ele aldığı felsefi çerçevesiyle hem yerel olanı ve hem de evrensel olanı içerimleyen kültürel kodların yapı bozumuna girişmiştir.(Resim 10)

Çağdaş Türk resminde, varoluş sorununa ve semgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımlar, özgün biçimlendirmeler ve güçlü renk kurgusuyla, biçem çeşitliliğini yarattığı gibi, resim sanatına bir dinamizm de getirmiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatında beden odaklı bir sanatsal imge örüntüsüyle çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar güçlü bir resim dili oluş-



Resim 9: Mithat Şen, "Beden", 1991.



Resim 10: İsmet Doğan, "Beden", 1996.

turmayı başarmışlardır. Bu sanatçıların ortaya koydukları yapıtlarda bedenın sembolik bir düzen içinde yeniden yapılandırıldığını görüyoruz. Tümüyle imger ve sembollerle kurulan bir iletişim dilini kullanan sanatçılar çoğu zaman göstermekten çok gizleyen ve daima temsil edilemez olana ait tutarlı bir bedensel ve tinsel sembolizm ortaya koymuşlardır.

* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: aliasker.bal@deu.edu.tr

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam yayınları, İstanbul, 2001.
- AKAY, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.
- BEYKAL, Canan, *Mustafa Ata*, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1993.
- ÇALIŞLAR, Aziz, *Sanat Ansiklopedisi*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1991.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.
- KOÇAK, Orhan, *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.
- MADRA, B.- DOSTOĞLU, H., *Erol Akyavaş*, İstanbul Bilgi Üni. Yay., İstanbul, 2000.
- ÖZDEM, Filiz, *Cihat Aral*, M.S.G. Yayınları, İstanbul, 1997.
- SAYIN, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- SOYKAN, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-2*, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998.

NOTLAR

1. SOYKAN, Ömer Naci, *Türkiye'den Felsefe Manzaraları-2*, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998, s. 54.
2. A.g.y., s. 55
3. AKAY, Ali, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam yayınları, İstanbul, 2001, s. 42
4. ÇALIŞLAR, Aziz, *Sanat Ansiklopedisi*, Milliyet yayınları, İstanbul, 1991, s. 374.
5. MADRA, B. - DOSTOĞLU, H. *Erol Akyavaş*, İstanbul Bilgi Üni. Yay., İstanbul, 2000, s. 99.
6. ÖZDEM, Filiz, *Cihat Aral*, M.S.G. Yayınları, İstanbul, 1997, s. 13.
7. ERGÜVEN, Mehmet, *Kurgu ve Gerçek*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s.150.
8. A.g.y. s.156.
9. BEYKAL, Canan, *Mustafa Ata*, Bilim ve Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 138.
10. SAYIN, Zeynep, *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s.96.
11. KOÇAK, Orhan, *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.38.
12. AKAY, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 203.

Nuri İyem'in Resimlerinde Göz

Merih TEKİN BENDER

Özet

Anahtar kelimeler: Beden, göz, Nuri İyem, Türk resmi, portre.

Bu araştırmada bedenimizin dışa yönelen organı “göz”ün önemi, Nuri İyem'in resimleri örnekleminde tartışılmaktadır. Nuri İyem 1915–2005 yılları arasında yaşamış Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nin önemli sanatçılarından biridir. Ressamın kadın portreleri içeren üç resmi ve kendi otoportresi eser analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir; sanatçının toplumcu gerçekçi çizgisini yansıttığı gözlerle ilgili mecazlara açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

İyem'in kadınlarında beden örtülüdür gelenekler gereği. Ancak gözler alabildiğince çıplaktır ve beden konuşan kısımdır. Adeta sessiz çığlıklar atarlar. Kocaman gözler sayesinde dünyaya açılır gerçek yaşamında hep ikinci plana atılan kadınlar. İyem kendi gözlerini gizleyerek otoportresinde, son bir jest yapar resimlerdeki kadınlarına. Sahne sizin dercesine...

Summary

Keywords: Body, eye, Nuri İyem, Turkish Painting, portrait.

In this study, the importance of the “eye” with which the body opens out has been discussed with the examples of the Nuri İyem's paintings. Nuri İyem living in 1915-2005 is one of the important artists of the Turkish Painting in the period of Republic. The three of the artist's woman portraits and self portrait of him have been evaluated by the method of work of art analysis and it has been tried to clarify his metaphor about eyes in which the artist reflected his socialist-realist style.

Because of customs, the bodies are covered with clothes with the inclusion of head in the woman portraits of İyem. But, the eyes are as nude as possible and they are the talking part of the bodies. As if they cry out. Owing to huge eyes, the women who are always second plan in their life come open to the world. Hiding his eyes in the self-portrait, İyem does his women a last pleasure. As if he said “here is the stage for you...”

Giriş

En entelektüel duyu organımızdır göz. Duyu organlarımızla edindiğimiz bilgilerin büyük çoğunluğu gözler sayesinde ve görsel algısıyla dünyaya uyum sağlar insan en fazla. Bu nedenle de “göz”, kültürlerin sanatlarında ve yaşamlarında evrensel bir yer bulur. Tıpkı bizim sanatımızda ve günlük konuşmalarımızda olduğu gibi.

Hiç düşündünüz mü “Göz görmeyince neden gönül katlanır” diye? Gözümüzle görmediğimize inanılmaz mı? Göz göre göre mi yapılır her şey? Gözünü budaktan sakınmayanlara ne olur? Kimler gözümüzün bebeğidir? Neden gözümüz gibi bakarız, kulağımız gibi değil? Gözümüze ne çarpar? Gözden nasıl düşülür ve de nasıl girilir göze? Kargayı beslersek ne olur? Bazı şeyler nasıl da gözümüzden sakınılır? Gözümüz pek midir; gözden irak olan, gönülden de irak mı? Göze mi gelinir bazen? Göz göz mü olur yüreğimiz kanayınca? Peki ya horoz! Ölünce gözü

çöplükte kalır derler. Neden ki? Kör ölürse badem gözlü mü olur gerçekten? Ömür, göz açıp kapayıncaya kadar mı geçer? Kimlerin gözü doymaz? Nelere göz yumulur? Çöp niçin esirgenen göze batar? İşte tüm bu sorulara sessiz ama göze hitap eden, vurucu bir yanıt verir kültürümüzün en derinlerinden büyük Türk ressamı Nuri İyem. Onun fırçasında hayat bulur Anadolu kadınının gözleri. Büyür kocaman; açılır içine bakarı çekecek kadar derin.

Kimdir Nuri İyem?

1915 doğumlu ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden birincilikle mezun olan İyem(1), 90 yaşında (2005) hayata gözlerini yumana dek yalnız sanatla geçimini sağlamış, önemli ve üretken Türk ressamlarından biridir. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal Gerçekçi Türk Resmi'nin temsilcilerinden biri olarak, resimlerinde Anadolu kadınının yaşamını işlemeyi adeta kendine misyon edinmiştir.



Resim 1: Mardin, Duralit/ Yağlıboya

İyem, hiçbir meslektaşı ile karşılaşıl-mayacak kadar çok sayıda resim üretmektedir. Bunun nedeni, İyem'in yarattığı pazarın isteklerine boyun eğip, kolay ve hızlı üretim yolunu seçmesi değil, piya-sadan bağımsız ve doğrudan doğruya kendi kişiliğinden kaynaklanan bir üretim hızını yakalamasındandır. Pazarlama şansı olmasa bile, İyem yine bu kadar ve buna yakın sayıda resim yapacaktır zaten(2).

Yukarıda değinilenlere koştur görüşler büyük ustanın ölümünden sonra onu anlatırken gelini Evin İyem'in diliyle ifade bulur: "Kadın, onun için çok önemliydi. Hayatlarındaki zorlukları topluma tanıtmayı amaçladı. Çiçek böcek ya da herkesin hoşuna gidecek şeyler yapmayı; kabul görmesi, satması daha kolay olurdu. Ama bir fikre inanıp toplumsal gerçekçi resimde dimdik ayakta durmayı başarmış bir sanatçıdır..."(3)

Sadece kadın portrelerinden ibaret değil-dir resimleri. Anadolu topraklarının insanlarını ve bu insanların yaşadıkları çevreyi başarıyla belirler. Ancak onun kadın portrelerindeki ünü, özellikle köy kadınlarının yüzlerini ve gözlerini, onların yaşam koşullarından çıkarılan anlamlarla zenginleştirmesinde yatar(4). Yontusal yüzlü, öfke, direnç, özlem dolu, iri gözlü, idealize edilmiş güzellikteki kadın başları, onun damgasını taşır. 1970'lerde Köksal tarafından "damga" kelimesinin kullanımı rastlantı değildir. O yıllardan itibaren, markalaşmıştır ressamın fırçasında Anadolu kadınının İyem'e has ifadesi.



Resim 2: İki Kadın, Duralit/ Yağlıboya

Söylenmek istenenin bakışlara gizlendiği; beden dilinin sözlerin çok ötesine geçtiği bir coğrafya-nın çocuğudur İyem. Ve bu coğrafyada hâkim olan dille yapmıştır resimlerini. Gözler çok önemlidir onun doğduğu topraklarda. O topraklarda şiirler de yazar şairler gözlere dair. Şair değildir İyem. Yalnız, şiire benzer resimleri gözle duyulur renkleri.

Şimdi verilebilir "Kimdir Nuri İyem?" sorusunun yanıtı Adil-Ecevit ve Berk'in(5) deyişleriyle: "Bir büyük "aşık"tır Nuri İyem; her tablosunda bir "ilan-ı aşk" eden..."

Onların Kocaman Gözleri Anlatır Her Şeyi

Gözlerinden okunur İyem'in kadınlarının duyguları, düşünceleri. Yanık olsa da sesleri, şarkılarını gözleriyle söylerler. Kendi de bu sözlerle ifade eder resimlerindeki kadınlara ilişkin düşüncelerini: "Onların kocaman gözleri anlatır her şeyi"(7) diyerek. Çünkü ağızları kapalıdır. Konuşmak yasak olmasa bile, pek de iyi gözle bakılmaz Anadolu'da konuşan kadına. O yüzden bir bakarsınız yemenisi kapatır dudaklarının üzerini, bur-nuna kadar. Bir bakarsınız ağzı sımsıkı kenetlenir, gözleriyle ters orantılı.

"Mardin" isimli resminde (Resim 1.), yöre kadınına görürüz en önde sağda. Bu kez önlerden bir yer tutar kadın yaşamına inat. Örtmüştür ağzını sıkı sıkıya. Ama kimse kapatamaz iri siyah gözlerini. Onlar işte oracıkta, altın yıldızlı süsleri sarkan alınının



Resim 3: Portre, 1970, Tuval/ Yağlıboya

altında durmaktadır. Sessiz söylemi derinden etkiler bakanı. Çünkü izleyenin arkada gördüğü kent peyzajı, basamak basamak iner başındaki siyah örtüye ve bu örtü yoluyla beyazlığın içindeki gözler daha dinamik kavranır bir çırpıda. Takılır gözler bu gözlerin içine. Hiç şüphe yok ki, bakanın derinliği kadar derine sürükler insanı. Kimi kendi yalnızlığını bulur içinde, kimi korkularını, kimi yaşanmamışlıklarını, umutlarını. Boşuna ümit eder gözler bir parça canlı mavi, bir parça kırmızı rengi tuvalin içinde. Hüzün vardır düpe-düz. İnsanı sarsan, tokatlayan bir hüzün. İşte o zaman arkadaki küçük siyah kadın silüeti belirginleşir eserde siyah da olsa ve resim okunmaya başlar ikinci kez.

Görüldüğü gibi "İki Kadın" resminde (Resim 2.) tuvalin tüm yüzeyini iki tane kadın başı kaplamaktadır. Tuval yukarıdan ikiye bölündüğünde, iki figürün de kapladığı alanın eşit olduğu görülür. Ancak simetrik yerleştirilmemişlerdir. Belki de simet-rinin yaratabileceği rahatsızlığı düşünerek, soldaki figürü katı bir diklikle ele almasına karşın, sağdaki figürde eğik bir başı tercih etmiştir. Bu küçük farklılık



Resim 4: Otoportre, 1997/ Tuval/ Yağlıboya

resmi monotonluktan kurtarmıştır. Ancak bu farklılık-la, beden diliyle verilmek istenen mesajlar da iletiliyor olabilir. Çünkü kaderine boğun eğen, uysal kadının yanı başında, kadınlık gururunu her şeyden üstün tutan, hırçın, başı dik, kararlı bir kadın vardır. Belki de aynı kadının yaşadığı çelişkilerdir bu iki yüzde beliren ifade. Üzerine kuma getirilen bir kadın ve kuması da olabilir. Ama hangisi olursa olsun, yine umuda yer bırakmaz kahverengi, siyah, beyaz ve sarıdan örülü hüzün çemberi. Dikkatle bakıldığında, sarıyla sağla-nan ışığın, bir figürün alın ve göz çevresini, diğerinin ise dudak ve çenesini aydınlattığı fark edilir. Bu söyle-min mecazı da, yine izleyenle özdeşleşen duyguları anlatmaktadır. Resmin bize vermek istediği ileti, neşe mutluluk dolu sıcak duygular, gözde hoş armoniler bırakmak değildir elbette. İyem'in toplumsal gerçekçi eğilimli tarzının uzantısıdır bu eseri de. Bu yüzden kadınların yüzlerinde ne mutluluk, ne coşku, ne de aşk vardır. Onlar bize daha çok sitemle, onurla ve hüzünle bakarlar. Sanatçının üslubuyla bütünleşen iri, siyah gözleri ile.

Bir Nuri İyem klasiği daha (Resim 3). Gözlerinden sonra, heykelsi başını çevreleyen beyaz örtünün altında simsiyah kaşları, koyu bronz teniyle, çekingen bir gülüşten yoksun simsıkı kapalı dudakları belirir figürün. Neye tanıklık etmektedir o kocaman açılmış, ani kaçamak bakışın bir anını donduran gözler? Nedendir bu denli korkuyu büyütmesi? Sevgilisine bir göz ucuyla bakmanın isteğiyle, yakalanırsa olacaklardan çekinmesi arasındaki bocalayış mı? Hata olduğunu sandığı, kadınca bir duygunun açığa çıkışının yarattığı vicdan azabına yenik içsel hesaplaşma mı? Başını avuçlarının arasına alıp, “korkma be güzelim” der sanki İyem bu resminde figüre. “Seni ben anlıyorum korkma...”

Bir ömrü “iri gözlerle anlamlar yüklediği figürleri” işlemekle geçiren Nuri İyem, yaşamının son yıllarına doğru yaptığı otoportresinde (Resim 4.), neden kendi gözlerini karanlıkta bırakmıştı? Büyük usta figürlerinde kendi gözlerini yeterince açtığını düşündü belki. Bu bir cesaretsizlik değildi şüphesiz. Belki o kadar da açmak istemedi kendi ruhunu dışa. Ele vermek istemedi dünyasını ulu orta. Ya da kadınları itilmesin diye düşündü ikinci plana, gerçek yaşamlarında çoğu kez olduğu gibi. Kadınlarının gözleri konuşsun istedi kendini ve bu büyük çelişkinin anlamını sadece hissedebilen gözün istedi belki...

Sonuç ve Değerlendirme

Yıllarını sanata adanmış dev bir isimdir Nuri İyem. Eserleri Türk resminin önemli bir dönemini gözler önüne serer. Hem de kendi kişiliğinin aksine, yumuşak bir güler yüzle değil. Hiçbir zaman tatlı bir beğeniye seslenmek, bu yoldan kolay kazanç edinmek istememiştir.

Resme bakıp hoş duygular yaşamak; resmi dekoratif amaçlı bir süse dönüştürmek isteyen boşuna bakmasın İyem’in kadınlarına. Çünkü istemeyerek de olsa, kaçamaz düşünmekten; sorgulamaktan. Kaçmak istese de, gözler yakalar bakanları; tıpkı incelediğimiz eserlerinde olduğu gibi.

Gözlerin gücünü sezen İyem, dünyalar dolusu ruhu araladı bizlere resimlerinde. Sessiz midir konuşma yok diye bu söylem? Sadece dudaklar mı çığlığı dışa salar? Göz sadece bakar mı? Elbette bu soruların tümünün yanıtı “hayır”. Bazıları gözlerimizin içine baka baka yapar söylemlerini. Tıpkı “Nuri İyem” gibi.

Gözleriyle görür İyem’in kadınları. Ürker de gözleri aşkı anlattıkça; sessiz çığlıklar atar töreye inat! Patikler örer gözleriyle nasırlı elleri; süt sağır gözleriyle yine. Bedenleri örtünür çaresiz bir boyun eğişle saklamak için güzelliklerini belki de hiç istemeseler de. Ama gözleri çıplaktır olabildiğince ve iridir örtündüğü kadar. Bu nedenle güzeldir İyem’in kadınları. Bilir İyem gözlerin bedenden ruhu dünyaya açtığını...

* Yrd. Doç. Dr. Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: merihtekinbender@gmail.com

KAYNAKÇA

- ADİL, F.-ECEVİT, B. ve BERK, N.. **Nuri İyem, Broşür**, Devlet Nüshası, Ankara. 1967.
- DEMİRTAŞ, C. **Nuri İyem’in 50. Sanat Yılı**, İstanbul: DAP A.Ş. Yayınları. 1982.
- ERGÜVEN, M. “Nuri İyem’i Anlamak”, **Argos**. Sayı: 14, 1989
- KÖKSAL, A., “Gerçekçi Beş Ressamımız”. **Milliyet Sanat**, Sayı: 209. 1976.
- TEKİN BENDER, M., “Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerindeki İnsan Doğa İlişkisi”. **Yüksek Lisans Tezi**. PAU Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 1998.
- Sabah Gazetesi (25.06.2005). <<http://arsiv.sabah.com.tr/2005/07/01/cp/gnc109-20050625-101.html>> (son erişim tarihi : 15.03.2007).
- RESİM1-4 : < <http://www.sanalmuze.org/sergiler>> (son erişim tarihi: 15.03.2007).

NOTLAR

1. Fikret ADİL, Bülent ECEVİT, Nurullah BERK, **Nuri İyem**, Broşür, Devlet Nüshası, Ankara, 1967, s.1.
2. Ceyhan DEMİRTAŞ, **Nuri İyem’in 50. Sanat Yılı**, İstanbul: DAP A.Ş. Yayınları, 1986, s. 5.
3. Mehmet ERGÜVEN, “Nuri İyem’i Anlamak”, **Argos**. Sayı: 14, 1989, s.84-85.
4. Ahmet KÖKSAL, “Gerçekçi Beş Ressamımız”. **Milliyet Sanat**, Sayı: 209, 1976, s.26.
5. F. ADİL, B. ECEVİT, N. BERK, **Nuri İyem**, Broşür, s.1.
6. Merih TEKİN BENDER, **Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerindeki İnsan Doğa İlişkisi**. Yüksek Lisans Tezi. PAU Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 1998, s.56.
7. 25.06.2005 tarihli **Sabah Gazetesi** <<http://arsiv.sabah.com.tr/2005/07/01/cp/gnc109-20050625-101.html>> (son erişim tarihi : 15.03.2007).

Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak

Hélène Lecossois

Çeviren: Melisa Selin ÇELİKER

Artaud beden üzerine hem kişisel hem de kuramsal bakış açısından yazılar yazmıştır Vahşet Tiyatrosu hakkında yazdığı kuramsal makale ile bedenle ilgili kişisel görüşlerini içeren *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Tanrı Yargısıyla İşini Bitirmek İçin) çok arasında büyük farklılıklar vardır. Burada bu yazının amacına uygun olarak büyük çoğunlukla onun kuramsal bakış açısı üzerinde duracağım.

20. yüzyılın ilk yarısında oyunculuk ve sahneleme alanlarına yepyeni bakış açıları getirmek adına birçok araştırma yapıldı. Sembolistlerin, Sürrealistlerin ve Dadaistlerin yapmakta oldukları araştırmaların yanında Artaud’nun, tiyatroların, yeni bir dil yaratabilmek adına, kelimelerin gücünden vazgeçmelerinin zorunlu olduğunun altını çizen kuramları da bu yenileşmeye katkıda bulundu. Sahneleme ve oyunculuk değişime uğrasa da, dramatik yazarlık yine de genelde aynı kalmıştır (Alfred Jarry ve William Butler Yeats gibi hemen akla gelecek iki istisna hariç tabii). 1950’ler dramatik yazarlık alanında büyük bir devrime tanıklık etti ve bu devrimi hazırlayan en belirgin isimlerden biri de Beckett’ti.

Artaud, Vahşet Tiyatrosuyla ilgili görüşlerinde, tiyatroyu yenilemek için temel bir unsur olarak bedeni tasarladı. Beckett’in bedeni sahneye getiriş tarzı; sahneye koyduğu bedenler yaşlı, sakat, rahatsız edici düzeyde çökmüş ve durmadan acı çeken tipler olduğu için, çoğunlukla vahşi olarak nitelendirilmektedir. Hatta bazı oyuncular gösterileri sırasında acı çektiklerini söylediler. Billie Whitelaw, ne zaman bir Beckett oyununda oynasa yara bere içinde kaldığını söylemiştir(1). Peki tüm bunlara karşın, Beckett’in tiyatrosu Artaudcu bakış açısına göre acımasız mıdır? Evelyne Grossman *La défiguration*’da(2) Beckett’in karakterlerinin bedenlerini ve zihinlerini etkileyen yavaş çöküşün, Artaud’un sahnede canlandırılmak istediği “tutkulu ve sarsıcı hayat kavrayışı”ndan çok yıkılmaktan ve yok etmektan alınan haz ya da melankoliye

has bir tür saldırganlığı çağrıştırdığını iddia eder. Benim tematik açıdan düşüncem ise, Beckett’in vahşetin Artaud’nunkinden ayrıldığı yolundadır; fakat yeni bir canlılık, bir tür “sarsıcı hayat şekli”(3) sahnelemenin tüm unsurları ve bir tür olarak tiyatronun sınırlarıyla ilgili denemelerinde bulunabilir.

Beckett’in tiyatrosunda beden nadiren bir haz kaynağıdır. Willie hala adlı pornografik bir kartpostalı “yakından” incelemekten zevk almaya çalışır ancak sonuç şüphelidir. Haz uzak bir geçmişe, Krapp’ın kıza sandalda olduğu zamana ya da fanteziye aittir. *“Uyuyabilirsem, sevişebilirim”* der Hamm. Ama şimdi bütün hassasiyet tükenmiş, “ortalık et kokusuna boğulmuştur” (*Oyun Sonu, 100-114*)(4). Ara sıra karakterlerin bozulma sürecini yavaşlatmak için yaptıkları yersiz davranışlar çağrıştırlır ya da gösterilir - Winnie dişlerini fırçalarken görülür, ama dişlerine baktığında korkar. Vladimir’in böbreklerine iyi geleceği düşüncesiyle sarımsak yemesi, onun daha da kötü kokmasına sebep olur. Beckett’in sahneye getirdiği bedenler, kurukafa ya da kadavra olarak görülebilirler. O, bedeninin dağılıp sürecini sahnelemek ister. Bizlere bedenleri “düzgün” bir şekilde sunmak istemez. Aksine bedeninin sürekli değiştiğini ve kötüleştiğini savunur. Bu anlamda beden Beckett’in tiyatrosunda hiçbir zaman bir armağan değildir.

Beden her zaman bir heykeltraşın üzerinde çalıştığı ham malzeme gibi üzerinde sürekli çalışılan bir malzemedir ve teatral yaratım sürecinin kal-

bidir. Beckett'in bir çok oyunu bedeni sahneye getirmenin, yapılması imkansız gibi görünen yolları üzerine kurulmuş, dikkat çekici görsel imgeler meydan getirir - uzvunu kaybetmiş, kuma gömülmüş bedenler, sahnenin 3-4 metre üzerinde asılı kül saklama ya da çöp kutuları, (That Time, 338) - ve bütün oyunlarında sesin kaynağını ya da canlı ya da banttan sesle beden arasındaki ilişkiyi sorgular. Ayrıca, Beckett için teatral yaratım süreci yazmaktan fazlasını içerir; kendi oyunlarını kendisi yöneterek bunu geliştirmeyi amaçlamıştır - yalnız Pierre Chabert'in dediği gibi o, "provaları üstlenip aktörlerle çalışmadan çok önce bile yönetmenidir zaten"(5). Metnin içine sahneleme şekillerini de yazan ve kendi oyunlarını yöneten Beckett Artaud'nun hayalini kurduğu bir çeşit 'biricik yaratıcı'nın ta kendisidir. Artaud'nun zihninde bu müstesna yaratıcı, "görselliğin ve konunun getirdiği çifte sorumluluğu üzerinde taşıyan kimsedir"(6). Jonathan Kalb'in bizlere Beckett in *Performace*'ta hatırlattığı gibi Beckett hiçbir zaman sahneleme konusunda teoriler üretmemiş olsa da, kendi sahneleme tekniğini geliştirmiştir. Onun rejisörlüğü, bir bölümü ele almanın fiziksel tarafına vurgu yapar. Karakterlerinin ruhsal özellikleriyle ilgili neredeyse hiç bilgi vermez ama ritim, ses tonu ve diyalogların müzikalitesi üzerinde çalışmak için oyuncularla birlikte seve seve okumalar yapar. Ayrıca hareketler konusunda ne düşündüğünü göstererek anlatır. Walter Asmus Beckett'in aktris Hildegard Schmahl'le birlikte *Footfalls*'un Berlin gösterimi üzerine çalışmasını hatırlayarak şöyle söyler:

Beckett'in Footfalls'ta, Schmahl'm nasıl konuşması gerektiğiyle ilgili gerçek anlamda bir yönlendirme yaptığını hatırlamıyorum. Örneğin bedeninin pozisyonu. Beckett kollarını çapraz bir şekilde tutarak (Marry'nin duruşunu alır) durur, gezer, bazı şeyleri zihninde canlandırır. Ve sonra söylediği şeyler çok etkili ve nettir. Bunlar bedenin duruşuyla ilgilidir. Kollarınızı kavuşturup sabit bir şekilde durursanız bedeninizi kullanmadan oldukça rahat ve net bir şekilde konuşabilirsiniz. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Bu aktrise hiçbir içsel motivasyon vermeyen, teknik bir şeydir(7).

Bu önemli pozisyona yerleştirilen beden, somut ve soyutun, fiziksel ve metafiziksel olanın sentezini yapmayı sağlar. Artaud, "gerçek metafiziksel eğilim"i savunur. Mesele "metafiziksel fikirleri sahneye doğrudan getirmek değil bu fikirler etrafında cazibe olarak

*adlandırılacak bir çekim alanı yaratmaktır"(8). Mizah, "kendi anarşisiyle", onun kafasındaki araçlardan biriydi. Kara mizah, genellikle Beckett'in fiziksel ve metafiziksel olanın sentezini oluşturduğu bir araçtır. Bunu bazen karakterlerin fiziksel bozukluklarına gülmemizi sağlayarak - "Nagg: Duyma kaybı yaşamıyoruz./ Nell: Ne kaybı?" (Oyun Sonu, 99)- bazen içinde buldukları durumun kötülüğünü fiziksel olanın semantik alanına ait sözlerle ifade ettirerek yapar. "Hayır hiç Mackon'da bulunmadım. Hayatın kusmuğunu burada kustum sana söylüyorum. Burada Cackon ülkesinde!" ya da "hiçbir cerahat diğerinin aynısı değil", der Estragon (*Godoyu Beklerken*, 56-57). Heraklites'in nehri sızan bir plazmaya, sıvılaşmış doku hücrelerine dönüştürülür ve dünya ve metafizik güçlükler her türden dışkı bakımından anlaşılır. Vladimir gibi konuşursak, hayattaki küçük şeyler hiçbir zaman ihmal edilmez. Aslında bedenin en düşük işlevleri üzerinde ısrar edilir ve karakterlerin psikolojik yılgınlığıyla, devamlı sağaltmaya maruz kalan büyük ıstıraplarıyla aynı seviyede tutulur. Bir insanın adı Krapp'sa*2* "gübreden" nasıl kaçabilir? Godot'yu Beklerken'in en başlarında Vladimir'in Estragon'a "Ekselansları" şeklindeki hitabı, hem iğneleyici bir ironiyle hem de Estragon'un verdiği cevapla derhal küçültülür.*

VLADIMIR: Ekselanslarının geceyi nerede geçirdiğini öğrenebilir miyim?

ESTRAGON: Hendekte.

Yüksek ve düşük arasındaki fark ortadan kaldırılmıştır ya da artık yüksek diye bir şey yoktur - karakterlerin Eiffel Kulesi'ne çıkmalarına bile izin verilmeyecektir. Önceki oyunlardaki bozulmuş ve genelde karikatürize edilmiş bedenler, bir bakıma Rönesans'ın grotesk, palyaço bedenlerini hatırlatır. Fakat Rabelais'de örneğin, hayat karşısındaki aç gözlülüğüyle grotesk bir bedeni göstermenin verdiği haz söz konusuysen, Beckett'te haz gittikçe daha az hissedilir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, geriye sadece hazın parodisi kalmıştır. *Oyun Sonu*'nda Nagg'in anlattığı terzi hikâyesi iki anlamlı ve örnek kelimelerle renklendirilmiştir. Metaforlar fiziksel olanla metafiziksel olanı aynı düzleme koymada kullanılan diğer araçlardır. Genellikle gerçek anlamlarıyla alınırlar. Beckett'in deyimlerle oynayışı bu anlamda ilginçtir.

VLADIMIR: İşte tipik bir insan- ayağının kusurundan ötürü ayakkabısını suçlayan! (*Bir daha şapkayı çıkarır, içine bakar, elini içinde gezdirir, şapkayı silker, üstüne vurur, içine üfler, tekrar giyer.*) Bu gidişat tehlikeli. (Sessizlik. Vladimir tefekküre dalmıştır; Estragon **iyice havakansın diye ayak parmaklarını oynatarak ayaklarını sallar.**) Hırsızlardan biri kurtulmuştu. (Bir an) Makul bir yüzde bu. (Bir an.) Gogo.

ESTRAGON: Ne?

VLADIMIR: Tut ki pişman olduk.

ESTRAGON: Neyden ötürü?

VLADIMIR: Şeyden..(Düşünür) Ayrıntılara girmemize gerek yok.

ESTRAGON: Doğduğumuz için mi pişman olalım?

Vladimir içten kahkahasını elini kasiğine bastırıp hemen keser, yüzünü buruşturur.

Ayakkabıdaki çakıl taşı, aynı zamanda oldukça somuttur- karakterin yürüyüşünü bozan, ayağını acıtan bir şey- ve karakterlerin içinde buldukları kötü durum ve doğduklarına pişman oluşlarının metaforu olarak alınabilir. Oyunun başlarında Vladimir, şapkasından "yabancı bir cisim" çıkartmaya çalışmıştır. Bu yabancı cisim, Estragon'un ayakkabısında hissettiği çakıl taşının bir başka versiyonudur. Birçoklarımızın kafa ya da beyin için bir koruyucu olarak düşüneneceği şapka, tıpkı ayak gibi sıkıcı ve acıtıcı olabilmektedir. Zihin, beden kadar acı çekebilir. Sahnede karakterlerden birinin ayak parmaklarıyla uğraşırken diğerinin derin düşüncelere dalmasıyla gerçekleşen zihin ve beden ayrımı uzun süre sürdürülemez. Beden kendini unutmamıza izin vermez ve bir süre sonra en basit işlevine döner. Düşünmek, yürümek, işlemek, aynı acıyı vermekte ve insanın içinde bulunduğu vahşet durumunu hatırlatmaktadır. Beden, karakterlerin her zaman sırtlarında taşıdıkları haçtır ve asla dinlenmelerine izin vermez. Vladimir'in ruhani düşüleri ya da günah çıkarma ve affedilme ile ilgili sorgulamaları bedeninden kaynaklanır - günah ahlaki olmaktan önce, fizikseldir; Vladimir "kendi ayaklarının günahı"ndan bahseder - ve fazlasıyla derin düşünceler kurmasına izin vermeyen böbreklerinden, mesanesinden ya da idrar yoları yüzünden geçici olarak ortadan kalkarlar.

Jacques Derrida, fiziksel ve metafiziksel olanın arasındaki çözülmez ayrımı işaret ederek insanı, Artaud'un dediği gibi, "dinsel-dışkısal insan"(9) olarak tanımlamıştır. Beckett'in insanı, en azından ilk

oyunlarında, kesinlikle dinsel değil, dışkısaldır. Bize gösterilen bedenler, belirgin şekilde çarşıya gerilmişlerdir - Oyun Sonu'ndaki dört karakterin çekiç ve çivilere işaret eden adları bu çarşıya gerilişi hatırlatır. "baldırlarını" (shank) Sedan'a giderken kaybettiklerini söylemelerinden, Nagg ve Nell'in bedenlerinde savaş yaraları bulunduğunu anlarız (*Oyun Sonu*). Aslında günlük dilde aşağılayıcı bir kelime olarak kullanılan "shank" kelimesi ve Fransız ordusu için ikinci Dünya Savaşı'nın en aşağılayıcı savaşlarından biri olan Sedan referansı, karakterlere hiçbir kahramanlık boyutu kazandırmamaktadır. Bu bedenlerden sızan kan ya da herhangi bir sıvının kutsallıkla bir ilgisi yoktur ve karakterlerin fiziksel kusurlarının hiçbir sembolik değeri yoktur. Hamm'la sıkça karşılaştırılan Kral Lear'ın körlüğü, onun şimdiki açık görüşlülüğünün işaretidir. Hamm'ın körlüğü onun fiziksel bütünlüğünü bozmak için kullanılan araçlardan sadece birisidir. Hamm'ın eski yara bandında izleri bulunan kanın, kutsal kurban kanyıyla hiçbir ilgisi yoktur. İsa benzeri Beckett figürleri, hiçbir kurtuluş umudu olmadan, bir hiç uğruna tekrar tekrar çarşıya gerilirler. Evelyn Grossman(10) gözlerini oyan Oedipus ya da canlı gömülen Antigone gibi trajik karakterlerin genelde vücuttan şiddeti kovma (exorcism) deneyimi yaşayarak ve bir şekilde kendilerini kurban ederek düzenin yenilenmesine yardım ederlerken, Beckett'deki şiddetin her hangi bir dramatik yetkinlikten yoksun olduğunu ve bir katarsise yol açmadığını belirtir. Bu anlamda Beckett'çi şiddet trajik değildir. Bedenin çarşıya gerilmesi arınma sürecinin bir parçası değildir. Katarsisin yokluğu, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda amaçladığından geniş oranda ayrılır. Beckett'in tiyatrosunda bedenden gelen sızıntılar var oluşun ironik kanıtları olarak işlev görürler.

Hamm: Ne yapıyor (...)

Clov: Ağlıyor. (...)

Hamm: O halde yaşıyor. (*Oyun Sonu*, 41-42)

Beden somut anlamda sızar ancak metne de sızdığı için aynı zamanda metaforik olarak da öyledir. (Bu anlamda Beckett'in tiyatro metninin son derece fiziksel olduğu söylenilebilir). Pozzo ve Lucky'i oynamak isterken Vladimir ve Estragon birbirlerini küfrederek. Küfür ve hakarete başvurmaları, Pozzo'yla domuz-köle-hizmetkârı arasındaki acımasız ilişkiyi tekrarlama teşebbüsüdür. "Invective" (Ağır hakaret / küfür) kelimesindeki "in" ön eki, bir insanın üzerinde

şiddet kullanmanın, onun fiziksel bütünlüğünü yok saymak ve sessizliğe zorlayarak sembolik olarak öldürmek için bedenine metaforik olarak nüfuz etmeye çalışmanın bir yoludur(11). Anlambilimsel olarak, hakaret eden kişi dışkısal salgılarını kurbanı yansıttığı için tahkir genellikle beden ile ilişkilendirilir. Bu bakımdan Estragon'un kullandığı hakaretleri oldukça ilginç buluyorum.

Vladimir: Küfret bana!

Estragon: (düşündükten sonra). Münasebetsiz!

Vladimir: Daha ağır!

Estragon: Mikrop! Belsoğukluğu mikrobu*1*. (Gonococcus! Spirochaete!)

Vladimir ileri geri adım atar, hep iki büklümdür (Godot'yu Beklerken.s.95)

Bakteri isimlerini hakarete dönüştürmeyi tercih ederek Estragon Vladimir'in kurallarıyla oynar ve idrar sorunları yaşayan Vladimiri en hassas yerinden vurarak ona daha ağır hakaretler etmiş olur(12). Hakaret, burada, iki misli fizikseldir ve anlam bakımından da bir hayli fazladır. Hatta hakaret edilen karakterin vücudu üstünde doğrudan ve ani bir etkisi vardır: Vladimir sessiz kalmıştır. Bu da Lucky'yi taklit eden Vladimir olduğundan doğaldır. Ama aynı zamanda "iki büklüm öne arkaya öyle sallanır". Oyunun Fransızca versiyonundan farklı olarak(13) İngilizce versiyonunda Vladimir'in neden iki büklüm olduğu ya da ileri geri gittiği açıklanmaz. Bunun sebebi sadece sırtında taşımış gibi yaptığı ağır çantalar değil; aynı zamanda Estragon'un sözleridir.

Beden, aynı zamanda çıkardığı çeşitli seslerle de metne işlenmiştir. Karakterler konuşmasalar da sahne üzerinde asla sessiz bir şekilde yer almazlar. Beckett sahnenin hem görsel hem de işitsel bir alan olduğunu bilir ve vurguyu seyircinin hem görsel hem de işitsel algısının odağı olan beden üzerine yoğunlaştırır. Burun çekmeler, esnemeler, ayak sesleri, kahkahalar, çılgınlık, "kaydedilmiş bir haykırma, feryat, ağlama anı" (Breath, 371) duymamız sağlar. Pozzo bir kaç kez boğazını temizlerken duyulur, ağzına nefes açıcı sprey sıkıldığı ve konuşmadan önce tükürdüğü görülür. Bedensel sesler bazen anlamlarla oynamak için kullanılır ve dilin yüzeyini gözardı etmeye yardımcı olurlar. Hamm'in esnemeleri ilk konuşmasını gittikçe daha çok kesmeye başlar ve ritmini bozar. Cümleye nüfuz ederek - "ben.. - [esner] - oynamaya.." hatta kelimeyi bölerek - "hayır her şey m..[esner]..

utlak"(Oyun Sonu) anlamın kavranmasını zorlaştırır. ("a" bir sıfatın ilk hecesinde bulunduğu belirsiz tanımlık (indefinite article) olması beklenir. Absolute'da da bu yapılmıştır.) Kelime gövdesindeki parçaların ayrılarak kullanılması, Beckett'in 1937 yılında Axel Kaun'a yazdığı mektupta kullandığı deyimini kullanacak olursak, "Viktorya giysilerinden kurtulma"nın bir aracıdır(14).

Romanlarında Beckett, dilbilgisi üzerindeki örtüyü kaldırır ve çeşitli araçlar kullanarak dilbilgisi ve üslupla acımasızca oynar. Tekrar ya da listeler yapma bu araçlardan bazılarıdır. Tiyatroda, dilbilimsel tekrar hala varlığını korurken, tekrarlama aynı zamanda fiziksel ifadeye dönüştürülür ve örneğin Clov'un çeşitli geliş gidişleriyle, ya da "Come and Go"nun (Git Gel) üç karakteri olan Vi, Fl ove Ru'nun değiş tokuşlarıyla betimlenir. Tiyatro kısmen konuşmadan kaçabildiği ve salt belagatten fazlasına dayandığı için oyunlarda sözdizimi ve gramer kuralları romanlarda olduğundan daha az ihlal edilir.

Sonraki ya da daha kısa olan oyunlarda, beden sanki gözleri ve kulakları ışığın yokluğuna ya da sözlerin sarf edildiği hıza adapte olması gereken insanların duyularına nerdeyse hakaret eder bir biçimde sahnelenmiştir. Özellikle *Play (Oyun)* ya da *Not I (Ben Değilim)* gibi oyunları kastediyorum. Bu bağlamda Beckett'in bedeni ve sözcükleri sahnede kullanışı, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosunda yıkım gücü fikrinin yansıması gibidir. Beckett'in *Oyun'da (Play)* sözcüklerin söylenmesini istediği hız, Artaud'un "batılı konuşma"dan kurtulma ve konuşmanın ritmini bozma isteğinin örneklenmesi gibidir(15).

Ses açısından sahne dilin belirgin anlamını kaybettiği akustik bir alan olur. Anlambilim yerini bedenbilime (somatics) bırakır ve dil bedensel bir süreç olarak sunulur. Dil bedensel temeline geri götürülür ve saf bir gösteri eylemi olarak verilir. Grotesk kelime üretme eylemi ve anlatımın fiziksel yönü üzerinde ısrar edilir. Beckett'in yönettiği, Billie Whitelaw'un oynadığı ve yakın plan ağız çekimlerine yer veren *Not I*'in film versiyonu kelimelerin üretiminde gerekli olan açıklayıcı hareketlerin beyaz perdeye aktarılması olarak görülebilir. Metnin anlamı bunu iki misli artırır:

(...) aniden hissettiğinde...zamanla hissetti...dudakları kıpırdıyordu...düşün!...dudakları kıpırdıyordu.....tabi ki o zama-

na kadar yapmamıştı...ve sadece dudakları değil...yanakları, çenesi...bütün yüzü...tüm o... - ne?...dil?...evet...ağızdaki dil.....onsuz konuşmanın mümkün olmayacağı...tüm o eğilip bükülmeler (Not I, 379)

Ayrıca oyunun bu film versiyonu izleyiciyi - bir ağız, bir vajina ya da hatta bir anüs olarak görülebilecek bir aralıktan damlayan, çalışmanın neredeyse müstehcen bir özelliğe sahip bütünsel bir parçası olan salya gibi - hiçbir detaydan mahrum bırakmaz.. Ağzın ekrana bu şekilde getirilmesi, anlatıcısının kendisini her yanında yarıklar açılmış bir top sandığı *Unnameable*'da bulunan "ahmakça büyük- kalın dudaklı ağız"lardan(16) birini hatırlatır(17). Beckett'in tiyatrosu insanı dil ve beden ilişkisini sorgulamaya davet eder. *Krapp's Last Tape, That Time ve Rockaby* gibi oyunlarda beden sesin kaynağı değil; sadece muhafaza edildiği yerdir.

Bedenin sarsıntıya uğraması, ilk oyunlarında ve son dönem oyunlarında değişik şekiller alır. İlk oyunlardaki vahşet, gülmeyle ve bedeni çeşitli bozulma aşamalarında sahneleyerek elde edilir. Bedene bu saldırının son dönem oyunlarında aldığı estetik biçim yok olma (erasure) ile ilgilidir. Beden giderek belirsizlik tarafından soğurur. Winnie'nin üzerine sürekli vuran parlak ışık, Play'de sadece yüzleri aydınlatıp daha sonra onları yeniden karanlıkta bırakan bir spotla değiştirilmiştir- Bu da Winnie'nin sözlerini tekrarlar: "Belirginim, sonra karaltıyım, sonra yokum, sonra tekrar karaltıyım, sonra tekrar belirginim ve bu şekilde insanın gözünde bir belirir bir kaybolurum" (*Happy Days* 155).

Beckett için sakat ya da hayalete dönmüş bedenleri sahnelemek, bedeni değişmez bir şey olarak almayı reddetmenin ve bir tür olarak tiyatronun sınırlarıyla oynamanın bir yoludur. Ona dayatılan tüm işkencelere rağmen direnen de bedendir, tamamen yok olmayı reddeden de. Bedenin direncinin böyle sahnelenmesini, insanın bir yaşam sanatı - ve Artaud'un deyimiyile "hayata ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan" bir sanat - olan tiyatroya gösterebileceği en büyük hürmet olarak görüyorum.

* DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, e-posta: melisaelin@gmail.com

KAYNAKÇA

- ARTAUD, Antonin, "The Theatre of Cruelty. Second Manifesto" in Eric BENTLEY (ed.), *The Theory of the Modern Stage* [1968], London: Penguin Books, 1989.
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris: Editions de Minuit, 1953.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Editions de Minuit, 1952.
- DERRIDA, Jacques, "La parole soufflée", *L'écriture et la différence*, Paris: Editions du Seuil, 1967.
- GIRARD, Didier, POLLOCK, Jonathan, Eds, *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux, Paris: Les Editions de Minuit, 2004.
- GROSSMAN, Evelyne, "Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett" in *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*,
- DUMOULE, Camille, Ed., Paris: Editions Desjonquères, 2000.
- KALB, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989.
- POUNTNEY, Rosemary, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.

NOTLAR

1. Billie WHITELOW'dan aktaran Jonathan KALB, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989, 147 s.
2. Evelyne GROSSMAN, *La Défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux, Paris : Les Editions de Minuit, 2004, s. 54.
3. Antonin ARTAUD, "The Theatre of Cruelty. Second Manifesto" in Eric BENTLEY (ed.), *The Theory of the Modern Stage* [1968], London: Penguin Books, 1989, s. 66.
4. Beckett'in oyunlarına yapılan tüm referanslar için Samuel BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986.
5. Pierre CHABERT'den aktaran Jonathan KALB, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989, 44s.
6. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 59 s.
7. Conversation with Walter ASMUS, Jonathan KALB, age., 181 s.

8. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56 s.
9. Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris : Editions du Seuil, 1967.
10. Bakınız Evelyne GROSSMAN, « Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett » in *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Camille DUMOULE, Ed., Paris : Editions Desjonquères, 2000, 192 s
11. See *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Didier GIRARD, Jonathan POLLOCK, (eds.), Presses Universitaires de Perpignan, 2006, 14 s.
12. Gonococcus idrara çıktığında yanma hissi ile kendini gösterir ve cinsel yoldan bulaşan belsoğukluğuna neden olan bir bakteridir. Spirochaete frengi hastalığına neden olan etmeni içeren çubuk şeklinde bir grup bakteriye verilen addır.
13. “Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages”; “Vladimir avance, recule, toujours ployé”, Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, 102-3 s.
14. Samuel BECKETT quoted in Rosemary POUNTNEY, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, 4 s.
15. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56-7 s.
16. Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris : Editions de Minuit, 1953, 172 s.
17. “Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible”, *L'Innommable*, 104 s.
- *1* **Çevirenin Notu** : Godot'yu beklerken'in Uğur Ün, Tank Günersel çevirisinde “hayvan, eşek” olan bu bölümde Estragon Vladimir' e hakaret ederken, aslında gonococcus ve spirochaete adlı iki bakterinin ismini kullanır.
- *2* **Çevirenin Notu**: İngilizce argoda, yapılan bir işin kötü ya da yetersiz olduğunu vurgulamak için kullanılan ve Türkçe argoda “boktan” kelimesiyle karşılayabileceğimiz « crap » kelimesi karakterin ismi olan Krapp ile aynı şekilde telaffuz edilir.

Çağdaş Sanatın Kaynağı

Ahmet Feyzi KORUR

Özet

Anahtar kelimeler: : Çağdaş sanat, temsil, anlatım, sanat kurumu, günlük yaşam.

Bu makale çağdaş sanat çalışmalarının değerlendirilmesinde önemli bir sorun olarak karşımıza çıkan temsil meselesini, geleneksel sanattaki gerçeklik/yanılsama ilişkisi ve 1960'larda ortaya çıkan sanatsal ve felsefi yaklaşımlar bağlamında tartışır.

Summary

Keywords: Contemporary art, representation, narration, institution of art, everyday.

This article deals with the issue of representation that emerges as an important problematic in the appreciation of contemporary works of art, within the context of the reality/illusion relationship in traditional art and the artistic and philosophical ideas that emerged during sixties.

Giriş:

1990'ların sonunda Amerika Birleşik Devletleri Ohio Devlet Üniversitesi Sanat Eğitimi Bölümünde doktora yaparken bir yandan da kaldığı ve çalıştığı pansiyonda (Youth Hostel) küçük bir odada resim çalışmalarını sürdürüyordu. Doktorasının teorik bir alanda olması ona resimlerini herhangi bir ders kapsamında değil kendi arzuladığı doğrultuda devam ettirme olanağı sağlıyordu. Bu da istediği bir şeydi doğrusu.

Odada bir metal yatak, bir tabure ve içinde kurumuş çiçeklerin olduğu örme bir sepetten başka bir şey yoktu. Yerleştikten birkaç ay sonra, çalışacak konu ararken üzerinde yattığı ve pek de düzenli olmayan yatağın resmini yapmaya karar verdi. Ancak resme başladıktan kısa bir süre sonra yanlış bir işe kalkıştığını anlamıştı, çünkü yavaş çalışan bir insan olarak sahip olduğu tek yatağı kullanamaz olmuştu. Yine de vazgeçmeden aylarca resme devam etti.

Ertesi yıl doktora programında bir dersin dönem sonu değerlendirmesinin parçası olarak kavramsal bir ödev verildi. İşlenmesi istenen tema “Bir” idi ve çalışmayı oluşturmakta tamamen serbest bırakılmışlardı. Dersin hocası kavramsal sanata büyük bir ilgisi ve eğilimi olan biriydi. Kavramlardan bahsederken neredeyse gözlerinin yaşaracağını düşünürdü. Oysa o, çalışmalarında eski ustalara öykündüğünden kavramsal sanata pek yakınlık duymuyordu. Kavramsal sanatın çıkışı ve kapsamı hakkında derinle-

mesine bir bilgisi yoktu ancak resimlerini ince ince işleyerek, uzun vadede oluşturan birisi olarak kavramlara, söze yaslananları temelde yetersiz, yeteneksiz ve samimiyetsiz buluyordu. Ayrıca günümüzde resim yapmanın kendisinin modası geçmiş bir şey olarak algılandığını ve çağdaş sanat hiyerarşisinde videonun, kavramsal çalışmaların ve yerleştirme sanatının gerisinde yer aldığını düşünüyordu. Genel hissiyatının oldukça olumsuz olduğu bir gerçektir.

Bir başına yaşadığı Amerika'da kaldığı bir odada **bir** yatak resmi yapan **biri** olarak teması **bir** olan **bir** çalışmanın nasıl olması gerektiğini fark etmesi çok sürmedi. Değerlendirmeye yatağını, yatağın resmini ve fotoğrafını götürecekti. Sabahın erken saatlerinde onu kampusten sırtında geçirip, resimdeki haliyle sınıfta tekrar kurmak zor oldu. Çektiği zahmete karşılık değerlendirme uzun sürmedi. Dersin hocası baktı ama pek bir şey söylemedi. Yine de projeyi gerçekleştirmiş olmak ve dersten geçmek onun için yeterli bir başarıydı.

Daha sonra Tracy Emin adlı bir İngiliz sanatçının da aynı yıllarda kendi yatağını bir galeride sergilediğini ve bu çalışmanın büyük ses getirdiğini öğrendi. Daha sonra 1960'lı yıllarda Robert Rauschenberg adlı meşhur Amerikalı Pop sanatçının boya sürülü yatağından ve Claus Oldenberg'in kendinden perspektifli yatak yerleştirmesinden, kavramsal sanatın öncülerinden Joshep Koshut adlı bir Amerikalı sanatçının onun projesine benzer bir yerleş-



Resim 1: Ahmet Feyzi Korur, Yatak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998

tırma yaptığından haberdar oldu. Koshut'un yerleştirilmesi bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımından oluşuyordu. Rauschenberg üzerinde boya izleri olan bir yatağı sergilemişti. Oldenberg yatağı kendinden perspektifli tasarlamıştı ve çalışma bir oda içi yerleştirmesinin parçasıydı. Gerçekliğin bir parçasını barındırmanın yanında bu üç çalışmanın bir ortak yönü de kavramsal, minimal ve pop sanatın çıkış yılları olan 1960'larda yapılmış olmalarıydı.

Toplumsal İletişimin Bir Parçası Olarak Nesne(l) Sanat:

Her ne kadar yukarıda bahsi geçen doktora öğrencisi ile Tracy Emin sanatsal yönelim, kavrayış ve yöntem açısından farklı görünseler de, kendi özel dünyalarını, yaşam ortamlarını ve sıradan nesnelere çalışmalarına konu etmelerinin içinde yaşadıklarını döneme özgü ortak bir duyarlılığa işaret edip etmediği araştırmaya değer. Ancak tanınmış birisi olması dışında Emin ile aralarındaki temel fark Emin'in gerçekliğin bir parçasını – ki bu bir nesne, yazı, fotoğraf karesi, video görüntüsü veya ses olabilir - her hangi bir dönüşüme tabi tutmadan olduğu gibi sergilemesidir. Yaptığı şey, Duchamp'ın izinden giderek, gerçek nesnenin yer aldığı bağlamı değiştirmektir. Bu da günlük bağlamında işlevsel olan "gerçek" nesneyi steril bir ortama, diğer tüm işlevlerinden arındığı "sanat" ortamına nakletmekten ibarettir. Her ne kadar nakletme işlemini planlayan yönlendiren ve düzenleyen sanatçı olsa da, temelde dönüştürücü sanatçı değil ortamdır. Günlük nesneye sıra dışı niteliğini veren herhangi bir özsel, algısal hususiyet değil - hatta içinde yer aldığı uzamın kendine ait her hangi bir özel niteliği bile değil - ancak kurumsal sembolik atmosfer ve güçtür. Bu



Resim 2: Tracy Emin, My Bed (Yatağım), 1999, Karışık Teknik

gücün kaynaklandığı mekanizma okulları, galerileri, müzeleri, küratörleri ve kuramcılarıyla gerçek kurum ve kişilerden oluşur. Bu sembolik temsil ve atfetme gücü, bir zamanlar sanat eserlerinin kendi başlarına sahip oldukları varsayılan temsil gücünün yerini almış gibidir.

Donald Kuspit kavramsal sanatın genelinde sanatın çağdaş yaşamı temsil etme gücü kalmadığının ilanı olduğunu yazar(1). Kosuth'un "Tek ve Üç Sandalye" aldı yerleştirmesindeki gerçek sandalye (zihinsel temsil), sandalyenin fotografik temsili ve kavramsal temsili hep birlikte sadece sandalyenin gerçeğini değil aynı zamanda aynı nesnenin temsilleri olarak birbirlerini de es geçerek. O halde temsil mümkün değildir. Hegel de Romantik sanatla birlikte sanatın artık Tin'in tekâmülünün en uygun taşıyıcısı ve temsil aracı olmayı bıraktığını ve bu işlevi düz yazının, düşüncenin yani felsefenin yüklediğini yazmıştır. Felsefeye öykünen kavramsal sanatla birlikte sanat (bir nesne olarak sanat yapıtı da dâhil) temsil nesnesini ve olasılığını tümüyle kaybederek geleneksel sanat nesnesinin - eski deyişle eserin - de içinde yer aldığı fenomenal dünyayı kendi gerçeğiyle, nesne oluşuyla baş başa bırakır. Bir taraftan modernizmin ve onun yüksek sanat, ya da "sanat sanat içindir" anlayışın yol açtığı iddia edilen sanat ile yaşam arasındaki ayrımı/ uçurumu kapatma iddiasında bulunurken, sanatta somutlaşan içerik-biçim ilişkisi açısından fenomenal dünya ile bağlantısını koparır. Kendi bağlamında, yani ait olduğu fenomenal dünya içinde gizeme ve bilinmezliğe sahip sıradan nesne, sanatın tecrit edici ortamında ve sanatçının entelektüel manipülasyonu sonucu bütün gizemini yitirir. Sanat ile yaşam arasındaki uçurumu kapama girişimi sanatı ve dünyayı bir kez

daha bir araya gelmemek üzere ayırır. Sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı belirsizleştirmek, olduğu gibi sanata giren gerçekliği sanat yapmaktan çok sanatı nesneleştirir(2). Sanat uçucu bir öz olarak buharlaşmış ve elde insani anlamını ve önemini kaybetmiş nesne kalmıştır.

Böylece, geleneksel sanatta ve Kandinsky, Rothko ve Pollock gibi modern sanatçıların çalışmaları



Resim 3: Joseph Kosuth, One & three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965, Centre Pompidou

rında somutlaşan elle tutulamaz, bilinemez, ruhani ve aşkın olan (duygular, düşler, bilinçaltı) sanattan atılır. Baudrillard'a göre bu sanıldığı gibi aksine gerçeğin değil, yanılmanın, görünüşlerin radikal yanılmasının kayıdır ve daha tehlikelidir(3). Dünya gerçekliğe çökmüştür ve "gölgesiz ve yorumsuz" hiç olmadığı kadar, dayanılmayacak kadar gerçektir(4). Tüm dünya "devasa bir hazır-şey" olmuştur. "Gerçeklik aşılabilir ancak aynı zamanda artık yoktur. Yoktur çünkü artık başka bir şeyle değiştirilemez". Nitekim, çağdaş sanat bir tarafıyla bu (nesnel, sosyal, ekonomik ve ideolojik) gerçekliğe düşer, onu kaçınılmaz aşkarlık olarak vurgular, daha doğrusu ona teslim olurken bir tarafıyla da onu yadsıma üzerine temellenir. Magritte resmiyle "bu bir pipo değil" derken, Duchamp da pisuarıyla "bu bir dünya değil" der. Bu çift taraflı ve eşzamanlı yadsıma - yanılma ve gerçekliğin ve aralarındaki diyalektik ilişkinin reddi – sanatın var oluş zemini ortadan kaldırır ve onu zihinsel veya estetik müdahalenin, dilsel bir oyunun alanı haline getirir. Kuspit'e göre maddesel olmayan bir içeriği malzemede somutlaştır(a)mayan sözde-sanatçı yapısalci yaklaşımla işini kurar, bozar (deconstructi-on) ve yeniden kurar:

Sanatçı dilsel olarak verili olanın kurnaz bir

manipülatorü ve izleyici de her zaman anında anlaşılabilir olmayan, karmaşık, bazen beklenmedik - örneğin romantik - bir sanat deneyimi yaşayan bir kimse olmaktan ziyade, eğitilmiş bir okuyucudur.

Tarihi ve anlamıyla ilgili ne kadar çok şey bilirse bilsin sanata önyargısız, ancak büyük bir beklenti duygusuyla yaklaşan romantik insanın tersine, eğitilmiş izleyici peşinen ne bekleyeceğini bilir ve metinsel unsurları kaynaklarına doğru izleyerek ve onların konusal - "klasik" kolektif - bağlamlarını ustaca yeniden kurarak sanatı lime eder.

Böylesi bir analiz eleştirel olmayan bir yüzeyde kalır, zira kolektif konusal bağlamın önemini analiz etmek şöyle dursun onu insanı önem ve değerini bir alanı ve ifadeyi olarak gündeme bile getirmez. Sherrie Levine'in 1982 "Bildirisinde" yer alan Barthes'ın deyişiyle sanat " çok çeşitli kültür merkezlerinden yapılan alıntılar dokusu...hiç birisi özgün olmayan çeşitli yazıların karışık çarpıştığı çok boyutlu bir alandır".

Levine'in "Bildirisinin" kendisi, söylendiği gibi, "onun aşırma stratejisini" tekrarlayan alıntılar dokusundan başka bir şey değildir, çünkü tümüyle kavramsal oluşuyla daha da bir postmodern sanat eseri örneği olduğunu gösteren "Roland Barthes'ın sıklıkla alıntılanan cümlelerini kullanır". Sözde eleştirmen-analizci-yorumcunun işi alıntılarının kaynaklarını bulmak ve aralarındaki ilişkinin ironisini ve karmaşık çeşitliliğini kutlamaktır(5).

Bu yaklaşım maddeci kapitalist dünya düzeninin kendisini kaçınılmaz ve değişmez bir kader olarak tesis ettiği günümüz ortamıyla doğrudan bağlantılıdır ve çağdaş olanın doğasını oluşturur. Sanat insanın ruhsal dünyasını, dünyadaki bireysel macerasını, duygularını, imgelemine dışlaştıran, yansıtan, anlatan, temsil eden, aktaran bir şey olmaktan çıkmış, kuralları taraflar (izleyici, sanatçı, eleştirmen vb.) tarafından kodlanmış bir oyuna, toplumsal konuşmanın bir parçasına indirgenmiştir. Sanatı siyasetten, haber bültenlerinden, ideolojiden, felsefeden, kültürden, günlük olandan ayıran temel bir özellik kalmamıştır, yani somut ve tikel bir form olarak buharlaşmıştır. Her şey sanat olurken sanat tümüyle ortadan kalkmıştır.

Baudrillard'a göre böylesi bir ortamda nesnesini ortadan kaldırmak da dâhil sanat adına yapılan her jest doğası gereği estetik bir karakter gösterecek ve amacına nesneyi işlevsiz kılarak ulaşacaktır. Bu modernizmin postmodernler tarafından eleştirilen

“sanat sanat içindir” indirgemeciliğinden pek de farklı değildir. Düşünüldüğünün aksine çağdaş dünyada her şey estetikleşmiştir ve yaşamını hiçbir müdahalede bulunmaksızın bilgisayar ekranının çerçevesinde internetten 24 saat yayınlayan kadının eylemiyle Duchamp, Warhol, Koshut, Rauschenberg, Oldenburg, Tracy Emin, Damien Hirst, Koons ve onlar gibi gerçekliği hiçbir dönüşüme tabi tutmadan galeri ve müze çerçevesi içinde sergileyen daha nicelerinin eylemi özünde birbirine benzemiştir ve kendiliğinden estetikdir. Ayrıca banalleştirme çabası bu gerçeği değiştirmez.

Ancak bu sözde anti-sanatın hiçbir şansı yoktur. Hazır-eşya yaşamın sıradanlığını kendine mal ettiği, günlük yaşamlarımız estetik bir performansa döndüğü için, karşı gelme ya da anlamsızlık için hiçbir alan yoktur. Otomatik estetikleştirme kaçınılmazdır ve tüm bu geçersizleştirme, kendini sanat olarak koyma (exorcize) çabaları sadece bu anti-sanatın berbat estetik doğasını güçlendirir(6).

Sonuç:

Aşkınlığın, anlatımın, temsilin, ifadenin ve tefekkürün olabilmesi için gerekli mesafenin imkansızlığı ve yersizliği öznenin imkansızlığını da beraberinde getirir. Derin ve aşkın düşüncenin oluşabilmesi için sanatçının nesnel dünyanın karşısına onun hem içinde hem de dışında, ondan etkilenen ama ona eylemde bulunabilen dönüştürücü bir özne olarak konumlanabilmesi gerekir. Kendi öznel ve aşkın deneyimini idrak edebilmesi ve her şeyden önemlisi bu deneyime tarihsel, toplumsal, ekonomik, ideolojik ve hatta biyolojik belirlenimlerin ötesinde ve onlara rağmen bir önem ve anlam atfedebilmesi gerekir. Ancak tarihsel değişimlerin, yaşamın, teknik ve bilimsel gelişmelerin yönü, hızı ve yoğunluğu bireyin böylesi bir deneyimi yaşamasına, fark etmesine ve gerekli önemi atfetmesine pek olanak vermez gibi görünür(7). Tarih ve toplum denen ezici dev mekanizmanın karşısında bireysel deneyimler, duygular ve kavrayışların önemi nedir ki?

Bu bağlamda özel bir ortamda sadece nesneyi işlevsiz kılarak, aşık olanı vurgulayarak yaratıcı bir eylemde bulunmuş olma iddiası, batı dünyasında temelleri Rönesans'a kadar uzanan, 18. yüzyılda kurumsallaşan(8), bugün üzerine binlerce kitap yazılan, eğitimi için okullar, sergilenmesi için müzeler ve galeriler tahsis edilen ve büyük harf “S” ile yazılan sanatın içine kapalı ortamında üretilen eserlerin, yani yüksek sanatın sözde yaratıcı eyleminin taklidinden,

onun mantıksal gelişiminin varacağı son noktadan başka bir şey değildir. Sanat yaşamla birleşmemiş aksine gerçeklik içinde kaybolarak, kavramsallaşarak daha seçkin, daha anlaşılabilir olmuştur. Sanat ve sanatçı bu çoğulcu ve sözde demokratik ortamda, hala yaşamdan kopuktur ve sanatçının üretimi, özel sanat ortamı olmadan ne bir varlık bulabilir, ne de sanat olarak adlandırılabilir. Geleneksel anlamda sanat gerçeklik ve yanılısma arasındaki diyalektik ilişki içinde varlık bulurken, Baudrillard'ın “bütünsel gerçeklik” ya da “hiper gerçeklik olarak adlandırdığı, mutlak gerçekliğe çökmüş dünyada yanılısma ve temsil imkanı tartışmalıdır ve dolayısıyla sanat geçmişe aittir.

Yukarıda bahsedilen doktora öğrencimizin yatak resmini yaparken içinde bulunduğu koşulların, yaşadıklarının, duygu durumunun, özlemlerinin, kaygılarının ve duyarlılıklarının izleyene doğrudan, belli bir kurumsal çerçevede ve kavramlar aracılığıyla değil resimle, nesnelere ve içinde buldukları ortamı yansıtır ve temsil ediş biçimiyle aktarılacağına, resminin söylenemez olanı, sözün ötesinde olanı görüntü aracılığıyla söyleyeceğine dair nahif inancı ya da beklentisi çağdaş sanat ortamıyla ve yöntemleriyle ters yöndeymiş gibi görünmektedir. Resim, hele de temsili resim bir anlatım biçimi olarak eskide kalmış bir şeydir ve “çağdaş” yaşamın gerçekleri ve yönelimleriyle uyumsuz. Ancak sistemle tam bir uyum içinde olan günümüz sanat ortamında bu uyumsuzluk onu kendi başına değerli ve uğraşmaya değer kılar.

* Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta:ahmetkorur@hotmail.com

NOTLAR

1. Kuspit, D. **A Critical History of The Twentieth Century Art** (Chapter 7, Parts 4 & 5: The Appeal of Popularity, Ideology and Theory: The Objectification of Art and the Abortive Protest of the Subject: The Seventh Decade) para. 6 (Erişim: 02 Ekim 2006) <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-21-06.asp>
2. Kuspit, D. **Sanatın Sonu**, İstanbul : Metis Yayınları, 2006, s. 39
3. Baudrillard J. **Au-delà de la Fin. Les Humain Associés. Jean Baudrillard'la bir söyleşi.** (Erişim: 12 Nisan 2004) <http://www.humains.associés.org/No6/HA.No6.Baudrillard.2.html>
4. Baudrillard, J. **Integral Reality**, (Erişim: 22 Ocak 2005) para. 2 <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-integral-reality.html.>
5. Kuspit, D. **The Semitic Anti-Subject**, para. 5-8 <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit4-20-01.asp>
6. Baudrillard, J. **Integral Reality**, para. 7
7. Berger, J. & Mohr, J. (1995). **Another Way of Telling**, New York: Vintage Books, s. 106
8. Shiner, L. **The invention of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme

William Freedman

Çeviren: Funda ÖZŞENER

Otuzlarda, edebi çalışmanın kendisiyle ve bunun sonucu olarak edebi teknikle ilgilenen **Yeni Eleştirinin** doğuşuyla birlikte gittikçe artan sayıda, öncelikle dille ilgilenen eleştirel makale yayınlanmıştır. Bu dil çalışmalarının önemli bir aşaması, özel kullanımlarından ve kullanım sıklıklarından dolayı bize yazarın bilinçli ya da bilinçsiz niyetleri hakkında bir şeyler söyleyen birbiriyle bağlantılı kelime veya cümle soylarını ya da gruplarını keşfetme teşebbüsü olmuştur. Yalnızca metafor aileleriyle ilgilenen Mark Schorer onları “metaforik altyapılar”(1) olarak adlandırır. Temelde tekrar eden imge ve metaforlarla ilgilenen Reuben Brower ise onlara “devamlılıklar”(2)der. Ancak eleştirmenlerin çoğu öncelikle bu dil ailelerinin metaforik üyeleri üzerine yoğunlaşmış olsalar da, mecazi olanlarla birlikte edebi bileşenlerin yine de daha açıklayıcı olabilecek daha geniş bir birim oluşturdukları aşıkardır. Ve düz anlamlı (literal) olanı mecazi (figurative) olanla tek bir aile biriminde birleştirdiğimizde belki en doğru biçimde edebi “motif” olarak adlandıracağımız şey ortaya çıkar.

Belirli çalışmalarda motifin işlevine dair pek çok tartışma yapılmış olsa da bildiğim kadarıyla bu aracı detaylı bir çözümlemeye yapılmamıştır. Bu yüzden böylesi bir çözümlemeye, edebi motifin ne olduğunu ve nasıl işlev gördüğünü tanımlamaya teşebbüs etmek ve bunu yaptıktan sonra da motifin edebi değeri meselesini incelemek istiyorum. Bence de belirli bir çalışmada ayrıntılı bir motifin varlığının çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanışın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.

Standart edebi sözlüklerin birinden alınacak motif başlığı altındaki açıklama iyi bir başlangıç noktası olabilir:

Edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı... Motif birkaç farklı çalışmada ortaya çıkan bir tema olabilir. Örneğin sanatın ölümsüzlüğü motifi Shakespeare, Keats, Yeats ya da pek çok farklı yazarda görülür. Tek bir çalışmada yinelenen bir unsur da motif olarak adlandırılır. Joyce'un Ulysses'ında ortaya çıkan ve yinelenen pek çok motif arasında örneğin Plumtree's Potted Meat (Erik Ağacının Konsere Eti), the man in the brown mackintosh (kahverengi yağmurluklu adam) ve the one-legged sailor (tek bacaklı gemici) bulunur. (3)

Bu tanımlamanın ikinci kısmıyla, tekil bir çalışmada kullanıldığı şekliyle motifle ilgileniyorum. Edebi Terimler Kılavuzu içinde yer alan bu açıklama motiflerin düz anlamlı kullanımlarını, kendine yeten, kendini açıklayan bir tema ya da benzeri bir şeyin vurgu için tekrarını oldukça iyi açıklayarak bu tür motifin daha bütünlüklü bir tanımına doğru uygun bir başlangıç sunar. Fakat söylenmesi gereken daha çok şey kalır. Bir kere birden fazla çalışmada geçen bir motif gibi tekil bir çalışmadaki motifin de sözel bir model oluşturabileceğini açıklamakta başarısız olur. Ve motif sadece tekil, değişmez bir unsur olmaktan ziyade, bir aile ya da Kenneth Burke'den ödünç alınan bir tabirle “bağlantılar demeti” olabilir. İkinci olarak, sıklıkla kullanıldığı ve tartışıldığı şekliyle motifin belki de başlıca işlevini, yani sembolik etkisini hesaba katmaz. Başka bir deyişle, bu tanımlama James'in *The Wings of the Dove* (Güvercinin Kanatları) ve *The Golden Bowl* (Altın Kap) adlı yapıtlarında ya da Fitzgerald'ın *The Great Gatsby* (Muhteşem Gatsby) ve *Tender is the Night* (Yumuşaktır Gece) adlı çalışmalarındaki para ya da mali motifleri içermez. Gerçekten bu romanlarda paranın, finansın ve ekonominin dili tekrarlanır. Fakat bu bir sebeple olur. Kolektif bir bakışla bu lisan kendisi dışında bir şeye yani toplumun ya da onun üyelerinin

den bazılarının ekonomiyile uğraşmalarına işaret eder. O halde motif okuyucuya uygun bir ayırım oluşturmaması için öykünün aksiyonu (ya yapısının bütünü ya da olaylar), karakterlerin düşünceleri, çalışmanın bilişsel ya da ahlaki içeriği ya da duygusal önemi hakkında bir şeyler söyler. Okuyucuya olayların ona belki doğrudan söylediğini incelikle söyler. Kısacası semboliktir.

Fakat bu, o dilin her bir örneğinin bir sembol olduğu anlamına gelmez zira iki temel ayırım noktası sembolik motifi sembolden ayırır. Birincisi sembol tek başına ortaya çıkabilir. Motif zorunlu olarak tekrar eder ve etkisi kümülatiftir. Bu sebeple Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nin ilk sayfalarında ortaya çıkan ve Okies'in ruhunun ve eylemlerinin metaforik habercisi olan kaplumbağa motif değil bir semboldür. Fakat biz roman boyunca sıkça Tom Joad'un üstünden çıkartmadığı balıkçı yaka (İngilizce'de kaplumbağa yaka, Çev. Notu) kazağa göndermeler ya da Ma Joad'ın kaplumbağa gibi sabit fikirli veya yavaş fakat aynı derecede ısrarlı olduğuna dair sıklıkla tekrar eden ifadeler bulsaydık, o zaman bu "bağlantılar demeti" içinde bir motife sahip olurduk. Burada kaplumbağa ya da kaplumbağa benzeri şeylere yönelik her gönderme zorunlu olarak bir sembol olmayacaktır, çünkü her bir gönderme daima bir şey ya da bir olay değil fakat genellikle bir şey ya da bir olay hakkında sembolik bir konuşma biçimidir.

Bu bizi ikinci ayrıma götürür. Sembol tarif edilmiş bir şey ya da bir olaydır. Bu Melville'in beyaz balinası ya da kaptan Ahab'ın ölüş şekli, Yeni Ahit'in haçı ya da İsa'nın onun üzerine gerilmesi, kırmızı mektup (Nathaniel Hawthorne'un romanından) ya da küçük Pearl'ün ona özel tepkisi olabilir. Fakat daima tarif edilmiş bir şey ya da olaydır. Öte yandan bir motif tarif edilmiş bir şey olarak ortaya çıkabilmekle birlikte hatta belki de daha sıklıkla tanımın bir parçasını oluşturur. Genellikle sembolleştirilmiş gönderecin doğrudan söz konusu olmadığı durumlarda bile sanki yazarın kelime dağarcığına, diyaloga ve tasvirlerine sızar. Örneğin bizim varsayımsal durumumuzda azimleri söz konusu olmadığında bile Tom Joad'ın balıkçı yaka kazağına veya Ma Joad'ın mecazi bağnazlığına gönderme yapılabilir. Ya da gerçek bir örnek verecek olursak, Dreiser Sister Carrie (Kızkardeşim Carrie) romanında döngüsellik ve boşuna çabalama meselesi ortaya çıkmadan çok önce Carrie'nin "küçük sönük çevresi" ve Hurstwood'un "özel çevresi"ne sürekli göndermeler yapar. Motif bizi bu konun ortaya

çıkacağı ana hazırlar.

O halde motif kitabın atmosferini belirleyip, çalışmanın yapısının önemli bir unsuru haline gelerek genel bakış açısının bir parçası olabilir. Böylesi bir etki, pek çok örnek içinden bir kaçını verecek olursak, *Sister Carrie*'deki döngüsellik motifi(4), *The Grapes of Wrath*'daki makine ve hayvan motifleri(5), *The Sound and the Fury* (Ses ve Öfke) romanındaki tecrit motifi(6) (kapılar, geçitler, parmaklıklar vb.) ve Sterne'in *A Sentimental Journey* (Duygu Yolculuğu) adlı romanındaki müzik motifi ile elde edilir.

Motif bir sembol değildir fakat sembolik olabilir. Sembolik olduğunda bu niteliği kümülatif bir biçimde, ya eylemle (gerek eylemin tümü gerekse basitçe bir ya da daha fazla olayla) bir veya daha fazla karakterle, çalışmanın bilişsel veya duygusal içeriğiyle ya da bu olasılıkların herhangi bir kombinasyonuyla olan ilişkisiyle elde eder. Bununla birlikte ister sembolik isterse düz anlamlı olsun motif amacına, çalışmanın bu özelliklerinin bir ya da daha fazlasına hizmet ederek ulaşır ve bu yüzden üç temel kategorinin bir ya da daha fazlası altında sınıflandırılır: bilişsel, duygusal (hissi) ve yapısal. Bir motif çalışmanın bu üç boyutunun sadece birine katkıda bulunabilir. Örneğin Austen'in *Persuasion* (İkna) adlı romanındaki ticaret ve mülk motifi öncelikle bilişseldir. Profesör Schorer'ın gözlemlediği gibi (s. 540), motif romandaki karakterlerin çoğunun değerleri tümüyle aritmetik ve ekonomik açıdan ölçtükleri "sosyal gerçeğini" okuyucuya göstermeye hizmet eder. Bununla birlikte çoğu motif, birisi daha büyük bir öneme sahip olabilese de bu kategorilerin birden fazlasıyla ilintilidir. *Sister Carrie*'deki döngüsellik motifi esasen bilişseldir. Dreiser'in insan çabasının döngüsel yararsızlığını verişini vurgular. Fakat bu vurgu geniş oranda romanın tekrar eden dairesel olay örüntüsü vasıtasıyla yapıldığı için motif romanın bilişsel içeriği kadar yapısı ile ilişkilidir ve onun altını çizer. *A Sentimental Journey*'deki müzik motifinin başlıca işlevi çalışmanın duygusal niteliğinin zenginleştirilmesi olsa da önemli oranda hem bilişsel içerik hem de yapıyla ilişkilidir. *Tristram Shandy*'de motif çalışmanın duygusal niteliği, yapısı ve bilişsel içeriğini vurgular ancak temelde yapıyı vurgular.

İki unsur motifin kurulması için zorunludur. Birincisi motifin tekrarlanma sıklığıdır. Örneğin Golden Bowl boyutunda bir romanda finansal göndermelerin sadece iki üç kez hatta beş ya da on kez tekra-

rının bir motifi oluşturacağı pek söylenemez. Bu peki la zorunluluktan ya da rastlantıdan başka bir şey olmayabilir. Bir şeyin motif olması için gerekli gönderme sayısının verilemeyeceği aşıkardır. Bu her çalışmada değişecektir. Fakat gönderme ailesinin üyeleri, en azından sadece rastlantı ya da zorunluluğun sonucu olmaktan ziyade bir maksatlılığı göstermeye yetecek sıklıkta ortaya çıkmalıdır. Hiç değilse bilinç altı bir hissedışı garanti altına alacak kadar atmosfere egemen olmalıdır.

İkincisi, bir motifin özel kullanımlarının ya da belli bağlamlarda ortaya çıkışının kaçınılmazlığı ve ihtimal dışılığı ya da motifin ortaya çıkışının kaçınılmazlığı meselesidir. Örneğin bir şapkacı hakkındaki romanda şapka göndermeleri kaçınılmazdır. Sonuç olarak şapkalar bir motif işlevi göreceksa ortaya çıkış sıklığından fazlası gereklidir. Bu ortaya çıkışların ya kullanılışların uygunsuzluk derecesinde ihtimal dışı olması gerektiğini söylemiyorum. Tam tersine uygunluk, etkililiğin temel kıstasıdır. Kastettiğim şey, göndermelerin ortaya çıktığı bağlamların ya da kullanım biçimlerinin (örneğin düz anlam dışı kullanımlar) motifin alanından göndermeler talep etmediğidir. Şapkacı hakkındaki bir romanda ev, otomobil ya da giysiler aynı biçimde karakterin, toplumsal konumun ya da benzeri şeylerin işaretleri olarak işlev görebilir. Buna karşın şapkaların böylesi sembolik amaçlar için tekrarlanan kullanımı onlara yapılan bu ya da başka türlü göndermeleri motif olmaları dışında farklı bir şekilde açıklanamaz kılabilir.

Herhangi bir çalışmada bir motif bulduğumuzda bir sonraki işimiz onun etkililiğini ölçmek olacaktır. Beş temel faktör motifin etkililiğini belirler. İlki tekrar sıklığıdır. Aşağıda değinilecek sınırlar içinde ve tüm diğer faktörler eşit olduğunda bir motif örneğinin ortaya çıkış sıklığı ne kadar fazlaysa okuyucu üzerinde etkisi olasılıkla o kadar derin olur. Elbette kişisel göndermeler ne kadar fazlaysa etki de o kadar artacaktır. Ve motif konusunu içeren genişletilmiş bir metafor ya da epizodun okuyucunun dikkatini çekme ihtimalinin rastlantısal bir göndermeden daha çok olacağını söylemeye gerek.

İkinci faktör yine kaçınılmazlık ve ihtimal dışılıktır. Açık ki bir gönderme belli bir bağlamda ne kadar sıra dışı ise bilinçle ya da bilinçaltından okuyucuyu çarpma ihtimali de o kadar çok olacak ve etkisi büyüyecektir. Örneğin okuyucu farkına varmadan

bir davulcu göndermesini es geçebilir. Fakat okuyucunun *A Sentimental Journey* ve *Tristram Shandy*'de oldukça yaygın olan ve acıma duygusunu müzikal bir enstrümana benzeten bir metafordan etkilenmemesi pek olası değildir. Bu ölçütlerden her ikisi için de belli şartlar gerekir. Burada azalan bir verim yasası işler gibi gözükmemektedir; olası olmayışın uygun olmayışa ya da sıklığın sıkıcı bir tekrara dönüştüğü noktada motifin etkililiği azalmaya başlar. Bu yüzden belki de azami etki çalışmadan çalışmaya geçişen bu olumsuz noktaya çok yakın derecede bir sıklık ve ihtimal dışı oluş ile elde edilecektir.

Motifin gücünü belirleyen üçüncü faktör ortaya çıktığı bağlamın önemiyle ilgilidir. Çalışmanın doruk noktalarının çoğunda ya da tümünde ortaya çıkan bir motif, özellikle motifin sembolleştirilmiş göndereni bu noktalarda belirginse, sadece daha önemsiz paragraflarda ortaya çıkan motiften, özellikle bu paragraflar motifin genel gidişatıyla açıkça ilgili değilse, daha etkilidir. *The Sound and the Fury* romanının Benjy bölümünde can alıcı olayın – yoldan geçen okullu kızı taciz etti diye yanlış anlaşılması – Benjy'nin kazara kilitlenmemiş kapıyı açmasından kaynaklanması ve Jason bölümündeki can alıcı olayın onun kilitli odasında bir gardırobun çekmecesinde bulunan kapalı bir kutuda sakladığı paranın çalınmasıyla ilgili olması, tecrit ve sınırlandırma motifinin genel kapsamıyla birleşerek o motifin amacını yerine getirmesini sağlar ve onu kitabın önemli bir unsuru yapar.

Dördüncü bir faktör tüm motif örneklerinin bir bütün olarak motifin temel amacına uygunluğu ve onların tanımlanabilir ve tutarlı bir birim içinde bütünleşme derecesidir. Bütünlüklü bir etki yaratılacaksa bu, tüm parçaları sadece uzaktan ilişkili ve birbiriyle ilgisiz çeşitli amaçlara yönelen bir motifle güç olacaktır; öbek bileşenleri arasındaki ilişki ne kadar yakınsa etkileri o kadar bütünlüklü olur. *Tender Is the Night*'daki finansal motifin bileşenlerinin, ne motifin ne de bir bütün olarak çalışmanın amaçladığı etkiyle ilişkili olan diğer birkaç olası nitelikten ziyade, (Dick Diver'in duygusal iflası gibi) neredeyse sadece paranın boccu gücüne işaret etmesi motifi daha etkili kılar.

Sadece işlevi sembolik olan motifleri ilgilendiren beşinci ve son faktör motifin sembolize ettiği şeye uygunluğudur. Aşıkâr ki döngüsellik motifi insan kaderinin ve davranışının döngüsel tekrarı ve *Sister*

Carrie'deki gibi donanımsız bir hayalperestin faydasız çabaları hakkındaki bir kitaba, örneğin aşk üçgeni ile ilgili bir kitaptan daha uygundur. *The Sound and the Fury* yine iyi bir örnektir. Kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler Compson'ın fiziksel ve ruhsal tecridinin sembolik temsilleri olarak açıkça daha uygundur.

Her kapağın altında bir motifle karşılaşan okuyucunun ya da eleştirmenin olası bir eleştirisi belli durumlarda göndermelerin neredeyse kaçınılmaz olduğu tespitidir. Örneğin oldukça haklı olarak, James'in *The Golden Bowl*'u finans meselelerine sıklıkla göndermeler yapmaksızın yazamayacağı söylenebilir. Şimdiye kadar söylenmiş olanların ışığında bu bana çok da zararlı bir suçlama gibi görünmüyor. Okuyucu motiften en azından bazen oldukça kolay kaçınılabileceğini, yapıtın genelindeki sıklığının basit bir rastlantı veya zorunluluğun gerektirdiğinden daha fazla olduğunu, öbeğin ya da ailenin ayrı ayrı üyelerinin ortak bir amaç için birlikte iş gördüğünü ve bu üyelerin tek tek de eldeki çalışmanın belli bir yönüne uygun olduğunu tatmin edici bir şekilde gösterebilirse, bence o çalışmada motifin hem varlığını hem de etkililiğini göstermiş olur. O halde, çağrışım vasıtasıyla etki eden motifin kümülatif gücü, her ne kadar tek başına kaçınılmaz ya da önemsiz görünse de, motifin her ortaya çıkışını en azından belli oranda kapsamalıdır.

Belki şimdi bir tanım yapmaya cesaret edebilirim. O halde motif bir tema, karakter ya da sözel bir modeldir fakat aynı zamanda ister hayvan, ister makine, döngü, müzik ya da başka bir şey olsun belli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da mecazi göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği veya ailesi olabilir. Genellikle semboliktir yani motifin doğrudan aşikâr olan düz anlamın ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülebilir; sözel düzeyde çalışmanın yapısı, olayları, karakterleri, duygusal etkileri, ahlaki ya da bilişsel içeriğine ait karakteristik bir şeyi temsil eder. Hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur. Ve motif zorunlu olarak hem kendini en azından bilinçaltından hissettirmek hem de amaçlılığını belirtmek için minimal düzeyde belirli bir tekrar sıklığı ve ihtimal dışı bir ortaya çıkış gerektirir. Sonuç olarak, motif gücünü bu sıklığın ve beklenmedik oluşum uygun bir düzenlenişi, önemli bağlamlarda ortaya çıkış, tekil durumların ortak bir amaca ya da amaçlara yönelik olarak birlikte çalışma derecesi ve

sembolik olduğunda da hizmet ettiği sembolik amaç ya da amaçlara uygunluğu ile elde eder.

Fakat motifin edebi değeri nedir? Süslediği çalışmaya ve okuyucunun çalışmayı değerlendirmesine katkısı varsa bu nedir? Edebiyat hakkında yazan herkes elbette çabalarının doğasının ve değerinin aşikâr olmasını umar. Eleştirel çalışmaların çoğunda (genellikle kitap eleştirileri, biyografiler ve bibliyografik notlar hariç) bu umut şöyle örtük bir mantık olarak karşımıza çıkar: Tüm çalışmalar ya da en azından burada değerlendirilen bir ya da bir kaç belirli bir özelliğe ya da özelliklere sahipse ya da belli kavramlarla anlaşılabilirlerse daha iyidirler. Bu kitap bu özelliklere sahiptir ya da o terimlerle anlaşılabilir, dolayısıyla bu kitap daha önce varsayıldığından daha iyidir. Söylemiş olduğum gibi bu mantık hemen hemen daima örtüktür ve eleştiri yazısında sadece çok az gerekçelendirilir. Pek çok durumda örtük varsayımlar açıkça ifade edilselerdi bütünüyle kabul edilmeyebilirlerdi. Sözü edilen yaklaşımı ortaya çıkartmak en çok böylesi durumlarda yararlı olsa da bence okuyucunun o anda kabul ettiği şey hakkında biraz daha net olabilmesi için genellikle kabul gören diğer değerlendirmelerin de sergilenmesi faydalı olacaktır.

Tümüyle tanımlayıcı incelemeler eleştiri otobüsünün en arka koltuğunda olmak zorunda değildir. Eleştirmen çalışmada gördüğü şeyi açıklamaktan daha fazlasını yapmadığında, sadece okuyucunun sanat eseri kavrayışını geliştirmeye çalıştığında bile değerli bir işlev görür. Motifin keşfi bu yüzden kitabın daha iyi olduğunu düşünen okuyucu için olduğu kadar bu yeni ilave bilginin sonucu olarak kitapta farklı bir sanatsal değer görmeyen okuyucu için de değerli –ya da en azından değerliye yakın- olmalıdır. Bu hayali okuyucunun belli bir edebi çalışmada ne olduğunu hatta çalışmadan niye hoşlanmadığını daha iyi anlaması sağlanabilirse bence bu uğraş bile çabaya değer. Yine de motife bir değer verdiğim kabul ediyorum. Edebiyatta iyi ele alınmış bir motifin gerçekten ne kadar yaygın bir onay gördüğü anketçilere has bir sorudur. Fakat sadece kendi adıma konuşsam da bence belli bir çalışmada yukarıda önerilen kriterleri uygun bir biçimde yerine getiren bir motifin keşfi, kavrayışı geliştirdiği kadar değerlendirmeye yardımcı olur ve yargıyı değiştirmeyi sağlar. O zaman soru şudur: "Neden?" Hangi anlamda "motifi" açıklanabilir şekilde bir değer terimi olarak görebiliriz?

Bence "bütünlük" ya da "düzen" gibi terimlerin aksine "motif" in estetik bir temel olmadığı açıktır. Yani motifi onaylamamız ima yolu ile daha temel birkaç öncül ve aksiyomdan kaynaklanır gibi görünüyor. Böylesi bir öncül ve onun örtük bir onay terimi olarak kabul edilebilirliğinin olası açıklaması Kenneth Burke'nin metaforu yüceltmesinde bulunabilir. Onun tanımladığı şekliyle metafor "parçanın bütün, bütünün parça, içerenin içerilen, nedenin sonuç, sonucun neden vb. yerine kullanıldığı bir "mecaz" yapısıdır"(7). Sembolik motif, temelde mikro kozmik olduğu, edebi bir çalışmanın bütünü temsil edebilen bir parçası olduğu için bence metaforik bir işlev görür. Sonuç olarak çekiciliğinin bir kısmı haklı olarak Burke'nin metaforunda keşfettiği şeyden kaynaklanabilir. Burke "hem şiirin hem de şiir dışında insan ilişkilerinin yapısını inceledikçe, bunun mecazın temeli olduğuna ve onun formal mecaz dışında pek çok farklı şekilde ortaya çıktığına ikna oldum" der (s. 23-24). Burke'nin işaret ettiği gibi " duyuşsal, sanatsal ve politik temsiller için aynı kelimeyi kullanırız; duyuşsal soyutlamalarımız ağacı, bir resimdeki renkler ve biçimler bir bütün olarak toplumu "temsil" eder. Fetiş nesnelere, günah keçisi deyimini ve belki her şeyden önce adlar bütünü diğer sembolik temsil örnekleridir. O halde bütünü ya da diğer parçaların tekil bir parçayla sembolik temsili hem şeyleri görme hem de iletme biçimimizin vazgeçilmez bir parçasını oluşturur. Bu en azından kısmen, neden edebi bir motifin ve onun bir sanat eserindeki incelikli ve detaylı çeşitlemelerinin muhtemelen ilkimizi çektiğini ve onayımızı aldığını açıklamamıza yardımcı olur.

Tanımladığım şekliyle motif bir düzlemde olan şeyi başka bir düzlemde incelikli bir şekilde tekrarlayan ayrı parçalardan oluşmuş bir bütündür. Böylece anlam ve ilgi düzlemlerini çoğaltır. O halde motifi onaylamamıza neden olabilecek ikinci önerme incelik, zenginlik ve karmaşıklığın bir sanat eserinde arzu edilir özellikler olduğudur. Bu genelleme her zaman geçerli değildir, şüphesiz yalınlığın tercih edildiği durumlar vardır. Yine de en azından belirli oranda incelik, zenginlik ve karmaşıklıktan zevk alırız. Shakespeare'in Kral Lear'ının onun her hangi bir sonesinden, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin İkinci Piyano Sonatı'ndan daha başarılı olduğunu söyleriz ve bunun bir nedeni de karmaşıklıkta. Karmaşıklığın bizi etkilemesinin sebepleri pek anlaşılabilir değildir. Karmaşıklık bizi daha uzun süre, daha derinden ve daha çok kapsar. Coleridge'in şiir için söylediği gibi

"insan ruhunu bütünüyle harekete geçirir." Fakat bu bilindik bir şeydir. Daha az ifade edilen (yani değinildiğini hiç görmediğim) şey antropomorfizmin olası rolüdür. Spinoza bir vakitler "üçgenler entelektüel bir kavrayışa sahip olsalardı üçgen bir tanrı tasavvur ederlerdi" demiştir. Karmaşıklığın bizi etkilemesinin nedeni en azından kısmen insan organizmasının, bizi hep hayrete düşürecek şekilde, tek bir amaca, yani yaşama yönelik işlev gören son derece incelikli karmaşık bir parçalar bütünü olmasından kaynaklanıyor olabilir. Açıktır ki, insan davranışları ve ilişkileri daha az karmaşık değildir. Dolayısıyla sanat "yaşamın taklidi" (insan bu tabiri nasıl yorumlarsa yorumlasın) olarak işlev görecektir ve insanın antropomorfik eğilimlerini ve arzularını tatmin edecekse karmaşıklık onun bir parçası olmak zorundadır. Bu eğilimler öylesine yaygındır ki, Aristo'dan Newton'a ve belli oranda günümüze dek ulaşan organik fiziğin tümü antropomorfik bir temele sahiptir; yani insan organizması ile evren arasındaki benzerlik üzerine temellenir (8). Ve antropomorfizm insanın evreni yorumlama teşebbüsüne bir temel olarak hizmet ettiği gibi, insanın arzu ve tercihleri üzerinde de önemli bir etkide bulunmuştur. Yeni fiziğin bize gösterdiği gibi, antropomorfik Tanrı ve evren görüşü bir anlama çabası olduğu kadar olasılıkla bir seçim meselesidir de. Örneğin sanatta ve mimaride insanın simetriye olan bariz temayülünün nedeninin muhtemelen antropomorfizm olduğu ileri sürülmüştür. Bu bana en azından insanın zenginlik ve karmaşıklık niteliklerini tercih ettiği için de geçerli gibi görünüyor.

Bu makalede yer alan çalışmaların hepsi roman olduğu ve motif temelde romancının bir malzemesi olduğu için, romanın ya da belli bir tür romanın en elverişli iki tanımında karmaşıklığın merkezi bir yer tuttuğunun belirtilmesi gerekir. *Joseph Andrews* adlı romanı için yazdığı ünlü önsözde Henry Fielding'e göre – yazdığını iddia ettiği ve itibar kazandırmayı umduğu bir tür olan - komik roman:

... eylemi daha geniş çaplı ve kapsayıcı olan; daha geniş bir olay döngüsü içeren ve daha zengin bir karakter çeşitliliği sunan; ciddi epiğin tragediyadan farklı oluşu gibi komediden farklı düz yazı formunda komik bir epik şiirdir.

İki yüz yıl sonar geçmişe bakarak roman türünü bir bütün olarak tanımlayan Ian Watt şunu söyler:

Biçimsel gerçekçilik... Defoe ve Richardson'ın birebir düz anlamıyla kabul ettikleri fakat genelde roman formunda örtük olan şöylesi bir önermenin ya da temel gele- neğin öyküsel bir somutlaşmasıdır: roman insan deneyimini- nin otantik ve tam bir aktarımıdır ve bu yüzden diğer edebi formlarda olduğundan daha imalı bir dil kullanımıyla veri- len, öyküdeki karakterlerinin bireyselliği, zamanın özellikleri ve eylemlerinin yeri gibi detaylar vasıtasıyla okuyucusu- nu tatmin etmek zorundadır(9).

Watt'ın roman tanımıyla Fielding'in kendi roman türü ve onun alacağını umduğu form tanımı arasında pek az ortak nokta vardır. Zira Watt'ın açıkladığı gibi sonunda kazanan Fielding'in Klasisizm geleneği ve parlatılmış yüzeysellik değil Biçimsel Gerçekçilik geleneği oldu. Buna rağmen, pek az konuda uzlaşsalar da, her ikisi de karmaşıklıkta ısrar ederler. Çokluk ilkesi ilahi yaratımlar için olduğu kadar insan ürünleri için de geçerlidir.

Muhtemelen motifin değeri onun entelektüel ve duygusal cazibesinin bir kombinasyonu içinde özetlenebilir. Entelektüel açıdan motif, genellikle yazarın inceliğine ve karmaşıklık yeteneğine işaret ettiği için her şeyden önce okuyucunun ona olan saygısını artırır. Bu artan saygı bence okurun çalışmayla ilgili izleniminin ayrılmaz bir parçası olur. Onu kabul etmek istemeyebiliriz –ve itiraf edelim ki herkes böyle hissetmeyebilir- ancak pek çoğumuz için örneğin Shakespeare'in dehası karşısında duyduğumuz hayranlık bu dehanın her tezahüründe artan bir saygıya dönüşür. Tragedyaların maymunların o bitmez tükenmez gruplaşmalarından doğduğunu keşfetmenin onlara olan saygımızı ve takdirimizi belli oranda azaltacağını iddia etmeye hazırım. Aslında bir tür olarak kendimize aşığızdır ve en azından bazılarımızın yapabildiği şey karşısında korkuyla karışık bir saygı duyarız. "Bunu içimizden biri mi yaptı?" diye merak ederiz. Ve içimizden birinin yapmış olması onu daha da fazla severiz. Yapılan kadar onun ima ettiği şeyi de severiz.

İkinci ve muhtemelen daha temel olan, incelik ve karmaşıklığın bizzat kendilerinin halihazırda tartışılan nedenlerden dolayı edebiyat sevgisinin ve takdirinin zengin kaynakları olmasıdır. Üçüncü olarak motif, sahip olabileceğimiz analitik ilgiye, bir tekniğin keşfinden ve onun hem kendi başına hem de bir çarkın dişlisi olarak işleyişinden aldığımız zevke hitap eder. Herhangi bir çalışmanın uyandırmayı amaçladığı duy-

gusal etki ya da etkilerin önemli olduğunu varsayarak bu etkilerin çeşitli düzlemlerde güçlendirilmesi, özellikle bir parça vasıtasıyla genel etkinin zenginleştirilmesi okuma deneyimine derinlik ve genişlik katabilir. Edebi bir araç değil eleştirel bir yaklaşımın parçası olarak motif hakkında son bir söz; Burada özetlemeye çalıştığım kurguya yaklaşım biçimi bana öyle geliyor ki, bağlantısız eleştiri okullarını bir çatı altında bir araya getirmek gibi sıra dışı fakat faydalı bir işlev görür. Dil, teknik ve metnin kendisi üzerinde yoğunlaşan bu yöntem belki temelde "Yeni Eleştiri" olarak adlandırılan şeydir. Fakat bu yöntem yazarın niyetlerini ve farkındalığını, daha da önemlisi motifin çağdaş okuyucu için anlamını ve onun belli bir çalışmayı ilk defa okuyanlar üzerindeki olası etkilerini incelediği oranda biyografik ve tarihsel çözümlemenin bereketli meyvelerinden faydalanmış olur.

* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, e-posta: fundaozsener@hotmail.com

NOTLAR

1. "Fiction and the 'Matrix of Analogy,'" Kenyon Review, XI (1949), 539-60.
2. *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* (New York: Oxford University Press, 1962). See particularly pp. 13, 14, 52-56, 103-17, 124-26, 148-50, 157-59, 161-63.
3. Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms* (New York: The Noonday Press, 1960), p. 129.
4. William Freedman, "A Look at Dreiser as Artist: The Motif of Circularity in *Sister Carrie*," *Modern Fiction Studies*, VIII (1962), 384-92.
5. Robert J. Griffin and William Freedman, "Machines and Animals: Pervasive Motifs in *The Grapes of Wrath*," *JEGP*, LXII (1963), 569-80.
6. Freedman, "Techniques of Isolation in *The Sound and the Fury*," *Mississippi Quarterly*, XV (1961), 21-26.
7. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (rev. ed.; New York: Vintage Books, 1957), pp. 22-23.
8. *Bilim Felsefesi* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1957, p. 119) adlı çalışmada Philipp Frank "Aristocu fiziğinin yaptığı gibi, Newton'un da gezegensel devinimleri insan davranışlarına benzeterek açıkladığına işaret eder." Aynı şekilde Auguste Comte Pozitif Felsefe'nin III. Kitabının birinci bölümünde (trans. Harriett Martineau [London: George Bell & Sons, Ltd., 1896]), "tüm teolojik ve metafizik felsefenin ruhunun bütün fenomenleri sadece doğrudan bilinç vasıtasıyla bilinen yaşam fenomeni gibi kavramaya bağlı olduğunu" belirtir."
9. *The Rise of the Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959), p. 32.

Sıradaki Oyun

Rasim ÖZGÜR

Özet

Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Rasyonalizm, Pozitivizm, Yabancılaşma.

Bu makale iç içe geçmiş bir dönemde belirginleşen modernizm ve postmodernizmin felsefi temellerine değinerek plastik sanatlardaki yaratıcılığını tartışır.

Summary

Keywords: Modernism, Postmodernism, Rasyonalizm, Pozitivizm, Alienation.

This article discusses the precarious creative potentialities of modernism and postmodernism as they overlap and are juxtaposed on both practical and theoretical level, by touching upon their philosophical foundations.

Giriş

Biçimsel yönüyle belirginleşen bazı deneyimlerin kavram kapsamında yorumlanması dil yetisiyle kaygan bir zemine sürüldükçe, modern, postmodern dönemlerindeki sanat, bilim ve felsefi alanlara yayılan tartışmalar da tutarsızlığını ancak bu kayganlığın sayesinde sürdürecektir. Gittikçe derinleşen bu sürtüşme odağında Modernizm; Rasyonalizm, Pozitivizm ve Empirizm gibi hareketlerle gelen Materyalizmin bir ürünü olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla gelenek ve ruhsallığı silip süpüren tehlikeli bir dinamizmin sorulanması da Postmodernizmin doğuşunu belirler.

Çaresizliğin Çare Arayışı

Görünüşte bu yorumlar, sanat ve sanat dışına taşınan yanlarıyla oldukça geniş ve tarihsel anlamda modernizmin içinde ve hatta onun sayesinde kuyruğuna saldıran bir yılan gibi devinerek, Umberto Eco'nun da ifade ettiği gibi; yeniden bir orta çağı anımsatacak kadar sinsi ve ürktücüdür. İçgüdü, din ve milli duyguların tetiklendiği bu dönemde, özü belirsiz, amorf bir kitlenin içinde nefesine düşkün, dengesi bozuk, hiç durmadan her şeyi tüketen insan, düşlerinin peşinde, şakasız bir oyuna dalmış, alabildiğine küçük ve yüce, gerçeklerle yüzleştikçe inancından arınır. Ezelden beri hep bu oyun ve bu sahnede, çılgınca taptığı tanrıların eşliğinden uzak ve evrende yalnız, aklında çocukluktan kalan, ateş böcekleri ve yıldızlar, olağanüstü ve sıradan, her şeyin içi boşalmış, süratle yadsınan bir zaman diliminde belleği boş ve her gün, her gece binlerce yüzün, belirdiği gibi silinir görüntüsü.

Sınırsız olasılıklar içinde zaman, dünü bugüne, bu günü yarına bağlarken, satıhta kalan her şeyin sıradanlığıyla yan yana. Güdümsüz ve kendiliğinden bilinçaltının derinliklerinde, propaganda, vaaz ve reklam araçlarının arasında, vitrinler ve gece hayatının imajı cazip bir ikram gibi sunulurken, yaşam derdi ve güç dengeleri sanıldığı kadar esnek değil. Bu şartlarda bir bir dirençle boğuşan her nesil, gerçekliği işgal eden yeni bir sahneyle yüzleşir ve yaşamın sınırsız şeridinden kesitler, neyin nereden geldiğini belirtse de düşünce bazında bu yüzleşme, farklı zeminlere kayan bir fay kırılması gibi tanımlandıkça değişir. Değişimi gerekli kılan bu sistemin içinde varoluşun değişmez koşulu yeni bir oyundur sanki. Fazıl İskender'in deyimiyile; "Bir çocuğun oyunu erken anlaması, bu çocuğun oyunu geç anlaması kadar korkunç ve acı. Bu da hayatın korkunç bir oyunu" ve çocukluğunu yaşayamayan toplumlar, çocuksu bir duygusallıkla bağlanır hayata. Dini inançlara yönlendirilen bu duygular, bilimsel bir dünya görüşüne dayanmasa da, etkisi sürdükçe geleneğe dönüşen kültürel gerçekliği oluşturmuştur tarih boyunca.

Kısır Döngü İçerisinde Sanat

Bilgi çağında bu kültürel miras, etnik ve dini temelin den bağımsız plastik özellikleriyle estetik alanda yeniden yorumlanır. Soyut sanatla evrimini tamamlayan Modernizmin yaratıcılığında bu yorumlama, geleneklerle zıtlaşmanın duraklamasıyla yeni bir anlayış olarak, disiplinler arası sanat aracılığıyla, içeriğin yenden öne geçmesini sağlar. Modernizmin saflarında

başlayan bu sorgulama kutuplaşan ideolojik savaşa araç olan samimiyetsizliğe duygusal bir tepkidir sanki başlangıçta. Bu soğuk savaşın gösteri yarışında öne geçen taraflarsa bağımsızlıktan yoksundur adeta ve ilk çıkışında biçimsel bir tanım olarak kültürel devrimlerle özdeşleşen Modernizm, geçmişe dönük hesaplaşmalara ön ayak olan önemli bir vesile olmuştur sonuçta. Ne var ki bu hesaplaşma belirli bir sınıf bilinciyle yürütülmez. İşte bu yüzden yenilenme sürecinde Modernizm, ideolojik anlamda muallâklığı sayesinde sınıfları dışlayan bir tanım olarak kolaylıkla yayılırken, sınıf hareketlerini gizleyen, bu kaygan zemin üzerindeki tartışmalar da, tüketim tarzına geçen yaşamın umursuz ortamında yapılır. Ortaçağdan bu yana bireyin kışkırtılmasıyla sürdürülen bu hareketleri teşvik eden burjuva ideolojisi, ortaçağın skolâstik felsefesiyle mücadelesinde haklıyken, katlanarak artan sosyal sorunların karşısında tutarsızdır. Ancak yürüttüğü egemenlik stratejisindeki bu tutarsızlığı bile, çıkarlarına ters düşmez. Maddi yönüyle gelişen bu yaşam ortamında maneviyat, folklorik duruma düştükçe, ideolojik işlevinden uzaklaşan sanat da kendi içinde yoğunlaşarak estetik alana yönelmiştir. Plastik anlamda nesnel gerçeklikten soyutlanan Modern sanatın devrim niteliğindeki bu öze dönüşünden sonra belirsizliğini, tranestetik alanda değerlendiren Baudrillard, rasyonel mantıkta tekrara geçerek çoğaltılan sanata ilişkin atıflarından da anlaşıldığı gibi gerçeklerle yüzleşmenin getirdiği illüzyon kaybından sonra sanat varlığını simülasyon ortamında sürdürülecektir. Postmodernizmin en büyük rahiplerinden biri sayılan bu yazar konuyla ilgili röportajında, düşünce bazındaki bu yanılığın kesin ve tereddütsüz tavrıyla şöyle yanıtlar;

"Bu rahiplik referansının yersiz olduğunu düşünüyorum. Söylenebilecek ilk şey, bir insanın büyük bir rahipten söz etmeden önce post-Modernizmin ya da post-modernin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak biri olamaz. Post-Modernizm bir deyimdir, insanların kullandığı, hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiçbir şey değildir."(Baudrillard,, 1998:9)

Süreklilik içinde gelişen kültürlerin ani değişimiyle boy gösteren bu tartışmalar, geçmişe dönük sorgulama sürecinde derinleştikçe iç içe geçmiş bir zaman diliminde belirginleşen kavramların anlamına ilişkin sorunlar da, genellikle bakış açısı ve ifade biçimine göre değişir. Baştan da belirttiğimiz gibi, artık sözünü ettiğimiz fay değil gürlütüsüdür sanki

tartışılan. Çünkü dille iletilen temsili düşüncede zıtlıklar da temsildir ve soyutlandıkları için rahatlıkla yer değiştirebilir. Bu durumda Baudrillard'ın rahipliğini bir yana bıraksak bile Modernizm'i sorgulayan bir hareketi dışlamakla vurgulanan pozisyonu sabit sayılmaz ve bütün bu çelişkiler içinde çağımızın sanatsal alanlardaki yaratıcılığı üretimden kopan kitlelerin tüketim konumundaki tatminsizliğiyle yayılırken doğal olarak sıradanlaşan sanatın çıkmazı da sıradanlıkla erdem arasında unutulmuş idealizmin eşliğinden uzaklaşır. İşte bu yüzden materyalizmin bir ürünü olarak tanımlanan Modernizmin karşısında skolâstik düşüncenin yeniden belirmesi, bireyselleşmeyle sarsılan geleneklerin korunmasında olduğu gibi milli bütünlükle bağdaşmayan sosyal çalkantıların da önlenmesinde gerekli görülür. Sermayenin desteğiyle güdümlenen bu ideolojinin ülkeden ülkeye dağılan etkisi, bağımlı tutulan ülkelerin kimliğini yıpratıcı bir stratejiye dönüşür sonuçta.

Aşılması gereken bu krizin belirsiz ortamında zevksizliğin yayılmasıyla boy gösteren bu vaka, Modernizmi yaşamadan, Postmodern döneme giren toplumların yaratıcılığını tabansız bırakır. Hiç bir kıstas aramadan her şeyin albenisini kullanarak, ticari kaygılarla çoğaltılan eşyalar arasında, kendi zamanı ve mekanından ayrılan sanatın anlamsızlığını bile işgüzarlıkla abartan pazarlama ortamında sanat, kurtarılmak istense bile kurtarılamaz. Doyumsuz tüketim talebinin sanal gerçekliğinde gelişen bu sahtekârlığın sırttan boşluğu, abartılı bir duyarsızlıkla eklenen alakasız içerikle telafi edilir. Hâlbuki paylaşım sanatın işgüzarlıkla sunulan nesnellüğünde değil, yaşam biçiminin gerçekliğindedir.

*Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta: rasim.ozgur@deu.edu.tr

KAYNAKÇA

BAUDRILLARD, J. Simülakrlar ve Simülasyon, Dokuz Eylül Yay. İzmir, 1998

Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması*

Gülnur ERDOĞAN

Giriş

Merkezinde insanın olduğu alanlardan biri, toplumsal niteliği ağır basan hukuk iken, bir diğer alan ise bireysel niteliği olan sanattır ve hukukun aksine kuralsızdır. Hukukun, kişiyi diğer bireye ve kamuya karşı koruma niteliği, sanatçı olan bireyi de korumayı kapsar. Bu koruma sanat ve hukuk arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır.

Sanatçı ile eseri arasında bir ayrım yapılmaması Roma Hukuku'ndan kaynaklanan bir ilke olup, bu ilke ortaçağ boyunca da kabul görmüştür. Ayrıca, bugünkü Avrupa Hukuku'nun temellini teşkil eden Roma Hukuku, maddi-gayri maddi hak ayrımı yapmıştır. Eserlerin çoğaltılmasını, korunmasını sağlayan teknolojik gelişmeler ile eserlere daha fazla ve daha kolay ulaşılması sağlanmış, bu şekilde sanat eserine yani fikri ürüne ekonomik bir değer yüklenmiştir(1).

Tarihsel süreçte bu şekilde hukuk ile sanat-sanatçı-eser ile arasındaki bağ kurulmuş, sanatçı ve eseri koruma altına alınmıştır.

"Genel olarak devletin siyasal örgütlemesi ile sanatsal örgütlenme arasında doğal bir koşutluk bulunduğu bilinmektedir."(2)

Bu koşutluk öncelikle anayasa ve yasalar açısından, daha sonra da siyasal ve toplumsal açıdan sanata ve sanatçıya bakış açısını incelemeyi gerektirmektedir.

1 Türk Anayasalarındaki Durum

Ülkemizde ilk kez, "sosyal devlette sanat" kavramı, sosyal devlet niteliğinin, devletin nitelikleri arasında sayıldığı 1961 Anayasasının "Bilim ve Sanat Hürriyeti" başlıklı 21.maddesi ile kullanılmıştır.

Bu madde ile "herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu" düzenlenmiştir.

Aynı anayasanın 41.maddesi ile de sosyal devlete, herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesi sağlama ve sosyal-kültürel kalkınma için iktisadi plan yapma ödevi yüklenmiştir.

1982 Anayasasının devletin temel amaç ve görevlerini düzenleyen 5.maddesi ile devlete "... insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlamaya çalışma" görevi yüklenmiştir.

Yine anayasanın 42. maddesinde(3) devletin, kişilerin asgari kültürel ihtiyaçlarını tatmin etmesine dair bir düzenleme bulunmaktadır(4).

Anayasasının 49. maddesi ile de 1961 Anayasasının 41.maddesinde olduğu gibi, devlete "herkese insan haysiyetine yakışır asgari bir hayat düzenini sağlama" görevi verilmiştir.

"Düşünceyi Açıklama Ve Yayma Hürriyeti" başlıklı 26.madde de ise "Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir" denilmektedir.

Anayasanın 27. maddesi ise BİLİM VE SANAT HÜRRIYETİ başlığını taşımakta olup, herkesin, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğuna dair bir düzenleme içermektedir.

Yazının konusunu da oluşturan ve sosyal devlette SANATIN VE SANATÇININ KORUNMASI

ise 1982 Anayasası'nda "SOSYAL GÜVENLİK HAKKI" başlığı altında düzenlenmiştir.

Madde 64 - Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.

Belirtilen anayasa hükmü ile sosyal devlete sanat faaliyetlerinin ve sanatçıların korunması görevi verilmiştir.

Amir hükme göre, devletin görevi sadece sanat ve sanatçının korunması değildir. Devletin ayrıca sanatçı ve sanat eserlerinin değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alma yükümlülüğü de bulunmaktadır.

Kaldı ki, ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınmayı ve gelişmeyi sağlamak için ülke kaynaklarının kullanımını planlamak ve gerekli teşkilatı kurmakta devletin görevleri arasında sayılmıştır. (1982 An. Md.166)

2 Kanunlardaki Durum

Her ne kadar sanat ve sanatçının korunması, geliştirilmesi, desteklenmesi devletin anayasal görevi olsa da, bugün için sanat ve sanatçılar açısından sosyal devletin gereklerinin pek yerine getirildiğini söylemek mümkün değildir.

Mevzuatımızda sanat ve sanatçıyı korumak, sanatı geliştirmek, sanat sevgisini yaygınlaştırmak için bazı düzenlemeler yapılmıştır. Bu düzenlemelerin yeterli olduğunu ve anayasal görevin tam ve gereği gibi yerine getirildiği de söylenemez.

2.1 4848 sayılı Kültür Ve Turizm Bakanlığı Teşkilat Ve Görevleri Hakkında Kanuna Göre Anayasanın 64.maddesinin İncelemesi:

4848 sayılı Kültür Ve Turizm Bakanlığı Teşkilat Ve Görevleri Hakkında Kanun'un 1.maddesi kanunun amacını belirtmiştir. Maddeye göre kanunun amacı, kültürel değerleri yaşatmak, geliştirmek, yaymak, tanıtmak, değerlendirmek ve benimsetmek, kültür ve... konularıyla ilgili kamu kurum ve kuruluşlarını yönlendirmek ve bu kuruluşlarla işbirliğinde bulun-

mak, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör ile iletişimi geliştirmek ve işbirliği yapmaktır.

İş bu amaçların gerçekleştirilmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı ve teşkilatı kurulmuştur.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın görevleri arasında "Kültür ve... konuları ile ilgili kamu kurum ve kuruluşlarını yönlendirmek, bu kuruluşlarla işbirliğinde bulunmak, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör ile iletişimi geliştirmek ve işbirliği yapmak,(Ek ibare: 28.12.2006- 5571 S.K./23.mad); yerel yönetimler, kamu kurum ve kuruluşları tarafından kurulan veya kamu personelini desteklemek için kurulan dernekler ve aynı amaçlarla Türk Medeni Kanununa göre kurulan vakıflar dışındaki **asıl amacı kültür, sanat, turizm ve tanıtım faaliyeti olan dernek ve vakıflar ile özel tiyatrolar tarafından gerçekleştirilecek projelere nakdi yardımda bulunmak**, tarihi ve kültürel varlıkları korumak, kültür ve turizm alanlarında her türlü yatırım, iletişim ve gelişim potansiyelini yönlendirmek, kültür ve turizm yatırımları ile ilgili taşınmazları temin etmek, gerektiğinde kamulaştırmak, bunların etüt, proje ve inşaatını yapmak, yaptırmak" sayılmıştır. (4848 sayılı Yasa Md. 2)

Madde 2'de sayılan amaçların gerçekleştirilmesi içinse 7.maddede bakanlığın merkez teşkilatı kapsamında bir takım ana hizmet birimleri kurulması öngörülmüştür.

Bu birimler Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü vs. şeklinde belirlenmiştir.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün görevleri yasada;

a) Klasik, çağdaş ve geleneksel sanat akımlarını takip ederek, yurt içindeki sanat faaliyetlerinin milli kültür ve çağdaş anlayışa uygun olarak yürütülmesi ve yayılması, milletin bu yönden bilgi sahibi olmasını sağlamak,

b) Ulusal resim ve heykel sanatları ile geleneksel Türk süsleme ve el sanatları koleksiyonlarını geliştirmek,

c) Güzel sanatlara ilişkin çalışmaların sosyal ve kültü-

rel gelişme bakımından verimli olması için tedbirler almak,

d) Güzel sanatlar galerileri ile orkestralar, korolar, çalgı, ses ve halk oyunları toplulukları, resim ve heykel müzeleri kurulmasını teklif etmek ve bunlara ilişkin hizmetleri yürütmek,

e) Diğer ülke sanatlarının yurt içinde tanıtılması amacıyla tedbirler almak vs. olarak belirlenmiştir. (4848 sayılı Yasa Md.10)

Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü ise;

a) 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile verilen görevleri yürütmek,

b) Birliklerin idari ve mali yönlerden denetimini sağlamak,

c) Eser sahipleri ve birliklerle Bakanlık arasındaki ilişkileri düzenlemek,

d) Fikir ve sanat eserlerinin işaretlenmesi ile ilgili çalışmalarını yürütmek, kontrol etmek ve denetlemek,

e) 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile verilen görevleri yapmak,

f) Milli varlıklarımızı yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak amacıyla film gösterileri ve festivalleri düzenlemek veya desteklemek, belgesel filmler sağlamak, yaptırmak ve film satın almak,

g) Film, video ve benzeri konularda arşiv kurmak, geliştirmek ve faydalanılmasını sağlamak, gibi görevler için oluşturulmuştur. (4848 sayılı Yasa Md.11)

Bakanlığın bir diğer ana merkez birimi olan Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün görevleri ise aynı yasanın 13.maddesinde;

a) Güzel sanatlar alanında bilimsel araştırma, inceleme, yayınlar yapmak, arşiv kurmak, geliştirmek ve faydalanılmasını sağlamak,

b) Halk kültürlerinin, halk edebiyatı ve tiyatrosu, gelenek, görenek ve inançları, halk müziği ve oyun-

ları, sanatları, mutfağı, giyim, kuşam, süsleme ve benzeri bütün dallarında araştırma, derleme, inceleme ve diğer bilimsel çalışmalarını yapmak, yaptırmak, yayımlamak, tanıtmak,

c) (Değişik bent: 14.07.2004 - 5225 S.K./13.mad) Somut olmayan kültürel mirasın araştırılması, derlenmesi, arşivlenmesi, tanıtımı, tescili, bu kapsamda tespit ve tescil kurullarının oluşturulması, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar arasında bu konuda koordinasyonun sağlanması, işbirliği geliştirilmesi,

d) Türkiye'de ve Türkiye dışında yaşayan Türklerin kültür varlıklarını, kültür anlaşmaları ve kültürel mübadele programları çerçevesinde araştırmak, incelemek, derlemek ve diğer bilimsel çalışmalarını yapmak, yaptırmak, bunları yayımlatmak, tanıtmak, açık hava müzelerine ve halk kültürleri arşivine kazandırmak,

h) Toplumda kültür ve turizm bilincinin geliştirilmesi için gerekli çalışmalarını yapmak, bu amaçla ilgili kurum ve kuruluşlarla işbirliği sağlamak,

ı) Kültür ve... ilgili kamu kuruluşları personelinin kültür ve turizm konularında eğitimini planlamak ve gerçekleştirmek."

Tanıtmaya Genel Müdürlüğü ise 14.maddeye göre "her türlü imkândan yararlanarak, ülkemizin... kültürel, sanatsal ve... değerlerinin yurt içi ve yurt dışında tanıtımını yapmak, yaptırmak, bu amaçla yurt içinde ve yurt dışında seminer, sempozyum, kolokyum, kongre, fuar, sergi, festival, yarışma, gösteriler ve benzeri faaliyetleri düzenlemek veya düzenlenmiş olanlara katılmak, bu yönde faaliyet gösteren yerli veya yabancı, kamu veya özel kurum, kuruluş, topluluk ve kişileri desteklemek, yönlendirmek ve bunlar arasında gerekli işbirliğini sağlamak, bu tür faaliyetlerin ülkemizde yapılmasını özendirme, ödül vermek" gibi işler için görevlendirilmiştir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, sosyal devletin 1982 Anayasası'nın 64.maddesinde öngörülen sanatı ve sanatçıyı koruma ödevinin bir devamı olarak kurulmuş ve bu amaçla bakanlığın faaliyet göstermesi kuruluş ve teşkilat yasasıyla da amaç ve çalışma alanları görev olarak yüklenmiştir.

Ancak böyle bir bakanlığın kurulması, sosyal devletin, sanat ve sanatçıyı koruma ödevini

anayasanın amir hükmüne rağmen tam yerine getirdiği anlamına gelmemektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığının internet sitesinde(5) de belirtildiği üzere sağlıklı bir yapılanma ve işleyiş eksikliği olduğu sabittir. Bakanlıkça belirtildiği üzere;

Bakanlığa bağlı bir üst sanat kurulunun oluşturulması, (sanat politikaları belirlenirken yönetimle sanat kurumu temsilcilerinden bir komisyonun sanatsal anlamdaki sorunların çözümüne ışık tutması), sorunları daha başında belirleyen bir denetleme kurulunun oluşturulması, sanat kurumları arasında işbirliği, bilgi ve birikimin aktarılması, bakanlık kurumlarının sanat kurulundan idari birimine kadar yeniden yapılanması, bakanlığın kendi içinde sanat kurumlarının teknik ve sanatsal sorunlarının çözümlerine yönelik yeniden yapılanması, sanat kurumlarının sağlıklı gelişimi için buldukları illerde konservatuarlar açılarak alt yapının oluşturulması, Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği yaparak sanat derslerinin çözümüne yönelik projelerin oluşturulması, sanat kurumlarının tamamen demokratik yapılanması, sanat kurumlarında yurtdışı bilgi ve görgü eğitimini özendirerek bireysel gelişimde rekabet ortamı yaratılması gerektiği belirtilmiştir.

Aslında bu liste uzayıp gitmekte ve pek çok eksiklik olduğu ortaya çıkmaktadır.

Listeden de anlaşıldığı üzere ülkemizde hâlâ sanat politikalarını belirleyecek bir birim yoktur. Konuya dair en önemli eksiklik, **devletin bir sanat politikasının olmamasıdır.**

Zira bir sanat politikası belirledikten sonra, hedefler için çalışma yapılması mümkündür.

Ancak yapılan incelemelerde görülmüştür ki, sadece Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bir sanat politikasının olmadığını söylemek yanlış olur. Ülke yönetimine aday olan ya da ülkeyi yönetmiş pek çok siyasi partinin de belirli bir sanat politikası bulunmaktadırlar.

Bir başka önemli eksiklik ise **devletle bağlantılı sanat kurumlarının demokratik yapılanmasının olmamasıdır.**

2.2 5846 Sayılı Fikir Ve Sanat Eserleri Kanunu

1951 yılında kabul edilen Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, sanat ve sanatçının korunması için çıkarılmış en kapsamlı yasadır.

Yasanın çıkarılış amacı "fikir ve sanat eserlerini(6) meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmek" olarak belirlenmiştir. (Md. 1-Değişik: 21.2.2001 - 4630/1 md.)

Bu Kanun, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını, bu haklara ilişkin tasarruf esas ve usullerini, yargı yollarını ve yaptırımları ile Kültür Bakanlığının görev, yetki ve sorumluluğunu kapsamaktadır. (Md 1/A - Ek: 21.2.2001 - 4630/2 md.)

Yasaya göre:

Bir eserin sahibi, onu meydana getirendir.

Bir işleme eserin ve derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla onu işleyendir.

Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı ve diyalog yazarı, eserin birlikte sahibidirler. Cânlandırma tekniğiyle yapılmış sinema eserlerinde, animatör de eserin birlikte sahipleri arasındadır. (Md. 8 - Değişik: 21.2.2001 - 4630/5 md.)

Fikir ve sanat eserleri üzerinde sahiplerinin mali ve manevi menfaatleri bu kanun dairesinde himaye görmektedir.(Md.13)

Yasa da fikir ve sanat eserlerinin çeşitleri,

- İlim ve edebiyat eserleri
- Müzik eserleri,
- Güzel sanat eserleri

- Sinema eserleri,
- İşlenmeler ve derlemeler,
- Alenileşmiş ve yayımlanmış eserler olarak sayılmaktadır.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, sanatçının ortaya çıkardığı eserden kaynaklanan mali ve manevi haklarını korumak için vardır.

Gerçekte ise sanat eseri gerektiği gibi korunamamakta, sanatçı da mali ve manevi olarak haklarını alamamaktadır.

Hemen herkesin korsan CD.lere, kitaplara ne kadar kolay ulaştığını düşünürsek -ki yasaya aykırı davranış sadece CD.ve kitapla sınırlı değildir- sanatı ve sanatçıyı koruma görevinin yerine getirilmediği sonucuna ulaşmak çok zor değildir.

2.3 6660 sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun

Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun, sosyal devletin, sanat ve sanatçıların korunması ve sanatın geliştirilmesi amacını gerçekleştirebilmesini sağlayabilecek en iyi düzenlemelerden biridir.

1956 tarihinde kabul edilen bu yasa ile güzel sanatlarda yetenekli çocukların devlet eliyle yetiştirilmesi hedeflenmiştir.

1.madde ile "Güzel sanatlarda fevkalade icra ve ibda istidadı gösteren çocukları memleket dâhilinde veya yabancı memleketlerde Devlet hesabına yetiştirme..." amacı kanunda belirtilmiştir.

Kanunda sık sık güzel sanatlara yetenekli çocukların "devlet hesabına yetiştirilmesi" cümlesi kullanılmıştır.

Kanunun 3.maddesinde ise "...fevkalade istidatlı çocukların Devlet hesabına yabancı memleketlerde yetiştirilmelerinde ana ve baba veya bunlardan biri veya vasisi, bulunmadığı takdirde Maarif Vekâletince tayin edilecek, çocuğa bakmağa muktedir en yakın aile mensuplarından biri refakat edeceği" belirtilmiş, yine bu çocukların "memleket içinde

parasız yatılı olmayan müesseselerde yetiştirilmeleri halinde de aynı madde hükümleri" uygulanmıştır.

4.madde de ise "...fevkalade istidatlı çocuklarla refakatlerinde gönderilecekleri, memleket içinde veya dışında yapılacak tediyelerin nev'i ve miktarları her sene bütçe kanunlarına bağlı formüllerle tespit olunacağına" hükümlenmiştir.

Maddeye göre devlet hesabına yetiştirilecek yetenekli çocuğun yurt dışına gönderilmesi halinde, çocukla ilgilenen kişilere de devlet bütçesinden ödeme yapılmıştır.

Yasanın, çocukların ailelerinden ayrılmadan eğitim almalarını sağlayabilme açısından son derece insancıl ve aileyi koruyucu davrandığı ortadadır.

Pek çok kişinin aklına "harika çocuk" gibi çeşitli isimlerle anılmış ve yasanın sağladığı imkândan yararlanmış, ülkenin gururu dünyaca ünlü birkaç isim hemen gelecektir.

2.4 Diğer Mevzuatlar Kapsamında Anayasanın 64.maddesinin İncelemesi

2.4.1 Kanunlar Açısından

• 5393 Sayılı Belediye Kanunu:

Sosyal devlet ilkesinin yerel olarak uygulanması için, yerel idareler, aynı zamanda toplumsal gelişimi de sağlamakla yükümlüdür.

Kanunun "Belediyenin Görev ve Sorumlulukları" başlığını taşıyan 14.maddesinde "Belediye, mahallî müşterek nitelikte olmak şartıyla... kültür ve sanat... geliştirilmesi hizmetlerini yapar veya yaptırır" denilmiştir.

Yine kanunun 48.maddesinde Belediye teşkilâtının "...beldenin ihtiyacına göre birimler oluşturabileceği" belirtilmiştir.

Bu birimler arasında ilk aklı gelen belediyeler bünyesinde meydana getirilen sanat birimleridir. Bugün pek çok belediye tiyatro, koro, resim vs. kursları düzenlemekte, sanatın hemen her alanında amatör ya da profesyonel gruplarla topluma hizmet vermektedir.

Kanunun 60.maddesinde de belediyenin giderleri arasında "sosyo-kültürel, sanatsal ve bilimsel etkinlikler için yapılan giderler" sayılmıştır.

• **2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu:**

Yasanın 3.maddesinin h bendi "konservatuar, müzik ve sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumudur" tanımlaması yaparken, 4.maddesi ile de "Sanatta Yeterlik: Lisansa dayalı en az altı, yüksek lisansa dayalı en az dört yarıyılık programı kapsayan ve orijinal bir sanat eserinin ortaya konulmasını, müzik ve sahne sanatlarında ise üstün bir uygulama ve yaratıcılığı amaçlayan doktora düzeyinde lisansüstü bir yükseköğretim eşdeğeridir" tanımlamasında bulunmuştur.

Kanunun amaç bölümünde yer alan 7.maddesinin 2.bendinin 2.cümlesinde (Değişik madde: 17.08.1983 - 2880/3 md.) Yükseköğretim Kurulunun görevleri arasında "Yükseköğretim kurumları içinde bölüm, anabilim ve ana sanat dalları ile uygulama ve araştırma merkezi açılması, birleştirilmesi veya kapatılması; konservatuar, meslek yüksekokulu veya destek, hazırlık okul veya birimleri kurulması ile ilgili olarak doğrudan veya üniversitelerden gelecek öneriler üzerine karar vermek" ve m bendinde "çeşitli bilim ve sanat alanlarında bilimsel milli komiteler ve çalışma grupları kurmak" sayılmıştır.

12.madde ile de "Ülkenin bilimsel, kültürel, sosyal ve ekonomik yönlerden ilerlemesini ve gelişmesini ilgilendiren sorunlarını, diğer kuruluşlarla işbirliği yaparak, kamu kuruluşlarına önerilerde bulunmak suretiyle öğretim ve araştırma konusu yapmak, sonuçlarını toplumun yararına sunmak ve kamu kuruluşlarınca istenecek inceleme ve araştırmaları sonuçlandırarak düşüncelerini ve önerilerini bildirmek" şeklinde yükseköğretim kurumları görevlendirilmiştir.

Yasadan da anlaşılacağı üzere, sanatın gelişmesini temin ve yeni sanatçıların yetiştirilebilmesi için devlet gerekli üniversite, fakülte, konservatuarları açmakla yükümlüdür.

• **2252 Sayılı Kültür Bakanlığı Döner Sermaye Kanunu**

Kanunun 3.maddesi sermayenin kullanma alanını belirlemektedir. Maddeye göre "Kültür Bakanlığı döner sermayesi; eski eserler, anıtlar, müzeler, kütüphanecilik, bibliyografya, dokümantasyon, enformasyon, yayın, tanıtma, güzel sanatlar, sahne sanatları arşiv, folklor, el sanatları, sinema sanatı, festival düzenleme, kültür merkezleri ve bunlar gibi mal veya hizmet üretim ve satışını içeren işletme alanlarında kullanılır.(Ek fıkra: 16.04.2003 - 4848 S.K./34. md.) Döner Sermaye ayrıca, kültür veya turizm yatırımlarının alt yapı hizmetlerini yapmak, her türlü baskı, dağıtım ve reklâm işleri ile afişler, turistik ve tanıtıcı yayınlar yapmak ve bunlarla ilgili tesisler kurmak, film, fotoğraf, plak ve hatıra eşyası hazırlamak, satış yerleri ve sergiler açmak, radyo ve televizyon programları, folklor gösterileri, festivaller düzenlemek ve turizm konularında yerli ve yabancı kuruluşlarla ortaklık kurmak, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamındaki her türlü eserin tüm mali haklarını yurt içinde ve yurt dışında satın almak, bu hakları kamu kurum ve kuruluşları ile kamu kurum ve kuruluşu niteliğindeki meslek örgütlerine, mahalli idarelere, Bakanlığın amaç ve görevlerini gerçekleştirmek için bedelsiz kullandırmak veya üçüncü kişilere satmak amacıyla da kullanılır denilmiştir.

Döner sermayenin gelirinin ise Müzelerle, Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüklerince düzenlenenler dışındaki, tiyatro, bale, opera, konser, sinema ve benzeri yerlere giriş ücreti dâhil, her türlü ücretler, her çeşit hizmet, mal, sanat eseri, kültür malzemesi, yayın ve benzeri satış gelirleri vs.den sağlanacaktır.

Yasaya göre, devlet, sanatın toplumda yaygınlaşmasını sağlamak için gerekli hizmetleri yapacak, mesela sergi salonunu açacak, verdiği hizmetler karşılığında edindiği parayı da yine sanat ve sanatçı için harcayacaktır.

• **5225 Sayılı Kültür Yatırımları Ve Girişimlerini Teşvik Kanunu**

Bu Kanunun amacı; "bireyin ve toplumun kültürel gereksinimlerinin karşılanmasını; kültür varlıkları ile somut olmayan kültürel mirasın korunmasını ve sürdürülebilir kültürün birer ögesi haline

getirilmesini; kültürel iletişim ve etkileşim ortamının etkinleştirilmesini; sanatsal ve kültürel değerlerin üretilmesi, toplumun bu değerlere ulaşım olanaklarının yaratılması ve geliştirilmesini; ülkemizin kültür varlıklarının yaşatılması ve ülke ekonomisine katkı yaratan bir unsur olarak değerlendirilmesi, kullanılması ile kültür merkezlerinin yapımı ve işletilmesine yönelik kültür yatırımı ve kültür girişimlerinin teşvik edilmesini sağlamak" olarak belirlenmiştir. (5225 sayılı Yasa Md.1)

Ayrıca, bu amacın gerçekleştirilmesine yönelik faaliyetlerde bulunmak üzere kurulan yerli veya yabancı tüzel kişilerin yatırım veya girişimlerinin teşvik edilmesi, belgelendirilmesi ve denetlenmesi öngörülmüştür. (5225 sayılı Yasa Md.2)

Bu Kanunda belirtilen kültür yatırımı(7) veya girişimi(8) kapsamındaki teşvik veya indirim konu olacak faaliyetler ise; Kültür merkezlerinin(9) yapımı, onarımı ve işletilmesi, kütüphane, arşiv, müze, sanat galerisi, sanat atölyesi, film platosu, sanatsal tasarım ünitesi, sanat stüdyosu ile sinema, tiyatro, opera, bale, konser ve benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerin ya da ürünlerin yapıldığı, üretildiği veya sergilendiği mekânlar ile kültürel ve sanatsal alanlara yönelik özel araştırma, eğitim veya uygulama merkezlerinin yapımı, onarımı veya işletilmesi, kültür varlıkları(10) ile somut olmayan kültürel mirasın(11) araştırılması, derlenmesi, belgelendirilmesi, arşivlenmesi, yayınlanması, eğitimi, öğretimi ve tanıtılması faaliyetleri, olarak belirlenmiştir.

Yasanın kapsamında olan kültür yatırımı ve girişimi için uygulanacak teşvik unsurları ise 5. maddede düzenlenmiştir.

Teşviklerden bir tanesi Kültür ve Turizm Bakanlığına bu kanun uyarınca "Taşınmaz Mal Tahsisi"dir.(12)

Diğer teşviklerse "gelir vergisi stopajı indirimi"(13), "sigorta primi işveren paylarında indirim"(14), "su bedeli indirimi ve enerji desteği"(15), "yabancı uzman personel ve sanatçı çalıştırabilme"(16), "hafta sonu ve resmi tatillerde faaliyette bulunabilmedir."(17)

Ayrıca kanunun 8.maddesiyle "kültür merkezlerinin yol, su, kanalizasyon, doğalgaz, elekt-

rik, telekomünikasyon ve diğer altyapı ihtiyaçlarının ilgili kamu kuruluşlarınca öncelikle tamamlanması zorunlu" kılınmıştır.

• **5302 Sayılı İl Özel İdaresi Kanunu**

İl özel idaresi "mahalli müşterek nitelikte olmak şartıyla; (Ek ibare: 01.07.2006 - 5538 S.K/26/a. mad) Belediye sınırları il sınırı olan Büyükşehir Belediyeleri hariç ilin... kültür, sanat, ... ilişkin hizmetleri il sınırları içinde yapmakla görevli ve yetkilidir." (5302 Sayılı Md.6)

• **2954 Sayılı Türkiye Radyo Ve Televizyon Kanunu**

Kanunun 9. maddesi ile "Türkiye Radyo - Televizyon Kurumu (TRT) ; yurt içine yapılacak; haber, kültür, bilim, sanat, eğlence ve benzeri türlerde eğitici, aydınlatıcı ve eğlendirici nitelikte her türlü yayınlarla; Atatürk ilke ve inkılaplarının kökleşmesine, Türkiye Cumhuriyetinin çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmasını öngören milli hedeflerin gerçekleştirilmesine" (Md.9/e) ve "devletin varlık ve bağımsızlığının, ülkenin ve milletin bölünmez bütünlüğünün, toplumun huzurunun, milli dayanışma ve adalet anlayışı içinde, insan haklarına saygılı ve Atatürk Milliyetçiliğine dayanan demokratik, laik ve sosyal hukuk devleti niteliklerinin korunmasına ve güçlendirilmesine" (Md.9/2) yardımcı olmakla görevlidir.

• **3984 Sayılı Radyo Ve Televizyonların Kuruluş Ve Yayınları Hakkında Kanun**

Radyo ve televizyonların yayın ilkeleri belirlenmiş olup yayınların "(Değişik madde: 15.05.2002 - 4756 S.K./2. md.) radyo, televizyon ve veri yayınları, hukukun üstünlüğüne, Anayasanın genel ilkelerine, temel hak ve özgürlüklere, milli güvenliğe ve genel ahlaka uygun olarak kamu hizmeti anlayışı çerçevesinde yapılacağı" kuralı konulmuştur. (Md.4)

• **Devlet Planlama Teşkilatı Kuruluş Ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname(18)**

Kanun hükmünde karamamenin (KHK) amacı, kaynakların verimli kullanılması ve kalkınmanın hızlandırılması amacıyla ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel planlama hizmetlerinin bir bütünlük içerisinde etkin, düzenli ve süratli olarak görülebil-

mesi için Devlet Planlama Teşkilatının kurulmasını, teşkilat ve görevlerine dair esasları düzenlemek" olarak belirlenmiştir. (KHK. Md.1)

Devlet Planlama Teşkilatının (DPT) görevleri arasında " Ülkenin doğal, beşeri ve iktisadi her türlü kaynak ve imkânlarını tespit ederek, takip edilecek iktisadi, sosyal ve kültürel politika ve hedeflerin belirlenmesinde Hükümete müşavirlik yapmak" (KHK. Md.2/a), "bakanlıkların ve kamu kurum ve kuruluşlarının iktisadi, sosyal ve kültürel politikayı ilgilendiren faaliyetlerinde koordinasyonu sağlamak, uygulamayı etkin bir biçimde yönlendirmek ve bu konularda Hükümete müşavirlik yapmak" (KHK. Md.2/c) sayılmıştır.

KHK ile kendisine verilen görevleri yerine getirebilmek için DPT. bünyesinde çeşitli ana hizmet birimleri oluşturulmuştur.

DTP. nin "İktisadi, Sosyal Ve Kültürel Hedefler İle Politikaların Tespiti" ise 25.maddeye göre yapılacaktır. Maddeye göre "İktisadi, sosyal ve kültürel hedefler ile politikaların belirlenmesine esas teşkil edecek hususlar Yüksek Planlama Kurulunda görüşülerek tespit edilir. Bu suretle tespit edilen esaslar Bakanlar Kurulunda öncelikle görüşülerek karara bağlanır."

• Çocuk Haklarına Dair Sözleşme(19)

İş bu uluslararası sözleşme ile "taraf devletler çocuk eğitiminin aşağıdaki amaçlara yönelik olmasını kabul etmişler ve çocuğun kişiliğinin, yeteneklerinin, zihinsel ve bedensel yeteneklerinin mümkün olduğunca geliştirilmesi sağlamayı" taahhüt etmişlerdir. (Md.29)

Sözleşmenin 31.maddesinde ise taraflar devletler, "çocuğun dinlenme, boş zaman değerlendirme, oynama ve yaşına uygun eğlence (etkinliklerinde) bulunma ve kültürel ve sanatsal yaşama serbestçe katılma hakkını tanırlar" ve "çocuğun kültürel ve sanatsal yaşama tam olarak katılma hakkını saygı duyarak tanırlar ve özendirirler ve çocuklar için, boş zamanı değerlendirmeye, dinlenmeye, sanata ve kültüre ilişkin (etkinlikler) konusunda uygun ve eşit fırsatların sağlanmasını teşvik ederler" denilmiştir.

• 2527 Sayılı Basma Yazı Ve Resimleri Derleme Kanunu

İlgili yasada "Türkiye'de her türlü baskı usulleriyle basılıp neşredilen ikinci maddede yazılı basma yazı ve resimleri basanların bunların beş nüshasını Maarif Vekâletinin emrine vermeğe mecbur olduğu" belirtilmiştir.(2227 Sayılı yasa Md.1)

İş bu yasayla basma yazı ve eserlerin korunması, toplanması, kültürel ve bilimsel birikimlerin gelecek nesillere bozulmadan aktarılması amaçlanmıştır.

Verilmesi mecburi olan basma yazı ve resimler ise şunlardır:

Gazeteler, ajans tebliğleri, mecmualar, kitaplar, risaleler, tahsil tezleri, haritalar, atlaslar, tablolar, oyma baskılar (gravür), her çeşit resimler, sanat kıymetini haiz duvar ilanları, kılavuzlar, planlar, kroki, destan ve şarkı mecmuaları, musiki notaları, dans notaları ve tiyatro piyesleri, cemiyet ve şirketlerce neşredilen raporlar, her çeşit kataloglar, takvimler, yıllıklar, yıllaçlar ve muhtıralar.

Ayrıca, memleketin kültür hayatıyla alakası olduğu Maarif Vekillîğince tespit ve ilan olunan eserler de bu mecburiyete tabi tutulabilecektir. (2227 Sayılı Yasa Md.2)

2.4.2 Yönetmelikler Açısından

• Kültür Ve Turizm Bakanlığınca Yerel Yönetimlerin, Derneklerin, Vakıfların Ve Özel Tiyatroların Projelerine Yapılacak Yardımlara İlişkin Yönetmelik(20)

Kültür, sanat ve turizmi geliştirmek ve tanıtmak için hazırlanan projelere Kültür ve Turizm Bakanlığı bütçesinden yapılacak yardımlara ilişkin usul ve esasları düzenlemek (Md.1) amacı ile çıkarılan yönetmelik kapsamında, yerel yönetimlerin, özel tiyatroların ve asıl amacı kültür, sanat, turizm ve tanıtım faaliyeti olan dernek ve vakıfların projelerine Kültür ve Turizm Bakanlığı bütçesinden yardım yapılması ve bu yardımların kullanılması, izlenmesi, denetlenmesi ve kamuoyuna açıklanmasına ilişkin usul ve esasları belirlenmiştir.(Md.2)(21)

• Devlet Sanatçısı Olacak Ve Bu Haktan Yararlanacaklar İle Bunların Nitelikleri Ve Seçimleri Hakkında Yönetmelik(22)

Devlet Sanatçısı unvanı, sanata olan katkıları ve yaptıkları hizmetler sonucunda bazı sanatçılara Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından verilen unvandır

1971 yılından beri, Kültür Bakanlığı'nın teklifi, Cumhurbaşkanının onayı ile Türkiye'yi dışarıda temsil eden kişilere devlet sanatçılığı unvanı verilmektedir.

Bu unvan ile maaşa bağlanan sanatçılar, 65 yaşında emekli olma hakkı yanında yurtdışı seyahatlerinde birtakım ayrıcalıklar kazanarak, VIP salonlarını kullanabilmekte ve devlet törenlerinde de protokolde ağırlanmaktadır.

Devlet sanatçısı iş bu yönetmeliğe göre, güzel sanatların sahne sanatları (tiyatro, opera, bale, halk dansları), fonetik sanatlar (çoksesli müzik, Türk müziği), plastik sanatlar (resim, heykel, seramik, Türk süsleme sanatları, fotoğraf, karikatür, grafik), sinema-televizyon, edebiyat ve mimarlık dallarında faaliyet gösteren üstün niteliklere sahip, her yönüyle mesleğinin örnek temsilcisi olan ve ulusal ve/veya uluslararası ün yapmış, yaşayan sanatçılar arasından seçilmektedir. (Md.2)

Ancak son yıllarda devlet sanatçılığı unvanı üzerinde yaşanan tartışmalar, unvanın reddedilmesi, çok sayıda kişiye verilmesi, kişilerin tespitinde gerekli titizliğin gösterilmediği kanaatini insanlarda oluşturmuştur.

Bu tartışmalar içinde, unvanın, sanatçıyı onurlandırıcı, teşvik edici niteliği zedelenmiştir.

• Millî Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Yönetmeliği(23)

Anadolu güzel sanatlar liseleri ile ilgili iş ve işlemlere ilişkin esas ve usulleri düzenlemek amacıyla (Md.1) yönetmelik çıkarılmıştır.

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri kayıtlı öğrencilerinin;

a) Güzel sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri doğrultusunda eğitim-öğretim görmelerini,
b) Özel yetenek gerektiren yüksek öğretim programlarına hazırlanmalarını,

c) (Mülga bent: 16.12.2006 – 26378 S.R.G Yön/9.md.)

d) Alanlarında araştırmacılığa yönelmelerini, yetenekleri doğrultusunda yorum ve uygulamalar yapabilen, yaratıcı ve üretken kişiler olarak yetiştirmelerini,

e) Millî ve milletlerarası sanat eserlerini tanımalarını ve yorumlamalarını sağlamak, amacıyla kurulmuştur. (Md.6)

Okulda resim ve müzik alanları bulunur ve Bakanlığın uygun görmesi durumunda güzel sanatlara yönelik programlar uygulayan başka alanların da açılması mümkündür. (Md.13)

• Kültür Bakanlığı Senfoni Orkestraları Solist Sanatçıların Çalışma Usulleri Hakkında Yönetmelik(24)

Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı Senfoni Orkestralarındaki solist sanatçıların taşınması gereken nitelikleri, hak ve görevleri ile bu görevlerin sona ermesine ilişkin hususları düzenlemek amacıyla çıkarılmıştır.

• Fikir Ve Sanat Eserlerinin Tespit Edildiği Materyallerin Dolun, Çoğaltım Ve Satışını Yapan Veya Yayan İşletmelerin Sertifikalandırılmasına İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik(25)

Yönetmeliğin amacı, fikrî mülkiyet haklarının korunması ve etkin bir şekilde takibinin sağlanması amacıyla, fikir ve sanat eserlerinin tespit edilmesi ve çoğaltılmasına ilişkin materyalleri üreten veya ithal eden veya bu materyallerin dolun, çoğaltım ve satışını yapan veya herhangi bir şekilde yayan ve umuma arz eden yerlerin, Bakanlıkça ücreti mukabili sertifikalandırılmasına ilişkin usul ve esasları belirlemektir. (Md.1)

• Diğer Yönetmelikler

Konuyla alakalı pek çok düzenleme bulunmakla birlikte, bunlardan bazıları kısaca şu şekilde listelemek mümkündür.

I. Mimarlık, Peyzaj Mimarlığı, Mühendislik, Kentsel Tasarım Projeleri, Şehir Ve Bölge Planlama Ve Güzel Sanat Eserleri Yarışmaları Yönetmeliği(26),

II. 2809 Sayılı Kanunun Geçici 10 Uncu Maddesinin 2.Fıkrası Gereğince Öğretim Üyelğine Yükseltilecek Sanat Dalları Öğretmenleri Hakkında Yönetmelik(27),

III. Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Sekreterliği Milli Saraylar Daire Başkanlığı Geleneksel Sanatlar, Restorasyon Ve Konservasyon Uygulama (Programları) Yönetmeliği(28),

IV. Fikir Ve Sanat Eserlerini İçeren Taşıyıcı Materyaller İle Bu Eserlerin Çoğaltılmasına Yarayan Teknik Cihazların Bedellerinden Yapılan Kesintilerin Kullanımına İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik(29)

V. Kültür Bakanlığı Yazma Eser Kütüphaneleri Çalışma, Yazma Ve Eski Harfli Basma Eserlerden Yararlanma Yönetmeliği(30)

VI. Sair yönetmelikler(31)

3 Türkiye’de Faaliyet Gösteren Yabancı Sanatçıların Durumu

1932 tarihli, 2007 sayılı Türkiye’deki Türk Vatandaşlarına Tahsis Edilen Sanat Ve Hizmetler Hakkında Kanun(32) ile Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yabancılar tarafından bazı mesleklerin icrası yasaklanmıştır.

Ancak 2007 sayılı Kanun, 06.03.2003 tarih ve 25040 sayılı R.G.de yayımlanan, 27.02.2003 kabul tarihli ve 4817 sayılı Kanunun(33) 35. maddesi ile 06.09.2003 tarihinden itibaren geçerli olmak üzere yürürlükten kaldırılmıştır.

2007 sayılı Mülga Kanunun 1.maddesinde “Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde aşağıda gösterilen sanat ve hizmetler münhasıran Türk vatandaşları tara-

fından yapılır. Bu sanat ve hizmetlerin Türk vatandaşı olmayanlar tarafından yapılması memnudur” hükmü konulmuş olup, maddenin devamında da yabancıların “...**çalgıcılık**, fotoğrafçılık... her türlü müesseselerle ticarethane, apartman; han, otel ve şirketlerde bekçilik, kapıcılık, odabaşılık; otel, han, hamam, kahvehane, **gazino, dansiğ ve barlarda kadın ve erkek hizmetçilik (garson ve servant); bar oyunculuğu ve şarkıcılığı**” yapamayacağı belirtilmiştir.

2007 sayılı Kanunu ortadan kaldıran 4817 sayılı Yabancıların Çalışma İzinleri Hakkında Kanun halen yürürlükte olup, yabancıların Türkiye’deki çalışmalarını izne bağlamak ve yabancılara verilecek çalışma izinleri ile ilgili esasları belirlemek üzere çıkarılmıştır. (4817 sayılı Kanun Md.1).

Kanunun uygulama alanı 2.maddede belirtilmiştir. Maddede “403 sayılı Türk Vatandaşlığı Kanununun 29(34) uncu maddesinin ikinci cümlesi ile 5680 sayılı Basın Kanununun (MÜLGA)(35) 13(36) üncü maddesi ve 231 sayılı Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğünün Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararnamenin(37) kapsamına giren, Bakanlıklar, kamu kurum ve kuruluşlarınca kanunla verilen yetkiye dayanarak çalışma izni verilen veya istihdam edilen ve **karşılıklılık ilkesi, uluslararası hukuk ve Avrupa Birliği Hukuku esasları dikkate alınarak çalışma izninden muaf tutulan yabancılar dışında**, Türkiye’de bağımlı ve bağımsız olarak çalışan yabancıları, bir işveren yanında meslek eğitimi gören yabancıları ve yabancı çalıştıran gerçek ve tüzel kişileri kapsar” şeklinde belirtilmiştir.

Ancak yasa metninde halen karşılıklılık esasının aranması özellikle Türkiye’nin taraf olduğu Avrupa Sosyal Şartı nedeniyle uluslararası alanda eleştirilmekte ve Avrupa Sosyal Şartı’na uyumun sağlanması için gerekli yasal düzenlemelerin yapılması talep edilmektedir.

Ayrıca 2634 sayılı Turizmi Teşvik Kanunu’nun “Personel Çalıştırılması” başlıklı 18/a maddesinde “(Değişik ilk bend: 27.02.2003 - 4817 S.K./31. md.) Belgeli işletmelerde, Bakanlık ve İçişleri Bakanlığının görüşü alınarak Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığınca verilen izinle yabancı uzman personel ve **sanatkârlar** çalıştırılabilir” denilmiştir.

Bendin devamında ise ancak bu şekilde çalıştırılan yabancı personelin miktarının toplam personelin %10’unu geçmeyeceği, bu oranın Bakanlıkça(38) %20’ye kadar artırılacağı, bu personelin işletmenin faaliyete geçişinden 3 ay öncesinden itibaren çalışmaya başlayabileceği” belirtilmiştir.

Ancak 2559 sayılı Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu’nun 12nci(39) maddesi kapsamına giren belgeli işletmelerde 21 yaşından küçük kişilerin çalıştırılabilmeleri o yerin en büyük mülki amirinin izni ile mümkündür.

4 Sanat Ve Sanatçının Korunması Açısından Cumhuriyet Dönemi

4.1 Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanata Bakış

Kültür devrimi, ülkede Atatürk ile başlayan devrimler zincirinin bir parçasıdır.

Cumhuriyet döneminde resmi yaklaşımlardan bahsederken Atatürk’ün sanata karşı tutumundan, hükümet programlarında sanata verilen yer ve milli eğitim şûralarında sanat gibi konular üzerinde durmak gerekmektedir(40).

Atatürk tarafından, kurulan yeni devlette, sanata ilgi devlet politikası hâline getirilmiştir. Daha 1923 yılında Atatürk: “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz açık söyleyelim ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur” diyerek, resim ve heykel gibi sanat dallarının önemini ortaya koymuştur. Çünkü yaratıcı bir toplum demek, düşünce ve sanat alanında yeni ürünler ortaya koyabilen, sanat ve kültürde verimli eserler üretebilen toplum demektir. Ankara’da kurulan ilk “millî hükümet”, kültür ve sanat sorunlarına önemle eğilmiş ve bunu 9 Mayıs 1920 günlü programında açıkça belirtmiştir. Cumhuriyetten sonra bütün hükümet programlarında da kültür ve sanat konuları yer almıştır. Yeni kurumlar açılmış, çok yönlü yaklaşımlar benimsenmiştir. 1739 sayılı Millî Eğitim Temel Kanunu da sanat ve yaratıcılığa yer vermiştir(41).

1939’da toplanan ilk Millî Eğitim Şûrası’nda, resim ve heykel sergisi, basım ve yayın gibi konulara yer verilmiş, daha sonra yapılan millî eğitim şûralarından bazılarında da sanat ve kültür

konusu önemli bir yer tutmuştur. Sanata çeşitli yönleriyle ve sanat eğitimiyle birlikte özel bir ağırlık tanıyan VII. Millî Eğitim Şûrası (5-15 Şubat 1962) ile millî eğitimi yeniden düzenlemek amacıyla toplanan ve lise programlarında “güzel sanatların” önemle yer almasını öngören Millî Eğitim Şûrası (23-26 Haziran 1981) özel bir önem taşımaktadır(42).

1923-1938 yılları arasında kapsayan Atatürk döneminde sanata ve sanatçıya kültür devriminin bir parçası olarak oldukça önem verilmiştir.

1923’te her alanda yetiştirilmek üzere yurt dışına gönderilen her 25 öğrenciden 5’i İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nden seçilmiştir(43). O dönemde yaşanan mali ve politik sıkıntılar düşünüldüğünde sanat ve sanatçının gelişiminin sağlanması için gösterilen özen ortaya çıkmaktadır.

Atatürk’ün ölümünden sonra aynı geleceği İsmet İnönü’de sürdürmüştür(44). Devam eden süreçte, sanat ve kültürün halka inmesinde ve yaygınlaştırılmasında halk evleri ve köy enstitüleri oldukça etkin bir rol oynamıştır.

Çünkü Atatürk’ün de belirttiği gibi “Güzel sanatlarda muvaffak olmak, bütün inkılaplarda başarıya ulaşmak demektir. Güzel sanatlarda muvaffak olamayan milletler ne yazık ki, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla yer almaktan ılelebet mahrum kalacaklardır.”

4.2 Siyasi Partilerin Sanat ve Sanat Politikaları

Siyasi partilerin topluma açıkladıkları parti politikalarına bakıldığında hemen hepsinin parti programlarında ve parti tüzüklerinde “toplumun çağdaşlaşması ve demokratikleşmesine ilişkin çalışma yapılacağına” dair ibareler bulunmaktadır.

Tüm siyasi partiler bir şekilde kültür ve sanat ile ilgili görüşlerini parti programlarında denklere etmişler ve topluma karşı taahhütte bulunmuşlardır.

Toplumda-halen aktif siyaset yapan ve ismen bilinen bazı partilerin programlarından örnek vermek gerekirse;

• **Cumhuriyet Halk Partisi (Chp)(45)**

Parti programının "KÜLTÜR, YAZIN, SANAT" başlıklı bölümünde getireceği politikaların, sanat ve kültürü Türkiye insanının yaşamının bir parçası kılacağını, sürekli gelişen bir kültürel ve estetik anlayışının ülkede kurumsallaşmasının alt yapısını oluşturacağını ve temel eğitim kademesinden itibaren kültür derslerinin okutulmasını sağlayacağı belirtilmiştir.

"Sanat, Dil ve Yazın'a Duyarlılık, Sanatçıya Destek" başlığı altında da "yazın ve sanatta yaratıcılık ve özgürlük, dilde zenginlik, toplumsal kültür birikimin göstergesidir. Sanatı önemsemeyen, sanatçıları desteklemeyen toplumlar çağdaşlığı yakalayamaz. Yazın ve sanatta yaratıcı olan bireydir. O nedenle bireyin yaratıcılığını, özgürlüğünü sınırlayıcı güdümlü anlayış ve politikalar benimsenemez. Kamu, yazın, sanat, dil, kısaca kültürel etkinlik alanlarında bir yönlendirici ve güdümlü işlev üstlenmekten çok, toplumsal kültür üretiminin temel ve altyapısal koşullarını hazırlamakta, kültürel etkinlikleri özendirici önlemler almakla yükümlü olmalıdır. Bu anlayışla, tüm Devlet sanat kurumları idari ve sanatsal özerkliğe kavuşturulacaktır. CHP, yazın ve sanatın tüm dallarında, kültürün her alanında, ürünlerin yaratılması konusunda, toplumun bütün kesimlerine eşit olanaklar tanımayı hedef almaktadır. Sanatçıların ve yazarların müdahalelerden uzak bir anlayışla özendirilmesi ve desteklenmesi, bu amaçla özerk bir Sanat Kurumu'nun oluşturulmasını sağlayacaktır. CHP, kitap, kitapevleri ve kütüphaneler için özel duyarlılık içinde olacak, destek sağlayacaktır. Telif haklarını sahipleri lehine geliştirmek; patent ve fikri mülkiyet ile ilgili mevzuatı çağdaş yapıya kavuşturmak; sanatçıların, yazarların ve düşünürlerin sosyal güvenliğini sağlamak; vergi kolaylıkları getirmek için gerekli adımları atacaktır. Siyasi amaçlı veya keyfi yasak ve sansürü, her türlü idari ön denetimi kesinlikle kaldıracaktır. Bu konuda sadece yargı kararlarına bağlı kalınacaktır. Halk kütüphanelerine ülkemizde yayınlanan tüm kitapların alınması, kitapevlerine kitap için özel bütçe ayrılmasıyla tahsis, gezici kütüphanelerin yaygınlaştırılması sağlanacaktır. CHP, tiyatro, bale, opera, sinema ve özgün-çok sesli ve çağdaş müziği kültürel gelişimin önemli öğeleri olarak kabul etmektedir. Bu alandaki faaliyetlerin uluslararası ölçüde kavuşabilmeleri için devlet destekleneceklerdir. Yerel kültürel mozaiğimizin zenginlik, farklı güzellik ve folklorunun geliştirilmesi hedef alınacaktır. Sanatın her dalında özel yeteneği bulunan gençler, eğitim veya benzeri süreçlerde becerilerini geliştirebilmeleri için, en geniş ölçüde desteklenecektir. CHP, Atatürk'ün başlatmış olduğu Türk dilinin gücünü halktan ve kaynakların-

dan alarak zenginleştirilmesi; arı, yalın ve özgün yapısını koruyabilmesi; yazın, sanat ve bilimin her alanında yeterli hale gelmesi sürecini kararlılıkla sürdürecektir" şeklinde uzun ve ayrıntılı bir sanat politikası açıklamıştır.

• **Anavatan Partisi (Anap)(46)**

ANAP ise programının "KÜLTÜR VE SANAT" başlıklı bölümünde "Kültür ve sanatın, milletlerin gelişmesinde başta gelen bir değerler manzumesi" olduğunu söyleyerek, "Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur. Milletimizin sosyal ve kültürel hayatında önemli rolü edebiyat, müzik, resim, folklor, sinema ve tiyatroya geliştirmesi kültür ve sanat anlayışımızın ana hedefidir. Kütüphanelerin zenginleştirilmesi, modern imkân ve araçlarla teçhiz edilmesi, yurt sahına yayılması okuma şevk ve alışkanlığının teşvik edilmesi zorunludur" şeklinde programında düzenleme yapmıştır.

• **Demokratik Sol Parti (Dsp)(47)**

Programında engelliler için de sanatsal ve kültürel uygulamalarda bulunacağını belirtmiştir.

DSP, "kültür alanında özerk kurumlaşma olanakları genişletilecektir. O arada, Atatürk'ün kişisel vasiyetinin ve mirasının gereği, hukuk devleti kurallarına uygun olarak yerine getirilecektir. Çeviri çalışmaları devlet katkısıyla genişletilerek, Türk toplumunun, bilim, yazın ve sanat alanlarında dünyadaki gelişmeleri yakından izleyebilmesi sağlanacaktır. Kültür, sanat ve spor çalışmaları yurdun ve kentlerin her yöresinde ve toplumun her kesiminde yaygınlaştırılacaktır. Köylerle birlikte, bu çalışmalar geniş ölçüde köylülere de sunulabilmektir. Bu çalışmalarla ilgili kuruluşların, yapıların, alanların, araç ve gereçlerin ortak kullanımı ve herkese açık olması sağlanacaktır. Dinlenme aylarında okul yapılarından halka açık eğitim ve kültür çalışmaları için yararlanılacaktır. Televizyon programlarının, kültürde, sanatta ve sporda halkı seyirci durumunda bırakmaması, etkin katılımı ve yaratıcılığa da yönelip özendirilmesi gözetilecektir. Kitle iletişim araçlarından, halk sanatlarını canlandırıp geliştirici yönde yararlanılacak ve halk sanatlarına halkın yaygın ve etkin katılımı özendirilecektir. Köylülerin tüm sanat çalışmalarına etkin katılım olanakları sağlanacaktır. Tiyatro önemli bir eğitim ve kültür aracı olarak bütün ülkeye, o arada köylerle birlikte köylere yaygınlaştırılacaktır ve halk katılımı bu alanda desteklenecektir. Çok sesli müziğe yönelim özendirilirken, özgün

Türk müzikleri de yozlaştırıcı etkilerden korunacaktır. Görsel sanatların kentleşmede ve günlük yaşamda işlevsel yer kazanması desteklenecektir. Belirli bir düzeye erişen Türk sinemacılığının özgürlük içinde gelişmesine ve dünyaya açılmasına yardımcı olunacaktır. Başta kitap olmak üzere, kültür, sanat ve spor araçları devlet desteğiyle ucuzlatılacaktır.

... Kültür, sanat ve spor alanlarında çalışanlar için yeterli bir sosyal güvenlik düzeni kurulacaktır" şeklinde uzun ve ayrıntılı bir açıklama ile sanat politikasını belirlemiştir.

• **Adalet Ve Kalkınma Partisi (Akp)(48)**

AKP ise programının "KÜLTÜR VE SANAT" bölümünde maddi kaygıların ön planda olduğu, ruh ve mana dünyasını zenginleştiren, süsleyen unsurların kenara itildiği bir ülke haline geldiğini belirterek, insanın renksiz, gürsiz, içeriksiz ve estetik kaygıların önemsenmediği bir dünyada yaşamaya itildiğini, bu nedenle kültürün ve kültür politikalarının önemini her geçen gün daha da arttığını söylemektedir.

AKP programının devamında "...Ülkemizin kültür ve sanat alanlarında göstereceği etkinlik, uluslararası camiada saygınlığımızı artıracaktır. Ülkemiz, binlerce yıllık tarihin sonucu olan zengin bir kültürel birikim ve dokuya sahiptir. Partimiz; Milli değerlerin korunup geliştirilmesi konusunda azami bir gayret içerisinde olacaktır. Yeryüzünde saf bir dil, müzik, mimari vb. bulunmadığı gerçeğinden hareketle kültürel etkileşimi bir zenginlik olarak kabul ediyoruz. Partimiz, milli kültürümüzdeki esas yapıyı, üslubu koruyarak evrensel değerlerle milli kültür arasındaki etkileşimi en üst noktaya çıkarmayı amaçlamakta, gerçek bir çağdaş kültür atmosferi oluşturmanın bu yoldan geçtiğine inanmaktadır. Bu iki alanı, çalışma konusu olmaktan çıkıp, her iki unsurun zenginliklerinden birlikte yararlanmak, kültür politikamızın temelidir. Partimiz, kültürün taşıyıcı unsurları olan dil, edebiyat, folklor, müzik, plastik sanatlar, etnografya, sinema, temsil sanatları vb. alanlardaki mevcut yapıyı, yaklaşım ve anlayışı eksik ve sağlıklı bulmaktadır. Bütün bu alanlarda konuların uzmanları ve sivil toplum örgütlerinin de görüşlerinden yararlanılarak yeni ve doyurucu politikalar geliştirilecektir. Plastik sanatlar ve Türk-İslam sanatlarının gelişimine özel bir önem verilecektir. Tüm sanat çalışmalarının gerçekleştirilmesinde yerel yönetimler ağırlıklı olarak öne çıkarılacak, konuyla ilgili tüm yasal düzenlemeler hızla yapılacaktır. Kültürel yozlaşma, müstehcenlik ve şiddet unsurlarının ön plana çıkarılması,

kitabın hayatımızdan her gün biraz daha uzaklaşması, Partimizin öncelikle mücadele edeceği konular olacaktır. Ülkemizin kültür ve sanat zenginliğini tanıtan ve gelişmesine katkıda bulunan tüm projeler desteklenecektir. Yurt içi ve yurt dışında çok amaçlı kültür merkezleri ve kültür evlerinin yaygınlaştırılması desteklenecektir" demektedir.

• **Özgürlük Ve Dayanışma Partisi (Ödp)(49)**

ÖDP ise "ÖZGÜR VE YARATICI BİR KÜLTÜREL ORTAMI" yaratmayı hedeflediğini programında açıklamış ve önerilerde bulunmuştur. Buna göre "sermayenin kültürel ve sanatsal yaşamı ticarileştiren ve kısırlaştırarak egemenliğinin kırılması için, kültür emekçilerinin ve yaratıcılarının, kültürel ve sanatsal üretim, eğitim yayın ve sergileme araç ve ortamları üzerinde özerk kültür ve sanat konseyleri aracılığıyla söz ve denetim hakkı sağlanmalıdır. Tek tek sanatçı ve yazarların olduğu kadar, sanatçı, yazar ve düşünür gruplarının da fikirlerini geliştirmeleri, ürünlerini meydana getirmeleri ve topluma sunabilmeleri için, yerel ve merkezi yönetimlerce geniş kanu fonları yaratılmalı, ayırım gözetilmeksizin yaratıcıların kullanımına açılmalıdır. Kültür endüstrisinde çalışanların, diğer çalışanlar gibi kendi meslek alanlarındaki üretimde söz sahibi olmaları, çalışma ortamlarını aşağıdan yukarıya denetlemeleri için gerekli düzenlemeler yapılmalıdır".

• **İşçi Partisi (İp)(50)**

İP ise programının "Yenileşme ve Güzelleşme İçin Sanat" bölümünde şu hedefleri belirlemiştir. Buna göre;

"... Milli ve halkçı sanatımızın her dalda toplumu kucaklaması ve eğitmesi, sanatımızın güzellikte ve teknikte milletlerarası düzeye ulaştırılması için, gerekli kurumları oluşturacak ve yeterli kaynak sağlayacaktır. Halkımızın sanat birikimi, çağdaş ölçülerde geliştirilecektir. Güzel Sanatlar günlük hayatın bir parçası haline getirilecek ve geliştirilecektir. Toplumla buluşması için sanatçının önü açılacaktır. Telif hakları titizlikle uygulanacak, fikir ve sanat eserlerinde korsanlık önleneyecek, eser sahiplerinin emekleri ve yaratıcılıkları korunacaktır. Radyolar, televizyonlar, basın ve yayıncıların, sinemacıların, düzeyli sanat uğraşına hizmet amacıyla desteklenecek ve özendirilecektir. Gençliğimizin ve yurttaşlarımızın en az bir sanat dalında yeteneklerini geliştirebilmeleri sağlanacaktır. Devlet tiyatroları, Devlet opera ve baleleri, senfoni orkestraları, çoksesli korolar, sanat galerileri, sanatçı yetiştiren eğitim kurumları, Devlet konservatuvarları, güzel sanat liseleri, yerel yönetimlerin sanat kurum-

ları, halk müziği ve oyunlarını geliştiren kurumlar yaygınlaştırılacak ve nitelikleri yükseltilecektir. Özel sanat kurumları desteklenecektir. Sanatın, halklar ve ülkelerarası bir dostluk köprüsü olması sağlanacaktır" demektir.

• **Milliyetçi Hareket Partisi (Mhp)(51)**

MHP parti programının "KÜLTÜR" başlığı altında "Sanata Ve Sanatçıya Gereken Önemin Verilmesi" bölümünde kültür ve sanat politikasını açıklamıştır.

"Kendi milli sanatıyla yabancılaşan ve onu hor gören bir anlayışın çağdaş olamayacağı düşüncesinden hareketle, sanatın toplumu doğru değerlere yönlendirmesi sağlanacaktır. Sanatçı her devrinde ve her yaşında korunacak, layık olduğu iyi hayat şartlarında yaşatılacak ve sosyal güvenlik şemsiyesi altına alınacaktır.

Sanat ve zanaatlarımızın korunması, sosyal ve ekonomik fayda sağlanması ve kültürel değerlerimizin üretilen mal ve hizmetlere yansıtılabilmesi amacıyla, tasarımlara kültürel değerlerin aktarılması sağlanacaktır. Bu suretle unutulmaya yüz tutmuş kültürel değerler yaşatılacak ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde ulaştırılacaktır.

Geleneksel Türk sanatları ve folkloru korunacak, geliştirilecek ve tanıtılacaktır. Ata yadigarı eserlerin bakımı, tamir ve muhafazası, Türk mimarisinin, musikisinin, tiyatrosunun, sinemasının, edebiyatının korunması ve geliştirilmesi bir devlet politikası hâline getirilecektir" denilmiştir.

• **Demokrat Parti (Dp)(52)**

DP'nin beyannamesine göre "...Ekonomik ve sosyal alanda kalkınmanın temeli, kültürümüze, sanatımıza ve sanatımıza sahip çıkmaktır... İlim ve edebiyat, sinema, musiki ve güzel sanat eseri sahiplerinin fikri üretimden elde ettikleri kazançlar vergiden muaf hale gelecektir. Ülkemizde yeni sanatçıların, edebiyatçıların, sinemacıların, bestekârların, güzel sanat eseri yaratıcılarının yetişmesi ve bunların fikri üretimlerinin desteklenmesi ve yöresel kültürel zenginliklerimizin canlı tutulması... sağlanacaktır. Kültürümüzün temel taşları olan yazarlarımızın eserlerinin yaşaması ve ileriki nesillere aktarımı sağlanacak ve desteklenecektir... Yazarlarımızın eserlerinin yabancı dillere tercüme ve yayım masrafları devlet tarafından desteklenecektir... Yurt dışında sanatçılarımızın sergi açmalarına, fuar ve festivallere katılmalarına destek verileceği gibi, yurt dışında sadece yayınevlerimizin katılacağı fuarlar organize

edilecektir. Sinema ve müzik sektörü, eser sahipleri ve yapımcılar yönünden desteklenecektir. Sinema eserlerinin yurt dışında daha iyi tanıtılması ve pazar bulabilmesi açısından sinemacılarımızın yabancılarla yapacakları ortak yapımlar desteklenecektir. Türkiye'nin yerli-yabancı ayırımı yapılmaksızın tüm sinemacılar için doğal plato olarak kullanımı desteklenecektir. Yerli sinemacılarımızın eserlerinin yurt dışında gösterimleri desteklenecek, dağıtım, dublaj ve reklâm gibi giderleri devletçe karşılanacaktır. Tüm sanatçılarımız sosyal güvenceye kavuşturulacaktır. Tiyatro alanında yatırımlar hem devlet, hem de özel sektör eliyle yapılacaktır. Özel tiyatrolar desteklenecek ve kapanan özel tiyatroların tekrar açılması teşvik edilecektir. Tiyatrocuların özlük hakları düzenlenecek ve iyileştirilecektir. Kültür merkezlerimiz yıkılmayacaktır. Yeniden yapılması gerekenler ise sadece kültür merkezi olarak inşa edilecek alışveriş merkezlerinin bodrumunda çalışmaya mahkûm edilmeyecektir. Kültür-sanat alanındaki hukuksal sorunların hakkaniyete dayalı biçimde çözümünü teminen uzman hukukçu yetiştirilmesi ve bunların bilgi düzeylerinin geliştirilmesi sağlanacaktır. Uzman mahkemelerin durumu iyileştirilecektir. Üniversitelerde bu konu ile ilgili çalışmalar desteklenecektir" denilmektedir. Devlet tiyatrolarımız da siyasetin oyuncağı haline getirilmekte kültür merkezi olarak inşa edilecek alışveriş merkezlerinin bodrumunda çalışmaya mahkûm edilmeyecektir" denilmektedir.

Partiler programlarında kimi zaman açık ve net hedefler belirlerken kimi zaman da kendi ideolojilerine göre sanat ve sanatçıya yön vermeyi, ideolojisi doğrultusunda sanatı ve sanatçıyı tanımlamayı hedeflemektedirler.

4.3 Devletle Bağlantılı Sanat Kurumlarının Demokratik Yapılanması

John Fowles "Bilim ayıklamaya çalışır, sanat kışkırtma yolunu arar- biri için ölümcül olan gizem, diğeri için yaşamsaldır" (53) diyerek çağdaşlaşmanın ölçülerinden olan bilim ile sanat arasındaki farkı ortaya koymuştur.

Fowles'ın da belirttiği gibi sanat kışkırtarak vardır ve özgürlüğe ihtiyaç duyar.

Bu nedenle sanatın çağdaşlaşma ve özgürleşme aracı olduğu, sanatın ve sanatçının muhalif bir duruşu olabileceği unutulmamalıdır.

Bu nedendir ki demokratik yapılanma devletle bağlantılı olan sanat kurumları için çok önemlidir.

Sosyal devletinde sanat ve sanatçılar için gerekli demokratik ortam yaratarak, özellikle devletle bağlantılı sanat kurumlarının kendini geliştirmesi ve proje üretmesi için teşvik çalışmalarında bulunması gerekmektedir.

Yine devlet "yurtdışı ve yurtiçi turne ve gösteri organizasyonlarında yönlendirici ve bilgilendirici rol üstlenmeli, sanatsal yükselişine temel olacak "sanatsal yarış" sistemini uygulayarak sanatsal etiğe uygun rekabete izin verilmeli, örnek ve tecrübeli sanatçıların genç sanatçılara yol gösterici ve eğitici çabaları desteklenmeli, kurum içinde başarılı sanatçıları ödüllendirmeli, desteklemeli, sanat kurumları arasında işbirliği, bilgi ve birikimin aktarılmasını sağlaması, sanat kurumlarının sağlıklı gelişimi için buldukları illerde konservatuarlar açarak alt yapıyı oluşturmaları, Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği yaparak sanat derslerinin çözümüne yönelik projelerin oluşturulmasını sağlaması"(54) gerekmektedir.

"Devlet Müzik ve Sahne Sanatları Kurumlarının Yapılanma ve İşleyişinde Çağdaş Modeller Görüşler ve Sempozyum Bildirileri"nin 5. Oturumunda İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı temsilcisi Geyvan Mc MEILLEN demokratik yapılanma için çözüm ve önerilerini sunmuştur(55).

Mc Meillen'e göre "sanatın özgür yaratıcı gücünü destekleyen bir sanat politikası gereklidir. Bu politika Devlet yöneticileri tarafından değil uzmanlar tarafından belirlenmeli, biçimlendirilmelidir. Devlet ve bu bağlamda Kültür Bakanlığı, yönlendirici değil, destekleyici olmalıdır. Kültür Bakanlığına bağlı sanat kurumlarının yönetim organizasyonu görevce özerklik ve kendi kendini yönetme ilkeleri doğrultusunda belirlenmelidir... Türk sanatçılarınun yapıtlarının gösterilmesi için çok az imkân tanınmaktadır. Daha çok dışarıya bağımlı çalışılmaktadır. Batıda sanat kurumları önce kendi sanatçılarınun gelişmesi için her türlü imkânı tanımaktadır. Sanatçının ilerlemesi için tek yol çalışması ve deneyimidir... Kültür Bakanlığının binde iki oranındaki bütçesinin sınırlılığı ortadadır. Ayrıca sponsorluk konusundaki yaşaların yeterli olmadığı da görülmektedir. Diğer taraftan dünyanın gelişmiş ülkelerinde kültür ve sanatın geliştirilmesi için yapılan

kaynak araştırmaları, devletin desteğinde özel kurumlar ve sivil topluluk ve örgütlerin girişimleriyle yapılmaktadır. Bu nedenle Kültür Bakanlığının bütçesinin artırılması, sponsorluk yasasının yeniden gözden geçirilmesi, kültür ve sanat etkinlikleri için özel fonların yaratılması gerekmektedir. Bu fonların özel sanatçı, proje ya da kurumda kullanılmak üzere verilmesi daha evvel belirtilen kurul tarafından kararlaştırılmaktadır."

Sonuç

Sonuç olarak denilebilir ki;

Tüm sanat dalları rasgele bir gelişim göstermez. Gelişim gösterebilmeleri için bir takım özel koşulların olması gerekmektedir. Özellikle Avrupa'da sanatı korumanın geleneği çok köklüdür ve bu ülkelerdeki koruyuculuklar süreklilik arz eder. Hatta bu koruyuculuk her koşulda devam etmiş, savaşlar bile devletin sanat üzerindeki koruyuculuğunu engellemiştir. Barış dönemleri ise sanatın ve özgür yaratının gelişmesi için uygun ortamlar yaratmıştır.(56) Zira "özgürlük bağlamında, Rönesans dönemi sanatçılarından, Leon Battista Alberti, sanatı özgür zihnin bir ürünü olarak görmektedir."(57)

Ülkemizde ise Anayasanın 64. maddesindeki koruma yükümlülüğü gereği "sanatçısına destek vermek isteyen Cumhuriyet, onu "memurluk" şemsiyesi altına almıştır. Memurluk şemsiyesi, bir yandan sanatçıya mali destek sağlarken, öte yandan onları "memuriyetin" bazı sorunları ile karşı karşıya bırakmaktadır.

Siyasal iktidarların "bürokrasi" üzerindeki olumsuz denetimi sanatçıları da ister istemez etkilemektedir.

Ancak burada daha önemli bir sorun, farklı siyasal görüşlerdeki iktidarların sanatı kendi görüşlerine göre, en yumuşak tabiriyle "yönlendirmek" istemeleridir.

Böylece sanatçısını korumak ve desteklemek isteyen bir görüş, onu "memur gibi itip kakmak isteyen" bir zihniyete dönüşmektedir."(58)

Atatürk "sanatsız bir milletin hayat damarlarından bir kesilmiş demektir" diyerek sanatın

toplum için yaşamsal olduğunu vurgulamıştır.

Son söz olarak, bir damar kesilmiş ve kan kaybı yaşanırken, nasıl sosyal devlet ilkesi gerçekleştirilecektir diye sorulmalıdır.

* *Gülner ERDOĞAN - Avukat/İzmir Barosu ; D.E.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Maliye ve Ekonomi A.B.D. Ekonomi Hukuku Tezsiz Yüksek Lisans Öğrencisi*

NOTLAR

1. ÖZDİN, Nilüfer; *Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları*, (Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, www.e-sosder.com), ISSN:1304-0278 Kış 2005, C.3, S.11, s.84-91.
2. KONUR, Tahsin; *Devlet-Tiyatro İlişkisi*, Ankara 2001, s.61.
3. Eğitim ve öğretim hakkı.
4. ÖZBUDUN, Engun; *Türk Anayasa Hukuku*, Ankara 1989, s.108.
5. <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB68DA541AA02A11F01B9CC4F1C001E7> (Erişim tarihi:24.10.2007).
6. Eser Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini ifade etmektedir. (Md. 1/B - Ek: 21.2.2001-4630/2 md.)
7. **Kültür yatırımları:** Bu Kanunun amacı doğrultusunda, kültür merkezleri ile her türlü kültürel ve sanatsal faaliyetlerin üretildiği, sergilendiği, eğitim ve öğretimi ile bunlarla ilgili bilimsel çalışmaların yapıldığı alan, yapı ve mekânların yapımına, teknolojik alt yapıların kurulmasına veya donatılmasına yönelik yatırım faaliyetleri. (5225 sayılı yasa Md.3/e)
8. **Kültür girişimi:** Bu Kanunun amacı doğrultusunda, kültür merkezlerinin işletilmesi veya her türlü kültürel ve sanatsal faaliyetlerin üretilmesi, sergilenmesi, eğitim ve öğretimi ile bunlara ilişkin bilimsel çalışmaların yapılması faaliyetleri ile bu faaliyetlerin yapıldığı alan, yapı veya mekânların işletilmesi. (5225 sayılı yasa Md.3/f)
9. **Kültür merkezi:** Bireyler arasında sosyal ve kültürel iletişim ve etkileşim ortamlarının kurulması ile ulusal kültürün yaşatılması temel amaçlarına dönük olmak üzere; asli unsur olarak güzel sanatlar, sinema, geleneksel ve çağdaş el sanatları gibi her türlü kültürel ve sanatsal faaliyetlerden en az birkaçının üretildiği, sergilendiği, bunların eğitim, öğretim ve bilimsel çalışmalarının yapıldığı bölümler ile sağlık, spor, eğitim ve alışveriş gibi gereksinimlerin karşılandığı birimlerin de bulunduğu yapılar. (5225 sayılı yasa Md.3/b)

10. **Kültür varlığı:** 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamında korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları. (5225 sayılı yasa Md.3/c)

11. **Somut olmayan kültürel miras:** Sözlü kültür ortamlarında halk tarafından yaratılan ve halkbilimi araştırmaları içinde yer alan; sözlü anlatımlar ve sözlü gelenekler, gösteri sanatları, toplumsal uygulamalar, ritüel ve festivaller, halk bilgisi, evren ve doğa ile ilgili uygulamalar, el sanatları geleneği gibi kültürel ürünleri ve üretim süreçleri. (5225 sayılı yasa Md.3/d)

12. **Md.5/a-** "Taşınmaz mal tahsis; Bakanlık, bu Kanun kapsamında kültür yatırımları ve girişimleri için taşınmaz mal tahsis etmeye yetkilidir. Bakanlıkça tahsis uygun görülen taşınmaz mallardan;

1. Hazine adına tescilli olanlar Bakanlığın talebi üzerine Maliye Bakanlığının uygun görüşü ile en geç üç ay içerisinde,

2. Mülkiyeti 5018 sayılı Kamu Mali Yönetimi ve Kontrol Kanununun eki (II) sayılı cetvelde yer alan kamu idareleri ile mahalli idarelere ait olanlar, Bakanlığın talebi üzerine ilgili idarenin uygun görüşü ile en geç üç ay içinde bedelsiz olarak Hazine adına tapuya tescil edilerek, Bakanlıkça tahsis edilir.

Hazineye ait olup halen Bakanlıkça tahsisli taşınmaz mallar, bu Kanun kapsamında Bakanlıkça tahsis edilebilir.

Bu taşınmaz malların tahsisi, kiralanması ve bunlar üzerinde bağimsiz ve sürekli üst hakkı tesisine ilişkin esaslar ile süreler, taşınmaz malın bulunduğu yer itibarıyla bedeller, hakların sona ermesi ve diğer şartlar, Bakanlık ve Maliye Bakanlığınca 2886 sayılı Devlet İhale Kanununa bağlı olmaksızın müştereken tespit edilir.

13. **Md. 5/b-** "Bu kanun uyarınca belge almış kurumlar vergisi mükellefi yatırımcı veya girişimcilerin, ilgili idareye verecekleri aylık sigorta prim bordrolarında bildirdikleri, münhasıran belgeli yatırım veya girişimde çalıştırılacakları işçilerin ücretleri üzerinden hesaplanan gelir vergisinin, yatırım aşamasında üç yıl aşmamak kaydıyla % 50'si, işletme aşamasında ise yedi yıl aşmamak kaydıyla % 25'i, verilecek muhtasar beyanname üzerinden tahakkuk eden vergiden terkin edilir."

14. **Md.5/c -** "Bu Kanun uyarınca belgelendirilmiş kurumlar vergisi mükellefi yatırımcı veya girişimcilerin, ilgili idareye verecekleri aylık sigorta prim bordrolarında bildirdikleri, münhasıran belgeli yatırım veya girişimde çalıştırılacakları işçilerin, 506 sayılı Sosyal Sigortalar Kanununun 72 ve 73 üncü maddeleri uyarınca prime esas kazançları üzerinden hesaplanan sigorta primlerinin işveren hissesinin, yatırım aşamasında üç yıl aşmamak şartıyla % 50'si, işletme aşamasında ise yedi yıl aşmamak şartıyla % 25'i, Hazinece karşılanır."

15. **Md.5/d -** "Su ücretlerini yatırım veya girişimin bulunduğu yörede uygulanan tarifelerden en düşüğü üzerinden öderler. Bu yatırım veya girişimin elektrik enerjisi ve doğal gaz giderlerinin % 20'si beş yıl süreyle Hazinece karşılanır."

16. **Md.5/e -** "Belgeli yatırım veya girişimlerde, Bakanlık ve İşleri Bakanlığının görüşü alınarak Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığınca verilen izinle yabancı uzman personel ve sanatçı çalıştırılabilir.

Ancak bu şekilde çalıştırılan yabancı personelin sayısı toplam personelin % 10'unu aşamaz. Bu oran Bakanlıkça % 20'ye kadar artırılabilir. Bu personel, en erken işletmenin faaliyete geçmesinin üç ay öncesinden itibaren çalışmaya başlayabilir."

17. **Md.5/f -** "Belgeli girişimler ile belge kapsamındaki diğer birimler belgede belirlenen çalışma süresi içinde hafta sonu ve resmi tatillerde de faaliyetlerine devam edebilirler.

18. KHK'nin Tarihi - No: 19.06.1994 - 540, Yetki Kanunu Tarihi - No: 16.06.1994 - 4004, Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi - No: 24.06.1994 - 21970 Mükerrer.

19. Resmi Gazete Tarihi: 27.01.1995 Resmi Gazete Sayısı: 22184, Geçerli Dili: İngilizce, Arapça, Çince, İspanyolca, Fransızca ve Rusça

Depoziter: Birleşmiş Milletler Teşkilatı Genel Sekreteri, Türkiye'nin İmza Tarihi: 14.09.1990, Onay Şekli: Onay Kanunu-Bakanlar Kurulu Kararı.

İhtirazı Kaydı: "Türkiye Cumhuriyeti Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Sözleşmesinin 17, 29 ve 30 uncu maddeleri hükümlerini T.C. Anayasası ve 24 Temmuz 1923 tarihli Lozan Anlaşması hükümlerine ve ruhuna uygun olarak yorumlama hakkını saklı tutmaktadır." Çocuk Haklarına Dair Sözleşmenin Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun, Kabul Tarihi: 09.12.1994, Kanun No: 4058, Resmi Gazete Tarihi: 11.12.1994, Resmi Gazete Sayısı: 22138.

20. Kültür ve Turizm Bakanlığının: Resmi Gazete Tarihi: 15.03.2007, Resmi Gazete Sayısı: 26463.

21. Kamu kurum ve kuruluşları tarafından kurulan veya kamu personeli desteklemek için kurulan demekler ve ayrı amaçlarla Türk Medeni Kanununa göre kurulan vakıflar bu Yönetmelik kapsamı dışındadır.(Md.2/2)

22. Bakanlar Kurulu Karar Tarihi - No: 26.01.2000 - 2000/153, Dayandığı Kanun Tarihi - No: 14.07.1965 - 657, Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi - No: 18.02.2000 - 23968.

23. Milli Eğitim Bakanlığının: Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi: 20.08.1999, Yayımlandığı Resmi Gazete No: 23792.

24. Kültür Bakanlığının: Resmi Gazete Tarihi: 08.01.1999, Resmi Gazete Sayısı: 23577.

25. Kültür ve Turizm Bakanlığının: Resmi Gazete Tarihi: 18.04.2005, Resmi Gazete Sayısı: 25790.

26. Kamu İhale Kurumundan: Resmi Gazete Tarihi: 24.12.2002 Resmi Gazete Sayısı: 24973.

27. Yükseköğretim Kurumundan: Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi: 02.02.1985, Yayımlandığı Resmi Gazete No: 18654.

28. Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığından: Resmi Gazete Tarihi: 01.04.2006, Resmi Gazete Sayısı: 26126.

29. Kültür ve Turizm Bakanlığının: Resmi Gazete Tarihi: 13.04.2006, Resmi Gazete Sayısı: 26138.

30. Kültür Bakanlığının: Resmi Gazete Tarihi: 09.04.2003, Resmi Gazete Sayısı: 25074.

31. Eser Sahibinin Haklarına Komşu Haklar Yönetmeliği, Fikir Ve Sanat Eseri Sahiplerinin Verecekleri Yetki Belgesi Hakkında Yönetmelik, Fikir Ve Sanat Eserlerinin Kayıt Ve Tescil Hakkında Yönetmelik, Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik, İcra Yapım Ve Yayınların Kullanılması Ve/Veya İletilmesine İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik, Kamu Kurum Ve Kuruluşlarının Ödenecek Telif Ve İşleme Ücretleri Hakkında Yönetmelik, Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi Ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik, Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik, Sinematografik Ortak Yapımlar Ve Türkiye'de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli Yapımcılar Hakkında Yönetmelik, 3984 Sayılı Kanun Çerçevesinde Elde Edilen Gelirlerin Kullanımına İlişkin Usul Ve Esaslar Hakkında Yönetmelik, Fikir Ve Sanat Eseri Sahipleri İle Bağlantılı Hak Sahipleri Meslek Birlikleri Tip Statüsü, Güzel Sanat Eserleri, İlim Ve Edebiyat Eserleri İle Musiki Eserlerinin El Yazısıyla Yazılmış Asıllarının Satış Bedellerinden Pay Verilmesine İlişkin Karar, İmalat Veya İthalat Bedeli Üzerinden Yapılacak Kesintinin Belirlenmesine İlişkin Bakanlar Kurulu Kararı gibi başkaca da yönetmelikler bulunmaktadır.

32. Kanun Numarası:2007, Kabul Tarihi: 11.06.1932, Yayımlandığı Resmi Gazete Tarihi: 16.06.1932, Yayımlandığı Resmi Gazete Sayısı: 2126.

33. Yabancıların Çalışma İzinleri Hakkında Kanun.

34. Yabancı muamelesi ve sakif tutulan haklar: Md.29 - (Değişik madde: 29.06.2004 - 5203/1 md.) Bu Kanun gereğince Türk vatandaşlığına kaybeden kişiler, kayıp tarihinden başlayarak yabancı muamelesine tabi tutulur. Ancak doğumla Türk vatandaşı olup da,

İşleri Bakanlığının vatandaşlıktan çıkma izni alanlar ve bunların vatandaşlıktan çıkma belgesinde kayıtlı reşit olmayan çocukları; Türkiye Cumhuriyeti'nin milli güvenliğine ve kamu düzenine ilişkin hükümler saklı kalmak kaydıyla, askerlik hizmetini yapma yükümlülüğü ve seçme-seçilme, kamu görevlerine girme ve muafiyet araç veya ev eşyası ithal etme hakları dışında, sosyal güvenliğe ilişkin kazanılmış hakları saklı kalmak ve bu hakların kullanımında ilgili kanunlardaki hükümlere tabi olmak şartıyla Türk vatandaşlarına tanınan haklardan aynen yararlanmaya devam ederler. Kanunun 33 ve 35 inci madde hükümleri saklıdır.

35. 26.06.2004 tarih ve 25504 S.R.G de yayımlanan (09.06.2004 kabul tarihi) 5187 sayılı "Basın Kanunu" nun 30.maddesi ile yürürlükten kaldırılmıştır.

36. **Madde 13 -** (Değişik madde: 29.11.1960 - 143/1 md.) Mevkuutelere çalıştırılacak muhabirlerin bu kanunun 5 inci maddesinin 1, 2 ve 3 üncü bentleri hükümleri müstesna, diğer bentlerinde yazılı nitelik ve şartları haiz olmaları icabeder.

Atıfta bulunulan 5.madde hükmü ise şu şekildedir: (Değişik madde: 29.11.1960 - 143/1 md.) Her mevkutenin yazı işlerini fiilen idare eden sorumlu müdürü bulunur.

Yayın muhtelif kısımlarını idare için ayrı sorumlu müdürler bulundurulabilir. Bu takdirde her sorumlu müdür kendi idare ettiği kısımdan sorumlu olur.

Sorumlu müdür aşağıdaki şartları haiz olmalıdır:

- 1 Türk vatandaşı ve lise tahsil görmüş olmak veya bu derecede tahsili bulunduğu resmen tevsik edilmiş olmak,
- 2 21 yaşını bitirmiş bulunmak,
- 3 Türkiye'de ikametgâh sahibi olmak ve devamlı oturmak,
- 4 Devlet memuru, asker veya ordu mensubu bulunmamak, (Mesleki ve ilmi mevkuteler için bu şart aranmaz).

5 Kısıtlı veya kamu hizmetlerinden yasaklı olmamak,

- 6 (Değişik bent: 10.11.1983 - 2950/1 md.) Ağır hapis, taksirli suçlar hariç olmak üzere beş yıldan fazla hapis cezalarından biriyle veya yayın tehdidiyle para ve menfaat temini, hırsızlık, sahtecilik, dolandırıcılık, inancı kötüye kullanma, yalan yere şahadet, yalan yere yemin etmek, iftira, suç tasnii, resmi mercileri iffal, müstehtec ve hayasızca yayın, fuhuşyata tahrik, hileli iflas, zimmet, ihtilal, irtikâp, rüşvet, istimal ve istihlak kaçakçılığı suçu dışındaki kaçakçılık suçlarından veya bu Kanunun ek 1 inci maddesinin birinci fıkrasında yer alan suçlar ile bu suçlara tahrik ve teşvikten hüküm giymemiş olmak,

7 Geçici olarak kamu hizmetlerinden yasaklılık, genel emniyet gözetimi altında bulundurulmak veya sürgün cezasına hükümlülük hallerinden bu ceza veya tedbirler infaz edilmiş olmak.

37. Türkiye'de faaliyet gösteren yabancı basın ve yayın organları ile onların yabancı çalışanları.

38. Kültür ve Turizm Bakanlığı

39. **Madde 12 -** (Değişik madde: 03.08.2002 - 4771 S.K./10. md.) Kanuni istisnalar saklı kalmak üzere, eğlence, oyun, içki ve benzeri amaçlı umuma açık ve açılması izne bağlı yerlerde onsekiz yaşından küçükler çalıştırılmaz.

Polis bar, pavyon, gazino, meyhaneye gibi içkili yerler ile kuraathane ve oyun oynatılan benzeri yerlere yanlarında veli ve vasileri olsa bile onsekiz yaşını doldurmamış küçüklerin girmesini meneder.

Bu madde hükümlerine aykırı hareket edenler hakkında 17 nci, işyerleri hakkında da 6 nci madde hükümlerine göre işlem yapılır.

40. KAVCAR, Cahit; *Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi*, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi44/kavcar.htm> (Erişim tarihi:24.10.2007).

41. KAVCAR, Cahit; *Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi*.

42. KAVCAR, Cahit; *Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi*.

43. <http://kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9E...> (Erişim tarihi:24.10.2007)

44. KONGAR, Emre; Devletin Sanat İçin Yapabileceği nedir? (http://www.kongar.org/makaleler/mak_de.php) Aydınlanma Yazıları (Erişim tarihi:24.10.2007).
45. http://www.chp.org.tr/index.php?module=chpmain&page=list_party_info&info_id=102&pid=146 (Erişim tarihi:24.10.2007).
46. <http://www.anap.org.tr/sub.asp?id=83Madde> (Erişim tarihi:24.10.2007).
47. <http://www.dsp.org.tr/MEP/FTPRoot/Dosyalar/DSP%20PARTI%20PROGRAMI.pdf> (Erişim tarihi:24.10.2007).
48. <http://www.akparti.org.tr/program.asp?dizin=38&hangisi=2> (Erişim tarihi:24.10.2007).
49. <http://www.odp.org.tr/genel/program.php> (Erişim tarihi:24.10.2007).
50. <http://www.ip.org.tr/lib/pages/detay.asp?goster=belgeler&belgetur=2> (Erişim tarihi:24.10.2007).
51. http://www.mhp.org.tr/program/program9_3.php (Erişim tarihi:24.10.2007).
52. <http://www.dyp.org.tr/Beyanname/Sosyal-Hayat.asp> (Erişim tarihi:24.10.2007).
53. DAY, Robert A; (Çeviri: Gülay Aşkar Altay); Bilimsel bir makale nasıl yazılır ve yayımlanır? TÜBİTAK Yayınları, Ankara 1996.
54. <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A11F01B9CC4F1C001E7> (Erişim tarihi:24.10.2007).
55. <http://sivas.turizm.gov.tr/Yonlendir.aspx?F6E10F8892433CFFA6F6AA84981682EFB856E08843ECBADB> (Erişim tarihi:24.10.2007).
56. KONUR, Tahsin; Devlet-Tiyatro İlişkisi, s.20.
57. ÖZDİN, Nilüfer; Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları, (Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, www.e-sosder.com), ISSN:1304-0278 Kış 2005, C.3, S.11, s.84-91.
58. KONGAR, Emre; Devletin Sanat İçin Yapabileceği nedir?

KAYNAKÇA

- DAY, Robert A; (Çeviri: Gülay Aşkar Altay); Bilimsel bir makale nasıl yazılır ve yayımlanır? TÜBİTAK Yayınları, (Ankara 1996).
- "Devlet Müzik ve Sahne Sanatları Kurumlarının Yapılanma ve İşleyişinde Çağdaş Modeller Görüşler ve Sempozyum Bildirileri". <http://sivas.turizm.gov.tr/Yonlendir.aspx?F6E10F8892433CFFA6F6AA84981682EFB856E08843ECBADB> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- KAVCAR, Cahit; Cumhuriyet Döneminde Sanat Eğitimi. <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi44/kavcar.htm> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- KONGAR, Emre; Devletin Sanat İçin Yapabileceği nedir? (http://www.kongar.org/makaleler/mak_de.php) Aydınlanma Yazıları (Erişim tarihi:24.10.2007)
- KONUR, Tahsin; Devlet-Tiyatro İlişkisi, Ankara 2001.
- ÖZBUDUN, Ergun; Türk Anayasa Hukuku, Ankara 1999.
- ÖZDİN, Nilüfer; Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Kavramının Gelişimi ve Sanatçı Hakları, (Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, www.e-sosder.com), ISSN:1304-0278 Kış 2005, C.3, S.11. (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.anap.org.tr/sub.asp?id=83Madde> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.akparti.org.tr/program.asp?dizin=38&hangisi=2> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- http://www.chp.org.tr/index.php?module=chpmain&page=list_party_info&info_id=102&pid=146 (Erişim tarihi:24.10.2007)

- <http://www.dsp.org.tr/MEP/FTPRoot/Dosyalar/DSP%20PARTI%20PROGRAMI.pdf> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.dyp.org.tr/Beyanname/Sosyal-Hayat.asp> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.ip.org.tr/lib/pages/detay.asp?goster=belgeler&belgetur=2> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFB6B8DA541AA02A11F01B9CC4F1C001E7> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F...> (Erişim tarihi:24.10.2007)
- http://www.mhp.org.tr/program/program9_3.php (Erişim tarihi:24.10.2007)
- <http://www.odp.org.tr/genel/program.php> (Erişim tarihi:24.10.2007)

