

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

Temmuz 2010 Sayı 4 ISSN 1307-9840

SANAT  
VE  
KADIN

# yedi

---

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ  
DERGİSİ

Hakemli bir dergidir. Yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır.

İmtiyaz Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Dr. Semih ÇELENK
Koordinatör	: Prof. Halil YOLERİ, Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ
Editör	: Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS
Dosya Editörü	: Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ÇETİN ÖZKAN
Yazı İşleri Müdürü	: Uzm. Sergül BULUT
İngilizce Düzelti	: Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR
Tasarım ve Baskıya Hazırlayan	: Yrd. Doç. Tuğcan GÜLER, Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN
Kapak Tasarımı	: Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN
İletişim	: YEDİ Dergisi Yayın Koordinatörlüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4 Balçova 35320-İZMİR (0232) 412 90 08
Baskı	: Etki Matbaacılık Ltd. Şti. 1266 Sokak No:4/A Basmane İzmir (0232) 482 09 00 www.etkiyayin.com
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	:10 Eylül 2010

## H A K E M K U R U L U

Prof. Dr. Oğuz ADANIR	Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA
Prof. Dr. Lale ANDİÇ	Prof. Suhandan ÖZAY DEMİRKAN
Prof. M. Reşat BAŞAR	Prof. İsmail ÖZTÜRK
Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU	Prof. Mümtaz SAĞLAM
Prof. Gören BULUT	Prof. Berrak TARANÇ
Prof. Cengiz ÇEKİL	Prof. Dr. Murat TUNCAY
Prof. Dr. Semih ÇELENK	Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Prof. Bekir DENİZ	Prof. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Hasan ERKEK	Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
Prof. Dr. Adem GENÇ	Doç. Dr. R. Hakan ERTEP
Prof. Dr. Doğan GÜNAY	Doç. Dr. Nihal KAFALI
Prof. Barbaros GÜRSEL	Doç. Dr. Songül KARAHASANOĞLU
Prof. Dr. Meltem KAYA ERTL	Doç. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Prof. Dr. Faruk KALKAN	Doç. Dr. Özcan ÖZBİLGİN
Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR	Doç. Dr. Orhan TEKELİOĞLU
Prof. Hande KURA	Doç. Dr. N. Selda ÖNDÜL
Prof. Dr. Gülseren KURUMER	Yard. Doç. Arzu ATIL
Prof. Dr. Huriye KURUOĞLU	Yard. Doç. Dr. Sibel ERDENK
Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Yard. Doç. Dr. Faik KARTELLİ
Prof. Dr. Oğuz MAKAL	Yard. Doç. Dr. Can ÖZCAN
Prof. Dr. Hülya NUTKU	Yard. Doç. Dr. Sadık TÜMAY
Prof. Dr. Hakkı ÖNKAL	Yard. Doç. Dr. Murat ÜNAL
Prof. Dr. Zafer ÖZDEN	Yard. Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

# S U N U Ő

---

Değerli Okurlar,

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi YEDİ dördüncü sayısıyla, cehennem sıcaklarının ortasında bir zamanda yeniden karşınızda. Dördüncü sayımızın içeriğinden ve bize gelen yazıların niceliği ve niteliğinden anlaşılan, YEDİ'nin kendi alanında giderek önemsenen, saygın bir dergi olma yolunda ne kadar kararlı bir biçimde ilerlediğidir. Bu sayımız "kadın" izleği üzerine, değişik disiplinlerde üretilmiş ve çoğu telif 17 farklı makaleyi bir araya getiriyor. Değerlendirmeye giren yazı, makale, katkı sayısı ise nereyse bu sayının iki misliydi. İşte bu yüzden geçen sayıdaki karamsarlığımız bu sayıda yerini büyük bir heyecana ve geleceğe yönelik umuda bıraktı.

YEDİ süreli bir dergi olduğu için yazı arayışlarımız ve katkı beklentilerimiz de zamanla sınırlı olduğunu bir kez daha belirtmek isteriz. Bu sayımızda da kimi nitelikli yazıları çok geç başvurduklarından ötürü tasnif dışı bırakmak durumunda kaldık. Bundan sonraki sayılarımızda, yazı sahiplerinin zaman sınırlamaları konusunda titiz davranmalarını rica ediyoruz.

Ocak 2011'de çıkacak yeni sayımızın konusunu "**Sanat'ta Eleştiri/ Sanat Eleştirisi**" olarak belirledik. Bu sayı için katkılarınızı şimdiden bize gönderebilirsiniz. Son iki sayımızda editrlğmz büyük bir özveri ve disiplinle yürüten Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS ve sayı editörümüz Yrd. Doç. Dr. Zuhar ÇETİN ÖZKAN'a teşekkürlerimi sunuyorum. Önümüzdeki sayının editörlüğünü de Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS üstlenmeyi sürdürecek, sayı editörümüz ise Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY olacak.

Ben sunumu bitirirken, bu sayının yazarlarına ve saygıdeğer hakemlerine, koordinatrlerimiz Prof. Halil YOLERİ ve Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ'ye, Yazı İşleri Müdürümüz Uzm. Sergül BULUT'a, İngilizce dzeltilerimizi titizlikle yapan Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR'a ve tasarımın sorumluluğunu üstlenen Yrd. Doç. Tuğcan GÜLER ve Arş. Gör. Betül USLU ÖZKAN'a teşekkürlerimi sunuyorum.

YEDİ editoryal ekibinin olduğu kadar, yazarlarının, hakemlerinin ve emek verenlerin katkılarıyla sanat bilgisinin retildeği, toplandığı saygın bir dergi olma yolunda hızla ilerliyor. Önümüzdeki sayılar, dergimizin yerinin daha da sağlamlaşacağını ve dergiye nitelikli katkılarının katlanarak büyüyeceğine eminiz.

Saygıyla...

Prof. Dr. Semih elenk

Dekan



DOKUZ EYLÜL  
ÜNİVERSİTESİ  
**GÜZEL SANATLAR  
FAKÜLTESİ**



# İÇİNDEKİLER

## MAKALELER

(Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.)

<b>An Instigative Attitude: "Conspicuous Consumption" at the Ottoman Court by the Patrons during Suleyman I's Reign</b>	9
<i>Filiz Adıgüzel – Prof. Elvan Özkavruk Adanır</i>	
<b>Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri</b>	17
<i>Özlem Aliyazıcıoğlu</i>	
<b>Görüntü Üreten Teknolojiler Bağlamında Öğrenci Resimlerindeki İmgelerin Değişim Süreci</b>	29
<i>Arzu Uysal</i>	
<b>Compositing A Contemporary Fairytale: Wedding Photographs In Turkey</b>	39
<i>Nazlı Eda Noyan</i>	
<b>Geleneksel ve Yeni Uygulamalar Üzerinden Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Kadın ve Bedenin İmgeleri</b>	49
<i>Nihal Ötken</i>	
<b>Kadının Ölmesi Gerekir (Giacomo Puccini'nin operalarındaki kadın karakterlere feminist eleştirel bir yaklaşım)</b>	55
<i>Özlem Belkıs</i>	
<b>Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay</b>	63
<i>Leyla Yıldırım</i>	
<b>Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro – Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı / Sanatı</b>	73
<i>Nuran Leyla Ersel</i>	
<b>Postmodernizmin Cadısı: Diamanda Galas</b>	79
<i>Hilmi Tezgör</i>	
<b>Kadın ve Melankoli: Carrie Filmi Üzerinden Bir İnceleme</b>	85
<i>Ayşegül Kesirli</i>	
<b>Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: 'Zirvedeki Kızlar'</b>	93
<i>Sinan Gül</i>	
<b>Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları</b>	101
<i>Şeyma Ersoy Çakı</i>	
<b>Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: Başka Dilde Aşk ve Peri Tozu</b>	111
<i>Gül Yaşartürk</i>	
<b>Güncel Sanat Üretiminde: "Fantastik Erotik Kadın"</b>	117
<i>Emel Yurtkulu</i>	
<b>Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması</b>	125
<i>Pınar Üner Yılmaz</i>	

## KATKILAR

<b>Kadın ve Sanat</b>	137
<i>Özdemir Nutku</i>	
<b>Cesaret Ana Cindy Cheenan'ın Gerçek ve Gerçek Olmayan Günlüğü</b>	143
<i>Dario Fo – Franca Rame</i>	



## MAKALELER

---

*Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.*





*'Süleymanname'*

# *An Instigative Attitude: “Conspicuous Consumption” at the Ottoman Court by the Patrons during Suleyman I’s Reign\**

Filiz ADIGÜZEL TOPRAK\*\* Elvan ÖZKAVRUK ADANIR\*\*\*

**Kışkırtıcı Bir Davranış: Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı Sarayı’nda “Gösteriş için Tüketim” ve Patronlar**

**Özet**

Amerikalı sosyolog Veblen’in “gösteriş için tüketim” diye adlandırdığı malın mülkün halka sergilenmesi durumu, 16. yüzyıl Osmanlı sarayında statü ve gücü yansıtan önemli yollarından biri olmuştur. Bu durum aynı zamanda Osmanlı toplumunda yüksek bir pozisyona ulaşmak için de zorunlu bir hale gelmiştir.

Osmanlı sarayında, sultan gibi, şehzadeler, valide sultanlar, vezirler ve hazinedarbaşları da birer patron (sanat hamisi) olmuşlardır. Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanatı zamanında (1520-1566) sanatla ilgili işler, başvezir veya sarayda zanaatçı örgütünün (Ehl-i Hiref) başında olan hazinedarbaşı tarafından yürütülmüştür. Bundan dolayı, bu tür içiçe geçmiş ilişkiler, patronaj açısından karmaşık bir patron / müşteri ilişkisi yaratmıştır; bu ilişkiler içinde sultan her zaman üslup yaratıcı konumunda olmamıştır.

Egemenliğin vazgeçilmez özelliklerin biri olan ihtişam fikrini öne çıkaran Başvezir İbrahim Paşa (1523–1536), Venedikli tüccar ve sanatçılarla olan yakın ilişkileri sayesinde Osmanlı sarayındaki gösteriş için tüketimi harekete geçiren en önemli ve güçlü patronlardan biri olarak öne çıkmıştır.

Bu makalede, başvezirler gibi Osmanlı sarayında yüksek statüye sahip görevlilerin sultan için sanat üretimine nasıl katıldıkları açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, bu görevlilerin, Osmanlı Devleti ve “dünya hükümdarı” olan sultanın evrensel egemenliklerini meşrulaştırmada kullandıkları etkili unsurlardan biri olan siyasal statüyü güçlendirmek amacıyla “gösteriş için tüketim”i nasıl harekete geçirdikleri de tartışılacaktır.

*Anahtar kelimeler: Kanuni Sultan Süleyman, Osmanlı Sarayı, sanat hamiliği, gösteriş için tüketim, prestij*

**Abstract**

The public display of wealth in the form of material possessions, what the American sociologist Veblen called “conspicuous consumption” has always been an important way of projecting royal status and power at the Ottoman Court of 16th century. At the same time, consumption in order to create pomposity was an inevitable fact to acquire a high position in the Ottoman society.

In the Ottoman Court, princes, valide sultans, vizierate and chief treasurers were the patrons of art as well as the sultan. In Suleyman I’s reign, artistic commissions of the sultan were usually conducted by the grand vizier or the chief treasurer who was at the head of the organization of royal artisans (Ehl-i Hiref). Hence, such interconnected relations created a complex network of patron/client relations for the patronage of art, in which the sultan was not always the chief tastemaker.

Promoting the ideal of magnificence as an indispensable attribute of sovereignty, Grand Vizier Ibrahim Pasha (1523-1536) was one of the most powerful and significant patron who instigated conspicuous consumption at the Ottoman Court in terms of his close relations with Venetian merchants and artisans.

In this paper, it is intended to investigate the involvement of high rank officers, such as grand vizierate, with the art production for the sultan in and outside the Ottoman Court, and how they instigated the conspicuous consumption in order to reinforce their political status, as it was also a powerful fact for the legitimating of universal sovereignty of the Ottoman State and the sultan as the ruler of the world.

*Key words: Suleyman I, Ottoman Court, art patronage, conspicuous consumption, prestige*

\*This article was presented as a paper at the “Patrons, Makers and Traders: People and Art in the Islamic Middle East” Conference organized by the Victoria&Albert Museum in London, for the opening of the Jameel Gallery of Islamic Art on 27 April 2007.

\*\*Yrd. Doç., DEÜ GSF, Geleneksel El Sanatları Bölümü

\*\*\*Prof., DEÜ GSF, Geleneksel El Sanatları Bölümü

The display of wealth in the form of material possessions, what the American sociologist Veblen called “conspicuous consumption”(1) has always been an important way of projecting royal status and power at the Ottoman Court of 16th century. At the same time, consumption in order to create pomposity was an inevitable fact to acquire a high position in the Ottoman society. In the Ottoman Court, princes, valide sultans, vizierate and chief treasurers were the patrons of art as well as the sultan. In Suleyman I’s (1520-1566) reign, artistic commissions of the sultan were usually conducted by the grand vizier or the chief treasurer who was at the head of the organization of royal artisans (Ehl-i Hiref)(2). Hence, such interconnected relations created a complex network of patron/client relations for the patronage of art, in which the sultan was not always the chief tastemaker(3).

In this paper, it is intended to investigate the involvement of the sultan himself and the high rank officials, such as grand viziers, with the art production for the sultan in and outside the Ottoman Court, and how they instigated the conspicuous consumption in order to reinforce their political status, as it was also a powerful fact for the legitimating of universal sovereignty of the Ottoman State and the sultan as the ruler of the world.

According to Gülru Necipoğlu, promoting the ideal of magnificence as an indispensable attribute of sovereignty, Grand Vizier İbrahim Paşa (1523-1536) was one of the most powerful patron who instigated conspicuous consumption at the Ottoman Court in terms of his close relations with Venetian merchants and artisans. Owing to these close relations, he possessed expensive ceremonial objects for the sultan, which resulted with a great expenditure of an enormous fortune to exhibit the sultan’s magnificence to the world. However İbrahim Paşa’s preoccupation with pomp eventually led to his execution in 1536. This instigative attitude of his changed dramatically after the appointments to the post of grand vizierate of Ayas Paşa (1536-1539), Lütfi Paşa(1539-41) and Rüstem Paşa (1544-53/1555-61) respectively. These grand viziers were characterized by a consistent avoidance of conspicuous consumption at the Ottoman Court(4).

In certain societies, artists generally convey their art within the borders of dominant culture and social relations. According to Halil İnalçık, this is quite obvious in a patrimonial society like the Ottoman

society that social and political status was only defined by the absolute ruler. The Ottoman sultan, “Sahib-i Mülk”, was always the supportive patron of arts. Being the patron of arts is associated with the definition of “patrimonial state”. In a patrimonial state structure, state power, sovereignty, mülk (land) and tebaa (subjects) are absolutely possessed by the ruler and the ruler’s family(5).

The reign of Süleyman was not only the high point of political and economic development, but also the golden age of Ottoman culture. Artistic production flourished under the demanding and generous patronage of the sultan himself, his extended family, and his high rank officials. Their wealth and ability to employ the most talented craftsmen, coupled with the idea of patronage as a responsibility of the state played a major role in the formation of a distinct taste. At the Topkapı Palace, Grand vizier was responsible for the organization of artistic production. Furthermore, one of the most important eunuchs, the Head Treasurer, who was at the head of the court ateliers (Nakkashane) was also the mediator for arts(6). On the other hand, ceremonial of the Topkapı palace that required the sultan to seclude himself in his private household at the Third Courtyard, hardly allowed him to be directly in contact with the artists; his commissions were given by the Grand Vizier or the Head Treasurer. Because the sultan was not always the tastemaker, it could be said that the artistic production at the Ottoman court changed according to the taste of high rank officials causing diverse artistic styles(7).

İbrahim Paşa, who was Süleyman’s Grand Vizier between 1523 and 1536, was an important character in determining the artistic disposition of the Ottoman court. At the time of İbrahim Paşa, court ateliers were employed by Iranian masters who were brought by Selim I. from Tebriz in 1514, and this caused the domination of Iranian artistic taste on the objects produced in the court ateliers. Furthermore, together with the Iranian effects, European artistic taste had also influenced this production through İbrahim Paşa’s Venetian advisor Alvise Gritti, who quickly became important at the Ottoman Court. Süleyman’s childhood training as a goldsmith brought out his great interest in collecting rare and valuable gems. It also encouraged a lively jewel trade with Venice in which Gritti was the key figure. It was the time of İbrahim Paşa when Suleyman’s sultanate had seen the peak of pomp and magnificence in visual cul-



ture. Especially in this period, consuming highly expensive and splendid objects were accepted as the primary matter for displaying authority(8).

Presenting the sultan with costly jewels, İbrahim Paşa seemed to be encouraging the conspicuous consumption at the Ottoman court. For example, according to Ali Seydi Bey's accounts, in 1525, he presented a gold cup inlaid with enormous diamonds, emeralds, rubies, and pearls worth 200,000 ducats, which he brought from Cairo(9). Other than these expensive gifts, a hundred male and female slaves, and sixty three Arab horses were brought from Cairo; indeed, the horse that İbrahim Paşa rode on the way to Egypt had a saddlecloth worth 170,000 golden coins. As he entered in Istanbul, he was welcomed with a ceremony, and this time his horse's saddlecloth worth 250,000 golden coins. In addition, there were two inventories indicating İbrahim Paşa's treasures he accumulated in Cairo. The descriptions made for those treasures in the inventories of 1536 showed that he possessed a fortune surpassing even those owned by the sultan(10).

According to Gülru Necipoğlu, there are three Venetian woodcuts and an engraving by Agostino Veneziano depicting Süleyman with a fantastic head-gear. It is a golden helmet produced for the sultan by Venetian goldsmiths in 1532. Besides a plumed aigrette with a crescent-shaped mount, the golden helmet had four crowns with enormous twelve-carat pearls, a head band with pointed diamonds, and a neck guard with straps. Featuring fifty diamonds, forty seven rubies, twenty-seven emeralds, forty-nine pearls, and a large turquoise, it was valued at a total of 144,400 ducats, including the cost of its velvet-lined gilt ebony case. Gülru Necipoğlu suggests that İbrahim Paşa seems to have been the guiding spirit behind the Venetian helmet project and he might well have been provided gold and jewels for it from his collection(11).

Another significant event of İbrahim Paşa's period was his wedding. Suleyman prepared a wedding for the marriage of his sister to İbrahim Paşa with an unprecedented wedding ceremony in 22 May 1524 in Istanbul. As the Venetian historian Sanuto told, the wedding was magnificent and eight different feasts were held in the Hippodrome. İbrahim Paşa displayed the gifts to the public in the early morning. These gifts were carried by some of the court attendants and slaves. The golden vessels were carried by the beauti-

fully dressed slaves; silk and gilded silver thread fabrics, white fox and lynx furs were carried by Janissaries. Behind them were the court attendants walking with forty horses, carrying a diamond worth 25,000 ducats and some other valuable gems. It took a whole morning and an afternoon to carry the bride's dowries; after the dowries' had been carried, İbrahim Paşa's paronymph (best man) Ayas Paşa's gifts arrived, which were carried by sixty mules. The bride's paronymph also gave earrings as a gift worth four thousand ducats. Before the evening prayer, İbrahim Paşa gave gold to the bride worth a hundred thousand ducats in front of her relatives; in return, the bride gave back the half of it, which was fifty thousand ducats, showing how much she loved him(12).

Rustem Paşa, who was promoted to the post of Grand Vizier in 1544, had been effective in constituting the classical synthesis in artistic production of the last two decades of Suleyman's reign. He was known for his stiff policy in economical issues, as he objected to import luxury goods such as textiles and jewelleries from Europe that literally happened during İbrahim Paşa's time; and also rejected the expensive and luxurious objects brought by foreign ambassadors as diplomatic gifts(13).

During Rustem Paşa's grand vizierate, goldsmiths were not important as they were used to be. However, the number of weavers that was twenty seven in 1526, reached the number of hundred and five in 1545 and hundred and fifty six in 1557. In the last years of Suleyman's reign, weavers became the major group of craftsmen in court ateliers; among them painters were of a secondary group(14).

The production of luxury objects at the Ottoman court ateliers had taken its roots from the Mongol-Timurid and Safavid artistic traditions(15). In Suleyman's reign, the system of artistic production was transformed into a centralized structure. In the reign of Mehmed the Second, craftsmen at the court ateliers could not work in collaboration. It was only after Bayezid the Second's time that the ateliers' structure was systemized, and certain craftsmen that Selim I. had brought from the conquered cities of Cairo and Tabriz were added to this structure. Furthermore, after the conquests, together with the craftsmen, precious illuminated manuscripts were brought to the court and preserved in the sultan's private library(16). However, in Suleyman's reign, the structure of court

ateliers' was changed; recruit masters known as devshirme, raised in different parts of the empire, were gradually replaced by the masters from Tabriz who dominated the court ateliers in 1520's and 1530's. As Süleyman's reign came to an end, the regulation of employing recruit children was continued. Recruit system, which was about training talented non-Muslim children to bring up loyal officials to the sultan and the empire, and including them to the central structure, also became a part of artistic production. Through this system, loyal viziers, commanders, soldiers and artists were located to certain state ranks and acquired their status only from the sultan. Having a non-Muslim background and having been educated at the palace from a young age, recruits reflected the multilingual and multicultural composition of the empire itself. It could be said that recruits were influential in the formation of classical synthesis in Ottoman art as they were employed in court ateliers from the second half of the 16<sup>th</sup> century(17).

The other factor in achieving the classical synthesis in Ottoman art was the abandoning of European artistic taste. In the last decade of Süleyman's reign, it was eventually realized that the ideal of universal rulership, adopted from the time of Mehmed the Second, could not be fulfilled(18). This led to an attitude of defining a unique identity within the political borders of the empire. In Mehmed the Second's reign, inviting famous European artists such as Matteo de Pasti, Gentile Bellini and Costanzo da Ferrara, denotes intense relationship between Europeans and Ottomans. From the time of Mehmed the Second, Ottoman court had been an alternative source for European artists in terms of artistic production. In the meantime, it had been a different experience for them to produce art for the sultans at the heart of the Ottoman Empire which had lands both in the West and East. With the conquest of Istanbul, Ottoman Empire came to be a major point in the European politics, and executed a cultural programme that owned universal ideals in the reign of Mehmed the Second. This programme was opened both to West's and East's artistic dispositions. Süleyman also adopted this ideals, which were about to animate the goal of uniting Rome and Istanbul under a new World Empire. However, in the mid of Süleyman's reign, it became only a dream to establish a world empire under one absolute rule in the Mediterranean. In this way, universal ideals were replaced by national ideals, so the European images were not used in status symbols in respect of changing cultural policies during

Süleyman's reign of 1540's and 1550's. This period could be identified as the classical period of the Ottoman culture and arts and the time that it gained its unique Ottoman identity. With the central control system established on artistic production and patronage, the unity in visual language that represented the Ottoman court was achieved. Furthermore, the constant salaries paid to artists formed a distinctive court culture; artists were encouraged for higher quality productions with the prizes given at the completion of each work. Visual culture had taken its shape around the Ottoman court in Istanbul which was the centre of the empire. Disseminated from the centre, visual culture possessed a distinctive and a connective feature on Ottoman identity. In the Ottoman political language, authority was identified with being close or far to the centre, therefore the system of these visual signs narrowed the spatial distances which caused an approval of one unique cultural formation. Visual unity in the artistic production throughout the last years of Süleyman's reign was transformed into signs of distinction for the ruling class and the public. It also served as a signification in identifying the hierarchy among the ruling class(19).

If the Ottoman classical age generated high quality art works in Süleyman's reign, it could be said that the sultan's exquisite taste of art was instrumental in artistic production. Yet, the quality of an art work and the fame of an artist were mostly assessed by the sultan, in which the appreciation and the acceptance were merely related to the sultan's favor(20). From this aspect, production of a manuscript named "Süleymanname"(21) by the order of Süleyman in the last decade of his reign draws attention to his position as a patron of arts. As from the 1550's, changing cultural and ideological structure of Süleyman's policy gave way to the emergence of formalization of the imperial image. At this point, it is striking that Süleyman appointed a şehnameci (court historian) in 1550's to write a history of the Ottoman dynasty. Arifi was the first şehnameci appointed to this post. He completed his history "Şahnâme-i Al-i Osman" in 1558 which was consisted of five volumes. Süleymanname is the fifth volume of this history. According to the records of Aşıkpaşazade, Süleyman was pleased with the activities of Arifi; he was also pleased with the first chapters that Arifi wrote and appointed him to the post of şehnameci with a daily stipend of twenty five akçes (coins)(22). Furthermore, Süleyman commissioned a group of painters and calligraphers for this

history to be written and illustrated as a manuscript. Arifi's Süleymanname contains 30,000 verses on the meter of Firdausi's Şahname. It is the only intact volume preserved in its original library, is registered in the Treasury Collection of the Topkapı Palace. It has the most extensive text (617 folios) and the largest number of illustrations (69 paintings). Süleymanname could be accepted as one of the explicit models of art patronage in Süleyman's reign, referring to Süleyman as a powerful patron of the arts. Commissioning a şehnameci and a group of artists to write and illustrate an official history of his reign, Süleyman played an active role in constituting his own "universal ruler" image(23).

Süleymanname contains a magnificent gold-stamped leather binding and opens with a marvellous double folio, which is called "münacat", meaning "prayers". The beautiful illumination, juxtaposition of decorative elements and the refined technique are found in the works of Karamemi who headed the court ateliers in 1557-1558. Arifi begins the Süleymanname with a selection of verses from the Kur'an chosen specifically for the sultan. They appear in the gold cartouches above and below the text panels. The verses stress the qualities of justice, generosity and tolerance, and include a reference to Solomon, with whom the sultan shares his name as well as his reputation for judicial reform. Dramatic events between 1520 and 1555 of Süleyman's reign were narrated chronologically in the Süleymanname, which is consisted of sixty nine miniature paintings(24). It is possible to find visual expressions of sultanate and the magnificence of Suleyman's reign. Especially the scenes which depict the entertainments happening at the various pavillions of the Topkapı Palace and one at the Edirne Palace show a highly ornamented style with the extremely elaborate architecture consisting of various interlocking components adorned with diverse geometric and floral motifs. Painters constructed these scenes by employing intersecting circular, diagonal and horizontal formations at the apex of that which is the sultan(25)

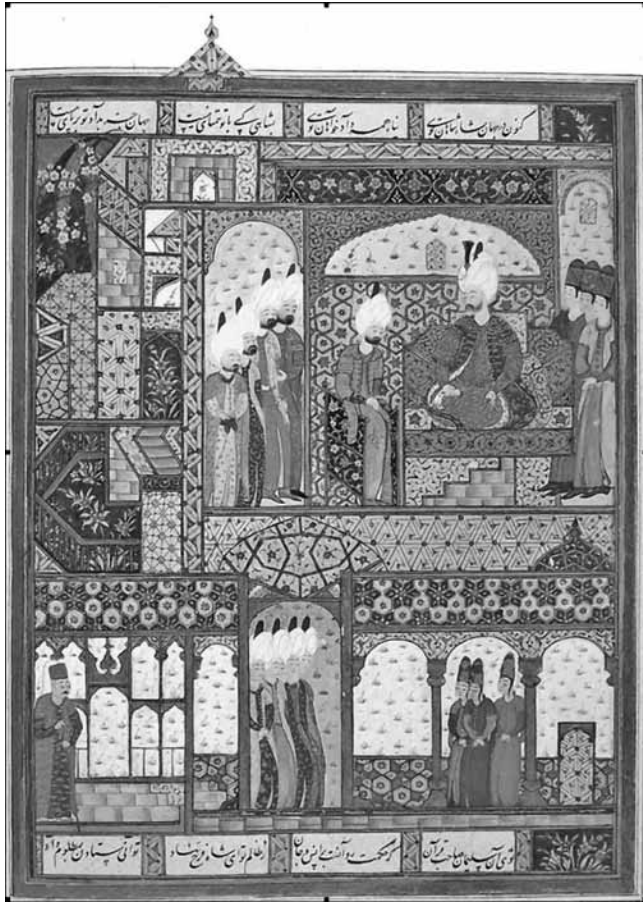
Same approach in depicting the architecture of the Chamber of Petitions at the Topkapı Palace, where the receptions of foreign ambassadors take place, was used by the painters of Süleymanname. When it is thought that ceremonial was an instrument used in defining authority, receptions of foreign ambassadors could be perceived as a stage for displaying the

wealth and splendor of the Ottoman Empire. According to Gülru Necipoğlu, the actual effect of reception ceremonies at the Topkapı Palace could be derived from the perfect order of the ceremony that was perpetuated equally in the same way(26). Parallel to this, the reception scenes depicted in Suleymanname could be perceived as such scenes reflecting the magnificence and splendor of the empire as well as the absolute power of the sultan. One of the reception scenes in the Süleymanname shows that Suleyman is receiving Elkas Mirza, the brother of Safavid ruler Tahmasp in the Chamber of Petitions (Please see Fig.1.)(27) Suleyman, sitting on a throne and attended by his ministers, has permitted Elkas to be seated at his presence. In the foreground are thought to be the arcades of the Second Courtyard and the domed Babussaade. Several officials including a gatekeeper, four ic oglans, and three special corps of guards wait outside the gate. The brother of Shah Tahmasp, Elkas had rebelled against the Shah and escaped to Istanbul in 1547 after being defeated. He brought his court with him and asked to take refuge in the Ottoman lands. When Elkas arrived at the Ottoman capital Istanbul, Suleyman was in Edirne. By the end of that year, Suleyman entered the capital with a spectacular parade, displaying all the wealth and power of his empire, making sure that Elkas was watching it. In addition lots of gifts were presented to Elkas. This kind of pomp was not only a display in terms of relationships with the other states, but a central component of the dynastic diplomacy. This was important in asserting the status and the strategic value of an enemy or an ally in the eye of the Ottomans. In particular, Ottomans tended to display the most splendid and pompous reception ceremonies for their major Muslim rivals, the Safavids(28).

According to Ali Seydi Bey's records, who was a 19<sup>th</sup> century high rank official at the Ottoman court, the entrance parade was organized by various groups of court attendants. At the foremost of the parade there were mules, horses and camels loaded with treasuries, after them there were a thousand miners and artillerymen accompanied with four thousand cavalymen. Court officials such as viziers, nişancı (high rank secretary), and treasurers were following them with a flag bearers carrying four tailed flags. Every time Elkas Mirza saw that a parade was approaching, he stood up and greeted the head of the parade imagining he was the sultan. Eventually when he saw the sultan, he was amazed by the glory of the Ottomans. After a couple of days, Elkas Mirza was



received with a special ceremony at the Chamber of Petitions and Elkas and his council was presented with various gifts worth more than a hundred thousand gold(29). Possibly, the extreme elaborate architecture with various geometric and floral motifs used in this scene could be depicted to transmit this prestige and once again to draw attention to the wealth and power of the Ottoman State(30).



**Figure 1.** "Sultan Süleyman is receiving Shah Tahmasp's brother, Elkas Mirza", folio 471b, TSM H.1517.

In the Ottoman perspective of sultanate regarding the characteristics of authority, power relations were defined by signs. Characteristics that distinguish the sultan from the others, regulations of hierarchy and order, in other words all components that make the sultan unique, transform into signs of the sultan and the sultanate. During the reign of Süleyman, "conspicuous consumption" was one of the key factors in creating this uniqueness. Each object used or consumed by the sultan or by his family generated a dis-

play of the Ottoman political power in and outside the court and in front of the antagonistic states. In terms of power relations, "conspicuous consumption" had always been a valid process in defining the political and physical dominance.

#### NOTES

1. About Veblen's work, please refer to: Thorstein Veblen, **The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions** (New York: Macmillan, 1902), pp. 68-101
2. For more information about Ehl-i Hıref, please refer to: Filiz Çağman; "Behind the Ottoman Canon: The Workshops of the Imperial Palace", Palace of Gold and Light, Palace Arts Foundation, Washington, 2000, pp.50-62; Filiz Çağman; "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatı Örgütü: Ehl-i Hıref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Akbank Yay., S.54, Şubat 1998, pp.11-17.
3. Filiz Adiguzel Toprak; "Signs of Absolute Power in the Illustrations of Arifi's Süleymanname: Reception of Foreign Ambassadors at the Topkapı Palace", paper presented at the Annual Conference of the British Society for Middle Eastern Studies", 23-26 July 2006, University of Birmingham. p. 1.
4. Gülru Necipoğlu; "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", **The Art Bulletin**, 71, September 1989, pp. 405-406,425.
5. Halil İnalçık; **Şair ve Patron, Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme**, Doğu Batı Yay., Ankara, 2003, s.10
6. Zeren Tanındı; "Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar", **Uludağ Üni. Fen-Edebiyat Fak., Sos. Bil. Dergisi**, Yıl:3, S.3, 2002, pp.42-43.
7. Filiz Adiguzel Toprak; **Signs of Sultanate in the Miniature Paintings of Arifi's Süleymanname**, Published Doctoral Thesis, Dokuz Eylül University, Institute of Fine Arts, 2007, pp. 26-27
8. Gülru Necipoğlu; "A Kânûn for the State, a Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture", *Recontres de Le'cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his Time, Acts of the Parisian Conference*, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990, Edited by G. Veinstein, Paris, 1992. p.195.
9. Ali Seydi Bey; **Teşrifat ve Teşkilatımız**, Tercüman 1001 Temel Eser 17, Basım yeri: Kervan Kitapçılık A.Ş., p. 210
10. Ali Seydi Bey; *ibid*, p. 210
11. Gülru Necipoğlu; "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", p. 412
12. Hüseyin Tekinoğlu, **Muhteşem Süleyman Yönetim ve Liderlik Sırları**, Kum Saati Yayınları, İstanbul 2005, pp. 53.-55
13. Tayyip Gökbilgin; "Rüstem Paşa ve Hakkındaki İthamlar", **Tarih Dergisi**, VIII, 1955, pp. 32-33



14. Gülru Necipoğlu; "A Kanun for the State, a Canon for the Arts", p. 198
15. Gülru Necipoğlu; "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles", **Muqarnas**, Vol.7, 1990, p.136-137
16. About the foreign craftsmen brought to the court ateliers, please refer to: İsmail H. Uzunçarşılı; "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defterleri", Belgeler, Cilt XI, S.15, pp.24-65
17. Oleg Grabar; "An Exhibition of High Ottoman Art", **Muqarnas**, vol.6., 1989, pp.5-9.
18. Cornell Fleischer; "The Lawgiver as Messiah: The Making of the Imperial Image in the Reign of Süleyman", *Recontres de Le'cole Du Louvre, Süleyman Magnificent and his Time, Acts of the Parisian Conference*, Galeries Nationales Du Grand Palais, 7-10 March 1990, Edited by G. Veinstein, Paris, 1992, p. 160
19. Filiz Adiguzel Toprak; "Signs of Sultanate in the Miniature Pintings of Arifi's Süleymanname" pp. 24-29
20. Halil Inalcık; *ibid*, p. 15
21. Süleymanname; completed in 1558 AD., preserved at the İstanbul Topkapı Palace Museum, H.1517.
22. Christine Woodhead; "An Experiment in Official Historiography: The Post of Şehnameci in the Ottoman Empire, c.1555-1605", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 75, 1983, pp. 158-159.
23. Filiz Adiguzel Toprak; "Signs of Sultanate in the Miniature Pintings of Arifi's Süleymanname", pp. 25
24. Esin Atıl; **Süleymanname**, The Illustrated History of Süleyman the Magnificent, National Gallery of Art, Washington, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1986, p. 86-87
25. Filiz Adiguzel Toprak; "Signs of Sultanate in the Miniature Pintings of Arifi's Süleymanname", p. 29.
26. Gülru Necipoğlu; **Architectural, Ceremonial and Power, The Topkapı Palace in the 15th and 16th Centuries**, MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 45
27. Esin Atıl; *ibid*, p.195
28. Filiz Adigüzel Toprak; "Signs of Sultanate in the Miniature Pintings of Arifi's Süleymanname", pp.79-80
29. Ali Seydi Bey; *ibid*, p.143
30. Filiz Adiguzel Toprak; "Signs of Sultanate in the Miniature Pintings of Arifi's Süleymanname", pp. 52-53.



*'Let Lastavica', Giacomo Balla, 1913.*

# Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri

Özlem ALİYAZICIOĞLU\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: fütürizm, sahne tasarımı, çok katmanlı sahne, çok odaklılık, eşzamanlılık*

Yirminci yüzyıl sanatında başkaldırı sözcüğü karşılığını Fütürizm'de bulur. 1909 yılında kaleme aldıkları Fütürist Manifesto ile başkaldırılarını dünyaya duyuran Fütüristler, modernleşen yaşamın getirisi olan hız kavramını sanat yapıtlarının merkezine alırlar. Hız, güç, kuralsızlık ve geçmişin yok sayılması arzusu ile yol alan sanatlarında hedef aldıkları sadece özgürlüktür. Geçmişle olan tüm bağlar koparılmalı, modern olan hayata geçirilmeli ve bunun için ne gerekiyorsa yapılmalıdır. Sanatın her alanında olduğu gibi tiyatro ve sahne tasarımında da aynı yöneliş ile kendini gösteren Fütürist bakış, sahne düzleminin iki boyutluluktan kurtularak çok odaklı perspektifle derinlik kazanmasına sebep olur. Sahne-seyirci ilişkisindeki dokunulmazlığı kaldıran yöneliş için sahne hareket edebilen bir makineye dönüşür. Bu çalışmada Modern çağın getirdiklerini sanata taşıyan Fütürizm'in sahne tasarımındaki etkileri incelenmiştir.

## Summary

*Keywords: futurism, stage design, multi-layered scene, multi-orientation, synchronicity*

The term 'rebellion' in the twentieth century art finds its equivalent in Futurism. Futurists, pronouncing their rebellion to the world by Futurist Manifesto in 1909, put the 'speed' notion as a result of modernizing life in their works. What their target at with their works is only freedom, which are stimulated by speed, power, anarchy and the desire to ignore the past. All the ties between today and the past should be dismissed, anything modern should be activated and anything should be done in order to achieve this approach. Futuristic approach, which appeared in performing arts and stage design as in many other kinds of art, leads the stage decoration to get rid of its borders and gain depth with multi-oriented perspective. For the approach that dismisses immunity existing in stage-audience relationship, the stage turns into a moving mechanism. In this paper, effects of Futurism are analyzed, which carries the requirements of the Modern Age to the art.

Biz çağımızın en son aşamasında bulunuyoruz! (...)  
Olanaksızlığın gizemli kapılarını açmak için neden  
geriye bakalım? Zaman ve mekân dün yok olmuştur.  
Bizler artık mutlak olanda yaşıyoruz  
çünkü artık sonsuz ve her zaman için var  
olacak olan hızı yaratmış bulunuyoruz.  
Filippo Tommaso Marinetti  
Fütürist Manifesto,1909

Bir çağın sanat başarılarını incelerken, o çağın belirli üslubunun anlatım ve biçim yöntemlerini göz önünde tutmamız gerekir. Yirminci yüzyılın sahne tasarımı hakkında yorum yapabilmek için de o çağa damgasını vuran akımlara bakıldığında, sahne tasarımı alanında devrimsel bir adımın gerçekleştiği dönem olarak Fütürizm öne çıkar. Tiyatro tarihinde, sahne tasarımının tiyatro sahnesini ve tiyatro binasının sınırlarını zorladığı ve hatta formuna müdahale ettiği ilk akımdır Fütürizm.

Ernest Fischer'ın "biçim toplumsal bir amacın belirtisidir"(1) sözleri, Fütürizm için yüzyılın başında toplumun yönelişini dile getirme biçimi olarak da yorumlanabilir. Toplumsal yönelişin bu dile gelişi avangart bir sanat hareketi olarak tanımlanır. Avangard sözcüğü (fr. avant-garde) "Öncülük eden kimse, düşünce ya da sanat akımı için kullanılır"(2) ve "biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket haline gelmiştir"(3). Fakat avangart ilk olarak XVIII. yüzyılın sonunda, askeriye harekâtları kolaylaştırmak amacıyla alanı tanımlamakla görevli topluluğu belirtmekteydi. Daha sonraları siyaset ve kültür alanında da kullanılmaya başlayan bu terim askeri kökeniyle aslında belirli bir anlamını da korumuş olmaktadır, "başkalarına izlenecek yolu gösteren eğitilmiş ve bilgili bireyler topluluğu..." (4)

XX. yüzyıl'da sanat bulunduğu ortamın kurallarını ciddiye alarak bunları özerk bir biçimde uygulayan ve aşırı uçlara giden, öte yandan da kendi kurallarından başka yasa tanımayan avangart sanatçıların elinde şekillenmeye başlamıştır.

*20. yüzyılla birlikte sanat, bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilir. Küçülen dünya içinde, daha da karmaşıklaşan teknoloji ağının açılırları arasında sanatçı, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir (5).*

Avangard sanatçıların ortaya çıkan 'izimler'in en temel ortaklığını ise egemen kurumsal sanatın topyekün reddi olarak tanımlayan sanat kuramcısı Peter Bürger, 'izimler'in farklı bir sanatçı tipolojisini 'ilerlemeciliğe inanan öncü bir aydını' da beraberinde getireceğini savunmuştur (6). Fütürizm yani diğer bir adıyla Gelecekçilik yeni yüzyılın başında bu anlamı özümseyen bir duruş ile tarihteki yerini alır.

Fütürizm, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde "(Fr. futurisme); İtalyan şairi Marinetti'nin 1909 yılında yayımladığı bildiri ile ortaya çıkan, yeni hayatı övme, geleneksel edebî kuralları yıkma amacını güden ve Dadacılık, gerçeküstücülük vb. akımlara öncülük etmiş olan edebiyat çıkışı, gelecekçilik" (7) olarak tanımlanmaktadır.

Tanımlarında da belirtildiği gibi Fütürist akım Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944), Paris'te 9 Şubat 1909 tarihinde **Le Figaro** gazetesinin ilk sayfasında yayımlanan **Manifeste du Futurisme** bildirgesi ile halka duyurulur. Manifestosunun yayınlandığı sırada Marinetti fikirlerinde yalnızdır fakat bu yalnızlık uzun sürmemiş 1910 tarihinde ressam Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini ile son derece önemli olan karşılaşması gerçekleşmiştir. Bu karşılaşmanın ürünü Ressamların kaleme aldığı ikinci bildirge olmuş ve böylece ilk fütürist grubun çekirdeği oluşmuştur. Gruba Ekim 1913'te Enrico Prampolini, Mart 1914'te de Fortunato Depero da katılmıştır (8).

'Fütürist başkaldırının ortaya çıkmasının nedenlerini yüzyıl başlarında İtalya'nın ekonomik, politik ve düşünsel durumunda aramak gerekir' diyen Manfred Brauneck Fütürist Tiyatro üzerine kaleme

aldığı yazısında bu durumu şu sözleriyle açıklar:

*Bu dönemde İtalya, ekonomik ve teknolojik açıdan az gelişmiş, politik açıdan bir dağınıklığın ve kısmen bağımlılığın (İtalya'nın bazı bölgeleri Avusturya tarafından işgal edilmiştir) ve düşünsel yaşamda açık bir durgunluğun egemen olduğu bir ülke konumunda idi. Bir yandan ulusal birlik için çabalayan kimi büyük kent-soylular (Avusturya ile olan savaş durumu), diğer yandan endüstrileşme ve modernleşme ile birlikte gerçek durumlarının düzeleceğine inanan İtalya'nın kuzeyindeki sosyalist işçiler arasından kişiler, fütürizm taraftarları arasına katılıyorlardı (9).*

Sayıları gittikçe artan Fütüristler, Marinetti önderliğinde kimi ilginç etkinlikler, söyleşiler, sanat gösterileri, sergiler ve konserlerle kamuoyunun dikkatini çekmeye çalışmış, çok kısa süre sonra bütün Avrupa'da adlarını duyurmayı başarmışlardır. 1912'de Herwarth Walden, Marinetti'nin bildirgesini dışavurumcu bir dergi olan **Der Sturm**'da yayınlamış, 1914'te Moskova'da **İtalyan Fütüristlerin Bildirgesi** adlı bir derleme Rusçaya çevrilerek basılmıştır (10). Öteki çağdaş akımlar gibi tanıtılmış olan Fütürizm, Almanya, Avustralya, Rusya, İngiltere ve Fransa'da da yenilikçi dergiler tarafından desteklenmiştir.

Fütüristler, o güne dek geçerli bütün kuralların yıkıldığını bildirerek, yeni ve devrimci bir yaşam düşüncesini savundukları gelecekçi programlarında, insanları alışılmış yaşam değerleri yerine, tutkuyla modern olanın yanında yer almaya çağırılmışlardır. "İlkeleri; büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenileştirmektedir"(11). Fütüristlerin teknolojik ilerlemelerle renklenmiş ve hareketlenmiş yaşama karşı olan bu inançları, onların tekniğe ve makineye gösterdikleri dizginlenemez tutkularında ve genç kuşağın yaşantısının bir anlatımı olan sınır tanımayan dillerinde kendini açıkça göstermeye başlar.

Onlara göre her şey hareket halindedir ve değişmektedir. Hareket halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanuncaya kadar hareket yeniden değişir. Boccioni'ye göre dörtnala koşan bir atın dört ayağı yoktur, yirmi ayağı vardır ve ayakların hareketi üçgenler içindedir. Çok hızlı hareket eden bir insan ya da cisim, çizgilerini hava içinde eritir. Bu yüzden gözlerimiz, onun yapısını fark etmez. Çok çabuk



hareket eden cisim sanki parçalanmış moleküller halindedir. Bu bilimsel gerçek fütüristlerin sanat görüşü olmuştur.

Fütüristler, sanatı yaşamdan ayıran ilk modernist kuşağın tersine, sanatı yaşamın bir parçası haline getirmek istemiş ve bu nedenle sanatta serbestliği savunurken üslup bütünlüğünü de tamamen reddetmişlerdir. Biçimsel anlamda Realizme ve tiyatrodaki yansıması olan Natüralizm'e ise tamamen karşı çıkmışlardır. Tiyatrodaki etkilerine geçmeden önce görüşlerini duyuran ilk bildirgelerine ve sahne plastiği ile plastik sanatlar arasındaki önemli etkileşimi gözlemleyebilmek için plastik sanatlardaki izlerine değinmek yerinde olacaktır. Resimde kullanılan eş zamanlılık ve kompozisyondaki çok odaklılık, heykelde bitmeyen devam eden objenin oluşumu ve mimaride strüktür oluşturan formlar sahnede bir araya gelmiştir.

Fütürizm, 'güç', 'kuvvet' ve 'hıza karşı duyulan çağdaş büyülenmeyle birlikte makinelerin dinamizmi' konularını vurgularken, aynı zamanda geçmişin durağan ve eski moda sanat kuramlarını da reddetmekteydi. Marinetti'nin Fütürizm Bildirgesi'nden özetle, şiirde temel öğeler cesaret ve isyan olmalı, edebiyat durgunluktan ve uyuşukluktan sıyrılmalı, edebiyatta işlenecek konular saldırgan hareketler, kavga ve dövüş olmalıdır. Dünya artık yeni bir güzellikle zenginleşmiştir ve bu yeni güzellik hızdır. Motoru güçle sarsılan, homurdanan yarış arabası Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir (12). Saldırgan niteliksiz bir şaheser olamaz bu nedenle şiir tanınmayan ve bilinmeyen güçlere karşı saldırgan olmalıdır. Yüzyılların en yüksek noktasında bulunuyor, olanaksızların kapısını açmak dururken geride kalınmamalıdır. Klasik zaman ve mekân artık ölmüştür. Sınırsız ve sonsuz sürat elde edildiğine göre, mutlakta yaşanıyor demektir. Dünyanın tek sağlık ilacı savaş olarak görülmüş, militarizm, yurtseverlik, anarşistlerin yıkıcı atılımları, kadının horlanması kutlanmalıdır fikri sloganlaştırılmıştır. Gelenekseli günümüze taşıyan müzeler ve kütüphaneler yıkılmalıdır. Geçmişle bağlar tamamen koparılmalı sadece mutlak an ve gelecek düşünülmalıdır. Moralizm, Feminizm, fırsat kollayıcılık ve çıkarıcılık lanetlenmelidir(13). Son maddeyi ise Marinetti'nin kaleminden aktaralım:

*Çalışan, eğlenen ve ayaklanmalara neden olan büyük insan kitlelerini yüceltmek istiyoruz;*

*çağdaş başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz; göz kamaştıran elektrikli aylar tarafından aydınlatılan silah depolarını ve tersaneleri, dumanlı yılanlara benzer trenleri yutan istasyonları; göğe yükselen dumanlarıyla bulutlara asılı duran fabrikaları, dev atletler gibi nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleten ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz (14).*

Fütürist genel bakış hakkında ayrıntılı bilgi veren bu bildirgeden bir yıl sonra 1910 yılında ressam Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Gino Severini resim sanatı hakkındaki devrimci görüşlerini kaleme alırlar. **Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi** başlıklı bu bildirmede, kendilerinden önceki resim sanatı hakkındaki düşünceleri, reddettikleri ve istedikleri yer alır.

Onlara göre XIX. yüzyıla kadar resim, tam anlamıyla sessiz bir sanattır. Antikçağ'ın, Rönesans'ın, XV. ve XVI. yüzyılın ressamalarını, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarından bile geçirmedikleri için eleştirmiş, İzlenimcilerin girişimlerini ise yetersiz bulmuş, girişimlerinde başarılı olabilmek için göz aldatımına dayanan perspektif anlayışını, renk uyumunu, düşsel idealizmi ve kendilerini fotoğrafa sürükleyen küçük öykü ve ayrıntı düşkünlüğünü yıkmış olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Fütürist resimlerinde, ses ögesine, gürültü ögesine ve koku ögesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtıklarını ileri sürdükleri çalışmalarında; hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renklerini, mekânda değil, zaman içinde hareket halindeki renkler ya da objeler olarak resmetmişlerdir. Yatay çizgi, düşey çizgi ve bütün ölçün çizgiler yerini zikzak çizgi ya da dalgalı çizgiye, küp, piramit ve bütün statik formlar ise küre, anafor gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlara bırakmıştır.

Resimlerinde karşı oldukları klasik perspektifin yerine çok odaklı, formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçirme yoluyla elde edilmiş perspektifi kullanmışlardır. Çünkü onlara göre klasik “perspektifli sahneler her şeyin katı yasalara bağlı olduğu, saf çizgilerle idealize edilen alanlardı” (15). Çalışmalarına durağanlık yerine hareket halindeki çizgilerin ve hacimlerin yankılarını, ayrıca maden, bitki, hayvan dünyasının ve mekanik dünyanın plastik sürekliliğini ve eşzamanlığını sığdırmaya çalışırlar (16) (bkz. Resim 1–2–3–4). Sahne plastiğinde bu devrimci hareketin izleri tasarımın belkemiğini oluşturmuş ve sahneye dinamizmi getirmiştir.



Resim 1: Binici Şehirde, Fortunato Depero, 1945

Boccioni, Fütürist bir tablodaki görüntülerin, çizgi ve renk hareketi ile gide gele, titreşimlerle birbiri üzerine çıktığını açıklarken, vücutların yapısı değil, vücut hareketlerinin yapısı demiştir(17). Tablodaki formlarda eyleminin başlama ve bitme süre-



Resim 2: Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, Giacomo Balla, 1912.

cine kadar hareketinin devam ettiği görülür. Eylemi içeren tüm hareketler resmedilmiştir.

11 Mayıs 1912 yılında kaleme alınan **Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu** ise yalnızca edebiyat esinine ilişkindir ve Marinetti'nin ard arda gerçekleştirdiği üç buluşu, yani temel ve bireşimsel lirizmi, kuraldan sıyrılmış imgelemi ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükleri açıklar. Marinetti'ye göre yaşadığı bir olayı coşkuyla arkadaşına aktaran biri “konuşurken sözdizimini hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamayı ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel ve kokusal duyumlarını, kalktikları dörtnal uyarınca size boca edecektir”(18). Bu anlatım sırasında kurallar yok sayılır, tam da fütüristlerin istedikleri gibi...



Resim 3: Bisikletçinin Dinamizmi, Umberto Boccioni, 1913.



Resim 4: Arabanın Dinamizmi, Luigi Russolo, 1912

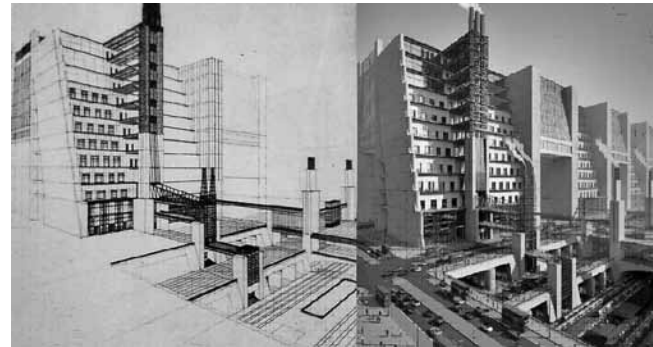
Fütürist heykel için yapılması gereken ise plastik bir hareket sağlamak için ısrar edilmesi, heykel yapımında tek bir malzemeden yararlanmanın reddedilmesi, mermer ve bronz heykellerin 'soyluluğunun' yıkılmasıdır. Yüzeyin ardındakini arayan dönemin heykeltıraşları cam, ağaç, demir, çimento, deri, kumaş,



Resim 5: Boccioni'nin Yumruğu, Giacomo Balla, 1915.

ayna ya da elektrikli lambalar bile kullanılabilirdir (bkz. Resim 5). Yapılan çalışmalar, durağan ve bitmiş bir hareket yerine, hareketin boşlukta izi takip edilerek yapılmış, koşan bir at ile karışan fondaki evler, havada güç ile savrulan bir yumruk, boşlukta gelişen bir şişe ise onların yeni konularını oluşturmuştur.

Mimari açıdan ise hedef yaşam biçimimize yabancı gelen her şeyin (gelenek/üslup/estetik/oran) reddi ile yeni biçim, yeni çizgi, yeni profil ve hacimlerden yeni bir uyum oluşturmaktır. Konut makineye benzemeli, bezeme kullanılmamalı, daha dinamik olarak değerlendirdikleri eğik ve eliptik çizgilerle nesnelere dünyasının ruhu yansıtmaya çabasının bir eseri olmalıdır. Bu sayede kent, her parçası dinamik, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiyeye benzeyecektir (bkz. Resim 6). Dönemin sahne tasarımı çalışmalarında da aynı strüktür kullanımı ile makineleşmenin ve modern olanın yanında yer almaya çalışılmıştır. Sahnede eğik ve eliptik çizgilerle durağanlık yıkılmış, dinamik ve harekete imkân veren tasarımlar yapılmıştır. Bu sayede sahnede iki boyutlu fon artık üç boyutlu bir mekâna dönüşmüştür.



Resim 6: Fütürist Mimar Antonio Sant'elia'nın tasarımı

Görüldüğü gibi Fütürist anlayış, sanatın her alanında uyumlu ve düzenli olan her şeyin yıkılması ve bu uyumu getiren geçmişin tamamen silinmesini, unutulmasını hatta yok sayılmasını ve yerini yeni yüzyılın getirdiği yeniliklere bırakması gerektiğini savunmuştur. Ernest Fischer'ında dediği gibi "toplumsal yeni bir öz kendini hiçbir zaman doğrudan doğruya açığa vurmaz, ancak dolaylı olarak duyurur" (19).

I. Dünya savaşı boyunca Fütürizm, savaşı enerjinin en üst biçimi olarak övmesinden ötürü, destekçilerinin birçoğunu yitirir. Savaştan sonra ise doktrinlerinin büyük bir kısmı Mussolini'nin saldırgan eylem programı ile örtüştüğü gerekçesiyle yeniden canlılık kazanır. 1930'dan sonra Fütürizm'e ilgi gittikçe



azalmış ve hiçbir zaman büyük bir teatral hareket olarak görülme de 1950'lerde yeniden gündeme gelmiş ve geliştirilecek kimi yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır (20).

Tiyatroda ve özelinde ele alacağımız sahne tasarımında etkileri nelerdir? Tiyatro sanatında alışılmış öz ve biçim anlayışına karşı çıkan görüşlerin bir bölümü Fütürizm akımına bağlı olarak ileri sürülmüştür. Bu görüşlerde gerçekçi tiyatronun, bilgi, akıl, mantık ölçülerine karşı çıkılmakta, daha canlı daha devingen bir tiyatro anlayışı savunulmaktadır. *"Biçim, renk, sözcükler ve fiziksel aksiyon kendi hesaplarına sergilenmeli ve kullanılmalıdır, dışsal olarak yerleşmiş geleneksel değerlerin referanslarına göre değil"* (21).

1913'te Marinetti ve on dokuz arkadaşı tarafından kaleme alınan **Fütürist Oyun Yazarları Bildirgesi'** nde şu görüşlere yer verilir; *"Tiyatroda alışlagelmiş çalışmalara karşı çıkılmalı, yenilik getirilmelidir. Geleceğin tiyatrosu, kendine örnek olarak gece kulüplerini, müzikholleri, sirk gösterilerini almalıdır. Tiyatro, gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmalı ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçimini uygulamalıdır"*(22). Tiyatro halktan uzaklaşmış bir burjuva etkinliği olmuştur. Yaratılan yanılısamayla seyirci uyutulmamalı, her an algısı açık ve katılımcı olmalıdır. *"Bu tiyatrodan içine kapalı, düşünen seyirci bir şokla uyarılır; düşünmesi önlenerek sinirsel bir heyecan yaratılır"* (23). Marinetti bunu Varyete Tiyatrosu ile başarabileceğini söyler; *"Varyete tiyatrosu seyircinin katılımına açıktır. Aptal bir sandalacı gibi statik bir biçimde durmaz... Sahnede, kuliste ve orkestra çukurunda eylem her an, eş zamanlı olarak değişebilir... Varyete Tiyatrosu, bizim perspektifle, oranla, zamanla, uzamla ilgili tüm algılarımızı yıkar..."* (24).

Bu görüşler ışığında çalışmalarına başlayan gelecekçilerin tiyatrosunun özelliğini O. Brocket ve R. Findlay *"çeşitli gösteri araçlarının öğelerini bir araya getirmesi, genel olarak devingen bir görüntü sağlaması, oyuncular arasında canlı bir alışveriş kurması ve kaygısız bir atmosfer yaratmasıdır"*(25) şeklinde yorumlamışlardır. Bu sınır tanımaz tutkulu fütürist tiyatro uygulayıcılarının serüvenini Sevda Şener ise şöyle aktarır:

*Fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kurma eğilimindedir. Yaşama karşı olan geleneksel taormin değiştirilmesi için, seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışı savunulur. 1910 yılından başlayarak düzenlenen gösterilerde, seyir-*

*cinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. Bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgaıyla dövüşle son bulmuştur* (26).

Ve belli ki bu serüven çok da kolay yollardan geçmemiştir. Yılmadıklarını söylemek yanlış olmazsa da bu içlerinde bir çelişkiyi taşımadıkları anlamına da gelmemektedir. Özdemir Nutku işte bu çelişkiye de değinerek onların yolculuğunu ve bu yolculuğun sonuçlarının nerelere vardığını şöyle açıklıyor:

*Gelecekçilik, çıkış kaynağında önemli bir çelişki taşıyordu, çünkü tutucu yozlaşmaya karşı tutucu olan bir başkaldırmaydı. Temelde bu akım çocuksu ve romantikti. Bu akımın en büyük kusuru, XX. yüzyılı yansıtmaya çalışırken XIX. yüzyılın makineleşen dünyasına olan karşıtlığını hayranlıkla biçimlendirmesiydi. Ancak bu akımla tiyatroya, çoktandır unutulmuş olan bazı özellikleri hatırlatılmış oldu; tiyatro içindeki arena, özellikle sirk gösterileri (Meyerhold), genel aydınlatma, parlak ışıklama (Brecht) gibi unutulmuş birimler üzerinde durularak plastik anlayışa gidildi. Ayrıca gerçek-görüntü, bilinç-sürükleniş gibi ikilemlerin iç içe var olan kaynağı bu akımla ortaya çıkarıldı. Gelecekçiliğin bu yanı, Pirandello gibi yazarları ve grotesk tiyatroyu da etkiledi* (27).

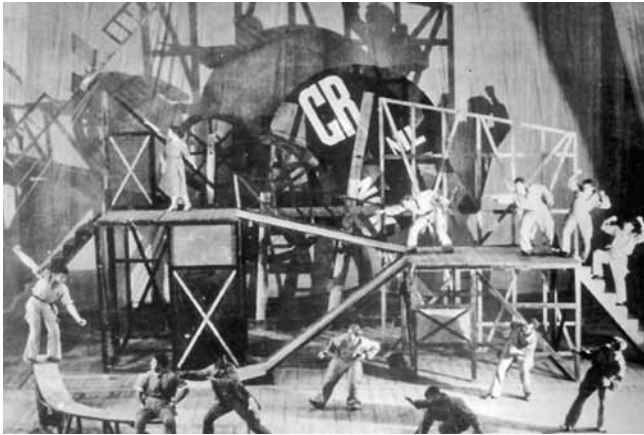
Grotesk'e kadar uzanan etkileşimin ilk adımı, Marinetti ve arkadaşlarının kaleme aldıkları bildirgenin ardından 'fütürist sentetik tiyatro' deneyi ile atılır. Birkaç dakikaya sıkıştırılmış gösterilerden oluşan bu tiyatrodan çeşitli durumlar, olaylar, duygu ve düşünceler, çoğu kez sembollerle dile getirilmiştir. Amaç, makineleşme toplumunun dinamikliğini yansıtmaktır. Sahnelenen 76 kısa oyun, 1915-16 yıllarında **Sintesi** adı altında basılmış ve pek çok İtalyan kentinde sergilenmiştir. Bu oyunlarda *"geleneksel olay gelişimi yerine kopuklu sahneler, mantık dışı bir düzen içinde ve eş zamanlı olarak yer alıyordu. Olay gelişimi gibi, oyun kişilerinin nitelikleri de en aza indirilmiş, söz yerine sesler ve simgesel ışıklama kullanılmıştır"* (28).

Yukarıda da aktarıldığı gibi Fütürist estetiğin odak noktasını eşzamanlılık ilkesi oluşturmuştur. Zamansal yapı olarak eşzamanlılık ilkesi, tarihi, zaman akışını yadsımakta, sanat yapıtında, öznenin son dere-

ce köktenci bir biçimde kendi başına yapayalnız bulunduğu 'zaman dışı' bir mekân oluşturmaktadır. Öznenin parçalanmış bir gerçeklikte yaşadığı deneyimler, yerini, çağrışımlarla dolu düş gücü ve alışılmış bütün kuralları bir yana bırakan estetik bir üretkenliğe bırakır (29).

Gelecekçi hareket ve tiyatro deneyleri, Rusya'daki sanat yaşamında da hayat bulur. D. Burluk, A. Krutçenykh, V. Hlebnikov, V. Mayakovski **Genel Beğeniye Tokat** adlı yazıyı kaleme alırlar. Yazarlar yeni yönelişin bildirgesini oluşturan bu yazılarında geçmiş eleştirmiş, kendilerini çağın yüzü olarak lanse etmişlerdir(30). Bildirge ve bu doğrultudaki yöneliş İtalya'daki harekete benzer bir söylemi içinde barındırır. Özdemir Nutku, bu benzerliğin altındaki farkı ise şöyle dile getirir; *"Gelecekçiliğin etkisi altında kalan V. Mayakovski başkaldırısında romantik ve bireyseldi, ancak onun Marinetti'den ya da D'Annunzio'dan en büyük farkı başkaldırının özünde devrimci niteliği taşımasıydı. Mayakovski şiirlerinde kişisel ve ortak yaşamı birleştiriyordu"* (31).

İtalyan yazarları, bu akımdan yararlanarak giderek geçmişe ve kendi içlerine dönerlerken, siyasal gelişmenin bir sonucu olarak Rusya'daki yazarlar ve sanatçılar, yüzlerini geleceğe dönerler.



**Resim7:** Muhteşem Boynuzlu (The Magnanimous Cuckold), Fernand Crommelynck , 1922 , Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Liubov Popova

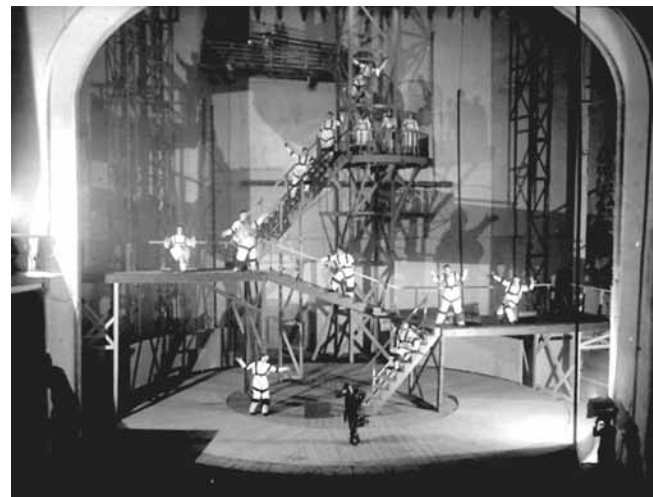
Sevda Şener, fütürizmin bir tiyatro akımı oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önem, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimi, eş zamanlılık ve çok odaklılık deneyimleri ile, çağdaş tiyatronun gelişimini etkilediğini söyler ve bu gelişim içinde tiyatro

uygulaması ve düşüncesindeki önemli aşamayı gerçekleştiren kişi olarak da Rus sahneye koyucusu Meyerhold'u gösterir (32).

Meyerhold (1874–1940), çağdaş tiyatrunun öncü deneyci özelliğinin bilincinde olan, uygulamalarıyla kendini sürekli yenileyen ve deneylerinin kuramsal tabanını gözden kaçırmayarak çalışmalarına yazıları ile açıklık kazandıran öncü sanatçılardandır. Önceleri Gerçekçi akımı benimseyen Meyerhold, daha sonra gerçekçi tiyatroya da, Stanislavsky'nin oyunculuk anlayışına da karşı çıkarak, oyun alanı ve oyun alanındaki üç boyutlu nesnelerin özellikle de oyuncunun anlatım olanakları üzerinde yoğunlaşır. Sahnenin tiyatroya özgü gücünün seyirci üzerindeki etkisini, tiyatro salonunu karartmayarak açıkça gözlemlemiş ve yazılarında belirtmiştir.

Meyerhold'un sahneye, sahneleme ve sahne tasarımı açısından getirdiği yenilikler ise şunlardır(33):

- Oyun alanı ve bu alandaki üç boyutlu nesnelerin ve özellikle oyuncunun anlatım olanakları üzerinde durmuştur.
- Oyuncuyu üç boyutlu, hareketli bir yontu gibi değerlendirmiştir.
- Oyuncuyu dekor önündeki bir kabartma gibi değil de, gövdesi, kolları, bacakları ile mekan içinde devinen bir bilim olarak ele almıştır ki bu bakış ile modern tiyatro anlayışını etkilemiştir. (bkz. Resim 7)



**Resim8: Büyük Temizlik**, Vladimir Mayakovski, 1930, Yönetmen: Meyerhold



**Resim 9:** Bir Bebek İstiyorum, 1920. Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Tretyakov (maket)

- Sahne üstü tekniğini geliştirmiş, tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisinin gözüyle bakmış, sahne üstünü yapı kurma olanağı bakımından değerlendirmiştir.

- Bu yapı giderek bir makinenin devingenliği içinde ele alınmış, mekanik özelliği ile değerlendirilmiştir.

- Yatay yükseltilere dikey yükseltiler eklemiş, hareketli parçalarla, sahnelerin göz önünde çok çabuk değiştirilmesini sağlamıştır.

- Sahnede, renksiz bir fon önünde kullanılan iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar ile 'konstrüktivist' dekor kavramına yol açmıştır (bkz. Resim 8).

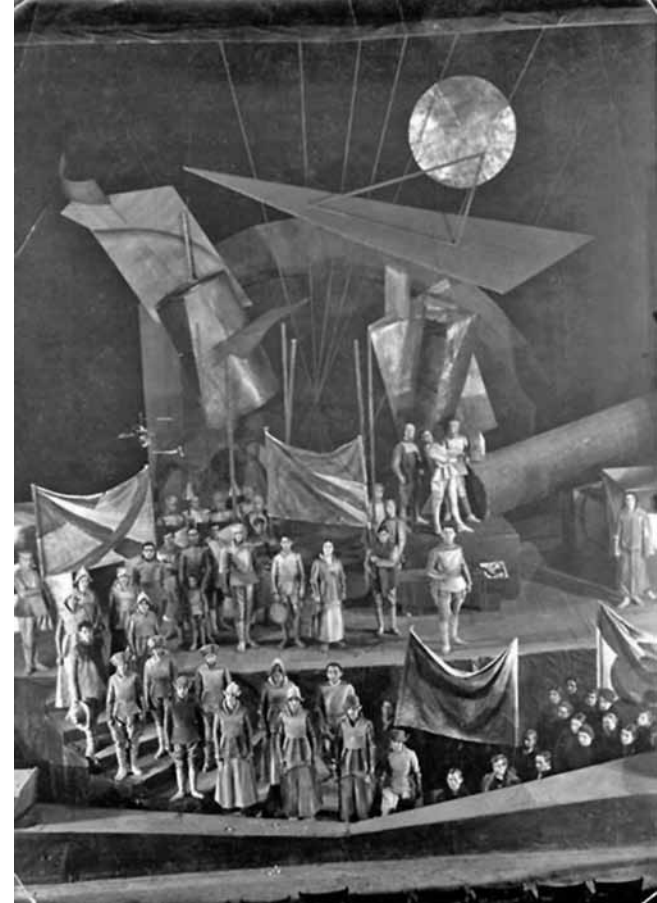


**Resim 10:** Mystery-Bouffe (Vladimir Mayakovsky), 1921. Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Viktor Kiselyov (maket)

- Ön perdeyi tamamen kaldırmış ve esas oyunun oynandığı, derinliği olan bir ön sahne yaptırmıştır.

- Sahneyi, seyirci ile aynı düzeye indirmiştir (bkz. Resim 9).

- Oyuncunun tüm devinim olanakları seferber edilmiş, oyuncu bir atlet, bir akrobat, canlı bir makine olarak kullanılmaya başlanmıştır. Meyerhold bu oyunculuk anlayışını 'biyomekanik', ya da 'biyodinamik' oyunculuk olarak adlandırmıştır. Ona göre sahnede makine çağının toplumunu simgeleyen mekanizmanın içinde insan ögesi, bu mekanizmanın devingen parçalarından biri olmuştur.



**Resim 11:** Şafaklar, 1920, Yönetmen: Meyerhold. Tasarım: Vladimir Dmitriev

- Meyerhold, sunumsal olmayan platformlar, yükseltiler, dönen tekerlekler, trapezler ve benzer nesnelere, dekoratif olmaktan çok, pratik olan bir 'oyunculuk makinesi' yaratmak için kullanmıştır (bkz. Resim 10-11-12).

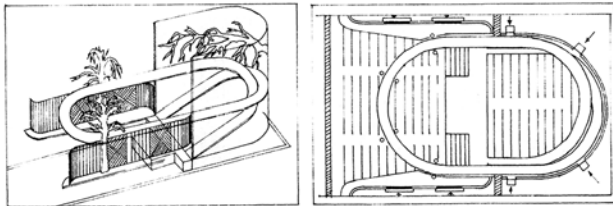




**Resim 12:** Woe and Wit, 1928 Yönetmen: Meyerhold. Tasarım: Viktor Shestakov (sahneden fotoğraf ve maket)

Meyerhold bu öncü girişimleri ve uygulamalarıyla tiyatro düşüncesinde sahne ve oyuncunun olanaklarının bir kez daha gözden geçirilmesini ve plastik yönü ile değerlendirilmesini sağlamıştır (34). Ve yaptığı bu deneysel çalışmalar ile yönetmen ve sahne tasarımcılarını hem etkilemiş hem de ilham vermiştir.

Çağdaş olan yönetmenlerden Nikolai Okhlopov dönemin anlatım biçimini sahne tasarımından tiyatro yapısına aktaran, Meyerhold'dan sonra gelen ilk isimlerdendir. 1932-1934 yılları arasında sahnelediği oyunlardan **The Start**, **The Mother** ve **The Iron Flood** çevresel tiyatro yapımları açısından çok önemlidir. Bu çalışmalarında; *"performans izleyici ile yatay ve bazen düşey düzlemde çevrilmişti, oyuncular ve seyirci arasında geleneksel fiziksel ilişki bozulmuştu"* (35) (bkz. Resim13).



**Resim13:** Okhlopov'un The Start oyunu için yaptığı plan

Döneme yaptığı tasarımlarla damgasını vuran sahne tasarımcısı **Enrico Prampolini** (1894-1960) harekete 1913 yılında katılmış, 1915'te **La Bazla** dergisinde yayımlanan **Fütürist Sahne Tasarımı** bildirgesini kaleme almıştır. Bu bildirmede boyalı sahneyi 'hareket edebilen sahne yapısı' ile değiştirmek istemiştir. *"Sahne boyanmış bir fon perdesinden ibaret olmaktan çıkacak, ışıklı bir kaynaktan kromatik ışınlar tarafından güçlü biçimde canlandırılan boyasız bir elektromekanik mimariye dönüşecektir. Işınları, her sahne eylemiyle döner aynalarla uygun eşitlikte düzenlenmiş çok renkli cam kanatlardan oluşan elektrik reflektörler üretecektir"* (36). Sahneyi (ışıklar ve formlar tarafından canlandırılan) ruhsal güçlerin, yarı dinsel önemde bir

oyun oynadıkları çok boyutlu bir uzam olarak algılamıştır. 1942 yılında Milano'da Teatro alla Scala'da sahnelenen **Mucizevi Mandarin** için yaptığı tasarımda nesnelerin geleneksel formlarını bozarak ruhsal bir dışavurumu, klasik tek kaçarlı perspektif yerine çok odaklı bir bakış ile anlatır (bkz. Resim 14).



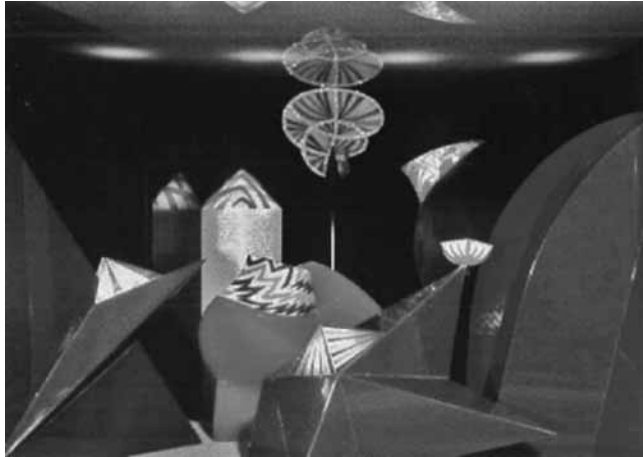
**Resim14:** Mucizevi Mandarin 1942, Yönetmen: Hans Strohbach. Tasarım: Enrico Prampolini, Teatro alla Scala Milano.

1910 yılında fütüristlere katılan diğer tasarımcı ise **Anton Giulio Bragaglia** (1890-1960)'dır. Çağdaş tiyatronun İtalya'da benimsenmesine büyük katkıları olan Bragaglia çoğu fütüristlerden farklı olarak geleneksel tiyatronun, çağdaş tiyatronun gelişmesindeki önemini yadsımamaktadır. Onun için 'yeni bir tiyatro' demek, gelenekselleşmiş estetik ilkelere yadsınması demek değildir, kendisi daha çok güncel tiyatro reformuna commedia dell'arte'nin, maskeli tiyatro ve halk tiyatrosunun kimi öğelerini de alma çabası içinde olmuştur.

Bragaglia, tiyatro sahnesini mimari açıdan ele alarak kulisi kaldırmış, yerine 'plastik nesnelere' koymuştur. Başka bir deyişle, oyun alanı tümüyle mekân öğeleri ile yapılandırılmıştır. *"Bragaglia'nın (Appia'dan esinlenerek) getirdiği en önemli yeniliklerden birisi de, değişik yoğunluğu, devinimi, renkliliği ile oyuna katılan ve "psikolojik ışık" olarak adlandırılan ışık yönetimidir"*(37). Sahne hızı önemsemiş ve bu nedenle 'çok katmanlı sahne'yi önermiştir. Bu sahne aynı anda oyuna hazır, sahenin yanında, platformun üzerinde, sahenin içinde, üstünde ve altında monte edilmiş, elektrikli bir mekanizma yardımıyla oyun alanına getirilebilecek altı sahne vardır. Böylece, elde edilmiş olan sahnelerin çok hızlı

değiştirilmesi olanağı, 'teatral tiyatro'nun 'sürpriz' ini ve etkisinin kaynağını oluşturabilecektir(38).

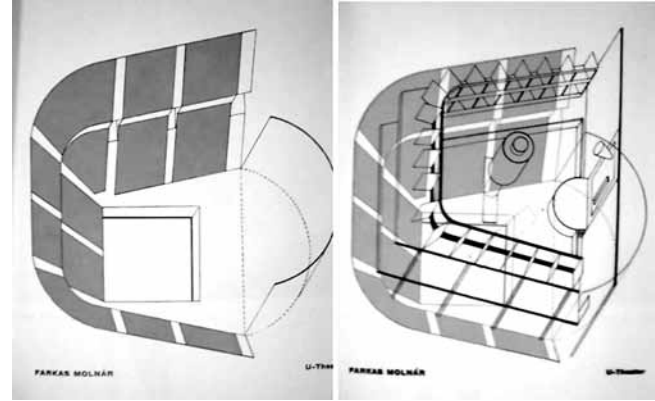
Özetlemek gerekirse özellikle Enrico Prompolini (1894-1956), Fortunato Depero (1892-1960) ve Giacomo Balla (1871-1958) tarafından geliştirilen fütürist deneysel tiyatrodaki, bir sanat biçimi olarak tiyatro korunmakta, ancak deneysel estetiğinden dolayı geleneksel tiyatro ile bütün bağlarını koparmaktadır. Balla'nın 1917'de Stravinski'nin **Havai Fişekler'i** için yaptığı sahne düzenlemesinde sahnede tek hareket eden, dekor ve ışıklardır. Balla'nın bir tablosunun büyütülmesi ile oluşan dekorun kullanıldığı gösteride, ressam ışık kontrol masasında oturup bir ışık balesi yaratmıştır. Beş dakika süren bu gösteride seyirciler kırk dokuz adet değişik görüntü izlemişlerdir(39) (bkz. Resim 15). Bu tiyatro, sahneyi tümüyle teknik araçlarla donatmayı amaçlayan, oyunculara yer vermeyen, figürler ve nesnelerin bulunduğu, ışık, ses ya da renk oyunu olarak gerçekleştirilen bir tiyatrodur. Bu tiyatro türü görsel sanatlara çok yakındır ve daha sonra ortaya çıkacak olan gösterim sanatının gelişiminin ilk biçimi olarak da görülebilir. Fütürizmin gelenekle tümüyle kopardığı bağlar, burada sanat biçimi içine alınmıştır(40).



Resim15: Havai Fişekler. Giacomo Balla, 1917 (maket)

Gelecekçilik akımının etkilerini, çağdaş Bauhaus ekolünün sahne tasarım ve tiyatro yapısı önerilerinde de görebiliriz. Ekolün önemli sahne tasarımcılarından Farkas Molnar tarafından tasarlanan 'U Tiyatro', Moholy-Nagy'nin bütünlük tiyatrosu için gerekli gördüğü; topluluğa sessiz izleyici rolünü vermeyen, bunun yerine sahne eylemlerinde pay alan ve oyunla bütünleşen bir kitle yaratmak için

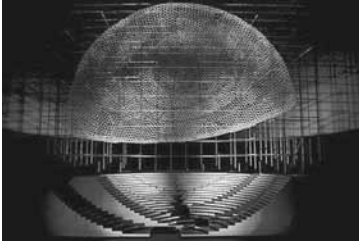
imkân sağlayan, bir dizi asansör, sahne-salon ilişkileri kuran teknik aygıtların bulunduğu bir mekândır. Tasarladığı yeni tiyatro, 'içerisi-dışarı' döngüsü üzerine kurulmuş gibidir. Oyuncunun nerede seyirciye dönüştüğünün veya seyircinin ne zaman oyuna dahil olduğunun bir sınırı ve zamanı yoktur(41). Ekolün önemli tasarımcılarından Moholy-Nagy'nin 'sirk' ve 'varyete' tasarımları da yine aynı bakışın izlerini taşımaktadır (bkz. Resim 16).



Resim16: Farkas Molnar "U Tiyatro" Tasarımı

Etkileşimin izleri günümüze doğru sürülmeye devam edildiğinde, tiyatro tarihinin önemli yönetmen ve tasarımcılardan, sahnelemelerinde farklı sahne-seyirci ilişkisi kurgulayan Jerzy Grotowski, Eugene Barba, tasarımlarında bu ilişkiyi fütürist izler barındıran biçim anlayışı ile aktaran Jacques Polieri, Josef Svoboda, Jerry Rojo ve çağdaş tiyatroya bu izleri kazıyan, sahne uzamını her seferinde yeniden kurgulayan ve sahne tasarımı ile tiyatro yapısının kopmaz ilişkisinin altını yeniden ve yeniden çizen Richard Schechner, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine'de bu izler kendini belirgin bir biçimde gösterir. Fütürist söylemin mimaride ve sahne tasarımında gelinmesi gereken nokta olarak öne sürdüğü ve savunduğu yapı bir fabrikaya benzemeli görüşü için verilebilecek en iyi ve son örnek 2006 yılında yönetmen Robert Carsen'in Avusturya'da sahnelediği **II Travatore**'dir. (bkz. Resim 17-18-19)

Fütürizm'in sahne tasarımına getirdiklerine, günümüz Türk Tiyatrosu'ndaki sahne tasarımına ve sahnelemeye uzanan yansımalarına yakın tarihten, devrimsel söylemi yaptıkları deneysel tiyatro çalışmalarında sahne tasarımını uzam tasarımına dönüştürerek sunan en iyi örnek Kum, Pan, Ya. Tiyatrosu'dur. Kum, Pan, Ya. Tiyatrosu'nun

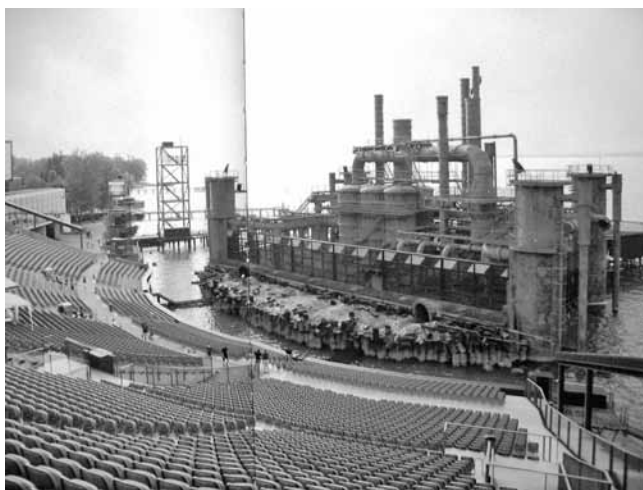


Resim17: Walküre, 1988.



Resim18: Einstein on the Beach, 1976.  
Tasarım: Josef Svoboda  
Antique Tiyatrosu  
Yönetmen: Robert Wilson,  
Metropolitan Opera

kuruluşundan itibaren yönelişi fütüristler gibi sınır tanımazlıktan geçmektedir. Sahnelemelerinde mekân kullanımı, oyunda kurulmak istenen sahne-seyirci ilişkisine göre her seferinde yeniden kurgulanır. 1997–1998 tiyatro sezonu boyunca sahnelenen **Vınlamanın Binbir Yolu** oyunu bu kurgulamaya iyi bir örnektir. Kerem Kurdoğlu'nun yazıp yönettiği oyun için hazırlanan tasarım, sahne tasarımının ötesinde uzamın tasarımıdır. Oyun, tavandan çelik halatlarla asılı duran yedi platform üzerinde oynanır. Her bir platform, özel bir tasarıma, elektrostatik boyalı yüzeye ve sekiz yüz kg. taşıma kapasitesine sahiptir. Seyirci ise salonun çevresinde tek sıra olarak oturtulur(42) (bkz. Resim 20). Bu yöneliş oyunun ve oyuncunun, seyirciyi dokunacak kadar yakınına gelebilmesi için fırsat sunar.



Resim19: Il Travatore, 2006, Yönetmen: Robert Carsen

İç içe geçmiş dört akıl dışı öykünün seyirciye aktarıldığı oyunun alanını her biri bir renk

cümbüşü ile boyanmış havada asılı duran oyun düzlemleri oluşturur. Metnin “Ütopya metinlerinin genel bir özelliği sayılabilecek herkes için tek bir mükemmel toplum tasarısı sunma iddiası, gerek düşünsel, gerek estetik düzlemde kırılmaya çalışıldı. Oyunun adında da kendini hissettiren bu anlayış, gösterinin kurgu mantığından, dekorun temel fikrine kadar her ayrıntıda belirleyici”(43) olmuştur.

Sonuç olarak 1909 yılında kaleme alınan



Resim 20: Vınlamanın Binbir Yolu, 1997

tarihin ilk manifestosunun; plastik sanatlardaki ve bu sanatları bünyesinde toplayan sahne uzamındaki etkilerini ve getirdikleri yeniliklere yenilerini de ekleyerek günümüze ve geleceğe uzanan bu tiyatro; “ulaşmayı amaçladığımız büyük fütürist ulusumuzun gerçek, yararlı, tümüyle özgür, erkeksi, enerji dolu ve pratik tiyatrosu olacaktır” (44). Fütüristlerin söylemiyle tiyatro natüralizme geri dönmekten sakınmak istiyorsa, dekoratif bakış açısından uzak durmalı, insan vücudu ve onu çevreleyen aksesuarların üç boyutluluğu gibi sahnede iki boyutlu resmin değil üç boyutlu derinliğin buluşlarına dayanmalıdır(45).

#### KAYNAKÇA:

- ARONSON, Arnold; **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Books on Demand From Proquest Company, U. S. A., 2007.
- BROCKET, Oscar – FINDLAY, Robert R.; **Century of Innovation**, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1973.
- BRAUNCEK, Manfred; “Theater der Futurismus”, **20.Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev.: Mahmut Karakuş, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993.
- BROCKET, Oscar Gross; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- BATUR, Enis; **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- BERKTAY, Ali; **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitoş - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.



- CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003.
- CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay. Ankara, 2007.
- Enrico Prampolini, “**Fütüristische Bühnenbildneri**”, Theatre im 20. Jahrhundert, ed. Manfred Brauneck, CANDAN, Ayşın; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003.
- ERİNÇ, Sıtkı; **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayın, İstanbul, 1995.
- FISCHER, Ernest , **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, V yayınları, Ankara, 1993.
- FARAGO, France; **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.GÜLLÜ, Fırat; **“20.yy.Tiyatro Tarihi Avantgarde’ın Tarihidir”** BÜO’da verilen seminerinden notlar, 2007.
- INNES, Cristopher; **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev.: Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004.
- **İşyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Denetim: Emmanuel de Waresquiel, Çev: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- NÜTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt 2., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- **Ne Bileyim Kafam Karıştı**, Der.: Naz Erayda, Boyut Yayınları, İstanbul, Ekim 2002.
- ÖZÜAYDIN, N. Uğur; **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006.
- ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998.
- TEKSÖZ, Didem, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü ; <http://www.tdk.gov.tr>

#### NOTLAR

1. Ernest FISCHER, **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, V yayınları, Ankara, 1993, s. 149.
2. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr>
3. Cristopher INNES, **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev.: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004, s. 13.
4. **İşyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Denetim: Emmanuel de Waresquiel, Çev: İsmail Yergüz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.61.
5. Sıtkı ERİNÇ, **Resmin Eleştirisi Üzerine**. Hil Yayın, İstanbul, 1995, s.17.
6. Ayrıntılı bilgi için bkz. Fırat GÜLLÜ, **20.yy. Tiyatro Tarihi Avantgarde’ın Tarihidir**, BÜO’da verilen seminerden notlar, 2007.
7. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr>
8. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, **20.Yüzyılda Tiyatro**, Haz. Aziz Çalışlar, Çev.: Mahmut Karakuş, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 1993, s.64.
9. A.g.y., s.66.
10. A.g.y., s.66.
11. Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.75.
12. A.g.y., s.75.
13. Ayrıntılı bilgi için bkz., a.g.y., ss. 76-78.
14. Aktaran: A.g.y., s.79.
15. France FARAGO, **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.81
16. Resim sanatı üzerine yapılan bu yorum Enis BATUR’un

- Modernizmin Serüveni**’ndeki fütürist ressamların kaleme aldığı bildirge ve yazılardan oluşturulmuştur.
17. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.76.
  18. A.g.y., s.77.
  19. E.FISCHER, **Sanatın Gerekliği**, s. 144.
  20. Oscar Gross BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, Çev.: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Çelenk, S. S. Öndül, B. Güçbilmez, Birinci Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.548
  21. Marvin CARLSON, **Tiyatro Teorileri**, Çev.: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Yay. Ankara, 2007, s.353
  22. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.83
  23. N. Uğur ÖZÜAYDIN, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s.35.
  24. O. BROCKET, **Tiyatro Tarihi**, s.569
  25. BROCKET, Oscar; FİNDLAY Robert R.; “**Century of Innovation**”’dan aktaran Sevda Şener. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998 s. 240.
  26. Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998, s.239
  27. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** Cilt 2., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 71.
  28. S. ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 240.
  29. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, s.66.
  30. E. BATUR, **Modernizmin Serüveni**, s.159.
  31. Özdemir NUTKU, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, s.71.
  32. Ayr. bilgi için bkz; Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s. 240.
  33. Bu maddeler kaynakçada adı geçen yapıtlardan derlenmiştir.
  34. Sevda ŞENER, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s.241
  35. Arnold ARONSON, **The History and Theory of Environmental Scenography**, UMI Books on Demand From Proquest Company, U. S. A., 2007, s.117
  36. Enrico Prampolini, **Fütüristische Bühnenbildneri**’den aktaran Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003, s.66
  37. Manfred BRAUNCEK, “Theater der Futurismus”, s.71
  38. A.g.y., s.71
  39. Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2003, s. 67
  40. Manfred BRAUNCEK; “Theater der Futurismus”,, ss.67-68.
  41. Didem TEKSÖZ, **Beden ve Mekan Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının Mimarlık Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2001, s.42.
  42. **Ne Bileyim Kafam Karıştı**, Der.: Naz Erayda, Boyut Yayınları, İstanbul, Ekim 2002, s. 332.
  43. A.g.y., s.333
  44. Manfred BRAUNCEK; “Theater der Futurismus”, s.67
  45. Ayr.bilgi için bkz., Ali BERKTAY, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Mitos - Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.154



# Görüntü Üreten Teknolojiler Bağlamında Öğrenci Resimlerindeki İmgelerin Değişim Süreci\*

Arzu UYSAL\*\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: imge, görsel kültür, görüntü üreten teknolojiler, internet, televizyon, dijital imgeler, sanat eğitimi.*

Bu makale orijinal adı "Çağdaş Görsel Kültürde Resimsel İmge ve Sanat Eğitiminde Yeni İmge Düzenleri" adlı doktora çalışmasından yararlanılarak hazırlanmıştır. Makalede tezden yararlanılmakla birlikte bazı bilgiler eklenmiş ve yenilenmiştir. Çalışmada görüntü üreten teknolojilerin günümüz sanatında meydana getirdiği değişimler kısaca anlatılmakta, bu teknolojilerin olumlu ya da olumsuz etkileri konusu gözden geçirilmektedir. Bu çerçevede, hızla gelişen görüntü teknolojilerinin günümüz sanatını etkilemesi gibi Türkiye'deki lisans düzeyinde sanat eğitimi alan öğrencilerin resimlerindeki imgeleri de etkisi altına alması kuşkusuzdur. Çalışmanın sonunda görüntü teknolojilerinin öğrenci resimlerindeki imgelere etkileri ile ilgili bir değerlendirme yer almaktadır. Konuya ilişkin durum tespiti yapmak araştırmamızın genel amacını oluşturmaktadır.

## Summary

*Keywords: image, visual culture, technologies producing vision, internet, television, digital images, art education.*

This article has been written as part of the PhD dissertation titled as "Pictorial Image in Contemporary Visual Culture and New Image Layouts in Art Education". In addition to some parts taken from the dissertation, the article was reconstructed and supported by some other information added. In the article, there is a brief overview of the changes caused by the technologies producing vision in the modern art. In this scope, it is inevitable that the images the pictures of the undergraduate students are influenced by these changes in the images created by technologies. There is also an evaluation of the effects in question in the last part of the article. However, the main aim is to determine a case in point with regard to the topic.

## 1. Giriş

Fotoğraf, film ve baskı teknolojisinin gelişimi XVIII. yüzyıldan başlayarak sanatsal üretimi etkisi altına almış ve sanatçı, dönüşüm içinde olan çağda, bu gelişmelere karşıt ya da paralel yeni ifade arayışları geliştirmiştir. Bu anlamda, görüntü teknolojilerinin sanatı etkisi altına alması kaçınılmaz bir süreç olmuştur.

Görüntü üreten teknolojilerin sanatta köklü değişikliklere neden olduğu bilinmektedir. Öte yandan teknolojinin yarattığı değişimin en yalın ortaya konduğu kavram ise 'bilgi çağı'dır. "Bilgi Toplumu, bilgi üretimi ve iletiminin yaygınlaştığı, bilginin temel sermaye, ana güç olduğu ve bilgi işi ile uğraşanların çoğunluk-

ta olduğu, öğrenmenin hayatın bir parçası haline geldiği bir toplumsal yaşam biçimi olarak tanımlanabilir"(1). Bilgi çağında sanat, bilginin gelişim hızı kadar hızlı bir yol almıştır. XX. yüzyılın başlangıcından günümüze, özellikle Dada sanatçılarından, performans sanatçılarına, Yeni Dışavurumculara ve diğerlerine uzanan süreçteki sanat oluşumlarına bakıldığında, bu oluşumların bilgi çağının hızlı ve çarpıcı gelişimine verilen bir tepki ya da yanıt olduğu düşünülebilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, görüntü üreten teknolojilerin yaşama girmesiyle sanatın üretilme koşulları değişmiş ve yeni anlatım olanakları doğmuştur. Araştırmada, görsel kültürün ve buradan hareketle görüntü üreten teknolojilerin, özellikle lisans

\*Arzu Uysal'ın Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Yrd. Doç. Dr. Emine Halıçınarlı yönetiminde 2009 yılında tamamladığı "Çağdaş Görsel Kültürde Resimsel İmge ve Sanat Eğitiminde Yeni İmge Düzenleri" adlı doktora tezinden elde edilen verilerden yararlanılarak hazırlanmıştır.

\*\*Arş. Gör., DEÜ BEF, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

düzeyinde sanat eğitimi alan öğrencilerin resimlerinde imgelerdeki etkilerinin ne olduğu konusu amaç olarak belirlenmiştir. Bu etkiler, öğrencilerle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bulgular ve bunlar üzerine yapılan yorumlar, 'Bulgular ve Yorumlar' kısmında detaylı olarak incelenmiştir.

Bu alt bölümün seyri içinde araştırmada en çarpıcı olduğu düşünülen ve yüksek oranlarda olumlu etkileri olduğu sonucuna ulaşılan televizyon ve internet ile ilgili tartışmalara ve yorumlara yer verilecektir.

### 1.1. Televizyon/Video

Görüntü üreten teknolojiler aracılığıyla her an bir imge bombardımanı yaşanmaktadır. Bu imge yığını içinde hangisinin gerçek olduğu sorusu insanı düşündürüyor. Gerçekliğin ekran üzerinden temsili sunumu izleyiciyi etki altında bırakmakta ve sunulan ile gerçekte yaşanan arasındaki ince çizginin sınırları arasındaki ayırım izleyicinin kendi kapasitesiyle mümkün olmaktadır. Araştırmanın bu alt bölümünde televizyon ekranından yansıyan bu görüntülerin-imgelerin olumsuz ve olumlu etkileri üzerine kısa bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Televizyonun bir araç olarak etkisinin sınırlılıklarının ötesine geçtiği söylenebilir. Görüntülerin bir süreklilik içerisinde oluşturduğu devinim ister istemez izleyiciyi ekrana bağlıyor. İzleyiciler bir yandan anlatılanlara bağlanma diğer yandan da izledikleri şeyden kendilerini ayırma ve uzak tutma gereği duyuyorlar. Bunun nedeni gerçek ile temsil olanın ayırımına varılamaması olarak düşünülebilir. İzleyici sanki olayı ekran yokmuşçasına ekrana gömülerek izlemekte ve olayı içselleştirmektedir. Oysa gerçek olayı gerçek mekânının dışında imgelerle duyumsamak her zaman yeterli görünmemektedir. İmgelerin iletişim gücü, etkisi mutlaka olmakta ama kimi zamanda zayıf kalmaktadır. Burnett'a göre, "TV ekranının sınırlarından taşmaya çalışarak birçok farklı öğeden oluşan parçalar TV ekranını çok boyutlu bir haritaya dönüştürmüştü" (2) ve izleyiciler de bu sürekliliğin bir parçası olmuşlardır.

Bu konumlandırılış, ekrandan yaşamın içine uzanan görüntüler, "hem görme hem de görmeme biçimidir" (3). Dünyada yaşananlara ilişkin bilgi aktarmada araç olarak düşünülen ekran, kimi zaman yanlış bilgilendirme ya da propaganda amacıyla kullanılabilir.

Bu durumda karşısında izler konumunda olan seyircinin iletilen her mesajı doğru olarak kabul etmesi ve bundan etkilenmesi doğal bir sonuç olacaktır. Medyanın sergiledikleri ile gerçekte yaşanan olayların kimi zaman örtüşmediği ve insanların yalan yanlış haberler ya da bilgilerle etki altına alındığı kaçınılmaz bir gerçek olarak düşünülmektedir. Robins, savaş görüntülerinden hareketle, yeni vizyon teknolojilerinin, gerçek insanların gerçekliğinin soyutlamasına imkan verdiğini belirtir. "Gerçek dünyayla, savaşı dinlemenin, hissetmenin ve tepki vermenin gerçekliğiyle bağlarımız kopmuştu. İmaja çok fazla gömülmüş olduğumuz için ahlaki olarak kilitlenmiş ve nötrleşmiş" (4).

Seyirci ile yakından temas kuran ekranın, izler kitleyle kurmaca düzen içerisinde, önemli ölçüde gerçek dünyadan alınan öyküler aracılığıyla iletişime girdiği ve bu kurmaca dünya ile izleyeni nötrleştirdiği söylenebilir. Siyaset bilimcisi Sartori'ye göre televizyon, "...diğer iletişim araçlarının bir uzantısı değil, anlama ve görme arasındaki ilişkiyi alt üst eden yepyeni bir gerçekliktir" (5) ve bilgi aktarımında araç olarak kullanılan ekrandan yayılan görüntülerin önceselliği bilmeyi fakirleştirmekte ve aynı ölçüde sosyal hayatı yönetme yeteneğini de zayıflatmaktadır. Ekrandan yayılan imgelerin sadece görüntülerden ibaret, amaçsız araç konumunda düşünülmesi ile bilme ediminin fakirleştiği söylenebilir. İzleyen sadece iletişim kurduğu ama bu iletişimin kiminle olduğu belli olmayan kurmaca düzen, insanın varlığını bir bakıma dışlaştırır. Oysa izleyen izlediği görüntülerle kendisini içselleştirmeye çalışır, ancak yine de dışarıdan bakan konumundadır.

Buna bağlı olarak televizyonda görülen imgelerin oluşturduğu yapay ortam, aslında insanı ekrandan yayılan görüntülerin oluşturduğu küçük alanlara hapseder. Bu alanı bir köy olarak betimleyen McLuhan'a göre,

*Televizyon "köyleştirir" ve burada metaforik bir anlatım söz konusu değildir. Görüntülerle izlenen dünya, zorunlu olarak, insan yüzleri, bir grup, bir sokak, birkaç ev gibi yakın plan çekimlerini yansıtmak durumundadır. Dolayısıyla fotoğraf karesine girebilecek bütünlük, en fazla bir köy, yani en az insanın yaşadığı yerleşim birimi olabilir (6).*

Oysa insanların düşüncesi, televizyonun bütün dünyaya açılan bir pencere oluşudur. Aynı anda her yerde olmak, her yaşamı yaşantılamak isteği gibi.

Bunun mümkün olmadığı bilinmektedir. Ekranın izleyene gönderdiği sınırlı bir mekân duygusu ile orada yaşanan anlık görüntülerle oluşan küçük hikâyeler belki.

Buradan hareketle televizyonun önemsiz bir araç olduğu da söylenemez. Bilgi aktarımında şüphesiz önemli bir yer tutmaktadır. Ancak binlerce haber içerisinden izlenilebilecek ya da geçerli olduğu düşünülen haberi seçmek pek olası değildir. Sürekli elde tutulan bir kumanda ile bir kanaldan diğerine atlanarak tercih edilmeye çalışılsa da haberin ya da bilginin bilgi değerinden çok görüntünün ön plana çıktığı ve görüntünün etkili olamadığı yerde kanalın değiştirildiği söylenebilir. Bu durumda ekran önündeki uyumuş bedenlerin, izlenen programda neyin doğru neyin yanlış olduğunu pek düşünmeden saatlerce zaman geçirdikleri bilinmektedir. Böylece çok büyük bir kitleye ulaşan ekran imgeleri tüketilmeye hazırdır.

Aynı anda tüketilen olaylar, öyküler vb. örüntüsü çok büyük bir kitleye seslenmektedir. Örneğin popüler bir dizinin yayınlandığı saatte büyük bir izleyen kitlesi ekran başındadır. Baynes'in da belirttiği gibi televizyon o anda bir tür dinsel etkinlik görevi üstlenmiş gibidir(7). Önemli bir haber ya da bir tartışma programı sırasında yaşantılanana izleyenin bir cevap verme ya da olayı eyleme dönüştürme şansı yoktur. Bu açıdan düşünüldüğünde, televizyon bilgi aktarımı sağlar ancak bilgiyi eyleme dönüştürme fırsatı yaratmaz. *"Televizyonunuza yanıt verme olanağınız yoktur. Zaten sizden yanıt isteyen de yoktur. Medyanın kamusal alanına dahil edildiğiniz ekolojik yapıda istenilen davranış, gözlem, pasif katılım ve bir çeşit röntgenciliktir. Bundan böyle, enformasyonun elde edilmesi; insanların, olayların ve yerlerin gözlenmesi anlamına geliyor"*(8). Pasif konumdaki izleyici sadece alıcıdır. Bu pasif konumlandırılış sadece bakma edimine dönüşmüştür. Bu bağlamda, yazılı kültürün yerini görsel kültürün aldığı düşüncesi doğru kabul edilebilir. Ancak bu önerme tek başına gerçekleşen bir eylemlilik hali değildir. Topluma bir dayatma gibi görülebilir. Birçok etkenin bir aradılığıyla oluşturulmuş yapay bir düzlemde insanların pasifleştirildiği, tepkisizleştirildiği ortam yaratılmıştır.

Televizyonun, kültürel olarak geriletici olduğu düşüncesinin, son yıllarda bilgi aktarımı amacından hızla kayarak eğlence ve haber aracına dönüşmesi ile ilgili olduğu söylenebilir. Televizyon eğlenceli vakit geçirmeye yarayan, boş zaman doldurma aracı olarak işlev görüyor denilebilir. Çünkü anlık doyum

sağlayan ve bazı uygulamaları özendiren (şiddet gibi) filmler, diziler, haberler vb. anlatımlar sürekli ekrandan yayılmakta ve izleyenler de ister istemez bu görüntü ve içeriklerden etkilenmektedirler. Televizyon habercilerinin izleyiciler üzerinde etki bırakmalarının nedenini Sartori şöyle açıklar:

*Görüntü, sözcüklere yer bırakmayan, görüldüğü gibi algılanan bir gerçekliktir... Televizyon habercilerinin, izleyiciler üzerinde, gösterdikleri her şeyin gerçek olduğu izlenimini yaratabilmelerinin temel nedeni budur. Oysa gerçek bu değildir. Diğer kitle iletişim araçlarının yaptığı gibi, televizyon da yalan söyleyip, gerçeği saptırabilir. Aradaki fark, görüntünün içindeki doğal gerçeklik gücünün, yalanı daha etkili ve dolayısıyla daha tehlikeli kılmasıdır* (9).

Hatta daha da ileri giderek televizyonun boş vakit geçirme aracı oluşundan da öte insanları yalnızlaştıran bir araç olduğundan da bahsedilebilir. *"Bizi bekleyen 'elektronik bir yalnızlıktır': Televizyon aile bireyleri arasındaki ilişkiyi azaltırken internet, bu iletişimin uzaklarda olanlarla yapay olarak kurulmasına olanak sağlar"* (10).

Bu noktada, ekrandaki görüntünün görsel yanının güçlü olmasının izleyeni yanılttığı söylenebilir. Bu olumsuz yanların ardından görüntü üreten teknolojilerin gelişiminin insanlar tarafından coşkuyla karşılanmasına dönmek gerekirse, bilginin, kültürün yayılmasında önemli gelişmeler oldukları her kesimin kabul edebileceği bir geçektir. John Fiske, izleyicinin kendisine sunulana geri bildirimde bulunduğunu savunur.

*"Ona göre izleyici her zaman, kendisinden uzlaşma istenen 'karşı' taraftır ve bunun farkında olduğu için kodlamaları kendi istediği biçimde çözümleyebilecektir. Fiske, televizyonun, toplumdaki "merkezi kurum" gereksinimine yanıt verdiğini söylerken, "kültürün gereksinimleridir önemli olan; metnin içsel yapısı ya da iletişimcinin gerekleri değil, kültürel gereksinimler TV program yapısını belirler"* (11).

Kültürel gereksinimlerden doğan programlar aslında kısır döngü gibi belli temalar üzerine yoğunlaşmaktadır. Kadın programları içerisinde verilen temalar içerisinde kız çocukların eğitim sorunu, töre cinayetleri gibi sorunlar, ya da haber programla-

rında işlenen üniversiteli gençliğin sorunsalı, işsizlik vb. Bu programlar gerekli ama ne kadar geri dönüşümü var bilinmez. Fiske'ye göre ise televizyon özgürleştiricidir. "Fiske, popüler televizyonun (kısmen) özgürleştirici olduğunu, çünkü insanlara zevkin yerini saptama ve direnen okumalar oluşturma olanağı sunduğunu savunur" (12).

Programlarda verilen temaların bir takım özgürlükler sunduğu bilinmektedir. Ancak bunu alıcı izleyici kitle ne kadar alımlamakta, içselleştirmekte, bu konu soru işaretleri yaratıyor ister istemez. Ekrandan aktarılan bilgilerin uçucu etkisi olduğu düşünülmektedir. O anda kurgu içinde sunulanı alımlayan, program bittikten sonra sunulanın kalıcılığından şüphe edilen bir durum söz konusu. Olumsuz yanlarının çoğunlukta olduğu düşünülen televizyonun, kırsal kesimde yaşayan izleyenler için olumlu etkisi olduğundan bahsedilebilir mi?

*"Televizyon ve videonun kırsal kesimde yaygınlaşmasının bir çevren (ufuk) genişlemesine yol açtığı da kesindir. Egemen sınıf(lar)ın ideolojisini yayıyor olsa bile, bu geri kalmış bölge insanları, iletilen mesajları kendi yaşam deneyimleri ve toplumsal ilişkilerinin içinden algılamakta, dolayısıyla onları belli ölçüde dönüştürmekte, değişime uğratmaktadır"* (13).

Küçük bir ekrandan, büyük dünyaya açılan, olayları yakınlaştıran, bilgi aktarımı anlamında televizyon gerçekten kırsal kesim için olağanüstü bir araç olarak düşünülebilir.

Kırsal kesim kadar çocukların da gelişimi üzerine olumlu etkileri olduğu düşünülen televizyonun onlara da farklı bir dünyayı açtığı düşünülmektedir. 1977 yılında Alfredo Carlo Moro tarafından 0-10 yaş arasındaki çocuklar üzerinde yapılan araştırmada Moro, kimliğin oluşma sürecinde televizyonun çocuğun gelişimindeki rolünü aklamaya çalışır. Bu araştırmaya göre "... televizyonun ev yaşamının büyük bir bölümünü işgal ettiği kabul edilmekle birlikte, "onu şeytanlaştırmanın" gereksiz olduğu, zira çocukların, bu aygıt sayesinde; "kendi ortamlarında yaşadıklarından daha üstün duygulara, deneyimlere ve görüntülere açık hale geldikleri" vurgulanmaktadır. Moro'nun araştırmasının sonucunu Sartori şöyle eleştirir: "Böyle bir yargımın bile kabul edilebilirliği tartışılırken, insanı asıl hayrete düşüren varsayım, televizyon ve bilgisayarların, çocukları "Einstein kafalı ama civciv gövedeli" birer küçük canavara dönüştürebile-

*ceğinin varsayılmasıdır. Bill Gates, belki ama Einstein imkansız!"* (14).

Yapılan bu araştırmaya göre, lisans düzeyinde sanat eğitimi alan 147 öğrenciden % 60,8'i televizyonun resimlerdeki imgelere olumlu etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Olumlu etkiler içerisinde ise, % 25,4'lük oranıyla 'TV program türleri'nin resimlerdeki imgelerde etkili olduğunu belirten öğrenci görüşleridir. Televizyonun öğrenci resimlerdeki imgelerde olumlu etkisi ve bu olumlu etkilerden televizyonda yer alan program türlerinin etkisinin yüksek oranlarda çıkmış olması, öğrencilerin yaşamlarının büyük bir bölümünü ekran karşısında geçiriyor olduklarının sonucu olarak görülmektedir.

Bu alt bölümün devamında internet ve dijital imgeler üzerine tartışmalara ve yorumlara yer verilecektir.

## 1.2. İnternet Ortamı-Sanal Dünya

Görüntü üreten teknolojilerin toplumsal yaşamda daha güçlü ve önemli hale geldiği, özellikle bilgisayar teknolojisinin sanata ve eğitime olumlu ya da olumsuz etkilerinin olduğu bilinmektedir. Resim üzerinde ekleme-çıkarma, kolaj, montaj vb. yoluyla yeni üretimler oluşturulduğu ve bu teknolojilerin üretimi kolaylaştırdığı gibi hazır imgelere kolayca erişimin manipülasyona da neden olduğu düşünülmektedir. Örneğin, Photoshop ve Corel yazılımlarının imgenin yeniden üretimi konusunda fazla enerji harcamadan kullanıcıya bir takım avantajlar sunduğu açıkça görülmektedir. Bilgisayar teknolojileri insanların sanata katılımlarını ve sanatsal eğitimini kolaylaştırıyor ancak doğru kullanıldığında. Örneğin, web müzelerinin yaygınlaşması ve sanat eserlerinin görüntülerine kolay erişim olanakları öğrencilerin imge dünyasını zenginleştiriyor.

Öte yandan, dijital çağda sanat eseri üretiminin kolaylaştığı ve üretilen sanat olmayacağı konusundaki düşünceler yaygınca gündem oluşturmaktadır. Ancak bu görüşlere katılmak olası değildir. Örneğin Duchamp'ın **Pisuar**'ı da sanat olarak görülmemiştir. Ancak, günümüzde Dada anlayışının en ileri noktası olarak kabul edilen ready-made'ler (hazır nesne), üretildikleri dönemde sanatta sarsıcı değişimleri ve üzerine yapılan tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda sanatın dijital olması gerekliliği savunulmamaktadır. Dijital teknolojilerin kullanılabilirlik sınırsız olanaklar sunduğu ve bu bağlamda üre-



tilenlerin sanat olduğu-olabileceği düşünülmektedir. Yeni ortaya çıkan her şey gibi bilgisayar teknolojisinin gelişimi de tedirginlik verici olarak öngörülmüştür. Ancak sanatın malzeme ile sınırlı olmayan yönü düşünüldüğünde bilgisayar ortamının sunduğu olanakları kullanan sanatçı, 'dijital sanat' denen sanat biçimini yaratarak kendine sınırsız anlatımlar sağlayan bu aracı kullanır hale gelmiştir ve bu kullanımlar da sanatın hep bir önceki sanatsal oluşuma meydan okuyuşu gibi yeni oluşumlara kaynaklık etmektedir. Ulus Baker'e göre, "İzlenimcilik (Impressionisme) fotoğrafın meydan okuyuşuna bağlı olarak, ... renk tekniklerini icat etmeye girişmişti... Ancak fotoğraf da, başlangıçtaki "sanatsal" işlevini yine benzeri "meydan okuyuşlar" olmadan gerçekleştiremezdi-sözgelimi hareketli resimler, animasyon, son olarak da hareketli fotoğraf, yani sinema?... Dijital sanatlar, daha çok "çok-yönlü-performans" adını verebileceğimiz bir alanı geliştirmeye aday görünüyorlar" (15).



Şekil-1.1: Peter Stanick, *Sessiz Radyonun Dönüşü* (2007). Tuval Üzerine Mürekkep. Saatchi Galerisi Koleksiyonu.)  
(Kaynak: [http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist\\_profile/a/40.html](http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist_profile/a/40.html))

Bir araç (geleneksel sunum biçimlerinde; örneğin fotoğraf, baskı, heykel üretiminde) ya da ortam (üretiminden sunumuna kadar her aşamada; Yerleştirme-enstalasyon, film, video ve animasyon, internet ve ağ sanatı, yazılım sanatı-software art, sanal gerçeklik gibi) olarak kullanılan bilgisayar teknolojisi sadece kolajlamayı kolaylaştırmakla kalmıyor aynı zamanda yalnızca bilgisayar aracılığıyla elde edilebilecek görüntü, hareket ve seslerin sanatsal amaçlı kullanımını da sağlıyor. Dijital görüntülerin yarattığı bu karmaşık ağ sistemi günümüzde her yeri sarmış durumda ve internetin sağladığı sınırsız erişim, teknolojinin yarattığı sıkıştırılmış dünyalar tabii ki sanatın da işlevini, malzemesini, duygusunu değiştirmiş görünüyor. Dempsey'e göre, sanatçılar için internet, benzersiz özelliklere sahip yeni bir araç ve yeni bir ortam sunmaktadır (16). Bu ortamda, sanatçıların malzemelerine şekil veren teknolojinin kendisidir. Sanatçılar teknolojik ilerlemeler doğrultusunda kendi pratiklerini, araçlarını değiştirme yükümlülüğünde görünüyorlar. Örneğin, Peter Stanick, pop sanatçıları Roy Lichtenstein ile Andy Warhol'un mekanik yaklaşımlarının devamı olarak görülen dijital resimlerinde, New York sokak manzaralarıyla, kadın iç çamaşırı modellerini, genç film yıldızlarını kullanarak resimler üretmiştir.



Şekil-1.2: Olia Lialina, *Savaşın Dönen Erkek Arkadaşım* (1996, GIF animasyonları, GIF imgeleri, HTML.)  
(Kaynak: <http://www.evo1.org/myboy1small.jpg>, <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/18548/18.png>)

Vektör tabanlı web araçlarının kullanımına örnek olacak Peter Stanick'in, kadın iç çamaşırı modelleri ve genç film yıldızlarının yaşadığı fantezi dünyasından büyük ölçekli resimler oluşturmak için vektör tabanlı bilgisayar ile geleneksel fotoğrafı birleştirdiği görülmektedir.

Bütün araçların hazır bulunduğu bilgisayar ortamında sanatçının neler yapabileceği ya da neler yaptığına ilişkin örnekleri çoğaltmak mümkün. Sanatçı için değişen araçların üretimde nasıl bir rol aldığına 'İnternet Sanatı'ndan örnek vermek gerekirse, Olia Lialina'nın **Savaştan Dönen Erkek Arkadaşım** adlı çalışması dikkat çekicidir. *"İzleyicinin mahvolup biten bir aşk ilişkisinin farklı versiyonlarını yaratmak için sıralayacağı görüntüler ve metinler repertuarıyla, hem kişisel hem de siyasal tarihi ön plana çıkaran bir eserdir"* (17).

İletişimin kolaylıkları, sanal ortamda her şeyin paylaşılabilir olduğu bir dünya yaratmış ve görüldüğü üzere bu ortam sanatın beslenebileceği kaynaklar arasında yerini almıştır. Bu ortamda teknolojinin gücü yadsınamaz. *"Negroponte... şöyle açıklamaktadır: 'Gelecek, elektronik endüstriden başka bir şey olmayacak. Sonsuz bir bellek yoğunluğu yaşanacak ve sınırsız bir güç doğuracak. (...) Neresinden bakarsanız bakın, bu güç bilgisayarın gücü olacak'."* (18)

Bu iletişim teknolojisinin gücüne eleştiriler de olduğu bilinmektedir. İkincil bir deneyim, sanal ortamın yarattığı ilişkiler ağı insanları gerçek ortamlarından alıp farklı bir ortama taşımıştır. *"Dijital çağda bizim eylemimiz bir klavye üzerindeki düğmelere basmaya indirgenmiştir. Böylece, gerçeklikle ve gerçek dünyayla hiçbir gerçek temasta bulunmadan, bir seranın içinde kapalı yaşamaktayız"*(19). Bu eleştiri doğru ama olumsuzluklarının yanı sıra olumlu iletişim ağı olduğu da tartışılmaz bir gerçektir. Özgürlük ve sınırsız erişim olanağı sağlayan bilgisayar teknolojisinin bilinçli tüketimiyle tehlike olarak öngörülenin faydalı bir araca dönüşümü mümkün gibi görünmektedir. Dijital çağın yaşamı sadece bir görme edimine indirgediğini belirten Sartori'nin bu görüşüne çok da olumlu bakılmamaktadır. Görme edimi yaratım sürecini, üretimi doğrudan etkisi altına alır. Aslında Sartori 'görme edimi' derken 'bakma edimini' kastetmiş olmalı. Ancak bakma ile görme arasında farklar olduğu açıktır. Görme edimi içinde zihinsel bir süreç barındırmakta ve bu algı eyleme dönüştüğünde zihinsel olanın dışı vurumu söz konusu olmaktadır. Günümüzde de her ne kadar eleştiriliyor olsa da görüntü bombardımanı hayatı etkisi altına almaktadır. Bu etkinin gücüne yabancı kalınmayacağı açık, çünkü görüntüler ya da imgeler bu kadar etkili olmasaydı hayatımızda neden bu kadar tartışılır olsun?

Tartışmalar eğitim alanında da süregelmektedir. Geleneksel yöntemlerle sürdürülen eğitim modellerine karşı, görüntü teknolojileri aracılığıyla

sürdürülen eğitim modelleri olması gerekliliği üzerine birçok tartışma yapılmaktadır. Bu konuyla ilgili araştırmalar şunu gösteriyor ki, sürekli gelişiminin yaşandığı bu çağda sanat eğitimi alanında da öğrencilerin bu teknolojilerden bağımsız eğitimi etkili bir eğitim modeli olamayacaktır. Bilgisayarla birlikte tüm medyanın dijitalleştiği, görülebilir olanların yanı sıra yapay gerçekliklerin de içinde bulunduğu sanal ortamın günümüzde toplum yaşamının her alanında varlığını ve etkisini hissettirdiği açıktır. Özellikle eğitim alanındaki etkisinin çok büyük olduğu bilinmektedir.

Sonuç olarak, internet-bu sürekli büyüyen iletişim ağı, önümüzdeki yıllarda da üretilecek bilgilerin dolaşım sistemi ve sanatı-sanatçıyı-sanat eğitimcisini etkisi altına alan-alacak olan örüntü olmaya devam edecek gibi görünüyor. Klasik yaşama biçimlerini, değer yargılarını değiştiren; hayata yeni kavramlar, yeni uğraşlar getiren, kültürü farklı bağlamlarda zenginleştiren iletişim ağının, sanat eğitimi alan öğrencilerin yaşamlarında da önemli bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Yapılan bu araştırmaya göre, lisans düzeyinde sanat eğitimi alan 147 öğrenciden % 85,9'u internetin resimlerindeki imgelere olumlu etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Bu görüş oranının % 31,9'u ile resimlerdeki imgelerde internetteki 'Görsellerin (Sanat eserleri, fotoğraflar vb.) ve Yazılı Metinlerin Etkisi (Sanat haberleri vb.)'nin daha çok olduğu yönündedir. Araştırmada, öğrencilerin resimlerindeki imgelerde görsel kültür ya da görüntü üreten teknolojilerden özellikle internetin etkisinin çarpıcı sonucu, öğrencilerin resimlerindeki imgelerde bu bağlamda değişimlerin yaşandığına tanıklığa zorluyor. Bu araştırma, öğrencilerin resimlerindeki imgelerde gelenekten kopma, yaygın imge tüketiminin dışına çıkma, oto portreler, erotik imgeler, yalnızlaşma imgeleri gibi imgelerin daha çok kullanıldığı sonucuna götürüyor.

### 1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Eğitim ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim ve Resim Anasanat Dallarında lisans düzeyinde öğrenim gören 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin resimlerindeki imgelerde görüntü üreten teknolojilerin etkisi ile ilgili durum tespiti yapmak bu araştırmanın genel amacını oluşturmaktadır. Bu araştırma, hem sanatçı, hem de sanat eğitimcisi adayının resimlerindeki imgelerde bu teknolojilerin etkileri konusunda farkındalığı arttırmak açısından önem taşımaktadır.

#### 1.4. Problem Cümlesi

Eğitim Fakülteleri Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Resim Bölümlerinde lisans düzeyinde sanat eğitimi alan 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin resimlerindeki imgelerde görüntü üreten teknolojilerin etkileri nelerdir?

#### 1.5. Alt Problemler

1. Görüntü üreten teknolojiler (Televizyon, internet, yazılı basın, reklâm panoları, afişler) öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?
2. Televizyon öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?
3. İnternet öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?
4. Yazılı basın öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?
5. Reklâm panoları öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?
6. Afişler öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel bir çalışmadır. Veri toplama aracı olarak düzenlenen Kişisel Bilgi ve yarı yapılandırılmış-açık uçlu sorulardan oluşturulmuş Görüşme Formu ile araştırma yapılandırılmıştır (20).

### 2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmada, evreni oluşturan üniversitelerin eğitim ve güzel sanatlar fakültelerinden eşit sayıda fakülteye yer verilmek suretiyle örneklem oluşturulması planlanmıştır. Evreni temsil etmek amacıyla örneklem seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Üniversitelerin seçimi düşünüldüğünde maksimum çeşitlilik örneklemeinden bahsetmek mümkündür (21). Araştırmanın örnekleme, DEÜ BEF RİÖ ABD, MKÜEF RİÖ ABD ile AÜEF RİÖ ABD ve DEÜGSF Resim Bölümü, MKÜGSF Resim Bölümü ile AÜGSF Resim Bölümünde lisans düzeyinde 3. ve 4. sınıfta öğrenim gören 248 öğrenci ile sınırlıdır. YÖK'ün ÖSYM kılavuzundaki kontenjan rakamlarına göre bu fakültelerin 3. ve 4. sınıflarında okuyan öğrenci sayısı 300'dür (22). Ancak 2006-2007 öğretim yılında 248 öğrenci sayısına ulaşılmıştır. Araştırmada, örnekleme oluşturan üç üniversitenin eğitim ve güzel sanatlar fakültelerinde okuyan 248 öğrenciden 147'si ile görüşme yapılmıştır. 248 öğrencinin 29'una ulaşamamış,

72'si ise görüşme sorularına yeterli yanıt alınamadığı için elenmiştir.

### 2.3. Veri Toplama Araçları ve Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmacı tarafından, Kişisel Bilgi Formu (Ölçek-A), Öğrenci Resimlerindeki İmgelerde Görüntü Üreten Teknolojilerin Etkilerine İlişkin Görüşme Formu (Ölçek-B) olmak üzere iki farklı araç kullanılmıştır. Araştırmada görüşme formu ve kişisel bilgi formundan elde edilen verilerin çözümlenmesinde aşağıdaki nitel ve istatistiksel teknikler kullanılmıştır: İçerik Analizi (nitel), Frekans ve Yüzde Dağılımı (23).

## 3. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümde, en çarpıcı olduğu düşünülen ve yüksek oranlarda olumlu olduğu sonucuna ulaşılan bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

### 3.1. Birinci Alt Problem: Görüntü üreten teknolojiler (Televizyon, internet, reklâm panoları, afişler, yazılı basın) öğrenci resimlerindeki imgeleri nasıl etkilemektedir?

Araştırmada bu alt probleme ilişkin bulgular, görüşme formunda ilk olarak 'TV'nin resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?' sonda sorusuyla incelenmiştir. Her soruda, bu etkilerin öğrencilerin sosyo-demografik özelliklere göre farklılaşp farklılaşmadığına da bakılmıştır. Ancak sosyo-demografik özelliklere ilişkin sonuçlara burada yer verilmemiştir.

#### – TV'nin resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?

'Televizyonun resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?' birinci sonda sorusuna ilişkin öğrencilerin ortak görüşleri, frekans ve yüzde dağılımları genel değerlendirme tablosu Tablo-3.1'de verilmiştir. Bu sonda sorusuna ilişkin öğrencilerin ortak görüşleri, 3 başlık altında toplanmıştır. Bunlar 'olumlu etkiler', 'olumsuz etkiler' ve 'etkisi yok' başlıklarından oluşmaktadır. Öğrenci görüşlerinin % 36,5'i 'etkisi yok', % 2,8'i 'olumsuz etkiler' ve % 60,8'i 'olumlu etkiler' oranlarından oluşmaktadır. 'Olumlu etkiler' görüş oranlarına kendi içerisinde bakıldığında; en belirgin oran % 25,4'lük değeriyle 'TV program türleri'nin resimlerdeki imgelerde etkili olduğunu belirten öğrenci görüşleridir. Daha sonra, TV'nin olumlu etkilerinden % 8,3 oranıyla 'TV'de kullanılan görsellerin etkisi' ve %



7,2'lik oranıyla 'düşünmeye etkisi' göze çarpmaktadır. Genel olarak bakıldığında çıkan sonuç; TV'nin öğrenci resimlerindeki imgelerde daha çok olumlu etkisinin olduğudur.

Televizyonun Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri	Genel Değerlendirme Tablosu (Toplam 147 öğrenciye uygulanmıştır)	
	f	%
<b>1-Olumlu Etkiler</b>	13	7,2
Düşünmeye Etkisi (Fikir Verme, Farklı Bakış Açısı)	12	6,6
Yaratım Sürecine Etkisi (Tasarım, Hayal Gücü)	8	4,4
Konu Seçiminde Etkili (Kadın, Tsunami, Deprem vb.)	5	2,8
Görsel Zenginlik Kazandırma	11	6,1
Görsel Değerlere Etkisi (Renk, Hareket, Biçim, Kompozisyon vb.)	46	25,4
Program Türlerinin Etkisi (Haberler, Filmler, Kültür-Sanat Programları, Magazin Programları, Belgeseller, Müzik, Animasyon vb.)	15	8,3
Tv'de Kullanılan Görsellerin Etkisi (Film Kadrajları, Anlık Görüntüler, Görsel Efektler, Fantastik Görüntüler, Figür, Nesne Görüntüleri vb.)	110	60,8
<b>2-Olumsuz Etkiler (Sınırlayıcı Etki)</b>	5	2,8
<b>3-Etkisi Yok</b>	66	36,5
<b>Ana Toplam</b>	181	100,0

Tablo 3.1: TV'nin Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri

#### – İnternetin resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?

Araştırmada birinci alt problemin ikinci sonda sorusu ise, 'İnternetin resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?' sorusudur. Her iki soruda da, bu etkilerin öğrencilerin sosyo-demografik özelliklere göre farklılaşp farklılaşmadığına da bakılmıştır. Ancak sosyo-demografik özelliklere ilişkin sonuçlara burada yer verilmemiştir.

'İnternetin resimlerinizdeki imgelere etkileri nelerdir?' ikinci sonda sorusuna ilişkin öğrencilerin ortak görüşleri, frekans ve yüzde dağılımları genel değerlendirme tablosu Tablo-3.2'de verilmiştir. 'İnternetin öğrenci resimlerindeki imgelere etkileri' 3 başlık altında incelenmiştir. Bunlar 'olumlu etkiler', 'olumsuz etkiler' ve 'etkisi yok' başlıklarından oluşmaktadır. Öğrenci görüşlerinin % 13,0'ı 'etkisi yok', % 1,1'i 'olumsuz etkiler' ve % 85,9'u 'olumlu etkiler' oranlarından oluşmaktadır. 'Olumlu etkiler' görüş oranlarına kendi içerisinde bakıldığında ise; en belirgin oran % 31,9'luk değeriyle 'görsellerin ve yazılı metinlerin etkisi' resimlerdeki imgelerde etkili olduğunu belirten öğrenci görüşleridir. Daha sonra, internetin olumlu etkilerinden % 22,2 oranıyla internetin 'yaratım sürecine kaynaklık' ettiği görüş oranı ve % 13,0'lık oranıyla internetin 'düşünmeye etkisi' görüş oranı dikkati çekmektedir. 'Görsel zenginlik kazandırma' görüş oranı ise % 10,8'dir. Genel olarak bakıldığında çıkan sonuç; internetin öğrenci resimlerindeki imgelerde yüksek oranlarla olumlu etkisinin olduğudur.

İnternetin Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri	Genel Değerlendirme Tablosu (Toplam 147 öğrenciye uygulanmıştır)	
	f	%
<b>1-Olumlu Etkiler</b>	24	13,0
Düşünmeye Etkisi (Fikir Verme, Farklı Bakış Açısı)	41	22,2
Yaratım Sürecine Kaynaklık (Tasarım, Hayal Gücü)	20	10,8
Görsel Zenginlik Kazandırma	15	8,1
Görsel Değerlere Etkisi (Renk, Hareket, Biçim, Kompozisyon vb.)	59	31,9
Görsellerin (Sanat eserleri, fotoğraflar vb.) ve Yazılı Metinlerin Etkisi (Sanat haberleri vb.)	159	85,9
<b>2-Olumsuz Etkiler (Sınırlayıcı Etki-Kopya ve ezbere yönelme, hayal gücünü sınırlama)</b>	2	1,1
<b>3-Etkisi Yok</b>	24	13,0
<b>Ana Toplam</b>	185	100,0

Tablo 3.1: TV'nin Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri

#### 4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde, veri çözümlerinden elde edilen ve en çarpıcı olduğu düşünülen bulgular ve yorumlara dayalı olarak ulaşılan sonuçlar, sonuçlarla ilgili tartışma ve öneriler yer almaktadır.

Araştırmanın en çarpıcı olduğu düşünülen sonucu 'internetin resimlerdeki imgelere etkileri' üzerine yapılan görüşmelerden elde edilmiştir. Elde edilen değerler, internetin öğrenci resimlerindeki imgelerde yüksek oranlarla olumlu etkileri olduğu sonucuna götürmektedir. İnternette yer alan görsellerin ve yazılı metinlerin etkisinin yüksek oranlarda çıkması, öğrencilerin bilgisayar teknolojilerinden çok fazla yararlanmalarının ve buradaki verilere kolay ulaşmalarının doğal bir sonucu olarak görülmektedir.

Yaşamı bu denli etkisi altına alan bilgisayar teknolojilerinin öğrencilerin resimlerine; imgenin değişimi-dönüşümü, fotoğraf transfer teknikleri ve böylece fotoğrafın yeniden üretimi, ayrıca dijital imgelerin kullanımı gibi deneysel arayışlar olarak eklemeliği düşünülmektedir. Öte yandan, Photoshop, Corel vb. gibi yazılımların yaygın olarak kullanımının çok önemli olduğu görülmektedir. Hatta günümüzde dijital baskı tekniklerinin sanat diline dönüşmesi ve kabul görmesi ile geleneksel malzeme kullanımının azaldığı görülmektedir.

Araştırmanın ikinci alt problemi olan televizyonun etkilerine ilişkin çarpıcı bulgulara yukarıda yer verilmişti. Televizyonun öğrenci resimlerindeki imgelerde olumlu etkisi ve bu olumlu etkilerden televizyonda yer alan program türlerinin etkisinin yüksek oranlarda çıkmış olması; öğrencilerin yaşamlarının büyük bir bölümünü ekran karşısında geçiriyor olduklarının sonucu olarak görülmektedir. Doğal bir sonuçtur ki, öğrenciler program içeriklerinden yola çıkarak imgelerine şekil verebilirler. Öğrenciler, gündelik bilgi ihtiyacını yazılı basından çok TV üzerinden sağlamaktadırlar ve hatta bunların büyük çoğunluğu

spot bilgi niteliğindedir, derinliği tartışılmalıdır. Ama bir görsellik alanı olarak da televizyonun ürettiği akan görüntüler öğrencileri etkilemektedir.

Araştırmada elde edilen verilerden hareketle, görüntü teknolojilerinin öğrencilerin üzerinde böylesine önemli etkileri olduğu sonucu, bu alanın sanat ve sanat eğitimi veren kurumlarda çalışılması ve tartışılması gerekliliğini gündeme getirmektedir. İnternetin ve televizyonun, karşılıklı etkileşimi olduğu bilinmektedir. Yapılan araştırmada birinin diğerine göre daha ağır bastığı gibi bir sonuç ortaya çıkmıştır. Eğer bunun nedenleri üzerinde durulursa, teknolojik gelişmelerin hızla hayatı ele geçirdiği ve bu gelişmelerin odağında öğrencilerin doğal olarak bunları çalışmalarına yansıtmaları söz konusu olmuştur denilebilir. Öte yandan, lisans düzeyinde sanat eğitimi alan öğrencilerin resimlerdeki imgelerde gelenekten kopma, oto portreler, erotik imgeler, yalnızlaşma imgeleri, yaygın imge tüketiminin dışına çıkma gibi değişimlerin olduğu konusunda verilerin toplanması (elde edilen görsellerden hareketle) da bizi aynı sonuca götürmektedir. Ancak bunlar bu araştırma kapsamına dahil edilmemiştir.

Görüntü üreten teknolojilerin öğrenci resimlerdeki imgelere etkilerinin açıkça görüldüğü bu tartışmaların seyrinde, bu değişkenlerle ilgili önerilere aşağıda yer verilmiştir:

- Devlet ve vakıf üniversitelerinin sanat ve tasarım, sanat ve sosyal bilimler, iletişim, fen-edebiyat gibi fakülteleri ya da devlet üniversitelerinin güzel sanatlar fakülteleri (adı kısmi değişiklikler gösteren ama içerikleri aynı) ve birkaç eğitim fakültesinin lisans ve lisansüstü düzeyinde okutulan Görsel Kültür dersinin, ülkemiz genelinde tüm güzel sanatlar ve eğitim fakülteleri resim ve resim-iş eğitimi bölümleri lisans düzeyinde de okutulması gerektiği düşünülmektedir.

- Okutulacak bu dersin zorunlu dersler arasında yer alması ve kredisi haftada en az iki ya da üç saat olması gerektiği öngörülmektedir.

- Bu derse alternatif olarak düşünülen bir atölye (Disiplinlerarası sanat atölyesi- edebi metinlerden, müzik, film, video, fotoğraf, bilgisayar ortamı gibi çok disiplinli alanlardan beslenerek çalışılan bir atölye) dersi de programlarda yer alabilir.

- Bu tür derslerin okutulduğu bölümlerin ders içerikleri göz önünde bulundurularak eğitim

ve güzel sanatlar fakülteleri resim-iş ve resim bölümlerine odaklı ders içeriği hazırlanabilir. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü ders programında yer alan ders içeriği örnek olarak verilebilir. Ya da DEÜ GSE yüksek lisans dersi olan İmge-Söz ve Yazı dersi ile örnekler çoğaltılabilir.

- Var olan atölye dersleri içerisinde, imge çeşitliliği, imgesel çözümlenme, simgesel bağlamda imge kullanma, metafor (eğretileme) geliştirme ve kullanma amaçlı uygulama projeleri geliştirilebilir. Metafor geliştirme ve kullanma konusunda oldukça büyük sıkıntıların olduğu gözlenmektedir. Genel anlamda öğrencilerin imge seçiminde imgeleri düz anlamları ile ele aldıkları ve herhangi bir dönüşüm yapmadan kullandıkları dikkat çekmektedir. Atölye derslerinde verilecek uygulama projeleri ile öğrencilerin kendilerini bu bağlamda zenginleştirecekleri düşünülmektedir.

- Doktora-sanatta yeterlik programlarında ders veren öğretim üyeleri, bu dersi verecek olan öğretim elemanlarını yetiştirmeye yönelik proje önerileri sunabilirler.

- Öğrencilere atölye derslerinde bir yarıyıldan bir ya da iki proje verilebilir. Ama bu projelerde hedefler görsel kültür bağlamında belirlenmeli. Bu imge tartışmaları paralelinde, öğrencilerin yaşları, sınıfları, ilgi alanları gibi demografik özellikler dikkate alınmalı. Amaç sadece görsel kültür dersini programlar arasında görmek ve bu dersin iyi geçirilmesi değil, aynı zamanda atölye derslerinin içeriğinin görsel kültür bağlamında değiştirilmesi, zenginleştirilmesi de olmalıdır. Örneğin din-inanç, politika vb. gibi konular verilebilir ve bu imgeleri resimlerinde kullanarak, tartışarak, değerlendirebilirler.

#### KAYNAKÇA

- BAKER, U. **İnternet'te Sanat Mümkün mü?** 16 Ekim 2008, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=6,7,0,0,1,0>
- BAYNES, K. **Toplumda Sanat** (2. Baskı). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- BURNETT, R. **İmgeler Nasıl Düşünür?** Çev: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

- DEMPSEY, A. **Styles, Schools and Movements**. London: Thames&Hudson Ltd. 2002.
- FINDIKÇI İ. **Bilgi Toplumunda Yöneticilerde Kendini Geliştirme**. Kültür Koleji Eğitim Vakfı Yayınları. İstanbul, 1996.
- OKTAY, A. **Türkiye’de Popüler Kültür** (5. Baskı), Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- ROBİNS, K. **İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası**. Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- SARTORİ, G. **Görmenin İktidarı**. Çev: Gül Batuş ve Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004.
- SMİTH, P. **Kültürel Kuram**. Çev: Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- TÜRKOĞLU, N. **Görü-Yorum. Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**, Der Yayınları, İstanbul, 2000.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. **Nitel Araştırma Yöntemleri** (5. Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2005.
- UYSAL, A. (2009). **Çağdaş Görsel Kültürde Resimsel İmge ve Sanat Eğitiminde Yeni İmge Düzenleri**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü.

#### NOTLAR

1. İ. FINDIKÇI, **Bilgi Toplumunda Yöneticilerde Kendini Geliştirme**, Kültür Koleji Eğitim Vakfı Yayınları. İstanbul, 1996, s. 26.
2. R. BURNETT, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Çev: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
3. K. ROBİNS, **İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 114.
4. A.g.y., s. 116.
5. G. SARTORİ, **Görmenin İktidarı**, Çev: Gül Batuş ve Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 25–29.
6. A.g.y., s. 95.
7. K. BAYNES, **Toplumda Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
8. G. SARTORİ, **Görmenin İktidarı**, İstanbul, 2004, s. 9.
9. A.g.y., s. 77.
10. A.g.y. s. 103.
11. N. TÜRKOĞLU, **Görü-Yorum. Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**. Der Yayınları, İstanbul, 2000, s. 21.
12. P. SMİTH, **Kültürel Kuram**. Çev: Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 223–225.
13. A. OKTAY, **Türkiye’de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s. 22.
14. G. SARTORİ, **Görmenin İktidarı**, s. 149.
15. U. BAKER, **İnternet’te Sanat Mümkün mü?** (<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=6,7,0,0,1,0>).
16. A. DEMPSEY, **Styles, Schools and Movements**. London: Thames&Hudson Ltd, 2002.
17. A.g.y. s. 286.
18. G. SARTORİ, **Görmenin İktidarı**, s. 104.
19. A.g.y. s. 110–111.
20. A. YILDIRIM ve H. ŞİMŞEK, **Nitel Araştırma Yöntemleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2005, ss. 120–131.
21. A.g.y. s. 107, 108.
22. Bakınız: 2006-2007 YÖK / ÖSYM Kılavuzu
23. A.g.y. ss. 193–197.

# Compositing A Contemporary Fairytale: Wedding Photographs In Turkey

Nazlı Eda NOYAN\*

## Summary

*Keywords: wedding photography, culture, design, representation, romance, technology*

The wedding pictures photographed in the photo studios may be considered as the outcome of a certain way of seeing and visual imagery through their mise-en-scène. The design elements such as framing, composition, colour as well as figure postures, objects and background imply a cultural significance. Following the steps of collecting photographs from the photo studios of different areas of Istanbul with certain social and cultural background as a case study, interviewing with the photographers then categorizing and analyzing the photographs through the visual elements this research paper focuses on the design motivations in cultural and social sphere. It also explores visual representation within the context of wedding photographs in Turkey today under three major topics: Public and private spheres, real and staged romance, the analogue and the digital.

## Özet

*Anahtar Sözcükler: düğün fotoğrafı, kültür, tasarım, temsil, romantik aşk, teknoloji*

Stüdyolarda çekilen düğün fotoğrafları mizansenleri yoluyla belirli bir görüşün ve görsel tasvirin ürünleri olarak değerlendirilebilirler. Çerçeveleme, kompozisyon, renk gibi tasarım elemanları, figürlerin duruşları, objeler ve arkaplan ile beraber kültürel bir anlamı işaret ederler. Bir vaka çalışması olarak İstanbul'un farklı sosyal ve kültürel altyapısına sahip bölgelerinden toplanan fotoğraflar, fotoğrafçılar ile yapılan röportajlar ve ardından oluşturulan kategoriler ve görsel elemanlara göre yapılan analizler şeklinde ilerleyen araştırma çalışması kültürel ve sosyal kapsamda tasarım motivasyonlarına odaklanıyor. Aynı zamanda görsel temsili Türkiye'den düğün fotoğrafları bağlamında üç ana başlık altında inceliyor: Umumi ve kişisel sahalara, gerçek ve sahnelenmiş romantik aşk, analog ve dijital olan.

Everyday, unexpectedly, involuntarily it's possible to catch a glimpse of romantic love through the shop windows of numerous photo studios. Through these representations of romance within large displays, we can peep into the lives or dreams of young couples in romantic postures, settings and compositions. These photographs may be seen in any kind of city or neighbourhood with any kind of cultural and economic background all over Turkey. It's interesting to see how these photographs interest us, give us the pleasure of looking and further more tell us something more about ourselves. The wedding pictures photographed in the photo studios may be considered as the outcome of a certain way of seeing and visual imagery in terms of their mise-en-scène. The design elements such as framing, composition, colours as well as figure postures, objects, the use of text and backgrounds within the photograph imply a

cultural significance. Following the steps of collecting photographs from the photo studios of different areas of Istanbul with certain social and cultural background as a case study, interviewing with the photographers, then categorizing and analyzing the photographs through the visual design elements this research paper will be focusing on the design motivations in cultural and social sphere. It also explores visual representation within the context of wedding photographs in Turkey today under three major topics: Public and private spheres, real and staged romance, the analogue and the digital.

In 2003, at the International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences held in Italy, there was a special panel devoted entirely to the subject of contextualizing wedding photos in East Asia. Later on, follow up discussions at International Visual Sociology Association e-group venues suggested



that the analysis of wedding photo albums would be informed from multiple contexts and social theories by being there as they create the wedding photos, by interviewing photographers and their customers, and by looking at sample albums in studios pretending to be a future bride/groom. I would also suggest that we should look at books and guidelines developed by professional photographers in 'how to photograph weddings': There are 'stock' photos, ritual and custom postures that each photographer take, and most of a concern for what 'sells'. They are very much stereotyped and generic and in essence they offer a way of studying images as currency that funds innumerable forms of visual media and communication. According to Lupton & Miller the condition of *hyperclarity* in stock-photography results in blunt visualization of cultural stereotypes, the imagery creating our concepts of the public also forms a popular reality; they're the index of how images speak in the public realm (1). According to Doug Harper, the creative approach of the wedding photographer comes 'under the influence of mothers, mothers-in-law, priests (etc)... expectations that have been formed by strong norms of what a wedding photo looks like' (2). Despite minor differences, evolution and trends, the photographs from different cultures look very similar. Other than the white gown or black suit, it can be said there's a common visual language. So, how does Turkish culture approach these photos? Is there any cultural identity or any reference to this culture?

In order to have a systematic investigation about these photographs and their cultural signification, we should firstly look at the form (factual and expressional artistic motifs and compositional methods) which consists of the technique (illustration, photography, etc), design elements (image, text, colour), and the composition (size and placement), secondly the subject matter (combination of artistic compositions with conventional themes and concepts) involving the mood and the story as Erwin Panofsky suggests (3). Like Panofsky investigates the symbolic values, John Berger interprets the symptoms or the documents of the civilization through the art piece or within the visual language of certain pieces of traditional or contemporary design (4). Moreover, as Roland Barthes argues, signification is developed by connoted messages chosen, composed, constructed, treated in aesthetic or ideological norms by virtue of a given society and history (5). And on the plane of denotation, connotation tools like trick effects, pose,

objects, photogenia, aestheticism, syntax forms a mythical signification. Every narrative is somehow connected to either verbal or written text. These connections, namely intertextual relations, whether they are obvious or hidden, place the narrative amongst the layers of culture and become a part of its strength and permanence (6). The more the receiver of the narrative peels these layers and connects the references the more he gets from the narrative. The narrative is formed of there major components: the hero, space and time. The harmony between these three components intensifies the authenticity of the narrative (7). The hero's main function is to reinforce the evolution of the act. While achieving this function, the hero shows the traits of certain cultural and social roles. Time is again culturally charged and relative. Space, on the other hand, exists in every phrase of the narrative and sometimes can replace the hero. It can either be "open" in order to give the heroes to move freely, or "inclusive"; be "real" or "fictional", etc. The function of space may vary from being a backdrop or décor as well as having cultural, social, spiritual or symbolic meaning. It can help the evolution of the narrative by undertaking certain roles as the obstructive, the conducive, the transmitter, etc. All of these components and characteristics of the narrative can be seen in the wedding photographs as a narrative in its own right. The heroes, bride and groom and events within the frame are organized in order to explain the story by expressing the relations of the heroes with each other, the important and key moments, the mood, the time and the space. These visual texts signify and communicate meanings, roles, impressions, and intentions by the expressions the figures make with their faces, the direction of their looks, the postures and the gestures they assume. Marcel Danesi, opens a way for further interpretation by studying bodily semiosis, in other words 'kinesics', by observing who touches whom and where they touch each other (8). He takes into consideration the territories or more and less 'touchable' parts of the body, the way in which they angle themselves to each other. This may be the key to understand the culturally charged representation within wedding photos.

From Jewish community, photographer 'Bay' Alberto Modiano from Nişantaşı says he learned to take photos by the Internet, courses, photo magazines, and Ayşe Tutçuoğlu's guide. She's a female wedding photographer for almost two decades, started the job when she was helping out her wedding gown designer mother with the gown during the photo

shoots, In 1999, Ayşe Tutçuoğlu had put together a collection of images and created a guide called *Poseur* for photographers and customers to create awareness about photography. The book specifically focuses on wedding and includes photos mostly but not all taken from foreign bride and groom fashion magazines. She's working on a second book where she only be using her photos. She says she picked images with correct body postures and with a variety of interesting angles:

*How the feet are positioned plays a critical role because the rest of the body posture and the skeleton changes according to them. Now there's a lack of different postures. If you don't show the customer what can become of them they don't know what to ask for. This book guides them' (9).*

After the preparation in the hairdresser, the photo shoot, which has been reserved about a month earlier, takes place as a very important part of the ritualized ceremony. The photo shoot is done with the direction of the photographer in about an hour with about forty or fifty different images. The similar or sequent postures are taken in a row, like the photos of first sitting and then standing couples. Lack of physical and mental harmony is the difficult part of the wedding photo shooting process. Yüksel Şahin mentions, 'according to the anatomy of the bride and groom the composition is decided: If the bride is tall then we make her sit' (10). If there's a physical misbalance like the tall bride and the short groom, then portrait photographs are preferred. Fatma Asil decides the posture and composition according to the wedding gown (11). Then the visual effects, the photographs and backgrounds are picked together with the customer. The changes are applied by Adobe Photoshop software.

Wedding photographs are the documentations of a very important moment of the family history. That makes everything related to it significant and unforgettable. Ayşe Tutçuoğlu says 'wedding photography is a job of an instant; nevertheless it's a big responsibility because you reflect a history. Everybody's parents have wedding photos. This doesn't change' (12). Barthes also argues 'what the photograph reproduces to infinity has occurred only once: the photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially' (13). So the amount of attention and time invested in the creation of these

photographs can be said to be reasonable. Furthermore they reflect different realms of society as public and private spheres; cultural phenomenon as real and staged romance and a transformation of technology as analogue and digital.

### Public and Private Spheres

*'... if one is amused by a contradiction, it's because one supposes its terms to be very far apart.' (14)*

A very personal, domestic but yet very public performance of getting married reflects this dichotomy also onto the wedding photographs. The different characteristic of a relationship is revealed in them: Romantic and sexual; innocent and intimate. According to Ayşe Tutçuoğlu, 'some couples even can't hold hands, some want to be photographed during a pillow fight in bed or eating strawberries' (15). The trend semi-erotic or passionate compositions with the bride and groom has been around for a time now. The couples want these kind of photos in a separate album or sometimes even in the original one. So the borderline between the private and public is often crossed. Or as Erving Goffman says

*Within the walls of a social establishment we find a team of performers who cooperate to present to an audience a given definition of the situation... We often find a division into back region, where the performance of a routine is prepared, and front region, where the performance is presented. Access to these regions is controlled in order to prevent the audience from seeing backstage and to prevent the audience outsiders from coming into a performance that is not addressed to them (16).*

Faik G. Atalay is a photographer with a high school diploma. As one of the performers on the backstage, he says what he most likes about his job is the personal interaction. 'The portrait-photograph is a closed field of forces. Four image-repertoires intersect here, oppose and distort each other. In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographers thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art' (17). Güleendam and Bülent, a married couple from Bakırköy had their photos taken in Photo Hayat in 2003. They have an album full of photos,

which they very much enjoy showing to others. But they hesitate showing the photos as they are kissing. But yet they find these pictures beautiful and erotic and keep them in their album. In *Hürriyet* newspaper news about the wedding photos emphasizes the new trend: The wedding pictures are bold, sexy and with fire (18). Kürşat Karakuş, a high school graduate in the wedding photo business for a decade from Bakırköy, says 'a photograph is permanent, when everything is gone, it will stay. That makes it unique and important' (19). This also may prove the fact that all the love and youth in these photos are actually capsulated forever. And this may explain the erotic photo trend.

In the past the wedding couple would want their photos, which would be in the albums of the family elders and relatives, be appropriate to Turkish traditions. They were posing in front of an ordinary or semi arabesque décor, looking each other in a shy manner. Even photos with couples holding hands tight were perceived as bold and audacious. According to Susan Sontag, 'A capitalist society requires a culture based on images... Cameras define reality in the two ways essential to the workings of an advanced industrial society: as a spectacle (for masses) and as an object of surveillance (for rulers). The production of images also furnishes a ruling ideology. Social change is replaced by the change in images' (20). Griselda Pollock in her article "*What's Wrong with Images of Women?*" mentions that 'rather than compare different kinds of images of women one needs to study the meanings signified by woman in images with reference, for instance, to man in images' (21). When the bodily schemas of the male and female figures are observed within the photographs as the elements of design, an interesting difference might be seen. According to Barthes 'woman is sedentary, man hunts, journeys; woman is faithful (she waits), man is fickle (he sails away, he cruises)' (22). These characteristics of men and women seem to be influential in their images. As Danesi points out 'the female's bodily schemas are, in a nutshell, portrayals of feminine sexuality (sensuality, voluptuousness, sultriness, etc.); the male's bodily schemas are reflexes of masculine sexuality (toughness, roughness, coarseness, etc.)' (23). Nevertheless, Bener Çiloğulları from Bakırköy Foto Hayat explains 'the days of families being the match-maker are over', Erdoğan Yalvaç from Zümrüt Photography Studios in Cihangir, points at television and says the TV series have changed the way people feel. Now they are relieved, at ease, untroubled. They

no more reject to kiss each other in front of the camera. Güven and Memduh Noyan had their photos taken in Manisa, 1969. Güven says, 'in old times the wedding photos were of importance as well. Nowadays, the erotic kissing poses ruin the innocence and decency of the wedding' (24). In *Milliyet* newspaper, an interview with one of the owners and photographers of Zümrüt Photo Studio Erdoğan Yalvaç points at the change these photographs are going through:

*In the past the men were fighting for superiority even in the photos. Nowadays the couples have more freedom. A couple, both the bride and the groom were academicians, posed as the bride lifting the groom because he couldn't lift her up. And they loved this picture. The brides are posing for photos for friends with naughty messages like 'I got married before you' (25).*

Yalvaç says their secret is that 'in this boring life' everybody wants to be a movie star and with the help of the decors and the makeup they make them feel like they are. The photo shooting process is a pre-wedding night for the bride and groom and they're definitely photographed while kissing. He also mentions no couple has refused this before and the conservative Islamic brides are no different than the others in terms of comfort (26). Berger's stereotyped images of women as the sights to be looked at; as seducing, provocative cheesecakes ready to belong to the spectator; as wild but innocent beauties; or as the perfect, inactive housewives have started to change (27). The "split" images of the masculine and feminine women exist in this new type of wedding photographs (besides minor touches of new femininity, there also exist bold, out-of-standard photographs of pregnant bride or bride with a leather gown). And yet man also evolved, like Barthes argues '*in every man who speaks the absence of the other, the feminine declares itself: he who waits and suffers is miraculously feminized – a man is not feminized because he is homosexual, but because he is in love*' (28).

Although there seems to be a change in wedding photos with the image of bride in relation to that of the groom and a big shift in the borderline between public and private spheres considering the boom of erotic pictures, there still is a conservative side. Some conservative customers may wish not to have male photographers even in the darkroom process. Faik Güray Atalay, from Ümraniye says some

conservative couples ask for mosque image in the background and if the hair of the woman is seen in the photo accidentally it's retouched and erased in the computer (29). Furthermore they do not leave photos to be put in the display or catalogue. Yüksel Şahin, from Kent Photography Studio, Bakırköy graduated from photography department in a technical high school, says sometimes the conservative customers want their pictures to be taken when their scarf is not on or while they are kissing, but they act hesitant and tense during the shoots and his daughter takes care of this kind of shoots (30).

So how do the female photographers differ from the males in terms of occupational status and creation consid g the private and public nature of the wedding photographs? Ayşe Tutçuoğlu argues that there's no advantage of being a woman in this business and the men don't let you in (31). Fatma Asil from Yılsan Fotograf, Ümraniye is one of the female photographers who started her family business after getting divorced. She's a İmam Hatip graduate, wearing a scarf. She says most people find it odd nevertheless she can make business (32). She uses the slogan '*Shooting for veiled brides is done by female photographer*'. Özlem Öztaşkıran is in the business for over a decade with a school diploma. She's working during the shoots of the veiled brides as well. She says she finds it heartbreaking when the photo shoots are not given importance or passed over by the couples because these photos show the amount of value that they give to themselves and the love that they share (33).

### Real and Staged Romance

*'She is so beautiful like a movie star!'*

Movies, movie posters, TV, advertisements have shaped our understanding and perception of how love should be represented. How far are the studio photos reflect the *real* people and *real* romance? Tutçuoğlu says during the photo shoots she creates a scenario, she brings out the expression, the photographer creates the show (34). The wedding photographer acts as a film director where as the bride and groom are the scriptwriters or plain actors. These photos have their own narrative. According to G. John Cawelti 'the crucial defining characteristic of romance is that, its organizing action is the development of a love relationship, usually between a man and a woman'

(35). But in this romantic narrative there are numerous visual codes and symbols to represent love and romance other than just the man and the woman. Romance is lovemaking, an attraction or aspiration of an emotional or romantic character, a love affair that is the attraction based on desire, warm attachment, deep fondness, tender devotion, or enthusiasm. So romance can be said to have the nature of wild exaggeration, legendary extravagance, and supernatural adventure and idealization of heterosexual romance. In the wedding photos all of these qualities reveal in different ways. The use of visual rhetoric is a method for creating the different expressions of romance. Rhetoric originated from the functional organization of verbal discourse, is defined as effective speech to influence and convince others. Visual rhetoric is a practical tool concerned with the modification of the viewer's conception and attitude toward the object of communication through visual elements like view point, the layout, images, typefaces, sizes, colour, etc. Rhetorical figures can help to set the mood, enhance information, orient the viewer to the context of the information, represent concepts, entertain or persuade. Traditionally, in order to persuade the viewer it follows a choice of three strategies of appeal: the ethical, the emotional, and the rational. In "Representing Macbeth: A Case Study of Visual Rhetoric", in order to teach basic principles of visual communication, Hanno Ehse concentrates on rhetorical tropes some of which may be observed in numerous wedding photographs, like visual rhetorical figures of resemblance (red rose, moon, fire); figures of contiguity (historical images, cities, cars, babies) and figures of gradation (nature, over sized bodies or accessories) (36). These tropes are produced visually within the intersection of two coordinated sets: content and expression. For instance, a wedding photographer has to consider the marriage and love of the couple s/he is representing (content) as well as the medium of the analogue or digital photograph or integrating backgrounds (expression). 'The coupling of the two oppositional sets of forms determines the semiotic structure of the visual system. The structure itself becomes semiotic, since each of the two forms involved contains information over and above that pertaining to its own set' (37).

Most of the photo studios including Photo Hayat place their logo written in bold, cursive font underneath each wedding photo as their autograph with a slogan that goes: 'To create different atmosphere and memories, not only to reach what can



be seen but to reach the most real and the extraordinary'. So it may be argued that photograph's duty is not only to reveal the truth but also surprisingly to represent the surreal. As Barthes mentions with visual devices, representations resembling excessive, extraordinary emotionalism of heterosexual bonding, the photograph is the fact of being this, of being thus, of being so and an antiphon of 'look, see, here it is' (38). Furthermore, wedding photos are more likely the facts of being eternal and anything but real.

### Analogue and Digital

*... the digital that has evolved from computer techniques into an encompassing cultural phenomenon" (39)*

With the evolution of different technologies, the photography industry has also been going through big changes, and so the customers. According to Bay Alberto 'the change in three generations might be observed: In the 60's black and white were popular, then colourful photos in 80's, nowadays people ask for the digital' (40). In Sabah newspaper's economy pages the headline goes 'We smiled 84 billion times to the digital camera' and it follows 'the photographs are digital, the albums are classic' (41). On the same article, data HP Cooperation has presented about its imaging and printing systems is mentioned: in 2005 the number of photographs taken by digital cameras is 175 and in year 2008, 361 billion. And although there's a growing interest in the digital, these photos are still preserved and presented in traditional photo albums and frames as well as digital folders and frames as well as online spaces. The Alinari photo studio dating back 150 years, have announced that its oldest photo archive with about three and a half million photos have been transferred in to digital format and some have been retouched and restored digitally. From analogue photography to digital photography what kind of innovations the digital environment brings to the aesthetics of the wedding photograph or how does it affect the process?

A collage is an assembly or an artistic composition of diverse fragments. It's a mixed image. In case of digital photography two other terms play an important role: Simulation, which is the imitative representation and manipulation, which involves treatment by mechanical means especially to change by artful or unfair means so as to serve one's purpose. According to Fatma Asil, digital started to spread almost two decades ago and with the retouch the

original image lost its neutrality: 'It's like the difference between butter and margarine' (42). Faik G. Atalay says 'photos taken by Mamia camera and later retouched by the tiny pen is gone and the handcraft is disappearing' (43). Artistry and the need for knowledge have decreased. With the computer everything is easier: It creates the nonexistent and it transforms what already exists. The hair, the crown, the arm, the wedding gown pattern may be added later on. But the customers may still have the feeling, "this is not me": Bülent says Gündam looks like Scarlett from *Gone With the Wind* in these photos. And Gündam says Bülent wasn't natural, he had makeup on (44).

Huge number of digital wedding photography books underlies the status of the new technology; they introduce and explain the many uses of Adobe Photoshop in correcting and enhancing wedding photos to improve client satisfaction and boost sales, save labour costs and quick turnaround time. Photographers learn how to correct image colour; easy and effective corrections of flawed images, remove blemishes and wrinkles; change backgrounds to eliminate distractions or add special effects; create the look of sepia-toned images; selectively tint eyes, lips, and bouquets with digital hand-colouring techniques; and create watercolour images. According to Atalay, there are thousands of digital background images in digital photography catalogues or online (45). Years ago, the photographs with dramatic light were trendy, and then the champagne glasses followed, for a while now the digital backgrounds are popular. Background images include flowers, musical instruments (violin), scenes from nature (trees, rivers, flowers, the sea, clouds), famous city sceneries, fire, indoor accessories and furniture (lamp, antiques, armchair), outdoor scenery (stairs, bridge), picture frames. A frame is used to protect, encircle or point at an art piece, a valuable or memorable thing, and something that deserves "to-be-looked-at", almost a fetish object. Kürşat Karakuş argues that walking on a path and looking back, posing in front of large, colourful patterns of a curtain were the trends once but now the digital background is a trend that will soon be over (46). The outdoor shoots are getting popular again but it's expensive. Some photographs are changed into black and white although they are originally photographed digitally in colour. According to Hakan Erel from Studio Tamer, Bakırköy, people don't accept white as a background colour; the lower-economic class ask for more colourful backgrounds (47). Sometimes photographers insist

on more artistic photographs like bright background and darker silhouettes.

Other than artistic changes, the democratization of the medium is also a big shift in the technology use. According to Ferhat Çağlar:

*The wedding and passport photographs will carry on the business. From 1940s till 1980s, for every occasion the photographers were called upon. In 1982, Kodak made the camera enter every house. Nevertheless, if you know the use of light then you know this job. Technology is evolving but photography isn't. There's a war between analogue and digital, optic and opaque (48).*

Tutçuoğlu supports this argument by saying the digital kills the real photograph, she continues:

*If you've mixed the chemicals, cut paper, worked in the dark room, then you've to be against the digital. Photography is both a matter of passionate love and technique. The light and the details are important. If one says the quality of the digital is the same or better as the analogue, then why am I carrying that heavy camera and spotlights (49)?*

Hilmi Kurtuluş from Photo Hayat, Bakırköy, is a high school-drop out and started working in a studio, says 'in old days you had to prepare the setting, now your input is minimized. The image seems to be hanging in the air. The superficial quality is obvious, self-reflexive' (50). According to him, there's a growing individualistic attitude towards photography, now the bride and the groom are willing to take their own photos and are satisfied with the outcome. Karakuş, previously had been a hairdresser for men, says the customer cares about the gown and not the light and when they say they need to see the gown in the photograph that means they're somehow involved in the design of the layout (51).

The majority of the photographers argue the photograph should reflect the mimics and the excitement. Angels, Eifel tower, palace decoration are not natural. Şahin supports this argument 'it's without life, without natural look. It's like colouring; even the skin colour and texture are not the same'. Erel who has started photography at the age of 13 in the dark room, also says 'the photograph should come to forth, not the background. Everything is within the computer

and virtual. No more real objects or furniture. The process is faster but the retouching made it even worse. When it's too much the mimics, the expression, the natural qualities, everything is gone' (52). Karakuş thinks the digital and analogue are the same with the result; nevertheless the use of background decreases the quality (53). Therefore, although digital technologies offer lots of possibilities like posing in front of the Eiffel Tower or Sydney Opera House, it could not replace the romantic studio setting and the décor details like the red velvet armchair, fireplace and the bench under the street lamp... According to Emre Sayın, Chief Executive of Kodak in Turkey, Turkey is one of the pioneer countries in wedding photography; 'here, people like to try new things' (54). That's why they've started Kodak *Proportrait* wedding photography program. Kodak prepared and distributed wedding and engagement photographs of women in turban to be displayed in photo studios, getting inspiration from catalogue photographs of turban designers. Kodak owns a wedding photography company as a division that they brand 'Elegant Wedding Photography'. They publish 'how to take a wedding photo in our style' guides. The cultural prescriptiveness of the photography and shooting protocols are fascinating!' Tutçuoğlu mentions 'Kodak prepares and sells special photographs to be displayed in studios, as if that specific studio takes them. There's an obvious demand for it' (55).

The consequences of computer technology on art and design are a huge topic. As once called the *meta-medium*, computer technology has adopted and gathered all what was before it, to itself. Getting inspiration from McLuhan's great slogan "medium is the message", one might say digital technology is not a tool but a culture itself. And we need to understand what it is. Now it seems wedding photography is a mixture of film narrative in terms of its storytelling quality and illustration in terms of its hybrid techniques and styles. It is a realm where private life meets the public and the change in Turkish society reflects from them. Furthermore, we're moving towards a situation where people are more equipped to take their own wedding photos and where there is more democratic involvement in the shooting, decision-making and orienting processes. It's more expressive and individualistic. Now people are compositing their own contemporary fairytales.

## BIBLIOGRAPHY

- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara, 1999
- ASİL, Fatma, Personal Interview. Ümraniye, İstanbul, 2009
- ATALAY, Faik Güray, Personal Interview. Ümraniye, İstanbul, 2003
- BARUT, Ayça, "The brides and grooms are courageous, the wedding poses are daring", **Hürriyet Newspaper**, 26<sup>th</sup> July 2003
- BARTHES, Roland, **Mythologies**, Trans. Annette Lavers, The Noonday Press, New York, 1972
- **Image, Music, Text**, Ed. and trans. Stephen Heath. Hill, New York, 1977
- **Camera Lucida**, Trans. Richard Howard. Vintage Classics, London, 2000
- BERGER, John, **Ways of Seeing**, BBC and Penguin Books, London, 1972
- ÇAĞLAR, Ferhat, Personal Interview. Çankaya, Ankara, 2003
- CAWELT, G. John, **Adventure, Mystery, and Romance**, University of Chicago Press, Chicago, 1976
- DANESI, Marcel, **Messages and Meanings: An Introduction to Semiotics**, Canadian Scholars' Press Inc., Toronto, 1993
- DOANE, Mary Ann, "The Love Story." **The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940's**, Indiana UP, Bloomington, 1987, pg. 96-123
- EHSES, Hanno H.J., "Representing Macbeth: A Case Study in Visual Rhetoric." **Design Discourse**, Ed. Victor Margolin. The University of Chicago Press, Chicago, 1989
- EREL, Hakan, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2003
- GOFFMAN, Erwing, **The Presentation of Self in Everyday Life**, Anchor Books, Doubleday, New York, 1959
- HARPER, Doug, International Visual Sociology Association e-group venue, 2003
- KARAKUŞ, Kürşat, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2004
- KIRAN, Zeynel and EZİLER KIRAN Ayşe, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3<sup>rd</sup> Edition, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2007
- KURHAN, Gülemdam and Bülent, Personal Interview. Yeşilköy, İstanbul, 2010
- KURTULUŞ, Hilmi, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2003
- LUPTON, Ellen and MILLER, Abbott, **Design, Writing, Research. Writing on Graphic Design**, Phaidon, London, 1996
- MODIANO, Alberto, Personal Interview. Nişantaşı, İstanbul, 2003
- NOYAN, Güven and Memduh, Personal Interview. Halkalı, İstanbul, 2010
- ÖZTAŞKIRAN, Özlem, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2005
- PANOFKY, Erwing, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", **Meaning in the Visual Arts**, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, pg. 26-54
- POLLOCK, Griselda, "What's Wrong with 'Images of Women?'," **The Sexual Subject**, Routledge, London, 1992, pg. 135-145
- "We smiled 84 billion times to the digital camera", **Sabah Newspaper**, 15th December 2003, pg. 11

- SONTAG, Susan, **On Photography**, Penguin, Harmondsworth, 1978
- SPIELMANN, Yvonne, "Aesthetic Features in Digital Imaging: Collage and Morph." **Wide Angle**, Volume 21, Number 1, January, 1999, pg. 131-14
- ŞAHİN, Yüksel, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2003
- TULGAR, Ahmet, "Everybody wants to be like an actor", **Milliyet Newspaper**, 21st October 2003
- TUTÇUOĞLU, Ayşe, Personal Interview. Taksim, İstanbul, 2004
- **Poseur**, Self published: İstanbul, 1999

## FOOTNOTES

1. Ellen LUPTON and Abbott MILLER, **Design, Writing, Research. Writing on Graphic Design**, Phaidon, London, 1996, pg. 121-134
2. Doug HARPER, International Visual Sociology Association e-group venue, 2003
3. Erwing PANOFKY, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", **Meaning in the Visual Arts**, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, pg. 26-54
4. John BERGER, **Ways of Seeing**, BBC and Penguin Books, London, 1972
5. Roland BARTHES, **Image, Music, Text**, Ed. and trans. Stephen Heath. Hill, New York, 1977
6. Kubilay AKTULUM, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara, 1999
7. Zeynel KIRAN and Ayşe EZİLER KIRAN, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, 3<sup>rd</sup> Edition, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2007
8. Marcel DANESI, **Messages and Meanings: An Introduction to Semiotics**, Canadian Scholars' Press Inc., Toronto, 1993, pg. 43-51
9. Ayşe TUTÇUOĞLU, Personal Interview. Taksim, İstanbul, 2004
10. Yüksel ŞAHİN, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2003
11. Fatma ASİL, Personal Interview. Ümraniye, İstanbul, 2009
12. A.g.y.
13. A.g.y. pg. 4
14. Roland BARTHES, **Mythologies**, Trans. Annette Lavers, The Noonday Press, New York, 1972, pg. 32
15. A.g.y.
16. Erwing GOFFMAN, **The Presentation of Self in Everyday Life**, Anchor Books, Doubleday, New York, 1959, pg. 5
17. Roland BARTHES, **Camera Lucida**, Trans. Richard Howard. Vintage Classics, London, 2000, pg. 13
18. Ayça BARUT, "The brides and grooms are courageous, the wedding poses are daring", **Hürriyet Newspaper**, 26<sup>th</sup> July 2003
19. Kürşat KARAKUŞ, Personal Interview. Bakırköy, İstanbul, 2004
20. Susan SONTAG, **On Photography**, Penguin, Harmondsworth, 1978, pg. 153-180
21. Griselda POLLOCK, "What's Wrong with 'Images of Women?'" **The Sexual Subject**, Routledge, London, 1992, pg. 136
22. qtd. in Mary Ann, DOANE, "The Love Story." **The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940's**, Indiana UP, Bloomington, 1987, pg. 109
23. A.g.y. pg. 55
24. Güven and Memduh NOYAN, Personal Interview. Halkalı, İstanbul, 2010

25. qtd. in Ahmet TULGAR, "Everybody wants to be like an actor", **Milliyet Newspaper**, 21<sup>st</sup> October 2003
26. A.g.y.
27. A.g.y. pg. 138
28. A.g.y. pg. 60
29. Faik Güray ATALAY, Personal Interview. Ümraniye, Istanbul, 2003
30. A.g.y.
31. A.g.y.
32. A.g.y.
33. Özlem ÖZTAŞKIRAN, Personal Interview. Bakırköy, Istanbul, 2005
34. A.g.y.
35. John G. CAWELTI, **Adventure, Mystery, and Romance**, University of Chicago Press, Chicago, 1976, pg. 41
36. Hanno H.J. EHSES, "Representing Macbeth: A Case Study in Visual Rhetoric." **Design Discourse**, Ed. Victor Margolin. The University of Chicago Press, Chicago, 1989
37. A.g.y. pg. 193
38. A.g.y. pg. 5
39. Yvonne SPIELMANN, "Aesthetic Features in Digital Imaging: Collage and Morph." **Wide Angle**, Volume 21, Number 1, January, 1999
40. Alberto MODIANO, Personal Interview. Nişantaşı, Istanbul, 2003
41. **Sabah Newspaper**, 15th December 2003, pg. 11
42. A.g.y.
43. A.g.y.
44. Gülendam and Bülent KURHAN, Personal Interview. Yeşilköy, Istanbul, 2010
45. A.g.y.
46. Kürşat KARAKUŞ, Personal Interview. Bakırköy, Istanbul, 2004
47. Hakan EREL, Personal Interview. Bakırköy, Istanbul, 2003
48. Ferhat ÇAĞLAR, Personal Interview. Çankaya, Ankara, 2003
49. A.g.y.
50. Hilmi KURTULUŞ, Personal Interview. Bakırköy, Istanbul, 2003
51. A.g.y.
52. A.g.y.
53. A.g.y.
54. Qtd. in Barut, A.g.y.
55. A.g.y.





*Shaman Dans Tiyatrosu*

# Geleneksel Ve Yeni Uygulamalar Üzerinden Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Kadın Ve Bedenin İmgeleri

Nihal ÖTKEN\*

## Özet

*Anahtar közcükler: Dans, halk oyunları, kadın, beden, toplumsal cinsiyet*

Sanatın bir nesnesi olarak karşımıza çıkan beden geçmişten bugüne pozitif ve sosyal bilimler içinde farklı disiplinler tarafından kültürel, toplumsal ve biyolojik boyutlarıyla ele alınmaktadır. Dans ve beden arasındaki ilişki ise özellikle kadın bedeni ve bedenin imgeleri üzerinden yapılmaktadır. Kadın bedeninin dansta temsili hem somut hem soyut yönüyle araştırmalara konu olsa da ne yazık ki tüketilen bir nesne konumundadır. Bu makalede halk oyunlarının sahnelenmesinde kadın toplumsal cinsiyet, kadın ve beden imgesi üzerinden değerlendirilirken geleneksel icradan profesyonel sahne gösterilerinin sunumuna kadar olan süreçte kadın, bedenin kullanılışı ve bedenle ilgili oluşturulan imgeler üzerinde durulacaktır.

## Summary

*Keywords: Dance, folkdance, women, body, gender*

The body which is accepted as an object of art is examined, within cultural, social and biological dimensions are addressed from past to present, by positive and social sciences which consist different disciplines. The relationship between dance and the body are taken over especially the female body and the body image. Representation of the female body in dance terms, unfortunately is an object which is consumed although the subject of research both tangible and intangible aspects. In this article women in folkdance performances are assessed over through the gender, women and the body image. From traditional performance to the presentation to be in the process professional stage show the women, body usage and created about body image will be emphasized.

## Giriş

Dans ve beden arasındaki ilişki özellikle kadın bedeni ve bedenin imgeleri üzerinden ele alınmıştır. Kadın bedeninin dansta temsili hem maddi hem sosyal yönüyle araştırmalara konu olsa da ne yazık ki tüketilen bir nesne konumundadır. Tüketim kadın bedeninin biçimi, görünüşü ve sunuluşu üzerinden yapılırken, kadının değerli olma ölçüsünün güzel ve ince olmakla eş tutulduğu bilinen bir gerçektir. Batılı danslarda sahnede dans eden kadın bedeni için biçilen roller halk oyunlarının sunum biçimleri için de geçerli olmaya başlamıştır.

Çocukluğun ilk dönemlerinden itibaren her konudaki rol modeller önce aile ve çevreden öte-

sinde de iletişim kanalları ile bize ulaşan figürlerden öğrenilir. Geçmişte halk oyunlarındaki rol modeller kuşkusuz oyunların geleneksel olarak icra edildikleri alanlardan seçilirdi. Oysa günümüzde özellikle büyük şehirlerde oyunların icra edildikleri geleneksel alanlar kalmamıştır. Bunun yerine halk oyunları dendiğinde kişilerin aklına spor salonlarında yapılan yarışmalardan görüntüler gelmekte ve yeni nesile bu ortamlar model oluşturmaktadır. Bu nedenlerdir ki diğer dans disiplinleri ile halk dansları arasında belirgin bir görsellik farkı vardır. Dans dendiğinde ince vücutlu seksi kıyafetli kadınlar akla gelirken halk oyunları dendiğinde geleneksel kıyafetler içinde özellikle kırsal kesim kadını gözümüzde canlanır. Günümüzün estetik anla-

yışına uzak gelen bu görüntü sebebiyle halk oyunlarındaki görsellik geleneksel görüntüden uzaklaştırılmaktadır.

### Sahne Kadın

Geleneksel halk oyunları icrasında toplumsal, kültürel değerlerin ve dini inançların da etkisiyle kadının erkeklerle birlikte olması mümkün değildir. Ancak 1950 li yıllardan bu yana halk oyunlarını sahneleme çabaları içinde kadın ve erkek birlikte yer almaya başladılar. Başlangıçta aynı sahneyi paylaşırlar dahi oyunlar kadın ve erkek oyunları olarak ayrı ayrı sergilenmekteydi. Ortak oynanan oyunlarda birlikte yapılan icralar bu ilk sahneleme çalışmaları ile yavaş yavaş artış gösterdi. Yapı kredi bankasının düzenlemiş olduğu ilk halk oyunları bayramlarına<sup>1</sup> katılan halk oyunları ekiplerini incelediğimizde ilk bayramdan 10. Bayrama kadar katılan kadın oyunculardaki artışı görmek mümkündür. Zaten geniş çaplı düzenlenen bu bayramların amacının karanlıkta kalmış oyunlarımızın gün ışığına çıkarılmasının yanı sıra özellikle kadın ekiplerinin de bayramlara katılımının sağlanması olduğu kaynaklarda belirtilmektedir.<sup>2</sup> Ancak o yıllarda sahnedeki kadın imajı günümüz ekiplerindeki kadın imajı ile örtüşmemektedir. Özellikle 2000li yılların başında kurulmaya başlanan profesyonel halk dansları gruplarında sahne alan kadın dansçılardaki beden imgesi güzellik ve zarafetin üzerine kurulu olduğu kadar, toplumsal olarak erkeğe yüklenen yeterli ve güçlü imajına da göz koymaktadır. Kadın bedeninin güzelliği tüm hatları ile ortaya konulurken bu bedende var olan gücü gösteren danslar da özellikle tercih edilmektedir. Ivan Illich'e göre, "günümüzde erkeklerin kadınsı biçimleri kullanmasından daha çok kadınlar erkeksi biçimleri kullanırlar."<sup>3</sup> Böylece sahnede var olan kadın hem erkek hem de kadın rollerini birlikte üstlenerek bu güne kadar toplumsal olarak kendisine yüklenen ikincil olma durumundan kurtulmak istemektedir ki bu ikincil olma durumu sadece sahne üzerinde değil sahne gerisinde de mevcuttur. Halk oyunlarının sahnelenmesinde koreograf, sanat yönetmeni, tasarım ve sahne teknikleri gibi konularda görev yapanların büyük bir yüzdesini erkekler oluşturmaktadır.

Halk oyunlarının geleneksel icralarındaki edilgen kadın imgesi ilk sahneleme çalışmalarında da devam etmiştir. Günümüzde özellikle yeni uygulamalarda bu edilgenliğin kırılmaya başladığı bir gerçektir. Ancak bu gerçeklik sadece sahne üzerindeki perfor-

manslar için geçerlidir. Kırsalda veya halk oyunlarının icra edildikleri doğal ortamlarında edilgen olma durumu devam etmektedir. Zengin bir halk oyunları kültürümüz olduğu her zaman dile getirilen bir durumdur. Bölgelere ve yörelere göre oyun türlerimizin çok çeşitliliği de bilinen bir gerçektir. Ancak bu oyunları erkek ve kadın oyunları olarak ayrı ayrı değerlendirdiğimizde erkek egemen bir dans kültürüne sahip olduğumuz öncelikle görülecektir. Demirsipahi halk oyunlarımızdaki bu erkek egemen durumundan memnuniyetsizliğini şu şekilde dile getirmektedir. "Uzun yıllar irtica nedeni ile gün ışığına çıkamamış olan oyun sanatımızın pek çok sorunu vardır. Ancak en önemlisi her oyun türümüzün kadın zarafetinden ve estetiğinden yoksun erkek hoyratlığı ve zorbalığı altında bırakılmış olmasıdır."<sup>4</sup> Baskıcı bir toplum anlayışı yüzünden kadınlarımızın oyun geleneğimiz içinde yer almadığını da belirten Demirsipahi köçeklik geleneğinin dahi bu alanda kadınlara duyulan eksiklikten kaynaklandığını belirtir.

Geleneksel oyunlardaki edilgen kadın imajı halk oyunlarının bir sahne sanatı olarak kabul görüp sahneleme çalışmalarının hız kazandığı 1990 ların sonlarında değişmeye başlamıştır. Kadın dansçıların sayılarının artmaya başlaması, kadın oyunlarının ön plana çıkması ve özellikle solo danslarda kadınların daha çok kullanılmaya başlanması halk oyunlarının sahnelenmesinde kadınların dansçı olarak aktif hale geldiğinin göstergesidir. 60 lı yıllarda ekiplere kadın dansçı bulmakta zorlanılırken, 90 lı yıllarda hala ekip anlayışı içinde devam eden bir sahneleme anlayışı olsa da kadınların erkeklerle birlikte daha aktif olarak dans ettikleri örnekler bu yıllarda görülmektedir. Özellikle üniversitelerde halk oyunları bölümlerinin kurulması ve burada eğitim gören öğrencilere erkek ve kadın oyunları eğitiminin cinsiyet ayrımı gözetmeksizin birlikte verilmesi de bu dönemler içinde yer almaktadır.<sup>5</sup> Kadın dansçıların sahne üzerinde sayılarının artması ve kadın oyunlarının ön plana çıkartılmaya başlanmasıyla birlikte özellikle vurgulanan nokta kadının abartılmış hareketler ve kostümler yoluyla kadınsılığı olmaya başlamıştır. Geleneksel kıyafetler içindeki kadın bedeni içine kapanık ve küçük açılı hareketlerden beden varlığını daha çok belirgin hale getirecek büyük açılı hareketlere geçiş yapmıştır. İlk başlarda orijinal hareketlerin abartılması ile başlayan kadın bedeni üzerindeki bu değişim git-tikçe daha radikal değişimleri beraberinde getirmiştir. Kadınların doğal ortamlarında sadece kendi aralarında yapmış oldukları eğlencelerde özellikle kendi cinsi-

yet ve cinselliklerini vurgulayıcı bazı hareketlerde sahne üzerine taşınmaya başlanmıştır.

Kadının halk oyunlarında sahne üzerindeki görüntüsünün ve bedenindeki hareketlerin değişmesi başlangıçta geleneksel halk oyunları camiası tarafından çok büyük tepkilerle karşılanmıştır. O yıllarda halk oyunlarının sahnelenemediği platformlar yarışmalardır ve özellikle kadın bedeni üzerinden yapılan yeni çalışmaların bu yarışmalarda sunulması dereceye girememe riskini beraberinde getirmiştir. Örneğin kadın oyunlarında bedenin daha ön planda sergilendiği göbek atma ve benzeri figürleri içeren oyunları kullanan ekipler o yıllarda tepkiyle karşılanmış ve Türk kadınının bedenini bu şekilde teşhir eden hareketleri yapmayacağına dair söylemler öne çıkmıştır. Bu tür söylemler aslında geçmiş yıllarda da geleneksel dans kültürümüz içinde asla yer bulmayan ve varlıkları yadsınan hareketler ve danslar için kullanılmıştır. Zekeriya Sertel zeybek dansları ile ilgili olarak Selim Sırrı Tarcan ile yaptığı röportajında bu tür danslarla ilgili düşüncelerini “Şüphesiz düğünlerde ve oturma âlemlerinde oynanan rakslar edep ve nezaket haricinde şeylerdir. Fakat ıslah edilerek cemiyetler içinde oynanabilecek bir hale kalbedilecek milli rakslarımız yok mudur?.....milli rakslarımızı her gencin utanmaksızın, bilakis zevk alarak oynayabileceği bir hale koymak lazımdır”<sup>6</sup>, derken, Selim Sırrı beyin kızı Selma hanım ile yaptıkları zeybek dansı için de görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir. “Selim Sırrı Bey sırmalı zeybek elbiseleri içinde hakikaten Aydın’ın buğday tenli kahraman efelerini andırıyordu. Selma Hanım sırmalı cepkeni, uzun bol şalvarları içinde bir zeybek güzeli olmuştu. Şimdiye kadar yalnız erkekler arasında oynandığını gördüğüm ve her gördükçe başka bir zevk duyduğum bu raks, bu milli hava içinde daha şahane, muhteşem oluyordu. Erkek ve kadının hareketlerinde birbirine bakışlarında öyle bir tatlılık, öyle bir şiir vardı ki bir akşam evvel cazbandın çılgın havası içinde birbirlerine yapışık dans edenlerden öğrendim”<sup>7</sup>. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere geleneksel danslarda görülmek istenen, kadının hareketlerinin ve kıyafetlerinin toplumsal cinsiyet beklentileri ile uyumlu olmasıdır.<sup>8</sup> Bu beklentilerle halk danslarımızı medeni bir hale soktuğunu söyleyen Selim Sırrı Tarcan yazdığı Tarcan zeybeğinde<sup>9</sup> kadını erkekle birlikte aynı hareketlerle ancak kadınsılığını bozmadan dans ettirme çabası gösterdiğini söylemektedir. Oyunda erkek kadının etrafında döner, elini tutar ve nihayet kadının dizini öperek oyunu tamamlar. Bu hareketlerden anlaşılacağı üzere kadın her ne kadar

sahne erkek yanına yer alsın da erkek tarafından korunması gereken narin bir varlıktır. Öztürkmen’e<sup>10</sup> göre ise Selim Sırrı’nın kadın ve erkeğin birlikte icra etmesi için yazmış olduğu bu dans oldukça romantik bir kurgudur ve Tarcan’a göre Osmanlı devletinin tam altı asır kadını erkekten ayıran tavrının bir telafisi gibidir. Tarcan’ın bir kız öğrencisiyle birlikte Atatürk’ün huzurunda da oynadığı bu oyunu Atatürk de çok beğenmiş hatta medeni kıyafetlerle tekrar oynamalarını istedikten sonra *zeybek dansı her içtimai salonda kadımla beraber oynanabilir ve oynanmalıdır* sözleriyle toplumsal cinsiyet açısından diğer alanlarda kadını ikincil plandan kurtarma çabalarını halk oyunları alanında da göstermiştir.

Kadın bedeninin ve beden imgelerinin halk oyunlarının sahnelenmesinde kötüye kullanıldığını söyleyen bir başka isim de Sadi Yaver Ataman’dır. Bu tür kullanımları zararlı faaliyet olarak niteleyen Ataman, Kastamonu’da izlediği bir gösteride yaşadıklarını bize şu şekilde anlatmaktadır. “Yarı çıplak bir kadın sahneye çıktı. Sırtında uydurma ve zevksiz motiflerle süslü, yarı cepkenimsi son derece frapan bir yelek, göğsü kısmen meydanda, kalçalarına kadar çıplak, al kırmızısı ipek bir şalvar, demez mi ki *şimdi sizlere Sepetçioğlu oyununuzu oynayacağım*, bir alkıştırdı. Haspa o canım Sepetçioğlu<sup>11</sup> oyununu, göbek ırgalamaları, müstehcene kaçan kalça ve ayak figürleri, göğüs titretmeleri ile rezil etti.”<sup>12</sup> Kendi tabiriyle *haspanın* oyununa verdiği tepkilerle son verdirdiğini söyleyen Ataman, tamamen profesyonel amaca yönelik piyasa çalışmaları olarak nitelendirdiği bu tür hareketlerin milli değerlerimizi zedeleyen ve halk oyunlarımızı ayağa düşüren çalışmalar olduğunu düşünmektedir.

Toplumsal cinsiyet konusunda ki bu beklentilerin kadının bedeni üzerinden kurulduğuna ait bir başka örnek de Van yöresi oyunlarının sahnelenmeye başlandığı ilk yıllarda karşımıza çıkmaktadır. Yöre çalıştırıcıları tarafından sahneye konan bir oyunda, bölgenin kültürel yapısına göre şekillenen bir anlayışın olduğu kolaylıkla görülebilmektedir. Herzani (Hırhır) olarak isimlendirilen bu oyunda iki erkek arasındaki kavga sahnesi bir kadının kendini erkeklerin ortasına atması ve başındaki örtüsünü çıkarması ile son bulur.<sup>13</sup>

“Soy temelinde örgütlenmiş topluluklarda, kadının iffeti “aile şerefiyle” iç içe geçmiştir ve bunlar çok önemli kavramlardır. *Onur* ve *utanç* in çok işlendiği bu tür toplumlarda, onur daha çok erkek



tarafından temsil edilirken, daha çok kadınlara ait olan *utanç* erkeklerin onurunu yükseltip alçaltan bir niteliktedir. Dolayısıyla erkekler açısından, kadınların kontrol altında tutulması kendi namuslarının belirlenmesinde çok önemlidir. Bu yüzden kadın cinselliğiyle bağdaştırılan namus çoğunlukla kadın üzerinden temsil edilir.<sup>14</sup> Tam da burada belirtildiği üzere oyunda kadın bedeninin ortaya atılışı namusun koruyucusu olan erkek tarafından kontrol altına alınmak istemekte, her ne gerekçeyle olursa olsun kadını ve bedenini korumak adına kavga sona erdirilmektedir. İlk sahne çalışmaları sebebiyle belki de kadını ve bedenini sahne üzerinde aktif hale getirmek üzere yapılan bu çalışma aslında kadın bedeni üzerindeki hâkimiyetin hala erkekler tarafından kontrol edilmek istenmesinin bir göstergesidir.

1900lü yılların başında halk oyunlarında kadının yeri ve kadın bedeni ile ilgili geleneğe bağlı düşüncelerin 1970li yıllara gelindiğinde pek fazla değişmediğini o yıllarda kurulan Kültür Bakanlığı Devlet Halk Danslarında yer alan kadın dansları ile ilgili tepkilerden anlıyoruz. Devlet halk dansları kadın dansçıları tarafından ilk defa sergilenen çiftetelli<sup>15</sup> oyunu ve kıyafeti de aynı görüşler doğrultusunda eleştirilmiş hatta halk oyunlarında bedenin geleneksel formların dışında kullanılmasını resmileştiren kurum olarak dahi görülmüştür.

2000li yılların başında kurulan Sultans of the Dance,<sup>16</sup> Night of the Sultans<sup>17</sup>, Ney Flames of Passion,<sup>18</sup> ve Shaman Dans Tiyatrosu<sup>19</sup> gibi profesyonel toplulukların halk oyunları ağırlıklı sunumlarında ise, kadın bedeni sahnede özellikle vurgulanır hale gelmiş, kadın önce bedeni ile değerlendirilmiştir. Bu topluluklarda hazırlanan koreografilerde öncelikle öne çıkan kadının bedenini açıkça sergileyen kostüm tasarımlarıdır. Kadın dansçıların giydikleri kostümler geleneksel dansları icra etseler dahi seksepalitesi ön planda olan kostümlerdir. Tasarımlarda parlak kumaşların kullanılması, dar ve vücuda yapışan streç kıyafetlerin seçilmesi kadın bedenini özellikle ön plana çıkarmak için yapılan tercihlerdir.<sup>20</sup>

Örneğin ilk kurulan profesyonel topluluk Sultans of the Dance grubunda iyi ve kötünün savaşının ele alındığı bir sahnede kötülerin iyilere karşı kazandıkları zafer kadınların dansı eşliğinde kutlanmaktadır. Burada kadın dansçıları makyajlarından kostümlerine, hareketlerinden bakışlarına kadar bedenin kadınsılığını ortaya kayarken cinsiyete yönelik tüm

davranışları sergilemekte ve bedenlerini bir nesne olarak sunmaktadır. Kadının erkek bedenine ve dolayısıyla toplumsal bedene hakim olabildiği en önemli alanın cinselliğini, kadınlığını öne çıkardığı alan olduğunu ve bu nedenle kadının ve kadın bedeninin eğlence sektöründe başrolü oynamakta olduğunu söyleyen Okumuş<sup>21</sup> bedenin tüketim alanı olarak değerlendirildiği bu ve buna benzer sahnelerde işlenen kadın cinselliğine işaret eder gibidir.

Kadın bedeninin toplumsal cinsiyet beklentilerinin aksine erkeğin yapabildiği hareketleri aynı güç ve performansla sergilediği sahnelere bir örneği ise Shaman topluluğunun sahnelediği *Buluşma* gösterisinden vermek mümkün. Geleneksel Azeri dansların icrasında kadın dansçı zariftir, sahnede adeta süzülerek yürür ve erkek dansçılar tarafından daima koruma altındaymış hissini veren hareketlerle desteklenir. Erkeğin yaptığı zorlu hareketler ise kadın tarafından nazik bir edayla alkışlanarak beğeni ortaya konur. Oysa Shaman dans topluluğunda dans eden kadın dansçılar geleneksel olarak erkeklerin icra ettiği hareketleri sahnede onlarla birlikte aynı teknik ve beceri ile icra ederler. Sahne üzerinde cinsiyet ayırımı ister hareketler yoluyla olsun ister kostümleri açısından söz konusu değildir. Kadın ve erkek aynı sahnede birlikte hareket etmektedir ve bu sahnede toplumsal cinsiyete dair beklentilerin tersine kadın ve erkek bedenlerinin dans yoluyla eşitlenmesi söz konusudur.

Profesyonel halk dansları toplulukları gösterileri üzerine yazılmış eleştirilere göz atıldığında, karşımıza iki temel tartışma noktası çıkmaktadır. Bu tartışma noktalarından ilki gösterilerdeki dansların kullanımı üzerinedir. Halk oyunları adımlarından yararlanarak eserlerini meydana getirdiklerini söyleyen topluluklara karşı, içeriği biçimden öte tutan gelenekselciler karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel uygulamalardan yana olduğunu söyleyenler profesyonel halk dansları topluluklarının gösterilerindeki halk oyunları kullanımının son derece yetersiz olduğunu hatta bunun halk oyunları olmadığını söylemektedirler. Elit tabakadaki eleştirmenler ise bu grupların gösterilerini halk oyunlarında bir aşama olarak kabul etmekte üst tabakaya ulaşabilmenin yeni formüllerini arayan ve gelenekselliğin katı sınırlarını aşan gruplar olarak tanımlamaktadırlar.

## Sonuç

Sonuç olarak halk oyunlarının sahnelenmesinde kadına ve kadın bedenine ait imgeler hem geleneksel icralar hem de yeni uygulamalar üzerinden değerlendirildiğinde doğal ortamında var olan kadın imgelerinden farklı olarak seyirlik bir nesne şeklinde sunulmaya başlanmıştır. Doğal ortamında erkek egemen bir halk oyunları kültürü devam ederken bu egemenlik sahne üzerinde biraz şekil değiştirmiştir. Kadın ve bedeni sahne üzerine gelmeye başladığı andan itibaren beden ön plana çıkmaya başlamış ve bu önde olma hali günümüzde profesyonel toplulukların sahnelerinde had safhaya çıkmıştır. Sahne üzerindeki geleneksel uygulamalarda erkek, oyunları ve oyunu yönlendirmesi ile egemenliğini hala sürdürmeye devam ederken kadın, güzelliği, zarafeti, inceliği kısacası bedeni ve toplumsal cinsiyete ait beden imgeleri ile sahnede yer almaktadır. Kadın estetik açıdan erkeği tamamlayan konumdadır. Farklı dans disiplinlerinin teknik ve sunumlarından yararlanarak çalışmalarını sahneleyen profesyonel halk oyunları guruplarındaki uygulamalarda ise kadının yeri ve kadın bedeninin kullanımı özellikle görselliğin vurgusunu arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu gruplarda dans eden kadın için toplumsal cinsiyete ait roller geleneksel uygulamalardaki gibi kesin sınırlarla birbirinden ayrılmaz. Bazen kadının ve kadın bedeninin zayıflığı vurgulanırken, bazen bedenlerin içine sıkıştırılan cinsiyet kavramından kurtulmak istercesine kadın bedeninin de güçlü olduğu özellikle vurgulanmaktadır. Bu toplulukların gösterilerindeki toplumsal cinsiyet ve kadının sunuluş biçimi geleneksel icralardan farklı olarak tüm dans disiplinlerinden kazanılmış teknik ve becerilerle bazen kadının bakılasılığını ve toplumsal kimliğini ön plana çıkararak bazen de cinsiyet ayrımı yapılmaksızın sunulmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998,
- Cemil Demirsipahi, “Gelenekçilik ve Oyun Sanatımız”, **Folklor Edebiyat**, S. 45, Ankara 2006
- Ejder Okumuş, “Bedene Müdahalenin Sosyolojisi”, **Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi -www.e-sarkiyat.com-** S.II, Kasım 2009

- Ivan Illich, “**Gender**”, Çev. A. Fethi, Ankara, Ayraç Yayınları, 1996
- M. Zekeriya Sertel, “Avrupa Raks Mı? Milli Raks Mı?”, **Folklor Doğru**, 63, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1998,
- M. Zekeriya Sertel, **Resimli Ay**, V.2 No:12, 1341(1925)
- Nesrin Öztür, **Yapı Kredi Bankası Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisinin Düzenlediği Halk Oyunları Bayramları’nın İncelenmesi**, İTÜ, TMDK THO Bölümü yayınlanmamış Bitirme Çalışması, İstanbul 2009
- Nihal Ötken, “Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Geleneksel Kıyafetlerden Sahne Kostümüne Geçiş Sürecinin İncelenmesi” 38. ICANAS, Ankara 2008
- Sadi Yaver Ataman, **100 Türk Halk Oyunu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1975
- Sadi Yaver Ataman, “Halk Oyunlarımız ve Sahneye Uyarlanması”, **Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri**, Ankara 1987
- Selim Sırrı Tarcan, **Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği**, Ülkü Basımevi, İstanbul 1948
- Şevket Ökten, “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Toplumsal Cinsiyet Düzeni”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 2/8 2009

### NOTLAR

1. Yapı ve kredi bankası 1954 yılında 10. Kuruluş yıldönümü sebebiyle ilk kez bir halk oyunları bayramı düzenlemiştir. Halk oyunlarının araştırılması ve tanıtımının yanında sergilenmesine de büyük katkılar sağlamış olan bu bayramlar faklı tarihlerde olmak üzere 10 kez düzenlenmiş ve 1969 yılında sona ermiştir. Ayrıntılı bilgi için (bkz. Nesrin Öztür, **Yapı Kredi Bankası Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisinin Düzenlediği Halk Oyunları Bayramları’nın İncelenmesi**, İTÜ, TMDK THO Bölümü yayınlanmamış Bitirme Çalışması, İstanbul 2009)
2. Sadi Yaver Ataman, **100 Türk Halk Oyunu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1975, s.158
3. Ivan Illich, “**Gender**”, Çev. A. Fethi, Ankara, Ayraç Yayınları, 1996, s. 165-175.
4. Cemil Demirsipahi, “Gelenekçilik ve Oyun Sanatımız”, **Folklor Edebiyat**, S. 45, Ankara 2006, s.254
5. Üniversite bünyesinde ilk Türk Halk Oyunları Bölümü 1884 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulmuştur. 1991 yılında ilk mezunlarını veren bu kurumu Ege Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi ve Sakarya Üniversitesine bağlı Devlet Konservatuvarları bünyesinde kurulan halk oyunları bölümleri izlemiştir.
6. M. Zekeriya Sertel, “Avrupa Raks Mı? Milli Raks Mı?”, **Folklor Doğru**, 63, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1998, s.287 / metnin orijinali; **Resimli Ay**, V.2 No:12, s.36-39, 1341(1925)
7. M. Zekeriya Sertel, **Folklor Doğru**, ... s.287
8. Aslında burada üzerinde durulması gereken bir başka nokta da Selim Sırrı Tarcan’ın zeybek kadın dansları örneğinden yola çıkarak sahneleme sürecinde geleneksel haliyle sahneye getirilip sergilenen kadın oyunlarının erkek egemen bir toplumda erkekler tarafından yazılıp yazılmadığı konusudur.
9. Selim Sırrı Tarcan, **Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği**, Ülkü Basımevi, İstanbul 1948
10. Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.228-229

11. Sepetçioğlu Oyunu ritim ve tavırlar bakımından, zeybek oyununun Kastamonu yukarılarında merkezleşmiş bir çeşididir, türkülüdür. Bkz. Mahmut Ragıp Gazimihal, (yayına hazırlayan: Nail Tan, Ahmet Çakır), **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999
12. Sadi Yaver Ataman, "Halk Oyunlarımız ve Sahneye Uyarlanması", **Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri**, Ankara 1987, s.21-22
13. İTÜ TMDK THO Bölümünde yöre dersleri Öğretim Görevlisi Cenap Güngör yörede herzani oyunu içinde kadınla ilgili böyle bir sahne olmadığını söylemektedir. Ancak bölgenin toplumsal yapısından kaynaklanan böyle davranış biçimlerinin var olduğunu, kadının kendisini kavganın ortasına atması özellikle de mahrem sayılan başını sırf bu kavgayı durdurabilmek adına açması erkeğin asla kayıtsız kalamayacağı bir durum olarak belirtmektedir. Bu nedenle bu geleneğin sahneye taşınmasının yadırganmadığını senelerdir *herzani* oyununun içerisinde orijinal bir bölüm gibi sergilendiğini sözel olarak bize aktarmıştır. 03.05.2010
14. Şevket Ökten, "Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Toplumsal Cinsiyet Düzeni", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 2/8 2009, s.307
15. DHDT eski genel sanat yönetmeni Mustafa Turan'ın sözlü olarak, Türkiye'nin hemen her bölgesinden farklı türleri o dönem için yeni bir anlayışla sahneleyen DHDT çiftetelli oyununu da İstanbul oyunları içerisinde değerlendirmek için sahnelediklerini ifade etmişlerdir. 28.04.2010
16. 2000 yılında Türkiye'de kurulan ilk profesyonel dans gurubudur. Mydonose Productions Yönetim Kurulu Başkanı Yalçın Çevikel ve Mustafa Erdoğan'ın yaptığı projede Prometheus efsanesini konu alınmaktadır. Efsanenin anlatımı görkemli biçimde düzenlenmiş, bale estetiği kullanılarak sahneye adapte edilmiş kendi söylemleriyle zengin, çoşkulu halk dansları ile yapılmaktadır. Sultans of the Dance grubunun adı daha sonra "Anadolu Ateşi" olarak değiştirildi. Başlangıçta balet, balerin ve halk dansçılarından oluşan 90 kişilik bir dansçı kadrosu yer alıyordu.
17. 2004 yılında kurulan grubun prodüksiyonu Marcel Avram tarafından yapılmıştır. Sanat yönetmeni Manuel Joel Mandon, müzikleri Udi Harpaz, Ron Klein, Mehmethan Dışbudak, Zeynel Demir, Kader Kesek, Koreografileri Shlomo Maman Tasarım ekibi tarafından gerçekleştirilen grup çalışmalarını sona erdirmiştir.
18. Sanat Yönetmenliği'ni Devlet Tiyatroları Genel Müdür Yardımcısı Tamer Levent'in üstlendiği NEY grubu ilk defa 12 Temmuz 2003 tarihinde seyirciyle buluştu. Geleneksel danslar Şinasi Pala, müzik Cihan Sezer, kostüm tasarımı Canan Göknil ve prodüksiyonu Ali Erten tarafından gerçekleştirilen grup çalışmalarını sonlandırmıştır.
19. Shaman Dans Tiyatrosu İTÜ THO Bölüm mezunları Murat Uygun ve Salim Sınar tarafından 2004 yılında kuruldu. Shaman Dans Tiyatrosunun halk oyunları ağırlıklı olmak üzere diğer dans disiplinlerinin de içinde yer aldığı ilk gösterilerinin adı **Buluşma**.
20. Halk oyunlarının sahnelenmesi sürecinde kostüm konusunda daha ayrıntılı bilgi için bakınız, Nihal Ötken, "Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Geleneksel Kıyafetlerden Sahne Kostümüne Geçiş Sürecinin İncelenmesi" 38. ICANAS, Ankara 2008, s.981-988
21. Ejder Okumuş, "Bedene Müdahalenin Sosyolojisi", **Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi -www.e-sarkiyat.com-** S.II, Kasım 2009

# Kadının Ölmesi Gerekir: Giacomo Puccini'nin Operalarındaki Kadın Karakterlere Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım

Özlem BELKIS\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: Puccini, feminist eleştiri, toplumsal cinsiyet, Puccini operaları*

Bu makale, Giacomo Puccini'nin operalarındaki kadın karakterler aracılığıyla 19. yüzyıl kadın algısını ele alma amacındadır. Kadının belirtilen dönemdeki toplumsal konumunun, söz konusu operalarda kadın karakterlerdeki yansımaları feminist eleştirel bir bakışla okunmaktadır. Bu feminist okuma 19 yüzyıl toplumsal cinsiyet yapılanması, temel hatlarıyla kadının tanımı, Rene Girard'ın 'kurban' kuramı gibi başlıklar paralelliğinde ortaya konmaya çalışılmıştır. Makalede Puccini'nin tüm operalarındaki kadın karakterler, içinde buldukları çelişik durumlar ve temel karakter özellikleriyle irdelenmektedir.

## Summary

*Keywords: Puccini, feminist criticism, social gender, Puccini's operas*

This article aims to deal with the woman perception of the nineteenth century in Giacomo Puccini's operas through women characters. The social position of the woman in the mentioned era in such operas, it is read and considered to be a feminist view. This feminist thought are aimed to be in line with the social gender structure in 19<sup>th</sup> century, the definition of the woman in general, and the "sacrifice" theory of the Rene Girard. The woman characters in all of the operas by Puccini are examined in terms of general character and conflict in the article.

*Diyorlar ki sizde, bir kelebek tutan  
Vücudunu bir iğneyle deler ve sonra  
Bir leohaya raptedermiş...  
(Cio Cio San – Madama Butterfly)*

## Puccini Kadınları...

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kendisini ortaya koyan gerçekçi anlayış, müzik sanatı içinde, opera türünde en belirgin biçimini gösterdi. Opera sahnelerinde büyük bir heyecan ve şaşkınlık yaratan gerçekçilik en vurgulu uygulama alanını İtalya'da bulduğu ve en tanınan gerçekçi besteciler de İtalyan olduğu için sözcüğün İtalyanca karşılığı ile, yani Verismo sözcüğü ile anıldı. Yaşamı, günlük yaşamın gerçekliğiyle ele alıp irdeme temeline kurulu bu anlayış, sanat tarihinin en sarsıntı yaratan akımlarının başında gelir. Operadaki yansımaları ise pek çok açıdan tartışmalarla, soru işaretleriyle doludur...

Gerçekçi kabul edilebilecek opera bestecilerinden ilk akla gelen Pietro Mascagni, Ruggiero

Leoncavallo gibi isimlerin yanında çok daha etkili bir isim vardır: Giacomo Puccini. Fakat elbette **Cavalleria Rusticana** ya da **I Pagliacchi** gibi operalar bestelenmeden önce de konusunu tarih ya da mitoloji yerine güncel toplumsal olaylardan alan eserler yazılmıştır. En yalın ifadeyle günlük yaşam gerçeği ve bu gerçekle içiçe olan kişi ve durumları merkez edinen Verismo, Puccini'nin eserleri arasında **Pelerin** (Il Tabarro) adlı operasında en yoğun şekilde kendisini gösterir. Çoğu incelemeye göre katı bir gerçekçiliği izlemeyip Romantizm ile Gerçekçilik arasında duran, hatta kimi zaman romantizmden yana daha fazla olan Puccini'nin ilginç hatta magazineli kişiliği ve tutkuları kuşkusuz seçtiği konuları ele alış ve biçimleşimini etkilemiştir. Yine de Puccini'nin en tanınan özelliği konuyu seçme ve işleme yaklaşımı değil, yarattığı ve konulara eksen oluşturduğu kadın karakterleridir.

Şimdi soruları soralım: Puccini'nin, eserlerinin konularını günlük yaşamdan seçmesi, onun Verismo izleyicisi ve uygulayıcısı olması için yeter bir



koşul mudur? Operalarında işlediği olay, durum ve kişiler günlük yaşam gerçekliğini tam olarak yansıtır mı? Peki, kişileştirme kurgusunda başat rol alan ve dramatik yapıyı yönlendiren kadınların gerçeklikleri nedir? Aşk yolunda ölen –gerçek ya da değil– bu kadınların yaşamdaki izdüşümleri nedir?

Tüm bu sorular, yaşıyor olsaydı büyük olasılıkla Puccini'yi pek ilgilendirmezdi. O sadece hayranlık duyduğu kadınlar yarattı, etkilendiği öyküleri, izleyicileri etkilemek için besteledi. Manon, Mimi, Tosca, Cho Cho San, Minnie, Giorgetta, Angelica, Turandot ve Liu. Bunlar hem güçlü hem korunmaya muhtaç, hem âşık hem acımasız, kısacası çelişkilerle dolu kadınlardı. Kimisi gerçek bir öyküden, kimisi masaldan, kimisi başka bir yazarın hayal dünyasından çıkıp gelmişlerdi. Hepsisi de aşkın varlığı kadar gerçek, ama gerçek olamayacak kadar âşıktı. Bu paradoks onların varlık nedeniydi ve doğal olarak yok oluşları da buna bağlıydı. Muhtemelen Puccini'yi ilgilendiren de sadece bu paradokstu.

Dramatik yapı bu tür karmaşık çelişkileri, keskin karşıtlıkları sever. Dramatik çatışma ne kadar çok çelişki ya da karşıtlık içererek zenginleşirse o kadar derinleşir, etki alanını genişletir. Âşık bir kadın, sanat için bulunmaz bir malzemedir. Çünkü artık ölümle ilişkisi de farklılaşmıştır. Tutkuyla âşık olan bir kadının kararlılığı ürkütücü olabilir. Kendisini ya da başkasını kolayca öldürebilir. Özellikle de sevdiği adam ya da aşkı tehlike altındaysa. Aşkın gücü sayesinde ona pek çok şeyi yaptırabilirsiniz.

Bir kadın, doğurganlık, hassasiyet, şefkat, ayrıntı merakı gibi doğasında taşıdığı özelliklere âşık olma durumunu da eklerse, gerçekten güçlü bir dramatik aksiyon yaratıp yönlendirebilir. Lüks ve ihtişamlı bir yaşama düşkün olan Manon'un New Orleans yakınlarında ıssız bir bölgede perişan bir şekilde ölmesi; inançlı ve yaşama bağlı Tosca'nın Scarpia ile hesaplaşmakta acele edip kendisini Tiber nehrinin azgın sularına atması ya da henüz yirmili yaşlarının başındaki Cio Cio San'ın yıllarca umudunu yitirmeden bekleyişine karşın ürkütücü bir kararlılık ve büyük bir serinkanlıkla harakiri yapması başka türlü açıklanamaz. Aşk, ölüme anlam katar.

Puccini'nin operalarında dramatik yapıyı kuran ya da kurgulanmasına neden olan kadınlar, etkili bir ortaklık oluşturur. Aşk onlar için yaşamsaldır, bu nedenle tehlikeyle karşılaştığı anda ölümle buluşur. Her biri güçlü, cesur, kararlı, özverili ve has-

sastır. En çocuksu ve kırılğan görünen Mimi ve Liu'da bile bu güçlü yapı sezilir.

Yarattığı kadın karakterlerdeki ortak profil, bestecinin bilinçaltındaki ideal kadın formuna işaret ediyor diye düşünülebilir ve bu düşünce de psikanalitik incelemelere harika bir inceleme alanı açar. Tabii burada, bestecinin yaşadığı dönemin, yani 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki toplumsal oluşumun kadın imgesinin de bestecinin bilincindeki dönüşümü ve tortusu önemlidir. Kırılğan ve korunmaya muhtaç yönleri ile romantik bir silüete sahip olan bu kadınlar, bir bakıma 19. yüzyıl ve elbette çok daha öncesinden gelen bir 'zayıf ve korunmaya muhtaç cins' yargısının uzantısıdır.

Kadın 18. ve 19. yüzyıllar boyunca 'bilimsel' araştırmalarla açıklanmaya çalışılan 'ayrı cinsler' konusu içinde daima erkeğin zıddı olarak sunulmuştur. Lynn Hunt'ın da belirttiği gibi bu döneme ait kaynaklarda "kadın, cinselliği ve bedeni, erkek ise akıllı ve enerjisiyle tanımlanmaktadır. Rahim kadını tanımlar ve onun hem duygusal hem de ahlaki tavrını belirler"(1). 19. yüzyılda açıkça bir kırılğanlık simgesine dönüşüp kamusal alandan özel alana, dıştan içe, yani eve alınan kadın biyolojik zayıflıkları nedeniyle entelektüel yaşamdan uzaklaştırılmıştır. Kadının biyolojik özelliklerinin bilimsel olarak toplum içindeki yerini belirleyip açıkladığı bir dönemin sanatçısı olan Puccini'nin yarattığı kadınların da 19. yüzyıl burjuva kadından beklenen temel yapıyı taşıdıkları ya da bu çerçevede değerlendirildikleri, yargılandıkları söylenebilir. Doğal olarak sanatçı, bilinçli ya da değil, döneminin birikimini taşır ve kullanır. Kadın karakterlerin genel kader çizgileri de bu yaklaşımı doğrular niteliktedir...

Ele aldığı çoğu gerçekçi yapıdaki öyküleri romantik bir yaklaşımla yansıtan Puccini, kadın karakterleri olumlu ve olumsuz yanlarıyla yansıtmış fakat yine de işledikleri günahlara, kimi zaman bağışlanamaz hatalara karşın hayran olunası bir yapıya kavuşturmuştur. Ortak bir izlek olarak bu kadınlar önce âşık olur, sonra bu aşk uğruna yapmaları gereken şeyi yapar ve bazı günahlar işler, kimi yasakları çiğnerler ve sonunda da her şeyin bedeli olarak yaşamlarını yitirirler. Kısacası bu kadınlar asla birer azize değildir, doğruları ve yanlışlarıyla yansıtılmışlardır. Yine de Puccini'nin bu karakterleri olumladığı, idealize ettiği, bir anlamda eylemlerinde gerekçelendirdiği söylenebilir. Bir adım daha ilerlersek, ahlak düşüklüğü, 'küçük' bir siyasi ihanet, öz kültürünü ve dinini terk ediş, evlilik dışı bir ilişki gibi toplumun kolay

kolay bağışlayamayacağı türden ihlaller, aşkın ördüğü bir evrende önemsiz pürüzlere, zaaflara dönüşür; hepsinin nedeni ve temeli de aşktır. Ve elbette her şey karşılığını bulacak, bedel ödenecektir.

İki istisna dışında bu kadınların sonu ölümdür, kaderleri ölümlle bağlanmıştır. İdealize edilmiş bir çerçevede yaşar ve ölürler. Burada dikkat çekilebilecek nokta, bu kadınların işledikleri günahlara karşın idealize edilerek çizildikleri çerçeveden çıkmamalarıdır. Vurgulamak gerekirse, işledikleri günahlara, yasaklara karşın hala hayran olunası bir tondadırlar, çünkü ölmüşlerdir.

### Günahın Ölümle Yıkanması

Katı muhafazakâr görüşe göre insan günahla yaşayamaz, yaşamamalıdır. Hele bir kadının günahla yaşaması mümkün değildir. Günahlardan arınması, aklanması gerekir. Günahkâr kadın ancak ölünce ya da inzivaya çekilip dünyadan el etek çekince, kendini tanrıya adayınca melek olur. 'Senin annen bir melekti yavrum' durumu, günahkâr olsa da sadece ölmüş ya da öldüğü düşünülen anneler için söz konusudur. Günah ancak ölümlle yıkanır...

19. yüzyılın 'günah çıkarmanın altın çağı' olarak tanımlandığını belirten Alain Corbin'in aktardığına göre, protestan ve katolikler toplumsal yapılanmayı bir anlamda yeniden, yeni düzene göre kurarlarken günahın çıkartılması ve inancın aile yaşamı içindeki yeri konusuna özel bir ağırlık kazandırmışlardır. Yine Corbin'in belirttiğine göre günah çıkarma özellikle kadınlar arasında daha yaygın bir eylemdir ve elbette çıkarılan günahlar daha çok 'seks günahları'nı içerir ve elbette büyük ölçüde dikkat de bu tür günahların çıkarılmasına odaklanmıştır(2). Günah çıkarmanın bir kadın edimi olduğu, ki dindarlığın (yoksa bağnazlık mı demeli?) 19. yüzyıl için ticaret, siyaset ve entelektüel yaşam gibi dünyevi işlere odaklanmak zorunda kalan (!) erkeklerin yerine, daha çok aile ve ev düzenini sürdüren, çocukları doğurup yetiştiren kadınların eylem alanı olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Bu eylem, çoğunlukla istemli ve bilinçli yerine getirilse de kimi zaman baskı ile de gerçekleştirilmiş, kadınlar, başka kadınları günah çıkarmaları ya da cezalandırılmaları için zorlamışlardır. Günahla yaşamamaz; çıkarılmalı, beden ve ruh günahattan arındırılmalıdır. Günah çıkarıp tanrıya dönmeyen ise katı şekilde cezalandırılmalıdır, bu dünyada veya öbür dünyada...

Kadının aklanması için ölmesi gerekir. Bu ölüm genellikle bir feda anlamı içermelidir. Peki, neye

feda olunacaktır? Toplum kurallarının ve düzeninin korunmasına... Konumuz Puccini operalarındaki kadın karakterler olduğuna göre bu açıdan konuyu örnekleyelim... Puccini kadınları da ya bilinçli ya da kazaen feda edilmişler, kurban olmuşlardır. Kurban, sunulduğu hedefe karşı topluluğu arındırma görevi üstlenir. Puccini kadınlarının da ardlarında bıraktıklarının arınmasında etkin oldukları söylenebilir. Onlar kurban olmuş ya da kurban edilmişlerdir, böylece çiğnedikleri kurallar, işledikleri günahlara karşı toplumun pişmanlığının da bir ifadesi, bir özrü olmuşlardır.

Rene Girard, **Şiddet ve Kutsal** adlı önemli çalışmasında kurban sunumunu "*kurban eden biri ile bir 'tanrısal varlık' arasında aracılık etmek*"(3) olarak ortaya koyar. Burada yine bir aşırı yoruma yönelerek Puccini operalarında kurban konumundaki kadınların da ilkel bir 'tanrısal varlık'ın yerine geçen toplumsal kurum ve kurallara kurban edildikleri söylenebilir. Genellikle çiğnedikleri kurallar bağlamındaki toplumsal kavramlara kurban sunulmuşlardır. Sözgelimi Manon aile anlayışı, iffet ve sadakat gibi temel ahlaki referans alan kavramları çiğnemiştir. Bu açıdan bakarak onun tüm yaşananların sonunda 'doğru' bir yaşam sürme gayretine karşılık bağışlanmadığını ve günahlarının cezasını çektiğini, hatta kurallarını çiğnediği kuruma, toplumsal ahlaka kurban olarak sunulduğu yorumu yapılabilir. Ya da Cio Cio San dinini ve kültürünü değiştirme hayali kurmuş, bir bakıma benliğini aşk uğruna özkültürünü reddetmiştir. Onun intiharı kendi bilinci ile girişilmiş bir eylem olsa da kültürün işaret ettiği bir yoldur ve doğal olarak da toplumunun sahip çıkılması gereken kültürel yapıya sunulan bir kurban olma yoludur...

Girard'ın kurbanın nitelikleri ve seçimi üzerine aktardığı bilgileri kullanmaya devam edersek, insanlardan oluşan kurbanların savaş tutsakları, köleler, çocuklar, evli olmayan ergenler, sakatlar gibi toplum atıkları oldukları bilgisi dikkati çeker. Öte yandan asıl ilgi çekici konulardan biri de çoğu kültürde kadınların seyrek olarak kurban seçilmiş olduklarıdır. Girard, bu durumun aslında basit bir nedeni olduğu üzerine fikir yürütürken "*evli kadın, belirli ilişkiler gereği kocasının ve kocasına ait grubun malı durumuna geldiği zaman bile kendi akraba grubuyla olan bağlarını korumaktadır. Evli kadın kurban edildiğinde bu iki gruptan diğerinin kurban edimini gerçek bir cinayet olarak görüp intikam almaya girişmesi gibi bir riziko doğabilecektir*"(4) der. İnceleme konusu ettiğimiz Puccini kadınlarının konumlarına baktığımızda, hiçbirinin evli olmadığı görülür. Manon, yasal olarak evli değildir. Cio Cio

San'ın kendi kültürüne göre yaptığı dokuz yüz doksan dokuz senelik evliliği, batı kültürü için bir şey ifade etmez. **II Tabarro**'nun Giorgetta'sı resmi olarak evlidir belki ama bu evlilik duygusal olarak çoktan sona ermiştir. Turandot Tosca, Mimi, Liu ise bekâr kadınlardır.

Girard'ın aktarımında konumuzla ilişkilendirebileceğimiz önemli bir nokta da kurban sunumunun ayinsel görünümüdür. Girard, kurban sunumunda "*koro halinde yinelenen büyü sözleri, önceden dağıtık ve kayıtsız duran kalabalığın dikkatini yavaş yavaş çekmeye başlıyor. (...) şiddet, ayinsel bir biçimde, ama henüz karşılıklı olmak üzere, hazırlık aşamalarındadır. (...) gelenellikle kurban töreninin başlangıçlarında yer alan tüm kavga taklitleri, biçimsel simetrisi ve sürüp giden karşılıklı konumlanması*"ndan(5) söz eder. Burada, adlarını andığımız kadınların opera sahnesinde ölümlerinden önceki koro ve orkestra bölümleri de konuyla ilişkilendirilebilir.

Kadının kurban olması, bizim için çok uzak bir konu değil. Şiddetin kadın ile ilişkisinin yakınlığı ve üzücü doğallığı, bir şekilde kurban olmuş veya sunulmuş bu kadınları açıklamanın, anlamamanın bir başka yönüdür.

Kadının varlığı, ilk toplumlardan bugüne tanımlanması ilginç değişimler geçirmiştir ama şurası kesin ki kadının bedensel özellikleri, onun şiddet ile ilişkilendirilmesini kolaylaştırmıştır. Adet kanı, ilkel toplumlarda kadın bedeni ile ölümün ve şiddetin ilişkilendirilmesini getirmiş, doğallaştırmış, bu düşünce aynı temelden hareketle dönemler içinde evrilip gelişmiştir. Ayrıca kadın bedeninin doğal yapısının şiddetle, ölümle ilgisi, pek çok olayla da bağlantılanmıştır.

Bugün her ne kadar bilimsel açıklamalarla desteklediğimiz bilinçlerimizle bu inançlara uzak duruyorsak da kadının şiddet ile ilişkisini kesmiş, kesebilmiş değiliz. Kendi kültürümüzde izlediğimiz töre cinayetlerinin ve ilgili şiddetin kadınlara daha fazla yöneldiğini söylemek, bir icat değil. Bir bakıma aynı ilişkiyi burada da kurabiliriz. Kadın, günahla yaşayamaz, ancak ölüm onu aklayabilir. Töreyle verilen kurbanın kanı, ancak şiddetin ve günahın kirliliğini temizleyebilir... Erkek günah ve suçla yaşayabilir ama bu durum kadın için mümkün değildir, ölmesi, yeneden melek olması gerekir!

Puccini'nin ortak bir portrede buluşturduğu bu kadınların en temel ifadeyle ak ve karayla örülmüş karakterleri, başka bir kadın imgesine daha

dayanır. Kadının şeytan ile melek arasındaki gidiş gelişi, doğasındaki karşıtlıklar, biyolojisindeki şaşırtıcı periyodik olaylar erkekler için tedirgin edici olmuştur. Dinsel kodların devreye girdiği yaklaşım, bundan sonraki kadın imgesini biraz olsun rahatlatacaktır. Corbin'in "*Havva'nın ardılları aynı zamanda Meryem'in kızlarıdır. Dişiliğin ak kutbu böyle şekillenir*"(6) cümlesi, 19. yüzyıl erkeğinin yani toplumunun zihnindeki kadın imgesini çok güzel anlatır. Kadının tedirgin edici tarafı da tam olarak bu ikilik değil midir? Günaha yönlendiren ve yasak elmayı sunan ile bakire annenin aynı kadında bireşime varması kadar olağanüstü bir sentez düşünülebilir mi? Kadının tedirginlik yaratan bu özelliği, doğal olarak sanatçılar için bulunmaz bir dramatik malzemedir. Puccini bu ikiliği kullanmış, fakat şurası da bir gerçek ki sözünü ettiğimiz ikilikte tarafsız kalmamıştır.

Prevost'un romanında Manon, her parasız kaldığında kendisini delice seven genci terk eder, yaşlı ve zengin aristokratlarla lüks bir yaşam sürer. Romanın yazarı Prevost, bu hafifmeşrep ve çekici kadını neredeyse bir ibret öyküsü içinde ele almış, eyleminin verdiği zararları, böyle bir kadına âşık olan erkeğin başına neler gelebileceğini irdelemiştir. Ayrıca roman yer yer didaktik dini ve ahlaki söylemlere de yer verir. Puccini ise bu öyküyü tam bir kör aşk çerçevesinde ele almış, Manon'u romana nazaran olumsuzlamış, eylemini mazur göstermiştir.

Manon, Puccini'nin bir aşk uğruna yaşamını tüketen kadınlarının öncüsüdür. Manon ile Grioux arasındaki çaresiz aşk o derece derindir ki, onu terk edip zengin bir erkeğin metresi olması değil, metresi olduğu zengin erkeği terk ederek sevdiği ve kendisini seven adama dönmesi önem kazanır. Aslında aşırı olan her şeyi yasaklayan din, böylesine tutkulu duygulara ve tanrı aşkı dışındaki güçlü aşklara hep kuşkuyla yaklaşmıştır. Tutku, tehlikelidir. Eyleme yakındır ve tehlikeli tarafı, eylemi irdelememesi, amaca kilitlenmesidir.

Yapıtın bestelendiği dönemde 'romantik aşk' üzerine azımsanmayacak bir literatür birikmiş olmasına karşın bu yasaklı yargının gölgesinden çıkmak da besteci için pek kolay olmasa gerek. Her ne kadar Manon ve Grioux arasındaki bu güçlü bağı idealize ederek anlatmışsa da tehlikeli bir hava daima sezilmektedir. Elbette bu tehlike Manon'ın kişiliğinden beslenmektedir ama Puccini'nin, döneminin kadın ve aşk imgesini de bu yolda yorumladığı açıktır. Bu tutkulu kadının finaldeki ölümü ise –belki de son söz-

leri aşkını anlattığı için- Manon'u tamamen aklar. Prevost'un aşkın her günahı ve hatayı bağışlayabileceğine dair inancın getirdiği yıkımı gösterme çabası, Puccini'de aşkın bir gereği, gerçekliği ve niteliğine dönüşmüştür. Kaldı ki Manon tüm günahlarının cezasını da çeker. Aştan sevdiği erkekle birlikte yaşamaktan başka bir şeyin önemli ve gerekli olmadığını anlamasının bedelini oldukça ağır öder. Issız bir yerde, perişan halde ölürken yaşayamadığı, yarım kalmış mutluluğunu düşünmektedir.

Manon'un işlediği tüm günahlara, hatalara karşı masum ve yalın bir yaşam sürmesi pek mümkün değildir. Aile imgesini, kadının iffetli ve sadakatli olma özelliklerini, en temel olarak da ahlak değerlerini çiğnemiştir. Her ne kadar romandaki gibi olumsuz bir perspektifin aksine tutkularıyla var olan bir kadın olarak olumlanarak çizilmişse de mutlu bir hayata kavuşması mümkün ve hak edilmiş değildir. Toplum da tanrı da işlenmiş olan günahları unutmaz. Günah çıkarılmalı, beden ve ruh temizlenmelidir. Manon'un günahları ölümle yıkanmalı, böylece aklanmalıdır.

Manon, Tosca, Angelica ve Turandot gibi başkarakter olarak yapıta adını veren Butterfly da yaşamı aşk ile çizilen ve yaşamı intiharla sonuçlanan bir kadındır. Aslında onu çocukluktan henüz sıyrılmış bir genç kızken tanırız ve olgun bir kadın olma aşamalarına tanıklık ederiz. Cio Cio San ve kültürü için dokuz yüz doksan dokuz yıl sürecek evlilik, Pinkerton için masalsı birkaç geceden başka bir şey değildir. Oysa Cio Cio San kendince özgürlüğü, mutluluğu ve aşkı simgeleyen imgeye doğru atılır. Kocasına olan aşkını anlatmasında bir araç, bir jest olarak gördüğü dinini değiştirmesi, kendi kültürünce lanetlenir. Nagazaki'ye atom bombasının henüz atılmadığı o günlerde Amerikalı olmak her şeyden üstündür. Sınırsız mutluluk, refah, özgüven ve özgürlüğe kavuşmayı kim istemez?

Butterfly hem çocuk hem de âşıktır. İşte, onu olumsuzlamamak için yeterli iki neden. Onun 'kültür atlama' çabası, çocuksu bir heves olarak görülür. Artık Cio Cio San değil Mrs. Pinkerton'dur. Ne var ki üç yıllık bekleyiş ve direnişi bir Japon gibi ölmeye karar vermesiyle sonlanır. Hançer, gururunun kurtulması için tek çıkar yoldur. Hiçbir zaman Amerikalı olmamış küçük geysa, ölürken Japon geleneğine uygun bir yol izler. Formu gereği eril bir obje olan hançer, onun için geleneksel bir ifadedir. Terk ettiği kültürün ölüm yolu, onun için final olmuştur. Hançer, bir erkek eliyle öldürülmüş olduğu imgesini derinden ile-

tir. Ne olursa olsun Cio Cio San'a kızgınlık duymak zordur, çünkü her şeyi aşkı için yapmıştır. Onun çelişkisi Japon kadını imajı ile Amerikalı olma arasındaki uçurumdur.

İzleyici olarak kızamadığımız bu çocuk kadın da güçlü ikilikleri karakterinde taşır. Saflık, kırılma ve masumiyetin karşısında kararlılık, cesaret ve tutku vardır. Cio Cio San'ın en büyük günahı ise kültürünü, dinini, kendi gerçeğini reddetmiş olmasıdır. Toplum için affedilemeyecek bir günah. Zaten ailesi ve arkadaşlarının durumu öğrendiklerinde onu lanetlemeleri bu küçük kadının bilinçsiz bir gönül alma olarak yaptığı eylemin sonuçları hakkında bir fikir verir. Pişmanlık duymamak, böyle bir günahın işlenmesi kadar büyük bir suçtur ve elbette bir bedel ödenmelidir. Bu bedel, Cio Cio San'ın terk ettiğini düşündüğü kültürün kendini öldürme biçimiyle bir anlamda kendisini günahların bedeli olarak sunmasıdır.

Puccini'nin en dokunaklı kadın karakterlerinden biri, **La Boheme**'in, kendisini Mimi olarak tanıtan Lucia'sıdır. Sessiz, çocuksu, kimsesiz Mimi aksiyon gelişiminde etkili olmak bir yana, yaşam içinde başkalarının rüzgârıyla savrulan bir genç kız olarak çizilmiştir. Ressam, yazar ya da müzisyen değildir, diğerleri gibi yaratıcı bir yeteneği yoktur, onun dünyası hepsinden daha gerçek, sıradan ve daha acıdır. Korunmaya, aşktan çok sevgi ve şefkate ihtiyacı vardır. Rodolfo ile karşılaşması, Manon'un Grioux ile karşılaşması gibi rastlantısaldır. Ancak Manon kadar güçlü olmadığı için bu ilişkiyi yönlendiremez. Zayıf kişiliği ve ürkek yapısı ile incinmeye ve kırılmaya her an hazırdır. O, 19. yüzyılın korunmaya muhtaç zayıf kadın modelidir. İsyani, hatası, kapris ya da başka bir günahı yoktur. Onun ölümü kendisi için değil, diğerleri için bir ibrettir. O, sessizliğin, yoksulluğun diyeti, kurbanıdır. Fakat bu diyetin ödenmesi kimseye bir şey kazandırmaz.

Mimi ile Rodolfo aşkındaki yoksulluk ve çaresizliğin dışında kalan ölümcül hastalık ve kışkırtıcı gibi sorunlar, 19. yüzyıl eserlerinde çokça izlenen motiflerdir. Kadınların önceki yüzyılın aksine kamusal alanlara açılmaları, ki bu yine de kontrollü ve 'denetimli' bir açılmadır, tanıdık olunmayan erkeklerle karşılaşmaları her zaman bir tehlike(?) olarak görülmüştür. 19. yüzyıl erkek kışkırtıcılığı ve aldatma konusu, toplumsal ilişki biçimleri içinde önemli bir başlıktır, çünkü bu konular tahmin edileceği gibi gayet erkek egemen bir açıdan ele alınmıştır. Diğer taraftan sözü-



nü ettiğimiz dönem, cinsellik ve özellikle kadın cinselliği ve bedeni, cinsler arasındaki farklılıklar gibi ilişki biçimlerini kökten belirleyen ve denetleyen incelemelerin, düşüncelerin geliştirildiği bir dönemdir.

Michelle Perrot, bugün bize bir yandan gülünç diğer yandan ise düşündürücü görünen bir konuya işaret eder: 19. yüzyılda “*dikkatler iki cinsellik türü üzerinde yoğunlaşmıştır: buluğa ermesinin gerek kendisi gerekse toplum için potansiyel bir tehlike olarak görül- düğü, hatta potansiyel suçlu olarak değerlendirilen ergenin cinselliği; ve insanın başına felaket getiren, kadınların cinselliği*”(7). Kısacası erkeğin kıskançlığı, kadının güvenilmez ikilikler içeren doğası nedeniyle normal bir erkek davranışı olarak işlenmiştir. Dönem, tutkulu aşklar arayan, mazbut aile yaşamında aşkı bulamayan, gözü dışarıda, hoppa ve hüzünlü kadınların edebiyatta sıklıkla kullanıldığı bir dönemdir. Bu eserde, bohem yaşamındaki erkek kıskançlığının izlerini de hem Rodolfo’da, hem de Marcello’da izlemek mümkündür.

Kadının iş yaşamında yeri olmadığı düşüncesi, erkeğin mesleğiyle saygınlık kazandığı, kadının ise meslek sahibi olduğunda saygınlığını yitirdiği bir dönemin koşulları, evli ve aile sahibi olmayan kadınları, özellikle de kimsesiz genç kadınları çaresiz, çıkışsız bırakmıştır. Genç ve güzel kadınlar için zengin, tercihen yaşça oldukça büyük ve yalnız bir beyefendinin ‘hizmetine’ girmek bir kurtuluş olarak görülmüştür. Doğal olarak da efendi ve hizmetçi kız arasındaki ilişki ne olursa olsun, çıkarılan sonuç kadının aleyhine, hep aynıdır. **La Boheme**’de Mimi’nin de Musetta’nın da yaşamı devam ettirebilmek için bu yolu denedikleri görülür. Mimi’nin böyle bir işe başladığı, hatta hastalığı nedeniyle Rodolfo’nun onu bu yola ittiği anlaşılır ama Mimi sadece aşkın olduğu yerde mutludur ve zaten ölmek için de o soğuk tavarasına gelir. Bu da Puccini’nin romantizmi olsa gerek...

Mimi’nin ölümüne neden olan, yaşadığı kötü koşulların sonucu yakalandığı veremdir, ama Puccini, döneminin de özelliği olarak bu hastalığı aşkla ilişkilendirmiş, finalde içli bir ölüm sahnesi kur-gulamıştır. Mimi’nin ölümündeki asıl etkileyici nokta, kimsesiz bir kızın kahramanlıktan uzak, sessizce yaşamını yitirmesidir. Yoksul ve sevgi dolu bu zavallı kızın kısa yaşamını acı bir şekilde yitirmesi **La Boheme**’deki mutlu sonu dışlayan neredeyse tek unsurdur. Bu ölüm, yoksulluğa sunulmuş bir kurbandır. Burada aşk, ölüme anlam katar, ancak ölüm de yaşama ışık tutar. Mimi’nin kahredici ölümünün diğerleri için son-

raki yaşamlarının yeni başlangıç noktası olduğu hissedilir.

Puccini kadınları üzerine örnekler ve benzeri okumalar çoğaltılabilir. **Turandot**’taki güçlü bir karşıtlık oluşturan Turandot ve Liu, **Altın Batının Kızı** (La Fanciulla del West) operasındaki maden işçilerine kutsal kitaptan bölümler okuyan inançlı, iffetli ve tutkulu Minnie, **Pelerin**’in (Il Tabarro) mutsuz, düşlediği hayatı süremeyen, çocuğunun ölümünden sonra yaşamının akışı değişen Giorgetta ve elbette bestecinin erkek seslerini aforoz ettiği **Suor Angelica**’nın Angelica’sı. Hepsi tutkulu ama bir şekilde günaha bulaşmış ya da bir günahın bedelini ödemek zorunda olan kadınlardır.

Kuşkusuz Tosca, hepsinden farklıdır. O kararlı, tutkulu bir kadındır. Yapıtın başındaki kıskanç ve hırçın primadonna, daha sonra kahramanlığa dönüşmüş sevgisi ile her şeyi yapmaya hazır fedakâr bir kadın olarak değişime uğrar. Ona cinayet işleyen ve intiharına neden olan, hukuk ve din dışı bu eylemleri açıklayan, mazur gösteren şey, aşkıdır. Tosca, belki de opera tarihinin en ilginç karakterlerinden biridir. 19. yüzyılın hemen başında geçen olay, ilgi çekici bir şekilde modern bir içerik ve yöneliş taşır. Tosca, güzel bir primadonnadır. Sevgilisini delicesine kıskanır, hırçındır, ve bu özelliklerinden ötürü olumsuz bir değer almaz. Mario’nun sakladığı Angelotti’nin yerini söylemesinin nedeni, sevdiği adama işkence edilmesine daha fazla dayanamamasıdır.

Keskin duygu dönüşümleri, Tosca karakterinin yapı taşlarıdır. Bu özellik, kadın ruhunun tedirgin edici yönü olarak değil, Tosca’nın çekici ve güçlü karakterinin nedeni olarak yansıtılmıştır. Cavaradossi’nin düzmece sandığı idamından sonra onun gerçekten öldüğünü fark ettiğinde önce dehşet ve acı, hemen ardından da kin ve nefret duyar. İntiharını hazırlayan duygu tırmanışı, sevdiği adamın idamı ile başlamış, hızlı bir gelişim göstermiştir. İntiharı sevgilisinin ölümünün verdiği üzüntü ile birlikte, Scarpia ile en büyük mahkeme olarak kabul ettiği yerde, tanrı önünde hesaplaşma isteği ile gerçekleşir. Bu noktada inancı, onu intihardan alıkoymak bir yana, öldürdüğü adamla öte dünyada hesaplaşmaya bir pencere açar. Öyle ya, bir öte dünya inancına sahip olmasa, artık can düşmanı olan Scarpia’yı ebediyen elinden kaçırmak olacaktır...

Minnie de en az Puccini’nin diğer kadın karakterleri gibi aşkı için her şeyi göze alır. Sevdiği

adamı ölümden kurtarmakla kalmayarak onu, yaşadığı kanun dışı hayattan da vazgeçirir. Aksiyon ilerletme ve çatışma oluşumunda etkin bir karakter olan Minnie, kendi iç çatışması ile de rahatlıkla başeder. Yöneliş bakımından Minnie de diğer kadın karakterlerden çok farklı değildir. Onun da aşkı ve sevdiği erkeği kurtarmak tek amacıdır. Hile yapması bir kahramanlık olarak ele alınmalıdır, zira bu, yaşadığı bölgede ölümle cezalandırılan bir suçtur. Aşkını kurtarmak için inandığı değerleri hiçe sayan Minnie'nin, bu değerlere ne derece önem verdiği de tartışılabilir.

Aslında Minnie sadece Puccini operalarında değil, tüm opera yapıtlarındaki kadın karakterler arasında, içinde bulunduğu konum, görünüş ve tavır olarak oldukça farklı bir yerdedir. Opera sahnelerinde pek rastlanmayan biçimde çizilmiş olan Minnie, kadınsı özellikleri derinlerde işlenen bir kişi olarak Puccini'nin dehasını kanıtlar niteliktedir. Minnie'nin operadan çok sinemaya uygun bir karakter olduğu düşünülebilirse de, Minnie'nin kadınsılığının ustaca işlendiği de gözardı edilmemelidir.

**II Tabarro**'nun muzsuz, düşlediği hayatı süremeyen, çocuğunun ölümünden sonra yaşamının akışı değişen Giorgetta'sı, Verizmin tüm özelliklerini taşıyan yapıtta kadın karakter olarak odak noktadır. Ateşli kişiliğine karşın, içinde bulunduğu sıradan ve sönük hayat, onu daha da içinden çıkılmaz umutsuzluklara sürüklemiştir. Çocuğunu kaybetmesi kocasından uzaklaşmasını getirmiş, bir zamanlar sevdiği Michele ile aralarında yıkılması olanaksız duvarlar örülmesine neden olmuştur. Mavna yaşamından sınırları daracak bu küçük dünyadan bıkmış, doğduğu yerleri, özellikle yerleşik yaşamı düşlemektedir. Giorgetta, sıradan, günlük yaşamda rastlanabilecek herhangi bir kadındır. Doğal olarak düşleri de buna paralellik gösterir. Ancak onun için bunlar, hayalinde büyüttüğü, neredeyse kutsal imgelerdir.

Luigi ile olan ilişkisi, Manon-Grioux, Tosca-Cavaradossi, Rodolfo-Mimi aşları gibi uğruna yaşamların harcadığı bir ilişki değil, evli bir kadının bunalımlarıyla, içinde bulunduğu yalnızlıkla filizlenen basit bir kaçıdır. Luigi'ye ne karşı konulmaz bir aşk, ne de büyük fedakârlıklarda bulunacağı bir bağımlılık duyar. Luigi ile yaşamının sonuna dek birlikte olmak istemesi onu sadece düşlerini gerçekleştirmesinde bir araç olarak görmesindedir. Daha basit bir yaklaşımla Luigi için kocasını terk etmek yerine gizli buluşmaları yeğler. Bu gizliliğin ona heyecan verdiği ve ilişkiyi de bu amaçla yürüttüğü söylenebilir.

Michele'e karşı duyguları da bütün bütüne olumsuz değildir. Fazla sert tepki verip kocasını üzdüğünü düşünerek ondan özür dileyebilecek kadar da yakındır.

Yönelişi sadece düş ya da düşünce boyutunda olan Giorgetta, memnun olmadığı bir yaşamı değiştirmek için kaçırlardan başka bir şey yapamaz. Michele'i ne terk eder, ne de ilişkilerini düzeltmek için eyleme geçer. En büyük engeli olan kendisiyle atışır, koşulları değiştirememenin ezikliği içinde sadece düş kurar ve çoğu zaman gerçekleştirmek amacı ile eyleme geçemediği gibi, kendi dışında elinde olmadan gelişen olayların içinde sürüklenir. Sonuçta da başladığı noktaya döner. Olan sadece, sıradan bir ortamda, sıradan bir kadının, evlilik hayatından sıkılması sonucu ortaya çıkan arayışları ve kaçışları ile elinde olmadan gelişen olayların içinde sürüklenmesidir.

Puccini'nin erkek seslerini aforoz ettiği yapıtı **Suor Angelica** da yine kadın kahramanın adını taşıyan bir yapıttır. Aristokrat bir aileden gelen Angelica, evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirmiş ve bebeği ailesine bırakarak manastıra kapanmıştır. Diğer rahibelerden farklı bir inanca sahip olan Angelica, ölümü överek yapmak istediği bir şeyin kalmadığını anlatır. Bunun yanında yalnızlığı, yakınlarından ve çocuğundan ayrı olmasının acısını da yaşar. Şifalı bitkiler konusundaki bilgisini hastaları iyileştirmede kullanırken yaşamını da bu yolla sona erdirecektir.

Puccini'nin kadın karakterleri içinde sevdiği erkeğin, çocuğunun babasının adını bile anmayan, bir erkeğe duyulan aşkın yüceliğinden söz etmeyen tek kadın Angelica'dır. Diğer kadın karakterler gibi kendini bir erkeğe ve ona duyduğu aşka değil, tanrıya ve ilahi aşka adamıştır. Tek dileği, işlediği günahın bağışlanmasıdır. Kendini tanrıya adanmak ve affedilmek yönelişini gerçekleştirmiş, amacına ulaşmıştır. Gerçekte o da diğer kadınlar gibi tüm benliği ile bağlandığı bir mutluluk ve aşk uğruna yaşamını vermiştir. Çocuğunun ölümü ile yıkılmış, yaşama isteğini yitirmiş, intiharin inançlarına ters düştüğünü kavradığında ise geç kalmıştır. Son kez bağışlanması için yalvarışı kabul edilmiş, yaşamıyla ödediği amacını gerçekleştirmiştir. Maddi konudaki tek kaygısı, çocuğunun iyi bakılması yolunda olmuş, çocuğunun ölüm haberinden sonra maddi olan her şeyden vazgeçmiştir.

Angelica, tanrıya inancına karşın kör bir yöneliş içinde de değildir. Onun Giorgetta gibi çocuğunu kaybettikten sonra bu dünya ile ilgili umutları,

yaşamasını sağlayacak güçlü hayalleri yoktur. Sonu daha çok Cio Cio San'a benzer. Angelica'nın annelik güdüsünün farklı görünümü, hastalara bakmasında ve şefkatli tavırlarında izlenir.

Sonları nasıl olursa olsun bu kadınların hepsi ölüme yakındır ve bunun farkındadırlar. Ölüm, seçeneklerden biridir ve daima oradadır. Aşk, tüm korkuları silen bir güçtür ve Puccini, ele aldığı kadın karakterleri bu güçle kuşatmıştır. Cio Cio San'ın ölüme hazırlanırken söyledikleri, Puccini'nin yarattığı tüm kadınların birleştikleri bir duygudur.

*Artık geldi o  
Beklediğim bir oydu  
Her döktüğüm yaşa  
Toprak çiçek versin bana.*

Gelenek ve tarih, kadının günahla yaşamayacağını her fırsatta haykırır. Puccini'nin kadınları ölmezlerse, bestecinin onlar için çizdiği ideal çizgiden çıkmış olurlar. Ölüm burada mükemmelliğin ve ideal olanın bir parçası, uzantısıdır. Galiba burada ilginç olan, idealin, vicdanı doyuran finalin ve aklanmanın yaşamda değil ölümdedir... Kadın, erkekten çok daha fazla ölüme yakındır...

#### KAYNAKÇA

- BAUDRILLARD, Jean, **Baştan Çıkarma Üzerine**, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- BINKERT, Dörthe, **Melankoli Kadındır**, çev. İlnur İgan, Ayrıntı Yay, İstanbul, 1995.
- BUTLER, Judith, **Cinsiyet Belası – Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- CARNER, Mosco, **Yaşamdan Romana, Romandan Operaya 'La Boheme' Kahramanları**, çev. Murat Tuncay, **La Boheme Dergisi**, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2006. ss. 27-31.
- CHASSEGUET-SIMIRGEL, Janine, "Dişil Suçluluk: Dişil Oidipus'un Bazı Özgül Yönleri Üstüne", çev. Alp Tümertekin, **Kadınlık Yeniden – Çağdaş Psikanalizin Bakışı**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 149-219.
- CORBİN, Alain, **Mahrem Anlatı ve Karşılıklı İlişkinin Zevkleri**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, ss. 537-603.
- ÇABUKLU, Yaşar, **"Burjuva Kadın Hastalığı" Olarak Kleptomani**, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest yay., İstanbul, 2007.
- ÇABUKLU, Yaşar, **"Bir Oyun ve Ritüel Olarak Baştan Çıkarma"**, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yay., İstanbul, 2007, ss. 81-90.
- FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İst., 2003.
- GIACOSA, Giuseppe – ILLICA, Luigi, **"La Boheme" - libretto**, çev. Şebnem Özşaran, **La Boheme Dergisi**, İzmir Devlet Opera ve Balesi, İzmir, 2006. ss. 95-125.
- GIRARD, Rene, **Günah Keçisi**, çev. Işık Ergüden, Kanat Yayınları, İstanbul, 2005.

- GIRARD, Rene, **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, Kanat yayınları, İstanbul, 2003.
- GOUMA-PETERSON, Thalia – MATHEWS, Patricia, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", **Sanat ve Cinsiyet** (ed. Ahu Antmen), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 13-118.
- HALL, Catherine, **"Evim Evim Güzel Evim"**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, ss. 55-91.
- HOUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- HUNT, Lynn, **"Fransız Devrimi ve Özel Hayat"**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, ss. 21-55.
- IRZİK, Sibel – PARLA, Jale, **Kadınlar Dile Düşünce – Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- LLOYD, Genevieve, **Erkek Akıl – Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'**, çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- PERROT, Michelle, **"Aile Dramları ve Çatışmaları"**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, ss. 279-305
- PRAGA, Marco – OLIVIO, Domenico – RICORDI, Giulio – GIACOSA, Giuseppe – ILLICA, Luigi, PUCCHINI, Giacomo, **Manon Lescaut**, çev. Şebnem Özşaran, libretto, İZDOB Manon Lescaut temsil dergisi, ss. 81-112.
- PREVOST, Abbe, **Manon Lescaut**, çev. Burhan Bolan, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- RANUM, Orest, **"Mahremiyet Limanları"**, **Özel Hayatın Tarihi – 3 / Rönesans'tan Aydınlanmaya**, hazırlayan: Philippe Aries, George DUBY, çev. Devrim Çetinkasap, YKY, İstanbul, 2006, ss. 231-290.
- REVEL, Jacques, **"Adabı Muaşeretten Yararlanma Yolları"**, **Özel Hayatın Tarihi – 3 / Rönesans'tan Aydınlanmaya**, hazırlayan: Philippe Aries, George DUBY, çev. Devrim Çetinkasap, YKY, İstanbul, 2006, ss. 185-230.
- RONY, Jerome-Antoine, **"Tutku – Aşk"**, **Cogito – Aşk**, Çev. E.T.Ç., YKY, Sayı 4, bahar 1995, ss. 225-230.
- SARDOU, Victorien, **Tosca**, Çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2008.
- SCHEAFFER, Jacqueline, **"Kadın Ne İster? Ya Da Dişilin Rezaleti"**, çev. Bella Habib, **Kadınlık Yeniden – Çağdaş Psikanalizin Bakışı**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- SUÇKOV, Boris, **Gerçekçiliğin Tarihi**, çev. Aziz Çalışlar, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- ŞATIR, Sabri, **Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera**, Sander Yayınları, İstanbul, 1977.
- TANNAHİLL, Reay, **Tarihte Cinsellik**, çev. Sinem Gül, Dost Yayınları, Ankara, 2003.
- TURAN, Özlem, **Puccini Operalarında Dramatik Yapı ve Madama Butterfly**, yayımlanmamış lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Dramaturgi Ana Sanat Dalı, danışman: Prof. Dr. Murat Tuncay, İzmir 1993.

#### NOTLAR

1. HUNT, Lynn, **"Fransız Devrimi ve Özel Hayat"**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, s. 51.
2. CORBİN, Alain, **"Mahrem Anlatı ve Karşılıklı İlişkinin Zevkleri"**, **Özel Hayatın Tarihi**, çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, cilt : 4, ss. 537-540.
3. GIRARD, Rene, **Şiddet ve Kutsal**, çev. Necmiye Alpay, Kanat yayınları, İstanbul, 2003, s. 9.
4. A.g.y., s. 17.
5. A.g.y., s. 137.
6. CORBİN, A., **"Mahrem Anlatı ve Karşılıklı İlişkinin Zevkleri"**, s. 557.

# Tekstil Tasarımında Bir Dönüm Noktası: Sonia Delaunay

Leyla YILDIRIM\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: Tekstil Baskı Tasarımı, Sonia Delaunay, Kübizm, Orfizim*

Sanat, içinde bulunduğu dönemin, kendine özgü malzeme ve düşünce biçimiyle yoğrulurken; aynı zamanda dönemin ruhunu özümsemiş ve kendi bilgi birikiminden geçirerek ona yeni bir yorum katmış sanatçıları da ortaya çıkarmaktadır. Sonia Delaunay, XIX. yüzyılda dünyaya gelmiş ve XX. yüzyılda, çok yönlü bir kadın sanatçı olarak çalışmalar yapmıştır. Modernizm sürecinde Orfizim'i benimseyen sanatçı, resimlerinin dışında, tekstil tasarımı, grafik, kostüm tasarımı, iç dekorasyon gibi birçok alanda da sanat görüşünü yansıtan eserler ile dönemin avant-garde sanatçıları arasında yer almıştır. Bu çalışmada, diğer görsel sanatlar gibi tekstil tasarımının da var olan sanat ortamı ile oldukça yakın ilişki içinde olduğu ve çok yönlü bir sanatçı olan Sonia Delaunay'ın tekstil tasarımına yaptığı katkılar, sanatçının yaşamı ve eserleri incelenerek verilmeye çalışılacaktır.

## A Milestone In Textile Design, Sonia Delaunay

### Summary

*Key Words: Textile Printing Design, Sonia Delaunay, Kubism, Orfism*

While art itself is shaped up with forms of material and notion unique to the period of age it exists it creates the artists who add new interpretations to it, passing them through what is accumulation of knowledge. Born in XIX th century, Sonia Delaunay produced her own works as a prolific artist. Adopting Orphism in the process of modernism, she was among avant-garde artists of the time and produced creations in a variety of fields such as designing of textile, graphics, costume and interior decoration in addition to her paintings. This study aims to examine her life, works and contributions that she made to textile design as a prolific artist/designer in various processes in which she was in a close contact with the circle of art including other visual arts as well as textile design.

## Giriş

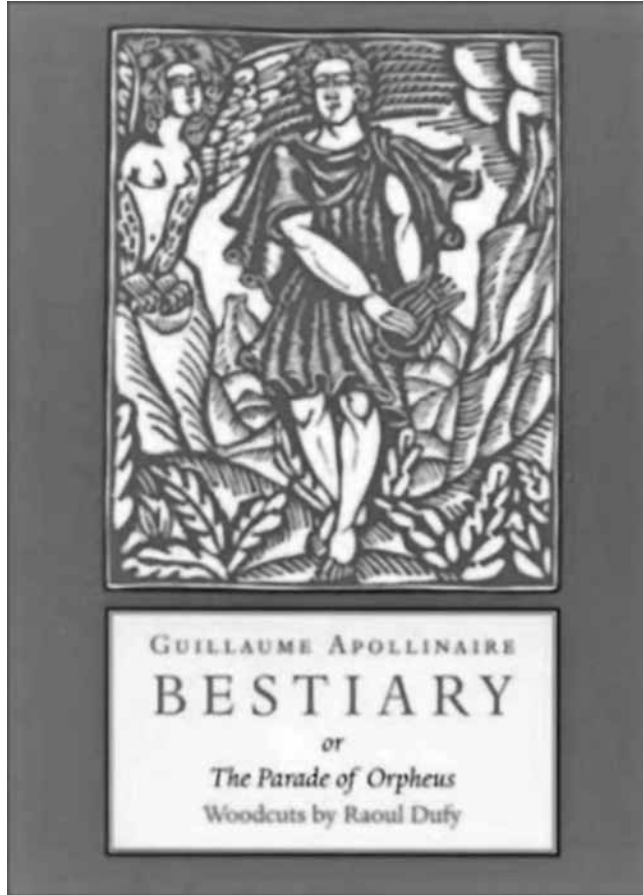
Bir ürün, bir sanat olarak tekstillerin tasarlanıp üretilmelerinin geçmişi oldukça eskiye dayanmakla birlikte günümüzdeki tekstil tasarımının kaynağı, endüstri devrimiyle başlayan sürece kadar gitmektedir. Endüstri devriminin oluşumunda oldukça etkili olan tekstil üretimi, aynı zamanda teknolojik gelişimin yaratmış olduğu değişimlerden en çok etkilenen alanlardan biridir. Özellikle Modern çağın yaşama getirdiği sosyal ve ekonomik değişikliklerle kadının toplumsal yaşamdaki yerinin farklılaşması, moda dönüştürmesine de neden olmuştur. Sanat alanında, endüstri devrimi ile özdeşleştirilen hız ve eşzamanlılık kavramları, resimde ritm olarak yansıtılırken; sosyal alanda da tekstil ve moda tasarımlarında soyut geometrik tasarımların öne çıkmasını sağlayarak tekstil baskı tasarımına yeni bir soluk getirmiştir.

## Tuvalden Kumaşa

XX. yüzyılın başında Avrupa'da, teknolojik gelişimin etkileri sosyal alanda görülmeye başlandığında; sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekmişti (1). Paris'te Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pierre Bonnard ve Edouard Vuillard gibi empresyonistlerin, Henri Matisse ve André Deraing gibi Fauvistlerin resimleri sergilenirken Almanya'da Der Strum Galerisi'nde ekspresyonist sanatçıların resimleri sergilenmekte, aynı anda birçok sanat akımı ard arda görülmekteydi. Kübizmin doğduğu yıllarda Avrupa'da sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar, İtalya'da *Fütürizm*, Fransa'da *Orfizim*, Almanya'da *Der Blaue Reiter* adları altında gruplar oluşturmuşlardı (2). Böylesine hareketli bir



sanat ortamı içinde, Picasso, George Braque, Maurice de Vilaminck ve Robert Delaunay gibi birçok ressam ile karşılaşma olanağı bulan Sonia Delaunay, (Sarah Sophie Stern Terk, Ukrayna, 1885–1979) Robert Delaunay ile birlikte *simultaneizm* olarak da adlandırılan, lirizm ve rengin ön planda olduğu Orfizim'i benimsemişti. Orfizim sözcüğü ise o dönemde şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmaktaydı (3). Bir zamanlar Sembolistler tarafından benimsenen Orfizim sözcüğü, Sembolistler için ideal sanatçı olarak önem taşıyan Yunanlı Orfeus (4) mitinden geliyordu. 1907'de Apollinaire, şair ve sanatçının sembolü olarak Orfeus figürünü kabul ederek, Raoul Dufy'nin ahşap kalıpla biçimlendirdiği figürünü, **Bestiaire ou Cortège d'Orphée** (Paris, 1911) başlığı altında, dörtlüklerden oluşmuş şiir kitabında kullanmıştı.



**Resim 1:** Apollinaire'in Şiir Kitabı, Kapak Tasarımı Raoul Dufy  
**Kaynak:** <http://images.amazon.com/images>, 12.05.2010

Oysa Apollinaire için, kendisinden önce gelen Sembolistler kuşağı dikkate alındığında Orfeus miti, sanatsal ilhama zemin hazırlayan, mistik, okült ve astrolojik kaynakların kullanılması anlamına geliyordu. Şiir kitabına eklediği bir dipnotta ışığın sesini mistik metinlerde içsel bir deneyim için yaygın olarak kullanılan, bir metafor olarak tanımlamıştı. Işık metaforu, sanatçının *Hermetik*(5) Orfik metinlerin yaratılış mitine yönelik süreçte tamamen yeni form ve renkler yaratma gücünü temsil etmişti. Dolayısıyla *Orfizim*, yaratıcı ve yenilikçi bir süreç olmanın yanısıra renk ve ışık yardımıyla doğrudan duyumsal bir anlatıyı tanımlıyordu(6).

Apollinaire tarafından Delaunay'ların çalışmaları için kullanılan *Orfizim* sözcüğü ile birlikte anılan *simültaneizm* kavramı da başka bir kökene dayanmaktaydı. "*Simultane*" (Fransızca: Simultanée, İngilizce: Simultaneous) sözcüğü sanatta ilk defa kullanılmıyordu. Robert Delaunay, bu sözcüğü, resimli dokuma (Tapestry) fabrikasında yöneticilik yapan Chevreul'in, renk teorisinden almıştı. (*The Laws of Contrast of Colour- De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de l'assortiment des Objets Colorés Considéré d'Après Cette Loi*) (7) Yanyana gelen kontrast renkler, tek başına olduğundan daha farklı görünmekteydi (8). Aynı zamanda farklı olanı birleştiren ve tekil olanı yapısal bozulmaya uğratan birtakım şeyleri hem pek çok şey hem de tek bir şey olarak görmeyi açıklayan kavramdı (9). Sonia Delaunay'ın erken dönem kolajlarında, kitap ciltlerinde, küçük resimli kutu tasarımlarında, abajurlarında vs. *eş zamanlı kontrastlık* üzerine düşüncelerini görmek mümkündür. Sonia Delaunay için *simültane* sözcüğü, kontrast oluşturan renklere başka, renk ve form ile yapmakta olduğu her şeyi tanımlıyordu.

Tekstil tasarımına yönelmeden önce, sanat anlayışını yansıttığı ilk büyük boyutlu çalışması ise **Ball Bullier** adlı resimdir. (1912–1913). Paris'in o dönemdeki dans salonu olan *Ball Bullier*, renkli geceleri ile Sonia Delaunay'ın resmine konu olmuştur. Bu çalışmada Sonia Delaunay müziğin canlılığını ve ritmini renklerle vermeye çalışmıştır(10). Kadın ve erkeklerin gittiği bu mekânlar, aynı zamanda özgürleşmenin ve çağa uymanın da bir göstergesidir.

Ressam kişiliğinin yanında birçok alanda bir ilke imza atan sanatçı, arkadaşı şair Blaise Cendrars (1887–1961) ile iki metreden uzun, iki yüz yediden

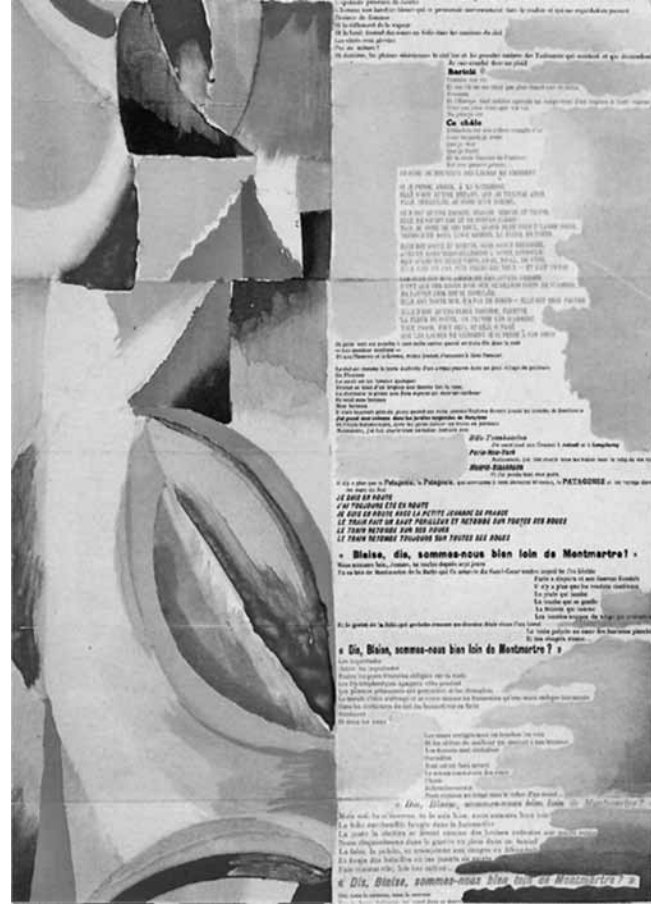


Resim 2 : Sonia Delaunay (1885 - 1979)

Kaynak: <http://www.art1821.com/i/uploads/delaunay1.jpg>, 4.4.2010

fazla şiir içeren ve bir ilk olan, akordeon şeklindeki bir kitap da tasarlamıştır. (Transsibérien et de la Petite Jehanne de France - 1913)

1920'li yıllarda yeni sanatsal lirizmi, seçkin moda anlayışına yansıtmaya çalışan Sonia Delaunay, yaptığı tasarımlarla, kumaşları moda için sanatsal bir şölene dönüştürmüştü. 1925 yılında Berlin'in ünlü magazin dergisi *K.E. Magazin*, 20. yüzyıl kadınının *simültane* resimden ilham almış geometrik desenli giysilerinden söz etmekteydi. Burada sadece avant-garde bir hareket olan *sümültaneizmin* modayı nasıl etkilediğine vurgu yapılmıyor, aynı zamanda kadının modern yaşama nasıl girdiği de anlatıyordu (11). Kadın hem bir potansiyel tüketiciydi hem de modern yaşamın öncülüğünü üstlenmişti. Endüstri devriminin ardından birçok kadının çalışma hayatına geçmesi, sosyal rolündeki değişimin yanında, giyim kuşam alışkanlıklarını da değiştirdi. Kadınlar artık korseleri ile özdeşleşen hapsedilmiş kimliklerini dışavurma gereksinimi duyuyorlardı.



Resim 3: La prose du Transsibérien, Blaise Cendrars & Sonia Delaunay 1913

Kaynak: [http://web.ncf.ca/ek867/2009\\_09\\_01-15\\_archives.html](http://web.ncf.ca/ek867/2009_09_01-15_archives.html), 10.04.2010

Delaunay, ilk *simultane* giysisini 1913 yılında, vücut hatlarıyla orantılı ve onu çevreleyen, kavisli panelden oluşmuş tafetta, tül, ipek, muare (moiré) gibi kumaşlardan kare, üçgen parçaları bir araya getirerek tasarlamıştır. Çalışmalarında, Kübizm akımı ile parlak ve cesur renklerden oluşan Rus halk sanatının etkilerini görmek mümkündür. İlk *simultane* giysi tasarımını izleyen on yıl içinde farklı baskı tasarımları gerçekleştirerek Avrupa'da ilk soyut baskılı giysi koleksiyonunu hazırlayan Sonia Delaunay, aynı zamanda kumaş tasarımı ile giysi tasarımı arasındaki ilişkiyi araştırması açısından da bir ilktir (12).

Baskı tasarımları ile moda tasarımlarına yeni ve çağdaş bir yorum getiren sanatçı, günümüz tekstil tasarımcılarını etkilemeye devam etmektedir. Yüzey tasarımına getirdiği soyut geometrik yaklaşım, Art Nouveau akımının etkisindeki kıvrımlı dallardan,



**Resim 4:** "Simultane" adını verdiği giysi tasarımı  
**Kaynak:** Sonia Delaunay's World of Art Retrospective at the Kunsthalle Bielefeld, Sunday, 30 November 2008 22: 33

pastel tonlardan oluşan tekstil yüzeylerinin, canlı parlak renklerle hareketlenmesini sağlamıştır. Sanatçının, kumaş tasarımını ve giysi tasarımını ayrı ele alan geleneksel anlayışa karşı çıkarak, giysi formu ile baskı yüzeyini birlikte ele alması ve tekstil yüzeyini bir tual olarak düşünmesi günümüzdeki baskı tasarımcılarının örnek aldığı bir yaklaşımdır.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'i terk eden ve bitmesiyle tekrar Paris'te yaşamaya başlayan sanatçının, kendi dekore ettiği dairesi, Dadaist ve Sürrealist sanatçıların buluşma mekânı haline gelmiş ve birçok ortak projenin yaratılmasına olanak sağlamıştır. Dostlukları kırk yılı aşkın süren Dadaist Tristan Tzara ile moda ve kumaş tasarımı üzerine çalışmaya başlayan sanatçı; birlikte oldukça ünlü şiiir-elbise çalışmasını ve Tzara'nın *Le Coeur à Gaz* (The Gas Heart or The Gas-Operated Heart) oyun kostümünü tasarlamışlardır (13). Savaşın ekonomik sonuçları, moda dünyasında malzeme konusunda sıkıntı duyulmasına



**Resim 5:** Kleopatra Kostümü, Sonia Delaunay Tasarımı, 1917  
**Kaynak:** www.artbeat123.com/marymac/sandr.html, 4.04.2010



neden olurken; Sonia Delaunay geleneksel kırk pare (patch work) tekniğini modern yaşama kazandırarak yaratıcı çözüm getirmiştir. Bir kadın olarak geleneksel tekstil tekniklerini uygulama becerisi ile bir ressam olarak aldığı sanat eğitimini bir arada kullanması, tekstil tasarımının çağdaş sanatla buluşmasını sağlamıştır.

Yenilikçi yaklaşımı, Gloria Swanson gibi Hollywood film yıldızları tarafından da dikkat çekmiş ve onlara sipariş çalışmalar yapmıştır (14).

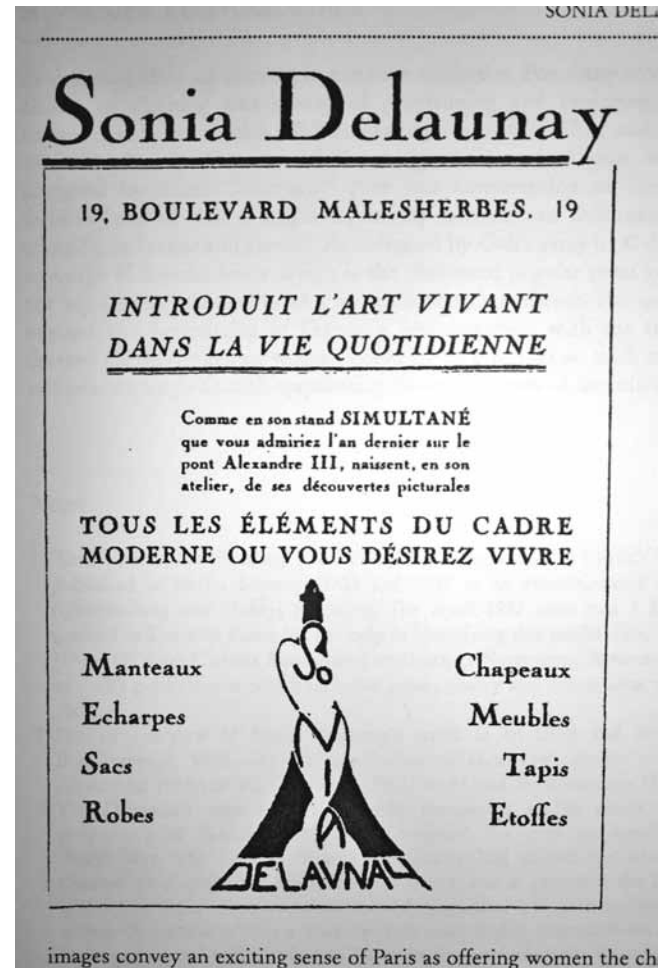
Robert Delaunay ile Madrid'de yaşadıkları dönemde kumaş ve tiyatro oyunları için kostüm tasarımlarının yanı sıra ev dekorasyonu üzerine de çalışma olanağı bulan sanatçı (Casa Sonia), 1918 yılında Sergei Diaghilev'den (1872–1929), **Kleopatra Balesi** kostümleri için sipariş almış ve Londra'da açılış yapılan gösteride, bir sandığın içinde taşınan Kleopatra, çok renkli ipek kefeni ile sahneye çıkmıştır.

1920'li yıllar, kısa saçlı, korsersiz ve annelerinden farklı bir gelecek beklentisi olan modern kadının yıllarıdır. Sonia Delaunay, kariyerini eşinin gölgesindeki bir ressam olarak sürdürmek yerine kendini bağımsız olarak ifade edebileceği tekstil tasarımına daha fazla yönelir (16). Batıya özgü değerler bir kenara bırakılmış, eski Mısır, Doğu ve Afrika kültürlerine ilgi duyulmaya başlanmıştır. Bol ve geometrik desenli vucudu saran dökümlü kumaşlar modern kadının doğuşunu ve özgürlüğünü müjdelemektedir. Eş merkezli daireler, baklava desenleri, kırık çizgiler tasarımlarındaki başlıca çıkış noktasını oluşturmaktadır. Geleneksel tekstil desenlerindeki çiçeklerin yerini, makine çağı ile özdeşleşen geometrik şekiller almaktadır. Canlı parlak renklerinden oluşmuş geometrik şekillerin yan yana gelişleri ile yaratılan ritm duygusu, modern yaşamın hızı ve canlılığı ile örtüşmektedir. Sonia Delaunay'ın 1922 yılında, Philippe Soupault'ın şiirini, nakış ve applike gibi farklı iki tekniğin karışımıyla bir perde üzerine uygulayarak, gece şalı olarak kullanması oldukça yenilikçi bir yaklaşım olmuştur (17). Modern tekstil tasarımında bir öncü olan sanatçı, *haute couture* çalışmalar yaptığı gibi, 1923 yılının başından itibaren Lyon'daki, ipek fabrikası için 50 den fazla baskı tasarımı gerçekleştirerek, endüstriye de katkı sağlamıştır (18).

1924 yılında modacı Jacques Heim (1899–1967) ile birlikte şirket kuran Sonia Delaunay'ın, kendi markasıyla baskılı kumaşlar üretmeye başlaması ise (19) Jacques Heim'in yanı sıra Coco Chanel, Jeanne

Lanvin gibi modacılarla tanışma olanağı bulmasını sağlamıştır(20). En büyük başarısı ise 1925 yılındaki Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde açtığı *Butik Simültane*'dir. (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels) Bu sergiyle birlikte Sonia Delaunay'ın adı daha da duyulmaya başlamış ve ardından Londra'da Liberty mağazası New York'da ve Amsterdam'daki Metz&Co mağazalarında tasarımları satışa sunulmuştur.

Sanatçı, sadece kumaş tasarımı yapmakla kalmamış; aynı zamanda halı, giysi ve kostüm tasarımı, el çantası, dekorasyon panelleri de tasarlamıştır. Marcel l'Herbier'nin yönettiği **Vertige** ile René le Somptier'in yönettiği **le P'tit Parigot** filmlerinin kostümlerini de tasarlaması ise, çok yönlülüğünün bir göstergesidir.



Resim 6: Sonia Delaunay'ın Reklam Afışı  
Kaynak: Gronberg, 2002



Kendi markasının reklâmını yaptığı afişi, modern kadını stilize eden kıvrımlı hatlardan oluşmuş, üzerinde Sonia Delaunay yazılı, kadın figürü ile dikkat çekmektedir. Afişte, *yaşayan sanatın günlük yaşama girmesi, modern biçimde yaşam için arzuladığımız her şey: manto, eşarp, çantalar, elbiseler, şapkalar, mobilyalar, halı ve kumaşlar* yazmaktadır.

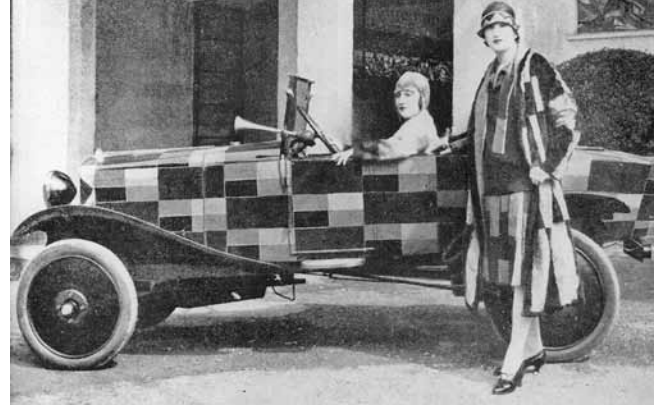
I. Dünya Savaşı'nda Fransa'daki erkek nüfusu oldukça azalmış, kadınlar, her açıdan yeniden doğuşun temsilcileri rolünü üstlenmişlerdir. Sonia Delaunay ile birlikte, iş yaşamında aktif rol oynayan ve 1925 yılından itibaren birlikte çalışmalar yaptığı Alman fotoğraf sanatçısı Germaine Krull ve K.-E Magazin yazarı Claire Goll, dönemin modern kadın (femme modern/ die neue Frau) imajının öncüleri olmuşlardır.

Krull'un *Métal* adını verdiği katalogunda (1928) Eiffel Kulesi'nin farklı açılardan fotoğraflarını sergilemesi, Eiffel Kulesi'nin modern teknoloji olarak yüceltilmesine örnek oluştururken; Sonia Delaunay'ın

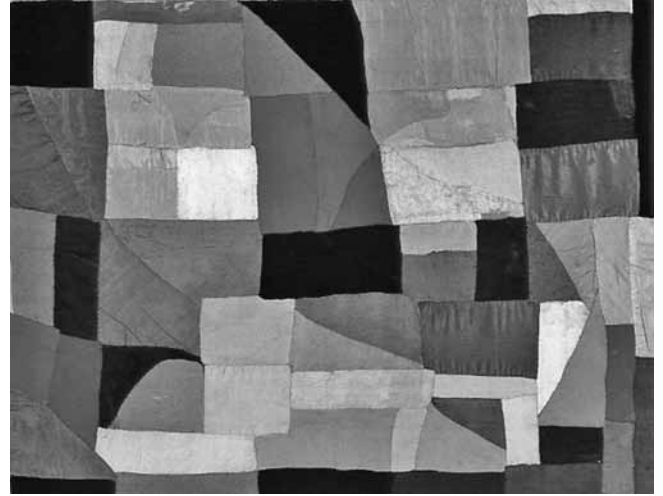


**Resim 7:** Germaine Krull, Metal  
**Kaynak:** <http://schaden.com/suche.php?q=ine> 12.05.2010

markasını tanıtan reklam afişindeki kıvrımlı çıplak kadın vücudu da, modernizmi temsil eden Eiffel Kulesi'nin hatları ile örtüşmektedir (21).



**Resim 8:** 1925 Citroën B12 framfr Robert Mallet—1  
**Kaynak:** <http://www.artbeat123.com/marymac/sandr.html>, 4.4.2010



**Resim 9:** Couverture, Battaniye, Sonia Delaunay, 1911  
**Kaynak:** <http://www.artbeat123.com/marymac/sandr.html>, 4.4.2010



**Resim 10:** Swimsuits', Sonia Delaunay, 1928  
**Kaynak:** <http://www.artbeat123.com/marymac/sandr.html>, 4.4.2010



**Resim 11:** Giysi Tasarımları

**Kaynak:** <http://www.georginakelman.com/detailed.php?piece=186>



**Resim 12:** Electric Prisms, Sonia Delaunay, 1914

**Kaynak:** <http://www.artbeat123.com/marymac/sandr.html>, 4.4.2010

Elde ettiği başarıdan dolayı Sonia Delaunay, Ocak 1927'de Sorbon'da "Resmin Giysi Sanatı Üzerine Etkisi" adlı bir konuşma yapmış ve hazır giyim üzerine yenilikçi fikirler sunmuştur. 1964 yılında ise Louvre Müzesi'nde retroperspektif sergisi açılan ilk kadın sanatçı ünvanını almıştır.

Tekstil tasarımından, tiyatro kostümüne kadar, tekstil ve moda tasarımının değişik alanlarıyla ilgilenen sanatçı aynı zamanda iç mekan tasarımları da yapmış ve bu çok yönlü üretkenliği, 1975 yılında,



**Resim13:** Le'P'tit parigot, Sonia Delaunay- costume designer, 1926

**Kaynak:** [www.artbeat123.com/marymac/sandr.html](http://www.artbeat123.com/marymac/sandr.html), 4.04.2010

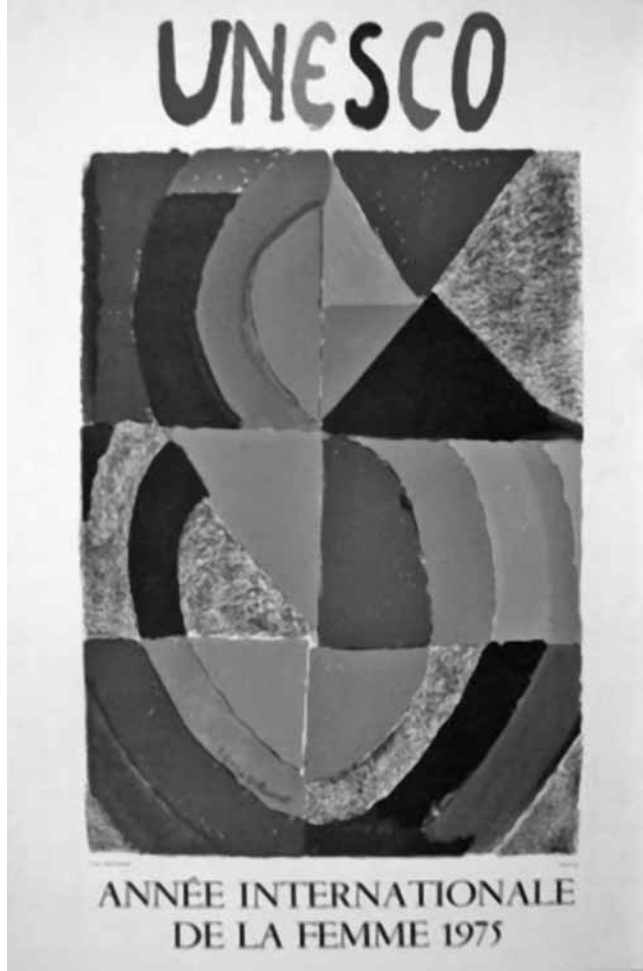
sanatçının *Legion d'Honneur* ünvanı almasını sağlamıştır (22). Aynı yıl Kadın Yılı nedeniyle bir çalışması, UNESCO afişinde kullanılmıştır. Sanatçı, yaşam mücadelesini çok yönlü sanatsal kişiliği ile verirken; endüst-



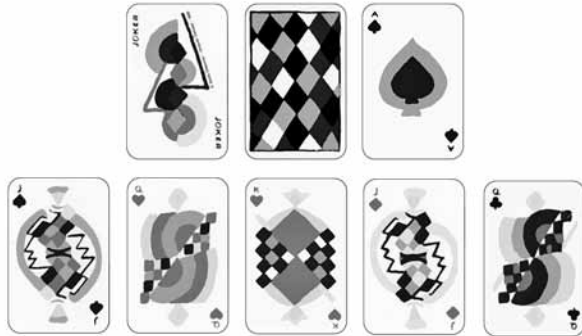
**Resim 14:** Sonia Delaunay,  
**Kaynak:**<http://obit-mag.com/articles/the-colorful-life-of-sonia-delaunay>

**Resim 15:** Sonia Delaunay, 1970  
**Kaynak:**[http://3.bp.blogspot.com/\\_uj6zALCDp9Q/SjtLwo9LeNI/AAAAAAAAAug/BYRqBY34woQ/s320/i+love+sonia+019.JPG](http://3.bp.blogspot.com/_uj6zALCDp9Q/SjtLwo9LeNI/AAAAAAAAAug/BYRqBY34woQ/s320/i+love+sonia+019.JPG)





**Resim 16:** Uluslararası Kadın Yılı Afişi 1975, Unesco  
**Kaynak:** <http://artfiles.art.com/5/p/LRG/31/3109/XLIF00Z/sonia-delaunay-unesco-lithographic-poster-1975.jpg>



**Resim 17:** Oyun kağıtları, Sonia Delaunay, 1939  
**Kaynak:** <http://www.guntheranderson.com/cards/jun97/simul.htm>, 15.05.2010

ri tasarımı ile plastik değerleri bir araya getirerek çağın görsel dil oluşumunda oldukça etkili olmuştur. Oyun kartları ise 1939 yılında başlanan ve savaş yüzünden 1960'a kadar gün yüzüne çıkamayan çalışmasıdır. Modern sanata verdiği önemden dolayı Bielefeld Üniversitesi çalışmayı tamamlamak için Sonia Delaunay'a sipariş vermiş, 1979 yılında ise oyun kâğıdı fabrikası (A & S Playing Card Factory) kartları basmıştır fakat son detayları tamamlanmadan Sonia Delaunay hayata gözlerini yummuştur.

### SONUÇ:

XX. yüzyıl başlarında, I. Dünya Savaşı'nı, büyük ekonomik krizi, II. Dünya Savaşı'nı yaşamak, bir kadın, bir Yahudi olmak ve anne kimliği ile sanat yapmak, para kazanmak bunları yaparken de sanatta öncü olmak... Tüm bu etmenler, Sonia Delaunay'ın tarihe geçmesinde önemli rol oynamışlardır. Zorlayıcı bu etmenleri aşmak, direnmek sanatçıyı daha da özel kılmıştır. Rusya'da dünyaya gelip, Almanya ve Fransa'da yaşaması, savaş nedeniyle İspanya ve Portekiz'e gitmesi yaşamına birçok yabancı dili ve farklı kültürel özellikleri de katmıştır. Dekoratif sanatlar ile güzel sanatları birbirinden ayırmayan sanatçı, kumaşları ve mobilyaları bir tual gibi tasarlamasıyla tekstil tasarımına ve moda farklı bir bakış açısı getirmiştir. Modernizm sürecinde modern kadını temsil etmekle kalmayıp, endüstriyel anlamda da ilk tekstil tasarımcılarından biri olan sanatçının, sanat kariyerine ressam olarak başlaması, dönemin sanat ortamı içinde olması, farklı alanlarda üretim yapan sanatçı dostları ile olan ilişkileri, sanatçıyı çok yönlü çalışmalar verme konusunda desteklemiştir. Dolayısıyla Sonia Delaunay'ın yaşamı, tekstil tasarımının, diğer sanat çalışmalarından nasıl etkilendiğini gösterme açısından da ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Baskı desenini, modele göre tasarlaması, geleneksel teknikleri modern sanat içinde tekstil tasarımı ile vermeye çalışması ve sanatını yaşamın her alanında uygulaması ile öncü sanatçılar içinde yer almış, kendinden sonraki birçok tekstil tasarımcısını etkilemiştir. Teknoloji ve sanatın kesiştiği noktada, Sonia Delaunay'ın sanat eğitiminden sağladığı birikimini tekstil tasarımına yansıtması, tekstil tasarımına önemli bir katkı sağlamış, tekstil baskı tasarımı, plastik sanatlardaki eğilimlere paralel gelişmiştir.

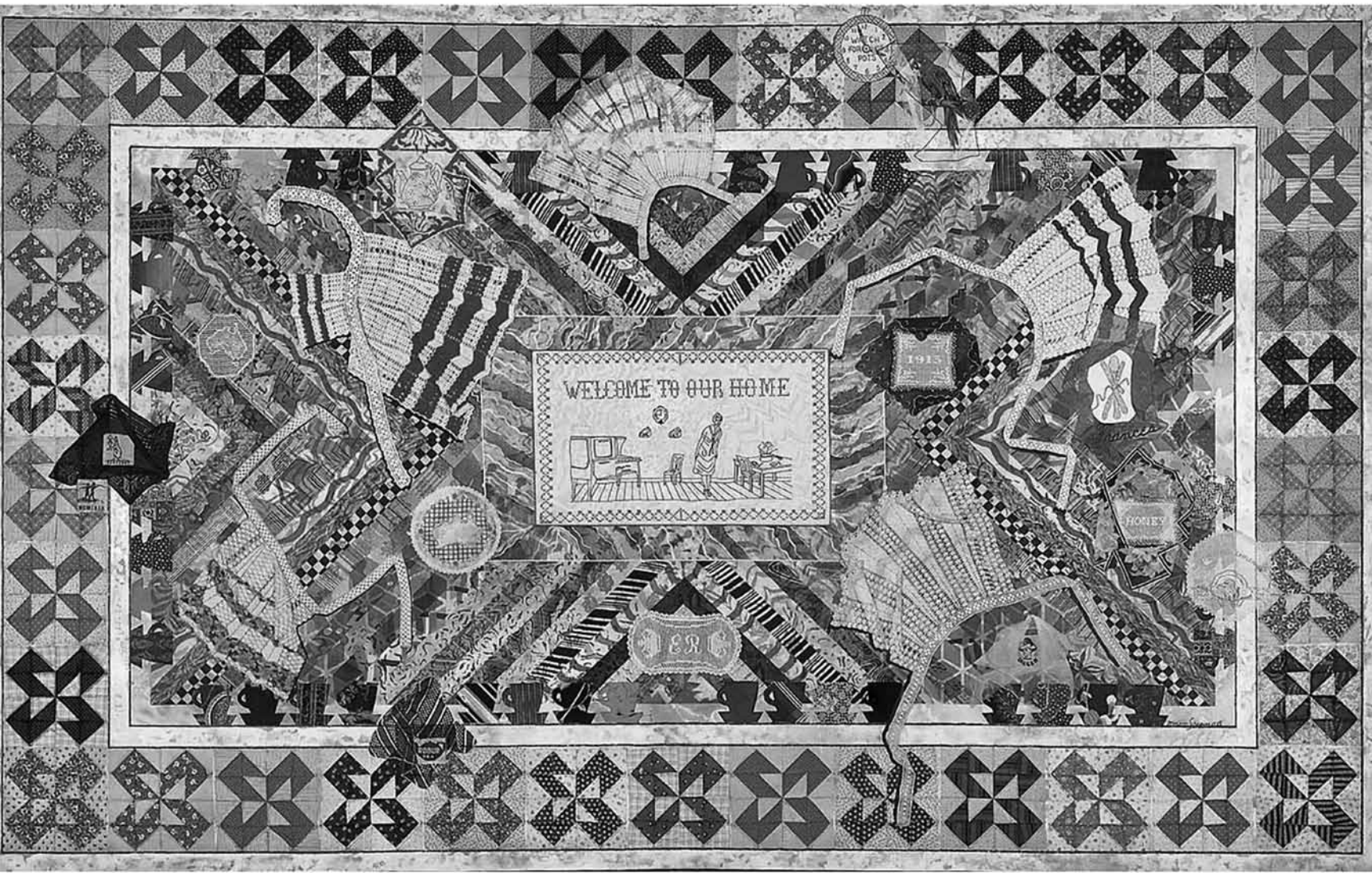
## KAYNAKÇA

- <http://images.amazon.com/images>, 12.05.2010
- İpşiroğlu Nazan, İpşiroğlu Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, s.34
- Hançerlioğlu Orhan, **Dünya İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993 s.381
- Chipp, Herschel B., **Orphism and Color Theory**, Art Bulletin, Vol.40, no.1, March, 1958, pp.55-63
- DÜCHTING Hajo, **Orphism**, [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T063959?q=orphism&source=oao\\_gao&source=oao\\_t118&source=oao\\_t234&source=oao\\_t4&search=quick&hbutton\\_search.x=16&hbutton\\_search.y=9&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T063959?q=orphism&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&hbutton_search.x=16&hbutton_search.y=9&pos=1&_start=1#firsthit), 9.05.2010
- Dachy Marc, **The Dada Movement 1915-1923**, Rizzoli Publications Inc., New York, 1990, s.27
- <http://www.guntheranderson.com/cards/jun97/simul.htm>, 10.03.2010
- Weelen Guy, **Robes Simultanées**, L'œil, Revue D'Art Mensuelle No.60, Decembre 1959, p.81
- [www.art1821.com/i/uploads/delaunay1.jpg](http://www.art1821.com/i/uploads/delaunay1.jpg), 4.04.2010
- Rendell Clare, **Sonia Delaunay and Expanding Definition of Art**, Woman's Art Journal, Vol.4 No.1 Spring-Summer, Old City Publishing, 1983, pp. 35-38
- [http://web.ncf.ca/ek867/2009\\_09\\_01-15\\_archives.html](http://web.ncf.ca/ek867/2009_09_01-15_archives.html), 10.04.2010
- Gronberg Tag, **Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman**, Women: A Cultural Review, Vol.13, No.3, 272-278, 2002,
- Sonia Delaunay's World of Art Retrospective at the Kunsthalle Bielefeld, Sunday, 30 November 2008 22:33
- Townsend, Katherine, **Integrated Design: from Delaunay to Digital**, Exchange Online Journal ISSN 1472-9571, Issue 2 - May 2001
- <http://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia> 4.04.2010
- [http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show\\_bio.cgi?p\\_id=74](http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=74), 9.04.2010
- Buckberrough Sherry, **Delaunay Design, Aesthetics, Immigration, and the New Woman**, Art Journal, Vol. 54, No. 1, Spring, 1995, p.51,
- Orenstein Gloria Feman, **Art History**, Chicago Journals, Vol.1, No.2, Winter 1975, pp.505-525
- Rendell Clare, **Sonia Delaunay and Expanding Definition of Art**, Woman's Art Journal, Vol.4 No.1 Spring-Summer, Old City Publishing, 1983, pp. 35-38
- Maryann De Julio, **Sonia Delaunay**, Jewish Women A Comprehensive Historical Encyclopedia, <http://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia>, 12.05.2010
- <http://schaden.com/suche.php?q=ine>, 12.05.2010
- <http://www.obit-mag.com/articles/the-colorful-life-of-sonia-delaunay>, 14.4.2010
- <http://www.georginakelman.com/detailed.php?piece=186>
- [http://3.bp.blogspot.com/\\_uj6zALCDp9Q/SjtLwo9LeNI/AAAAAUG/BYRqBY34woQ/s320/i+love+sonia+019.JPG](http://3.bp.blogspot.com/_uj6zALCDp9Q/SjtLwo9LeNI/AAAAAUG/BYRqBY34woQ/s320/i+love+sonia+019.JPG)

## NOTLAR

1. Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, s.9.
2. A.g.y., s.34
3. Herschel B. CHİPP, **Orphism and Color Theory**, Art Bulletin, Vol.40, no.1, March, 1958, pp.55-63 Not: Bestiaire- Ortaçağ'da, yurttacı hayvan öyküleri kitabı
4. Orfeus: Müzikçi ozan. Trakya mitolojisinin ürünüdür. Müziği ve şiirleriyle bütün varlıkları büyüler, vahşi hayvanları kendilerinden geçirir, ölüm ülkesine bile baş eğdirmiş. Orfizim ya da Orphik din denilen mistik akım onun adına gerçekleşmiştir. Lyr adı verilen sazı, kâhinliği ve büyüü onun icat ettiğine inanılır. Tanrı Apollon'un oğlu olduğu söylenir. Sevgili karısı Eurydike'yle gerçekleşen büyük aşkı, Yunan Mitolojisinin en güzel öykülerinden biridir... Öyküsünde hayal gücü olmadan yaşayamayan sanatçı simgelenmiştir. (Orhan HANÇERLİOĞLU, **Dünya İnançları Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1993, İstanbul, s.381)
5. Hermetik Tanrı Hermes'le ilgili olan. Eski Yunan tanrısı Hermes, tanrıların habercisi ve ruh çağırma için başvurulan tanrı, rüyaların yöneticisi.
6. Hajo DÜCHTING, **Orphism**, [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T063959?q=orphism&source=oao\\_gao&source=oao\\_t118&source=oao\\_t234&source=oao\\_t4&search=quick&hbutton\\_search.x=16&hbutton\\_search.y=9&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T063959?q=orphism&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&hbutton_search.x=16&hbutton_search.y=9&pos=1&_start=1#firsthit), 9.05.2010
7. Marc DACHY, **The Dada Movement 1915-1923**, Rizzoli Publications Inc., New York, 1990, s.27
8. Herschel B. CHİPP, **Orphism and Color Theory**, Art Bulletin, Vol.40, no.1, March, 1958, pp.55-63
9. <http://www.guntheranderson.com/cards/jun97/simul.htm>, 10.03.2010
10. Guy WEELEN, **Robes Simultanées**, L'œil, Revue D'Art Mensuelle No.60, Decembre 1959, p.81
11. Tag GRONBERG, **Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman**, Women: A Cultural Review, Vol.13, No.3, 272-278, 2002
12. Katherine TOWNSEND, *Integrated Design: from Delaunay to Digital*, Exchange Online Journal ISSN 1472-9571, Issue 2 - May 2001
13. <http://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia>, 4.04.2010
14. Bkz [http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show\\_bio.cgi?p\\_id=74](http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_bio.cgi?p_id=74), 9.04.2010
15. Sherry BUCKBERROUGH, **Delaunay Design, Aesthetics, Immigration, and the New Woman**, Art Journal, Vol. 54, No. 1, Spring, 1995, p.51
16. Gloria Feman ORENSTEİN, **Art History**, Chicago Journals, Vol.1, No.2, Winter 1975, pp.505-525
17. Clare RENDELL, **Sonia Delaunay and Expanding Definition of Art**, Woman's Art Journal, Vol.4 No.1 Spring-Summer, Old City Publishing, 1983, pp. 35-38
18. Julio MARYANN De **Sonia Delaunay**, Jewish Women A Comprehensive Historical Encyclopedia, <http://jwa.org/encyclopedia/article/delaunay-sonia>, 12.05.2010
19. S. BUCKBERROUGH, **Delaunay Design, Aesthetics, Immigration, and the New Woman**, p.51,
20. <http://www.obit-mag.com/articles/the-colorful-life-of-sonia-delaunay>, 14.4.2010
21. Tag GRONBERG, "Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman", Women: A Cultural Review, Vol.13, No.3, 272-278, 2002.
22. Clare RENDELL, **Sonia Delaunay and Expanding Definition of Art**, **Woman's Art Journal**, Vol.4 No.1 Spring-Summer, Old City Publishing, 1983, pp. 35-38





'Wonderland', Miriam Schapiro, 1983.

# *Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı*

Nuran Leyla ERSEN\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: feminist sanat, domesticite, nakış işi, kadın kimliği, toplumsal cinsiyet.*

Bu makalede, 1970'lerde etkili olan feminist sanatın öncü kadın sanatçılarından Miriam Schapiro başta olmak üzere, 1990'lardan İngiliz kadın sanatçı Tracey Emin ve Amerikalı kadın sanatçı Andrea Dezsö'nün nakış işi çalışmaları incelenecektir. Miriam Schapiro'yla başlayan kadın domesticitesinin ürünlerinin 'yüksek sanat' kavramına dönüştürülme çabasıyla, 1970'lerin feminizm dalgası içerisinde kadınlar arasında ortak çalışmalara dönüşmüş (femaj) kadın kimliğinin ve kadın sanatının bastırılmışlıktan kurtarılarak, ön plana çıkartılması amaçlanmıştır. Tracey Emin'in ise malzeme açısından benzer nakış işi çalışmaları söz konusu olup, kendini feminist sanatçı olarak değerlendirmese de aynı minval üzerinden 'kadın kimliği' ve 'kadınlık durumları' üzerine çalışmalar gerçekleştirmektedir. Yaklaşımı daha sert ve agresif olarak nitelendirilse de 'kadınlara yönelik şiddet', kadınlık travmaları ve annelik kavramına kişisel tarihi bağlamında göndermeler yapan sanatçının bazı çalışmaları ele alınacaktır. Üçüncü örnek olarak da, feminist sanatçı Andrea Dezsö'nün **Annemden Dersler, Annem Dedi Ki** adlı nakış işi çalışması analiz edilecektir. Bu çalışmalarda, sanatçı, annesinin kadın kimliğini değersizleştiren ve bastıran geleneksel, ataerkil sistemi sözel kültür aracılığıyla kendisine bir dizi tavsiye bağlamında aktarımını, hicivli bir üslupla yansıtmakta ve eleştirmektedir. Sonuç olarak, kendilerini feminist olarak tanımlasalar da tanımlamasalar da, bu üç sanatçının kullandığı malzeme ve anlayış açısından taşıdıkları benzerlik ve farklılıklar ele alınarak, kadın kimliğinin ve toplumsal cinsiyetin çalışmalarına olan etkisi irdelenecektir.

## Effects Of Feminist Art On Women Artists; Women Arts And Crafts In Terms Of Miriam Schapiro, Tracey Emin And Andrea Dezsö's Works

### Summary

*Keywords: feminist art, domesticity, embroidery, woman identity, gender.*

In this essay, embroidery art works of Miriam Schapiro; pioneer artist of feminist art in 1970's, British woman artist Tracey Emin and American woman artist Andrea Dezsö in 1990's are analyzed. With the aims to transform crafts of domesticity to 'high art', common collage women artworks (femages) of Miriam Schapiro were created due to the effects of 1970's feminist movement. Tracey Emin uses similar media of embroidery as though, she doesn't identify herself as a feminist but her artwork is mostly about 'women identity' and 'situations of being a woman'. Even though, her artwork can be considered as harsh and aggressive, her works are about 'violence against women', traumas and motherhood issues within the context of her personal history. In Andrea Dezsö's ironic embroidery artwork series called **Lessons From My Mother**, she criticizes her mother quoting the discourse of the traditional patriarchal system that undervalues and represses women identity through oral culture. Consequently, even if these three women artists identify themselves as feminist or not, the similarities and differences according to material and concept and the effects of woman identity and social gender on their artworks are analyzed.



Bu makalede sanatta kadının konumunu sorgulayan feminizm düşüncesinin ve feminist sanatın kadın sanatçıların yapıtlarına yansımaları ele alınacaktır. 'Biyoloji kader midir? Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?' (Linda Nochlin,1971) gibi sorular kuşkusuz feminizm ve feminist sanat eleştirisinin inşa edilmesine katkıda bulunmuştur. Belirli terimlerin toplumsal cinsiyete dayalı şekilde kodlanması bu terimlerin anlamını oluşturmuş ve onları doğallaştırmıştır. Bu kodlar bağlamında kadının evcimenliği en baskın özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada ele alınacak olan kadın sanatçılar, bu kodlamalara feminist sanatçı kimliğiyle karşı çıksalar da çıkmasalar da, simgesel olarak doğallaştırılan görsel olarak yansıtmakta ve sorgulamaktadırlar.

1970'lerde baskın dönemini yaşamış olan feminist sanat, kadın sanatçılar için yeni kapılar açmıştır. Bu sorgulama döneminde, özellikle Amerika'da kolektif kadın çalışmaları gerçekleştirilerek, kadın sanatçıların birlikte özgürleşmeleri amaçlanmıştır. Bu çalışmaların en önemli örneklerinden biri, Miriam Schapiro sayılabilir. Miriam Schapiro ve birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler dönemin feminist terminolojisi içinde famaj (femmage) olarak tanımlanıyordu. Famaj kadınların kendileriyle özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak gerçekleştirdikleri kadın kolajlarıydı (1). Geleneksel evcimenlik sınırları içinde, kadınların yaratıcılığını hem şekil hem de içerik bağlamında ortaya koydu ve kadınların hayatlarından sanat ürettiğini ifade etti(2). Bu bağlamda, değeri küçümsenen kadınların üretim nesnelere dönüşümüne uğramaya başlamıştır; bu üretim nesnelere feminist sanat açısından kadın hareketinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri olarak kullanılmıştır. Bu simgesel sanatsal işlerinden biri battaniyedir.

Psiko-cinselliğe eşlik eden ve onu biçimlendiren bir toplumsallık söz konusu. Kadına dair kimlik kalıplarının, toplumların imlemesinde belirlenmiş bir yeri var. Örneğin hanımefendi kadın imgesi... (3) Toplumsal cinsiyet kalıplarında kadına yüklenen rollerden en baskın olan domestikitenin görsel simgelerinden birisi de el işidir. Bu eylem, feminist sanatla kavramsal olarak dönüşüm geçirip sanat nesnesi olarak değer kazanarak simgesel işlevi değişime uğramış, dolayısıyla kadın üretimi ve kadın da değer kazanmıştır.



**Resim 1:** Miriam Schapiro, Enriqueta Pena, *My Nosegays Are For Captives* (Çiçek buketlerim tutsaklar içindir).1976, tuval üzerine akrilik ve kumaş.

Yukardaki örnek (Resim 1) Miriam Schapiro'nun famaj adı verilen ortak işlemeli kolaj çalışmalarından biridir. Yazı, Enriqueta Pena tarafından işlenmiştir. Tutsaklar simgesel olarak domestikite içine hapsedilmiş ev kadınlarıdır ve görsel olarak mutfak önlüğü olarak temsil edilmektedirler. Çalışmanın dantel ve elişinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan da, bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarsanabilir. Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmektedir.

1970'lerde kadınların ihtiyaçlarına odaklanılarak, gittikçe artan ilgiye karşılık yorgan locaları ve Ulusal Yorgancılık Derneği 1969'da kadınların bir araya gelerek ortak ilgilerini paylaşmalarını sağlamıştır(4). Bu döneme kadar, kadın kültürü güdümlü olarak yüksek sanata dahil edilmediği gibi, kadının ev ortamında ürettiği el işi kategorisine giren işler de sanat kategorisine dahil edilmemiştir. Hatta bu işler,

erkek merkezci bakış açısıyla küçümsenerek, kadının domestikliğini ve edilgenliğini simgeleyen unsurlar olarak yansıtılmıştır.

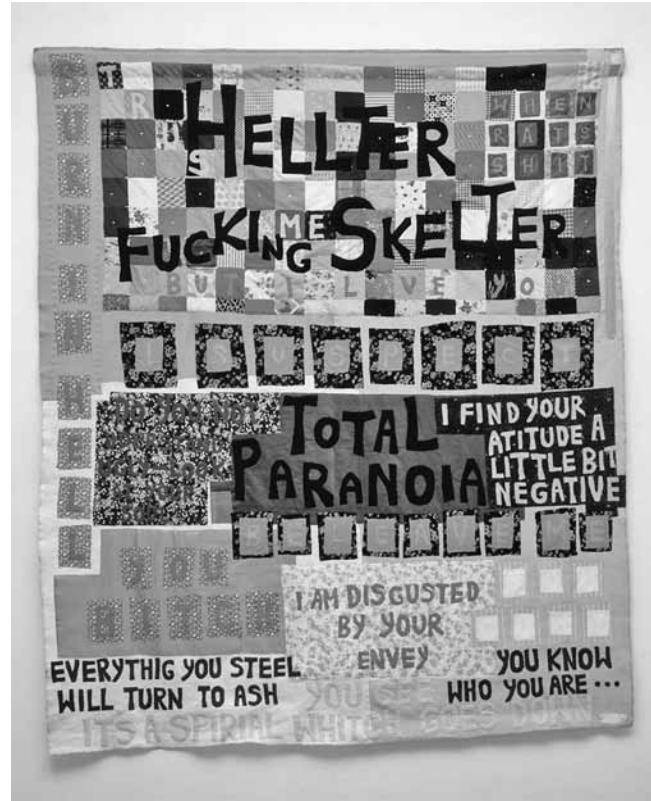
Bu ataerkil düşüncelere, Simmel örnek verilebilir. Simmel, kadınların sanat alanında, sadece tekrarlayıcı (yinelemeci) olanlarda varlıklarını gösterebileceklerini; oyunculuktan, müziğe ve nakış gibi verili formların aktarımında yetenekli olduklarını ileri sürmektedir(5). Bu bakış açısı, erkek merkezci önyargılı bakış açısının temsilcisidir. Antropolojik açıdan bakıldığında, özellikle sözde ilkel olarak adlandırılan sanayileşmemiş toplumlarda olmak üzere, bazı kültürlerde erkeklerin de el işi yaptığı görülmektedir. Ülkemizde de, dağ köylerinde yürükler de dâhil olmak üzere gerek boş zaman aktivitesi, gerekse ticari amaçlı örgü ören erkekler mevcuttur ve bu o kültürün içinde doğal karşılanmaktadır.

Yün örme, dikiş, işleme zaman ve çaba gerektirmekte, ilmi ilmi örülmekte ya da işlenmektedir. Bilgi gerektiren bu işte, geleneksel olarak oturmuş olan bazı desen ve kalıplar nesilden nesile sözlü gelenek aracılığıyla aktarılmaktadır (6). Anaerki bir miras olarak nitelendirilebilecek bu kültür sözel geleneğin bir parçasıdır.

Bu dönemde, feminizm bağlamında domestiklik kadınlığın bir parçası olarak görülmemiştir. Önemli olan, kadınların varolan özellikleriyle ön planda ve göz önünde olmalarıydı; bu özelliklerin erkek merkezci anlayışla yaratılıp yaratılmadığı, değişim gerektirip gerektirmediği sorgulanmıyordu. Kadın kimliğinin görsel simgelerinin sergilenmesi bile bir özgürlük sayılmaktaydı.

Sanatçı Schapiro; 'Evde kadınların yaptıkları sanattır, neden bunlar sanat eseri olarak atölyemizde sergilenmiyor' anlayışıyla Pattern and Decoration Movement / Desen ve Dekorasyon Hareketi'nin kuruculuğunu yaparak, sanat dünyasının dikkatini bu çalışmalara çekmiştir(7) Bu dönem feminist sanatçıları tarafından el işleri yüksek sanat statüsüne yükseltilmeye çalışılmıştır. Yüksek sanat kavramının erkek merkezci bir bakış açısıyla, sadece erkeklerin sanat yapıtlarını içermesi eleştirilmiştir. Bu noktada, yüksek sanat sadece sosyal ve ekonomik kimlik bağlamında değil, cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet bağlamında da sorgulanmış olmaktadır. Schapiro, sanatı daha demokratikleştirmeye çalışmış, kumaş, işleme ve incelik içeren famaj işlerle maskülen temsili eleştirmeyi amaçlamıştır (8).

İkincil olarak ele alınacak olan çalışma, 1990'larda popülerleşen ve Genç Britanyalı Sanatçılar kuşağında yer alan kadın sanatçı Tracey Emin'e aittir. Sanatçı, doğrudan feminist olarak nitelendirilecek çalışmalar gerçekleştirmedi de, 'kadınlık halleri' üzerine işler üreterek, 'kadın kimliği'ne kendi kişisel tarihi aracılığıyla bakmaktadır.



Resim 2: Tracey Emin, Helter F. Skelter (Lanetolası Gelişigüzel)

Shapiro'nun 1970'lerde gerçekleştirdiği işlerle karşılaştırabileceğimiz **Helter F. Skelter** (Gelişigüzel Lanetolası) (Resim 2) adlı çalışması kadın kimliğinin ürettiği 'zanaat-sanat' bağlamında sergilenmesinin başka bir örneği olarak kabul edilebilir. Schapiro'nun işiyle karşılaştırıldığında daha 'radikal' ve 'cesur' hatta saldırgan olarak nitelendirilebilecek olan bu çalışmada, toplum tarafından rolü belirlenmiş olan kadın kimliğinin ürettiği sevimli 'el işi' bir nesne, argo hatta küfür içerikli, sanatçının zaman zaman psikolojik anlamda sınırda gezinen kişiliğini yansıtan 'dışavurumsal' sözcüklerle işlenmiştir. Sanatçının öfkesini yansıtan bu sözlerin yanında, kadınlara yönelik küfürleri içeren yazılardan oluşan işlemlerde de kendi kişiliğine yöneltilen şiddet aracılığıyla kadınlara



yönelik şiddetin ele alındığı ileri sürülebilir. Bu noktada, Emin'in yaşamış olduğu tecavüzün travmasını yansıttığı işleri hatırlanmalıdır.

Bu bağlamda, bu 'patchwork' battaniye çalışması, evcimen kimliğin ve kadın kimliğine yüklenen tüm sorumluluklara bir isyan olarak adlandırılabilir. Battaniye aslında kadın kimliğine toplumca atfedilen koruyucu, kollayıcı, 'anne', 'eş' kavramlarının simgesidir. Lippard, yorganın estetiğini, yalnızca kadınlara özgü olan bir hayat tarzıyla, kadın duyarlılığıyla ilişkilendirir (9). Sanatçı yaşamıyla ve bununla tutarlı olarak işleriyle de bu kalıplara sığmayan, isyankâr bir kişiliktir.



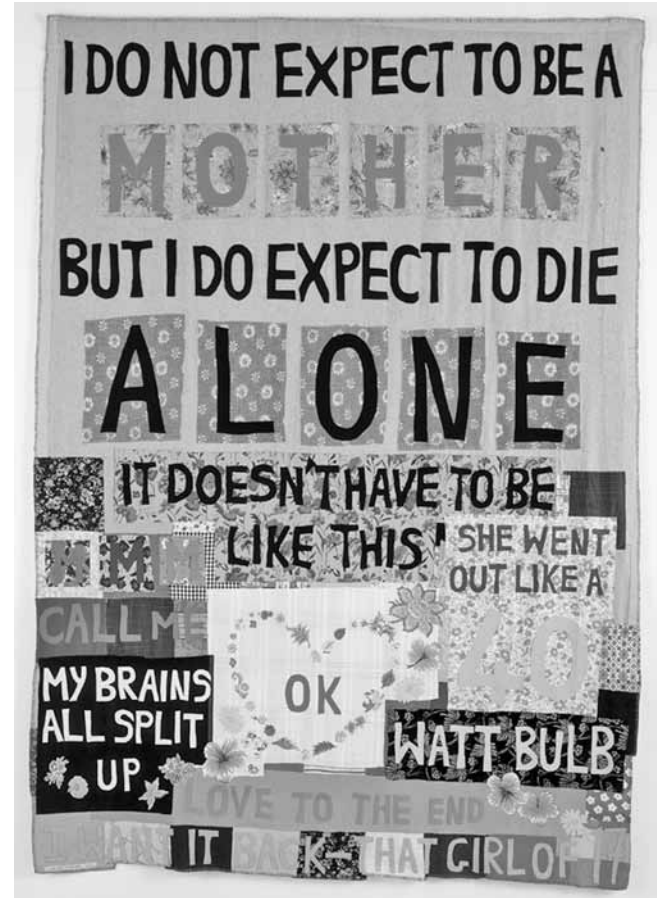
**Resim 2:** Tracey Emin, **Resim 3:** Tracey Emin, **This Is What A Feminist Looks Like** (Bir Feminist Böyle Görünür) F. Skelter (Lanetolası Gelişigüzel)

Çoğunlukla bir 'izm' sanatı olarak gerçekleşmeyen güncel sanatın bir parçası olarak, belirli bir düşünceden dolayı olarak etkilense de sanatçılar bu duruşu bir etiket olarak sergilemeyebilirler. Örneğin, Tracey Emin kendini feminist olarak tanımlamamaktadır. Hatta Resim 3'te yer alan fotoğrafında "This is what a feminist looks like" (Bir feminist böyle

görünür) (Resim3) yazılı t-shirt'ünde sanatının feminizle bağlantılı olup olmadığına dair tartışmalara ve feministler tarafından kendine yöneltilen eleştirilere hicivli bir bakış açısıyla yaklaşmakta olduğu, hatta diğer işlerindeki gibi provokatif ve şok edici bir yaklaşım sergilediği görülmektedir.

Yukarda da belirtildiği gibi, bir önceki kuşağın feminist sanatçıları ve eleştirmenleri, Emin'in ve diğer sözde 'kötü kızlar' olarak nitelendirilen bazı sanatçıların feminizme ihanet ettiğini düşünmektedirler (10). Fakat buna karşılık farklı bir açıdan bakıldığı zaman, Emin'in cinsellik ve kadınlık konularıyla ilgilenirken aslında cinsiyetçilikle de uğraştığı iddia edilebilir. Çalışmalar otobiyografik olsa da, sanatta kadının rolüyle ilgili güçlü yorumlar yapılmaktadır.

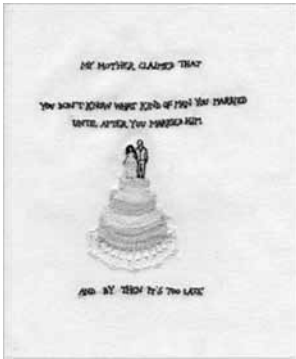
Emin'in **Anne Olmayı Beklemiyorum Ama Yalnız Öleceğimi Tahmin Ediyorum** (Resim 4)



**Resim 4:** Tracey Emin, **I Do Not Expect To Be A Mother** (Anne olmayı beklemiyorum), 2002, kumaş üzerine işleme, kolaj.

adlı işi geçirdiği kürtajların travmasıyla gerçekleştirdiği çalışmalarından biridir. Feminist sanat tarihçi Griselda Pollock, Tracey Emin'in 'susturulmuş deneyimler'den bahsettiğini ifade etmekte, Healy'nin de belirttiği gibi toplumun kültürel gündeminde bastırılan kültürel deneyimi ve 'sessizlik kodu'nu kırdığını öne sürmektedir (11). Kürtajın, bazı toplumlarda hala yasak olduğu, hatta yasak olmadığı toplumlarda bile çoğunlukla 'onaylanır' bir eylem olmadığı, kişilerin gizlice yaşayarak bastırdıkları bir durum olduğu aşikârdır. Kadın kimliğiyle özdeşleşmiş olan kutsal annelik kavramının bir tür reddedilişi olduğundan, hala tabu bir kavram sayılabilir.

Sanat psikolojisi yöntemiyle incelendiğinde, tamamen sanatçının kişisel tarihi paralelinde yaşadığı psikolojik ürünler olarak nitelendirilebilecek bu işlemlerde yoğun olarak sanatçının annelik kavramıyla ilgili kişisel sancıları yansıtılmaktadır. Battaniye kavramı, bu noktada da bir simgeye dönüşmektedir; "Battaniye, anne-çocuk ilişkisinin doğasıyla ve nesne öğrenme süreciyle bağlantılıdır. Bunun gibi, battaniye Emin'in işlerinde onun çocuksuzluğunu ve hamilelik, kürtaj ve çocuk doğumuyla ilgili muğlak düşüncelerini ifade edebileceği bir malzemedir"(12).



**Resim 5:** *Lessons from my mother: "My mother claimed that You don't know what kind of man you married until you married him and by then it's too late* (Annemden Dersler serisi; "Annem dedi ki ;"Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir.") Koton kumaş üzerine koton ve metalik işleme, 2006 [http://a.parsons.edu/~dezsoa/DRAWING\\_illustration.html](http://a.parsons.edu/~dezsoa/DRAWING_illustration.html)



**Resim 6:** Andrea Dezsö, *My mother claimed that she wished that she never married* (Annem, keşke babanla evlenmemiş olsaydım dedi) Koton kumaş üzerine koton ve metalik işleme, 2006

Üçüncü örnek ise, Amerikalı sanatçı Andrea Dezsö'dür. Annesinin sözlerini beyaz kumaşlar üzerine işleyen sanatçı, geleneksel ve baskıcı annesinin kimi zaman komikliğe varan tavsiyelerini seyirciye 'afişe' etmektedir. Bu görsel mesajdan, hem ataerkil hem de dinsel baskı altında yaşayan (Yahudi kökenli Amerikalı) anne kimliğinin, bu düşünce yapısının devamını sağlayan bir unsur olduğu çıkarılabilir. Örneğin, Resim 5'de katı erkek merkezci geleneksel bir toplumda belki de görücü usulüyle evlendirilen ya da evlilik öncesi ilişki konusunda katı sınırlamalarla ve baskılarla karşılaştığından eşini tanıyamadan evlenmiş olan anne kızına : 'Bir erkekle evlenene kadar nasıl bir adam olduğunu anlamazsın ama anladığında çok geçtir' yorumuyla üstü kapalı olsa da, evlilik ve kadın-erkek ilişkileri bağlamında aynı sistemi sürdürmesini salık vermektedir. Sanatçının bir diğer işinde (Resim 6) annesi, 'keşke babanla evlenmeseydim' diyerek mutsuzluğunu belirtse de, kızına bu kültürel kodları doğallaştırarak empoze etmektedir. Bu işlerde, annenin 'öğreticiliği'nin 'ataerkil düzendeki kadın kimliği'nin devamını sağladığı simgeleştirilmektedir.

Tracey Emin'in çalışmasının psikolojik yaklaşımla açıklandığı gibi, Andres Dezsö'nün çalışması da bu şekilde açıklanabilir. Anneyle çocuk arasındaki sancılı bağ, annenin toplumca dayatılan korkularını çocuğuna geçirmesi vasıtasıyla travmatik bir hal almaktadır. Sanatçının belleğinde travmatik izler bırakan bu sözler sanat aracılığıyla dışa yansıtılmaktadır. Bir tür terapi işlevi de görebilecek olan bu yansımalar, feminist sanat bağlamında incelendiğinde, ataerkil değerlerin ipliğinin pazara çıkarılması ve hiciv yoluyla eleştirilmesi olarak değerlendirilebilir.

Elişinin sözel gelenekle sürdürülmesi gibi, cinsiyet kalıplarına ve kadın-erkek rollerine dayalı önyargılar, yine sözel yolla bir sonraki nesile aktarılmaktadır. Sonuçta, sanatçı bu çalışmalarla kişisel tarihi aracılığıyla, geleneksel kültürel belleği yansıtarak, geleneksel cinsiyet kalıplarına ve cinsel rol kodlarına gönderme yapmaktadır.

Fakat başka bir açıdan bakıldığında, bu çalışmalarda geleneksel kadın imgesi olduğu gibi sergilenerek eleştirilmiş olunuyor. Bu noktada, birtakım sorgulamalar yapılabilir; erkek merkezci önyargıları, toplumsal cinsiyet kalıplarını sergilemek bu kavramların tekrar edilmesi(görsel olarak meşrulaştırılması) mi yoksa eleştirilmesi etkisini mi yaratmaktadır?

Sonuç olarak, Miriam Schapiro'nun başı çektiği üç çalışmada da kullanılan malzeme ve sanat anlayışı açısından benzerlikler görülse de, sanatçıların feminizme yaklaşımları ve bunu sanat yapıtlarına aktarımları farklılık göstermektedir. Schapiro, 1970'ler feminizm dalgasının başı çeken ilk feminist sanatçılarından olarak, bu düşünce sistemine sıkı sıkıya bağlı olarak bu doğrultuda işler üretmiş, diğer kadınları da üretmeye teşvik edici ve öğretici bir görev de üstlenmiştir. Hatta, daha önce makalede de belirtildiği gibi 'fama' olarak yeni bir sanat kavramı ortaya atarak, kadınlarla ortak kolaj ve işleme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Kadın domesitesini onun kimliğinin bir parçası olarak görerek ve bu bakış açısını işlerinde yansıtarak, maskülen ve erkek merkezci yapıyı eleştirmeyi tercih etmiştir.

Tracey Emin ise feminizm düşüncesine bağlı olmadan, dolaylı olarak bu düşünceden etkilenmiş olsa da işlerini daha kişisel bağlamda ele almış, domestik ve şirin olabilecek battaniye işlemelerinde kadınlığıyla, kadın kimliğiyle ilgili kişisel sancılarını ve isyanlarını çalışmalarına yansıtmıştır. Andrea Dezsö ise, Tracey Emin'in tersine Miriam Schapiro gibi kendini feminist bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Fakat, Tracey Emin'in işinde olduğu gibi kadın kimliğine, toplumsal cinsiyete kişisel tarihi çerçevesinden bakmakta ve eleştirmekte, Schapiro gibi kavramları genelleştirmemektedir. Miriam Schapiro'nun işlerinde hissedilen yumuşaklık ve kadın duyarlılığının el işlerine yansıtılması duygusu, benzer malzemeleri kullansa da Tracey Emin'in işinde öfkeye ve acıya, Andrea Dezsö'nün işlerinde ise acı-tatlı, mizahi bir eleştiriye dönüşmektedir.

#### KAYNAKÇA

- W.Scott, Joan, **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı bir Trihsel Analiz Kategorisi**, Aykut Tunç Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007
- Antmen, Ahu, **Sanat-Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İstanbul, İletişim, 2008
- Couma-Peterson, Thalia, **Shaping The Fragments of Art and Life, Miriam Schapiro**, Harry N.Abrams Incorporated, New York, 1999
- Direk, Zeynep, **Cinsiyetli Olmak**, Sosyal Bilimlere feminist bakışlar, YKY, İstanbul, 2007.
- Pritchard, Gayle, **Uncommon Threads: Ohio's Art Revolution**, USA Ohio University Press, Ohio, 2006.
- Pollock, Griselda, **Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference**, I.B. Tauris & Company, London, 2008
- Doy, Gen, **Picturing the Self : Changing Views of the subject in Visual Culture**, I.B. Taurus & Company, London, 2005
- Simmel, George, **Simmel on Culture; selected writings**, ([http://books.google.com.tr/books?id=Z\\_N2xVDO14C&printsec=frontcover&dq=simmel&source](http://books.google.com.tr/books?id=Z_N2xVDO14C&printsec=frontcover&dq=simmel&source))
- Topal, Hakan, **Domestic Labor Knitting and alternative Networks**, Feminist Eleştiri Cilt 1 Sayı 2, Aralık 2009, <http://cins.ankara.edu.tr>
- Molyneux, John, **The Emin Phenomenon or the Phenomenal Emin**, <http://johnmolyneux.blogspot.com/2006/08/emin-phenomenon-or-phenomenal-emin.html>

#### NOTLAR

1. Joan W.SCOTT, **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı bir Tarihsel Analiz Kategorisi**, Aykut Tunç Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s. 52.
2. Ahu ANTMEN, **Sanat-Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 30.
3. Thalia COUMA-PETERSON, **Shaping The Fragments of Art and Life, Miriam Schapiro**, Harry N.Abrams Incorporated, New York, 1999, s. 69
4. Zeynep DİREK, **Cinsiyetli Olmak**, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, YKY, İstanbul, 2007, 26
5. A.g.y., s. 6.
6. Georg SİMMELE, **Simmel on Culture; selected writings**, ([http://books.google.com.tr/books?id=Z\\_N2xVDO14C&printsec=frontcover&dq=simmel&source](http://books.google.com.tr/books?id=Z_N2xVDO14C&printsec=frontcover&dq=simmel&source)), 53
7. Hakan TOPAL, **Domestic Labor Knitting and alternative Networks**, Feminist Eleştiri Cilt 1 Sayı 2, Aralık 2009, <http://cins.ankara.edu.tr>, 7
8. Gayle PRITCHARD, **Uncommon Threads: Ohio's Art Revolution**, USA Ohio University Press, Ohio, 2006, 86
9. Agy, s. 97
10. Agy, s. 31
11. John MOLYNEUX, **The Emin Phenomenon or the Phenomenal Emin**, <http://johnmolyneux.blogspot.com/2006/08/emin-phenomenon-or-phenomenal-emin.html>
12. Griselda POLLOCK, **Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference**, I.B. Tauris & Company, London, 2008, s. 219
13. Gen DOY, **Picturing the Self: Changing Views of the subject in Visual Culture**, I.B. Taurus & Company, London, 2005, 74

# Postmodernizmin Cadısı: Diamanda Galas

Hilmi TEZGÖR\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: Performans Ses Şizofreni Abjekt'*

Bu makalede, şov ile performans arasındaki iyice bulanıklaşan alanda sahiciliğiyle bir performans sanatçısı olarak öne çıkan Diamanda Galas'ın, müziğini edebiyat ve performans ile buluştururken politik tavrından da asla ödün vermeyişi üzerinde durulacaktır.

Kendisi için "auteur" (yazar) nitelemesini tercih eden, üç buçuk oktavlık soprano Diamanda Galas, sesini kıyımlara uğrayanların, yurtlarından kovulan halkların, işkence görenlerin, ezilen kadınların, fahişelerin, toplumdan dışlanan eşcinsellerin, AIDS hastalarının yanında, onların lehine bir silah gibi kullanıyor; özgürlük kavramına vurgu yaparak bizzat direnişin ve karşı koyuşun sesine dönüşüyor. Blues, gospel, caz, klasik müzik, folk, rembetiko ve rock etkili müziğinde ölüm, hastalık, kötülük, adaletsizlik gibi karanlık temaları daha çok kullanan Galas, Baudelaire, Artaud, Nerval, Pasolini, Genet, Poe, Celan, Adonis, Michaux, Vallejo gibi yazar ve şairlerin metinlerinden de yararlanıyor.

Bu makale, günümüz sanatında başkaldırının en güçlü kadın seslerinden biri olan Diamanda Galas'ın özgünlüğünü ve önemini vurgulamayı amaçlamaktadır.

## Summary

*Keywords: Performance Voice Schizophrenia Abject*

This article will focus on Greek/American avant-garde artist Diamanda Galas and her uncompromising political attitude while her music meets performance and literature. While the boundaries between a show and a performance are blurring, Galas is also an important performance artist.

Diamanda Galas has a voice range of three and a half octaves and she prefers the term 'auteur' for herself. She turns her great voice to a weapon for the sake of oppressed, expelled, tortured, externalized, ill-fated people, for the victims of holocausts, genocides and plagues and for the outsiders. She insists on the term 'freedom' and speaks, shouts and screams for their resistance.

Her music, influenced by blues, gospel, jazz, classical music, folk, rembetiko and rock has its dark themes like death, illness, evil and injustice. It also uses texts by marginal writers, poets and artists like Baudelaire, Artaud, Nerval, Pasolini, Genet, Poe, Celan, Adonis, Michaux and Vallejo.

This article aims to stress the originality and importance of Diamanda Galas, one of the strongest voices of revolt in today's art.

## 1. Giriş

Diamanda Galas, üç buçuk oktavlık bir ses genişliğine sahip olan avangart bir müzisyen ve performans sanatçısı. Albümlerinden çoğunu dünyanın en büyük bağımsız plak şirketlerinden olan Mute'un etiketiyle çıkarmış durumda ve günümüz sanatında, sahip olduğu özgün yer ve radikal duruş bağlamında bir benzeri yok. Türkiye'de pek tanınmasa da, özellikle Avrupa'da yakından takip ediliyor ve takdir görüyor. Pop müziğin çoğunlukla betimsel oldu-

ğunu ve 'şey' hakkında olduğunu söyleyen Galas, "'şey'in ta kendisi, yani 'musibet'in sesi olmayı'<sup>1</sup> tercih etmiş ve baştan beri, olup bitenin farkında olan ve derin acılar çeken kişiler için müzik yapıyor.

1991 tarihli **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality** kitabında Susan McClary, Galas'ın "1970'lerde post-modern performans sanatı sahnesinde ortaya çıktığını" ve "müzikal temsilin tarihinde yeni bir aşamayı müjdelediğini" söyler. "Tam da üstün bir hayal gücünün -hatta dehanın- özellikleri





Diamanda GALAS

olarak görülen şeyler, müziğin her döneminde sahneye konulup canlandırıldığında genellikle aklını yitirmiş kadınlara yakıştırılmıştır” diyen McClary, Galas’ı “kadınlar ve delilik hakkındaki daha önceki tasvirleri esnekletiren konvansiyonel çerçeveleme düzeneklerine karşı koyduğu ve onlarsız da yapabildiği için”<sup>2</sup> över.

Müzik yazarı Simon Reynolds da Joy Press ile birlikte yazdığı **Seks İsyanları** kitabında bu tespiti vurgulamıştır: “Histeri bir anlamda gerek icracılar gerekse hayranlar bakımından pop dünyasının asli malzemesidir.(...) Diamanda Galas kendisini proto-histerikler olarak görebileğimiz cadılar dahil olmak üzere geçmişte eziyet edilmiş, şeytan yerine konmuş kadınlarla aynı çizgide konumlandırmıştı. (...) [Lydia] Lunch ve Galas cadıyı patriyarkiyeye karşı mücadele eden bir terörist olarak yeniden canlandırdı.”<sup>3</sup>

## 2. Performans mı, Şov mu?

Öncelikle, ‘performans’ ve ‘şov’ arasında, kimine göre daha belirginleşen, kimine göre ise gitgide yok olan bir ayrımın gerekli olduğunun altının çizilmesi gerekebilir. Bu gerçekten önemlidir çünkü Guy Debord’un meşhur tanımlamasındaki gibi günümüz toplumunda, ‘gösteri’ ya da ‘şov’ önem taşıyan kavramlardır; öte yandan performans sanatı ise içten-

liğin dışsallaşmasından, görünür hale gelmesinden başka bir şey değildir. Baskın popüler medya aracılığıyla kaçmanın neredeyse imkansız hale geldiği gündelik şovlarda sahicilik ya da içtenlik aramaya kalkışmak zaten boşunadır. Diamanda Galas ise sesini, şov ile performans arasındaki o bazen iç içe geçen bölgede tüm sahiciliğiyle duyurur ve bu sahicilik, onu bir performans sanatçısı olarak görmemizi sağlar.

Dinlere göre doğa, Tanrı tarafından yaratılmıştı ve bu nedenle olduğu gibi kabul edilmeliydi. İnsanoğlunun yapabilecekleri sınırlıydı ve Tanrı’nın yarattığı düzende, doğal olanla uyum ve bütünlük içinde yaşaması gerekmektedir. Dinlerden önce, büyüün egemenliğini sürdürdüğü geçmişte ise ‘şaman’ı ilk performans sanatçısı olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Tunguzcada ‘büyücü’ anlamına gelen ‘şaman’, doğaüstü güçleri bulduğuna ve böylece doğada bir denetim kurabileceğine inanılan kişiydi.

Büyünün gücüne inanılan dönemlerde şaman, doğaya meydan okumasıyla ilk performansı gerçekleştiriyordu. Performans, dünyevi olmayan ama aynı zamanda kutsallıktan arınmış olmakla da bir paradoks içeren, hatta bazen müstehcenliğiyle kutsallıktan oldukça uzaklaşan bir ritüeldi. Şaman bunu kabilenin huzurunda, seyirci toplamaya çalışarak yapıyor ve doğayı dönüştürme, ona söz geçirebilme çabasını ritüele dönüştürüyordu. Simyacı da şaman gibi doğayı denetleyebilmeyi ister ama seyirci önüne çıkmaz, işini gizli yapardı. Ancak performansın içerdiği içtenlik, şaman örneğinde sorgulamaya açıktır. Kendisinin söz konusu güce sahip olduğuna inanıp inanmadığı bilinemez. Şaman bir şarlatan olduğunun farkındaydı belki de...

Günümüzde ise performans, şovun aksine, içtenliği ve sahiciliği görünür kılan bir eylem olarak kabul görüyor. 20. yüzyılın ilk folk-blues şarkılarından beri kendi deneyimlerinden yola çıkarak şarkılar yazan müzisyenler bunu gerçekleştirebilmişler. Örneğin Billie Holiday’in müziği yaşantısıyla kesişir. Şarkılarındaki tüm aşklar ve hayal kırıklıkları bizzat yaşanmıştır. Siyah olduğundan ancak arka kapıdan girmesine izin verildiği kulüplerdeki konserleri başlı başına birer performanstır. Ünlü tarihçi Eric Hobsbawm **Sıradışı İnsan** isimli kitabında Holiday’e de yer ayırmıştır: “[Onun] özgün başarısı, aşkın acılarına başkaldıran ve arzu dolu o ince, pürüzlü, güzelliği ve hüznü insanın içine kazınan sesiyle söylediği kederli ezgilerini çok yüce duyguların sahici ifadesine

döndürmekti.”<sup>4</sup>

Bir başka kadın blues şarkıcısı Janis Joplin’in sahne performanslarında da kendi duygusal yaşantısı görünürlük kazanmıştır. Örnekler çoğaltılabilir kuşkusuz. 1980’lerin başında ortaya çıkan breakdance, önceleri müzikli bir performans sanatı, bir altkültürün kendini ifade ediş biçimiydi. Sonraları ise bu durum, Hollywood’da rol kapma mücadelesine dönüşecekti.

1960’lardaki Happening ve Fluxus akımlarından Hermann Nitsch gibi provokatif Viyana Aksiyoncuları’na ya da heavy metal müziğinin görsel yanına vurgu yapan Alice Cooper, Ozzy Osbourne gibi müzisyenlere uzanan geniş bir yelpazede performans ile şov arasındaki bulanık alanın izlerini sürebilmek mümkündür. 1970 sonlarından bugüne kadar üretmeyi sürdüren Berlin çıkışlı Einstürzende Neubauten gibi endüstriyel müzik toplulukları ise oldukça entelektüel ve karamsardılar. Bu gruplar insanlığın içinde bulunduğu durumunu son derece karanlık görüyor ve sıra dışı sahne performanslarında mahşer duygusunu görünür kılmak istiyorlardı. Örneğin, bir başka Alman grup olan Faust sahnede dinamit patlatıyor ve -tabii ki- güvenlik güçlerince yasaklanıyordu.

Müzikte konser, resital ve yarışma; sahne sanatlarında oyun, opera, operet, bale, dans ve müzikal; bunların dışında ise sihirbazlık, illüzyon, sirk, sesli okuma ya da meddahlık gibi alanlarda devreye giren performans sanatçısı ile izleyici/dinleyici arasındaki çizginin de bulanıklaştığı olmuştur. 1917’de Zürich’te ortaya çıkan ve kısa sürede yayılan ‘sanatkarşıtı’ sanat akımı Dada performanslarında izleyicinin gösteriye katılımı ve onun performansı da önemlidir.

### 3. Bir Cadının Hayatı

Yunanlı Ortodoks bir çiftin kızı olan avant-gart müzisyen ve performans sanatçısı Diamanda Galas 1955 San Diego (Kaliforniya) doğumlu. Aynı kentte büyüyen ve bir caz orkestrasında çalan babasından ilk piyano derslerini alan Galas, şarkı söylemek-tense klasik bir piyanist olması için teşvik edilmiş ve sıkı bir disiplin içinde büyütülmüş. Nörokimya alanında araştırmacı olarak da çalışan Galas, Kaliforniya Üniversitesi müzik ve görsel sanatlar bölümüne girerken, uyuşturucular da hayatındaki yerini almış ve o, “cehennemin içine düşüp geri dönmüş.”<sup>5</sup>

Diamanda Galas sahnede ilk olarak

1977’de, Jean Genet’in bir oyununda sırtı seyirciye dönük olarak siyah elbiseleriyle görünüyor ve trans durumuna girmeyi bekleyen bir şaman gibi 40 dakika öylece duruyordu, ta ki içinden “artık kendisi olmayan” bir şey çıkana kadar. Akıl hastanelerinin yanı sıra sanat galerileri gibi mekânlardaki sıradışı performanslardan sonra, Avrupa’da ilk sahne alışı Fransa’daki d’Avignon Festivali’nde 1979’da oldu ki bu, Yugoslav besteci Vinko Globokar’ın ölümüne terk edilen bir Türk kadını anlattığı, politik içerikli operası **Un Jour Comme un Autre**’da bir başroldü. Globokar bu yapıtında “lirik bir soprano olarak başlayan ve yabancı bir hayvan gibi biten” bir kadın sesine ihtiyaç duymuştu. Galas solo performanslarıyla birlikte, kendi etkileyici vokal stilini Alman dışavurumcu operası **Schrei**’dan (‘shriek’) etkilenerek oluşturdu. Bu form, beş mikrofon ve ekolu ses efektlerinden oluşan bir sistemdi.

Diamanda Galas ilk albüm kaydını ise 1982’de yaptı: **Litanies of Satan** (Şeytan Ayinleri). Dinleyiciyi oldukça zorlayan bu albüm Charles Baudelaire’in bir şiirinin vokal adaptasyonuydu ve çığlıklar, fısıltılar, hırıltılar ve inlemelerden oluşuyordu. Müebbet hapse mahkûm birinin gözünden hapsedane yaşantısını anlatan ve kendi adını taşıyan ve sonra **Panoptikon** olarak tekrar basılan çalışmadan sonra Galas, ismini Edgar Allan Poe’nun ünlü öyküsünden aldığı bir üçlemeye başladı: **The Masque of the Red Death (Kızıl Ölümün Maskesi)**. Bu üçleme, sanatçının çok sevdiği erkek kardeşi (oyun yazarı) Dimitri Galas’ın da ölümüne sebep olan AIDS hastalığı hakkındaydı. 1986-1988 yılları arasında bu üç albüm (**The Divine Punishment/Saint of the Pit/You Must be Certain of the Devil**) arka arkaya piyasaya çıktı.

1989 Aralık’ında ise AIDS’li insanlara karşı olmasıyla ‘kötü şöhretli’ kardinal O’Connor’ın katedraldeki ayini, bir grup sanatçının müdahalesiyle yarıda kesilecekti. Galas’ın da aralarında olduğu bu grup dinsel hizmeti engellemekten tutuklandı. Sanatçı tutuklanırken “lanetlediğiniz ölümlerden siz sorumlusunuz” diye bağırıyordu. Kayıtları, New York’taki St. John katedralinde yapılan konser albümü **Plague Mass** (Veba Ayini) ise 1991’de yayımlandı. AIDS’e karşı kayıtsız kalan Katolik Kilisesi’ne İncil’den parçalarla saldıran sanatçı, bu konserin henüz başında elbiselerini omuzlarından kaydırıp düşürecek ve konseri çıplak ama tüm vücudu kanla kaplı bir biçimde tamamlayacaktı.

1992 tarihli **The Singer** Galas’ın en ‘normal’ albümüdür. Burada, aslen zenci köleler tarafın-

dan söylenmiş olan geleneksel blues ve gospel şarkılarının arasında ünlü klasik 'I Put a Spell On You'nun son derece farklı bir yorumu da vardı. 1993'teki konser videosu **Judgement Day**, konser albümü **Vena Cava** ve 1994'te Led Zeppelin'in bas gitaristi John Paul-Jones ile rock yaptığı **The Sporting Life**'in ardından, kısa vokal performanslarından ve çıgıklardan oluşan 1996 tarihli **Schrei X** albümü çıktı. Buna paralel olarak bir kitap da yayımlamıştı: **The Shit of God** (Tanrı'nın Dışkısı). 1997'de ise öykü türünün atası Edgar Allan Poe'nun anısına hazırlanan bir albümde<sup>6</sup>, Amerikalı yazarın belki de kendisine en uygun öyküsünü seslendirecekti: 'The Black Cat (Kara Kedi).' Bu uzun öykünün kaydı tam 36 dakika 58 saniye sürüyordu.

1998'deki **Malediction & Prayer**'dan itibaren Galas, kariyerini konser albümleriyle sürdürmeye başladı. Farklı müzisyenlere birlikte çalışmalarından sonra 2003'te **La Serpenta Canta ve Defixiones, Will and Testament: Orders from the Dead**'i çıkardı. Bu ikinci albümdeki besteler, katledilen Ermeni, Yunan ve Süryanilerin anısına kaydedilmişti. 2008'deki **Guilty, Guilty, Guilty** ve 2010'daki **The Cleopatra Set** de konser albümleriydi.<sup>7</sup>

Görüldüğü gibi ölüm, hastalık, acı çekme, adaletsizlik, suçlama, onur kaybı gibi temalar Diamanda Galas'ın müziğinin ana eksenini oluşturuyor. Blues, free caz, gospel, protest folk ve rock ise onun müziğini besleyen kaynaklar. Tabii klasik müziği, özellikle Verdi, Xenakis, Schönberg, Penderecki ve ünlü diva Maria Callas'ı bu listeye eklemek gerekiyor. Entelektüel bir sanatçı olarak Galas edebi kaynaklardan da ilham alıyor, besleniyor ve bunları müziğine yansıtıyor. Kullandığı metinlere/şiiirlere bakınca başta Charles Baudelaire, Gerard Nerval ve Antonin Artaud olmak üzere Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, William Burroughs gibi uçlarda dolaşan, radikal, anarşist ya da eşcinsel olan sanatçılara yakınlık duyduğu görülüyor.

Dünya ile ilişkisinin coğrafi sınırlar içermediğini söyleyen sanatçı bestelerini beş-altı dilde ve tek başına yapıyor, performanslarını ise ondan fazla dilde seslendiriyor. Örneğin, **Defixiones, Will And Testament** albümündeki Udi Hrant'ın 'Hastayım Yaşıyorum'unu Türkçe söylemişti. Bir performans sanatçısı olarak görülse de o bundan hoşlanmıyor: "Kendim için performans sanatçısı deyimini kullanmam. Bu deyimimi sevmem. Hitchcock'un kullandığı 'auteur' (yazar) deyimimi tercihimdir. Müziği yazarım, icra ederim, ışık oyununu tasarlayıp bir profesyonele devrederim, ama bunu Wagner de yapıyordu. Ben

sadece 'Diamanda' olarak anılmayım; gösteri benim hayatımın sadece bir parçası; özel, cinsel hayatım ve korkaklara yasadışı ya da ahlaksız gelebilecek yanlarım da var"<sup>8</sup> diyen yazar, sevdiği performansçılar arasında boksörleri, opera şarkıcılarını, sirkte gösteri yapanları, Yunan ve Arap şarkıcılarını ve tehlikeli mesleklerde çalışan erkekleri gösteriyor.

Diamanda Galas'ın sinema sahnesinden duyulmuşluğu da var. **The Serpent and the Rainbow** filminde 'ölümün sesi' iken, aynı ses Francis Ford Coppola'nın **Dracula** filminde de dişi vampirlerden birine ait. Ayrıca Oliver Stone'un **Natural Born Killers**'ından Derek Jarman'ın **The Last of England**'ına birkaç filmde onun şarkılarına rastlanıyor.<sup>9</sup>

#### 4. Şizofreninin Sesi

Diamanda Galas'ın üç buçuk oktavlık, aşırı uçlar arasında gidip gelen, alçalan yükselen bir sesi var. Sesini istediği gibi kullanabildiği için, birbirine zıt duyguları rahatlıkla dışa vurabiliyor ve eğer isterse, parçalanmış bir iç dünyayı yansıtıyor. Çıgık atıyor, inliyor, mırıldanıyor, uluyor, homurdanıyor, fısıldıyor, haykırıyor, sayıklıyor. Hiçbir dilde karşılığı olmayan sözler çıkabiliyor ağzından. Onun, bu tarzıyla şizofrenik bir söylem kurduğu söylenebilir. "Kendi buluşu olan beşli mikrofon tekniğini kullanarak, dinleyiciyi farklı yönlerden gelen seslerle kendi kafesinin içine alıyor ve çaresizlik/kapatılmışlık duygusunun altını çiziyor."<sup>10</sup> Bu şarkı söyleme tarzı şizofrenik, 'bölünmüş' kişiliklere 'bütün' benlik karşısında bir özgürlük sağlıyor ve cinnet dışarı çıkartılabiliyor.

Onun akıl hastanelerindeki performansları ise buralarda alışlagelmiş olarak duyulan yatıştırıcı, sakinleştirici, adeta moronlaştırıcı müziklerin tersine, tedirgin edici ve kıskırtıcı oluyor. Baskıya, denetime, hapsedilişe karşı isyan eden, haykıran şizofreninin sesi!... "Konuşma gereksinimi duyarsınız, insanların şizofrenleşmesinin nedeni budur: Gerçek yaşamda bulamadıkları diyalogu kendi başına sağlamak için. Uyuşturucu kullanımının bir nedeni de budur -yalnız ve yalıtılmış durumdaysanız diyalogdan yoksunuzdur-, bu temel bir özgürlük ve gereksinimdir. Bu olmazsa, sonunda geberirsiniz,"<sup>11</sup> diyor Galas.

Dövüş sanatlarının öğrenilmesini de şarkı söylemek için eğitilmeye benzetiyor; ikisinde de enerjinin yoğunlaştırıldığını ve bedeninin, adeta öldürücü bir silaha dönüştürüldüğünü söylüyor. Motto'su gayet açık: "Ben sesimi düşmanlara karşı bir silah olarak

kullanıyorum.”<sup>12</sup> Eski Yunan’dan beri kadın sesi, politik bir araç olmasının yanı sıra, büyüsel bilgi ve gücün aktarımı için de kullanılmış, cadılara ve şamanistik deneyimlere bağlanmıştır. Galas’ın yapıtları şamanistik, büyüsel, ayinsel bir duyguya sahipler ve en baştan beri böyle tanımlanıyorlar. “Tanrılara söylerken, ruhun en uç noktalarında dolaşabilmek için mükemmel bir tekniğe sahip olmanız gerekir,”<sup>13</sup> diye konuşuyor.

Diamanda Galas’ın baskı altında kalmış, ezilmiş, dışlanmış, aşağılanmış, susturulmuş olanlara karşı bir yakınlık duyduğu açık ve onların radikal bir sözcüsü olmayı gönüllü olarak üstleniyor. O, kıyımlara uğrayan, yurtlarından kovulan halkların, işkence görenlerin, fahişelerin, cinsel azınlıkların, dışlanan AIDS hastalarının yüksek sesli bir temsilcisi. Tam bu noktada sanatçının, hayatının bir döneminde fahişelik ve striptiz yaptığını da belirtmek gerekiyor, ki önemli tecrübeler olarak görüyor bu süreci. ‘Bayan Zina’ adını kullanan Galas bu dönemde özellikle zenci travesti fahişelerle dostluk kurmuş: “Kadın olmanın ne demek olduğuna dair pek çok şeyi onlardan öğrendim, kadın rolünün gücünü ve nasıl kullanılacağını” diye konuşuyor. Ancak sanatçının HIV pozitiflere yakınlık duymasının tek nedeni erkek kardeşinin ölümü değil. Başka arkadaşlarını da bu hastalık sebebiyle yitirmiş Galas ve her fırsatta onlarla özdeşleştiğini dile getiriyor. Eski Ahit’ten yaptığı bir alıntı ise şöyle: “Cehenneme gönderilenlerin arasına ben de dahil edildim.” Diana Ross’un efsanevi grubu Supremes’in ünlü ayrılık şarkısı ‘My World is Empty Without You’yu, o, AIDS’in kendinden ayırdığı kardeşi ve dostları için yorumluyor.

### 5. ‘Abject’ Kavramı

Yazar Halil Turhanlı, feminist ve psikanalitik edebiyat eleştirisinde çok önemli bir isim olan Julia Kristeva’nın ‘sefil’ ya da ‘alçak’ diye de çevrilebilen ‘abject’ kavramının, Galas’ın müziğinin ve vokalinin yorumlanmasında açıklayıcı olabileceğini düşünüyor: “Kristeva’nın terminolojisinde abject, estetik, semiyotik ve psikanalitik düzeylerde anlam taşıyan bir kavramdır. Abject hem tiksinti verir, hem de cezbeder. İdrar, dışkı, semen, tükürük, vajinal akıntılar, adet döneminde akan kan... (...) Abject ne bedenin bir parçasıdır, ne de ondan bütün bütüne ayırılır. (...) Başka bedenlere de sızar. Sağlığı ve saflığı tehdit eder. Bu bakımdan virüs de abject’tir. Sınırları çizilerek oluşturulmuş güvenlik alanlarına sızan abject, statik kimliği, heteroseksist ve matrimonyal düzeni bozar. Sağlıklı

ben ile hastalıklı olan öteki arasındaki sınırı belirsizleştirir. O halde abject, sağlıklı bir beden ve güçlü bir ben için mutlaka dışlanmalı, marjinalize edilmelidir.”<sup>14</sup>

Diamanda Galas’ın sağlıklı bedenler adına konuşmadığı kesin. ‘Sono L’Antichristo’ adlı ağıtında ise “Ben vebayım / Ben Deccal’im” diyor. “Çarmıhtaki İsa, teolojik düzeyde bir abject figürdür. Galas ise onu kucaklayan, işkenceye uğrayan, aşağılanan oğlu için yas tutan Meryem. Ama onun edilgen bir Meryem olduğu sanılmasın.”<sup>15</sup> Şarkıcının İtalya’daki bir konseri Şeytan’ın (İblis’in) diliyle beddualar okuduğu, Tanrı’da umut olmadığını ve Şeytan’ın her zaman kral olarak kaldığını söylediği için engellenmiş.

Galas’ın kendi cinsine ilişkin görüşlerinin de genel kabulün dışında olduğunu söylemek mümkün: “Bence kadınların bir ideali olmalı: Eşit şekilde davranacağınız yegane kişiler diğer kadınlardır.(...) Folk müzik dinlemeseler bile bunu sorun etmeyen gücü kadınlar. Çok güçlü, çok egzotik kadınlar.(...) Güzel olmasalar bile derin, sevgi dolu, sıradışı kadınlarla çevrili olmak hoş olurdu.(...) Kadınların kendilerini bir av olarak değil yırtıcı hayvanlar olarak görmeli.(...) Sokakta giderken kendilerini görünmez kılan kadınlar beni hasta ediyor, bu değişmeli. En önemli şey tavırdır; bunu ister fiziksel yetilerinizle sağlayın, ister tabanca kullanın.”<sup>16</sup>

### 6. Sonuç

Diamanda Galas statükoya savaş açmış özgün bir sanatçı. Şov ile performans arasındaki, günümüzde giderek bulanıklaşan alanda sahiciliğiyle bir performans sanatçısı olarak öne çıkıyor. Edebiyatı müziğine katarak her ikisini de canlandırıyor. Üç buçuk oktavlık sesiyle “son derece içsel, temel ve hatta iyileştirici bir etki yaratıyor. (...) Soyut, elitist ‘Yeni Müzik’ ile ilgisi olmayan yoğun, politik ve şiirsel bir duygusal zemin yaratıyor.”<sup>17</sup> Müziğe ilişkin sınırlı anlayıştan kurtulmaya ve dürüst olmaya yıllar önce karar vermiş. Yapıtlarını ‘güvenli ve işe yaramaz’ bir müzik anlayışından ayırıyor; gerçekliğin damıtılmış haline ulaşarak zehirlerden arınıyor. Bugün, bunu başarabilmek bir yana, buna kalkışma cesaretini gösterenlerin sayısı bile çok az.



**KAYNAKÇA**

- Galas, Diamanda. Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, der. Hira Doğrul, Ankara: Dost Yayınları, 1999.
- Hobsbawm, Eric. **Sıradışı İnsan: Direniş, İsyan ve Caz**, çev. Işitan Gündüz, İstanbul: Bulut Yayın Dağıtım, 2000.
- McClary, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- Neal, Charles. **Tape Delay**, Middlesex: SAF Press, 1987.
- Pekel, Levent. "Bizzat Cehennem", **Roll**, 3, İstanbul: 1997.
- Reynolds, Simon-Joy Press. **Seks İsyanları**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Tezgör, Hilmi. "Müzikle Performans... Diamanda Galas...", **Sanat Dünyamız** 67, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Turhanlı, Halil. **Ütopyanın Sesleri**, İstanbul: Çiviyazıları Yayın, 2001.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda\\_Galas](http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Galas)
- <http://www.diamandagalas.com/>

**NOTLAR**

1. Diamanda Galas, Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, der. Hira Doğrul, Ankara: Dost Yayınları, 1999, s. 210.
2. Susan McClary, **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, s. 102.
3. Simon Reynolds-Joy Press, **Seks İsyanları**, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 292-293
4. Eric Hobsbawm, **Sıradışı İnsan: Direniş, İsyan ve Caz**, çev. Işitan Gündüz, İstanbul: Bulut Yayın Dağıtım, 2000, s. 372
5. Galas, Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, s. 215.
6. **Closed on Account of Rabies**-CD, Mercury/Universal Records, 1997.
7. <http://www.diamandagalas.com/discography.htm>
8. Galas, Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, s. 206.
9. [http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda\\_Galas](http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Galas)
10. Levent Pekel, "Bizzat Cehennem", **Roll** 3, İstanbul: 1997, s.36.
11. Galas, Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, s. 206.
12. A.g.y.
13. A.g.y., s.213
14. Halil Turhanlı, **Ütopyanın Sesleri**, İstanbul: Çiviyazıları Yayın, 2001, s. 159.
15. A.g.y., s. 160
16. Galas, Söyleşi: Andrea Juno, **Alışılmadık Sesler**, s. 206.
17. A.g.y., s. 208.

# Kadın ve Melankoli: "Carrie" Filmi Üzerinden Bir İnceleme

Ayşegül KESİRLİ\*

## Özet

**Anahtar kelimeler:** melankoli, kadın, cadılık

Bu makale, üç bölümde *Carrie* (Brian De Palma, 1976) filminin "melankoli" kavramı üzerinden nasıl okunabileceğini açıklamaya çalışır. Makalenin ilk bölümü melankoli kavramında öne çıkan ve melankoliyi patolojik bir sorun olarak ele alan Antik Yunan teorisi *Quattuor Humores* ile bu teorinin kadın olma haliyle olan bağına tartışır. İkinci bölümde *Carrie*'nin melankolik karakter yapısı incelenir. Brian De Palma'nın kullandığı anlatım teknikleri ve mizansen öğeleri göz önünde bulundurularak, *Carrie*'nin bir kadın olarak melankoli teorisi içerisinde kendisine nasıl bir yer bulduğu araştırılır. Makalenin son bölümünde ise *Carrie*'nin melankolik karakterinin onu nasıl bir cadı temsiline dönüştürdüğüne odaklanılır. Melankolik karakter yapısına sahip olan tüm kadınları cadılıkla itham eden demonolog Johann Weyer'in sözlerine referans verilerek, *Carrie*'nin melankolik karakteri ve annesinin *Carrie*'ye dair suçlamaları incelenir.

Tüm bu analizlerin sonucunda ise *Carrie*'nin sıra dışı bir genç kızdan cadılıkla suçlanan canavarımsı bir kadına dönüşümünün kaynağında yatan melankolik karakter yapısının en can alıcı ipuçları mercek altına alınarak sonuca ulaşılır.

## Summary

**Keywords:** Melancholia, Womenhood, Witchcraft

This article questions the notion of "melancholy" through Brian De Palma's film *Carrie* (1976) in three sections. First of all, the Ancient Greek theory named *Quattuor Humores* that declares melancholy as a medical condition and tries to explain the symptoms of melancholy through bodily fluids is examined. In the second section, *Carrie* is introduced as a melancholic character and her melancholic nature is explained through the narration techniques used by Brian De Palma and the grammatical language of the film. And finally in the last section, the article focuses on how the melancholic character of *Carrie* let her to be considered as a witch. Using the ideas of famous demonologist, Johann Weyer, who believed that the women with melancholic characteristics were witches, the article explains how *Carrie*'s melancholic character and her mother's attitudes mark her as a witch.

Consequently, the researches and analyses in this article are concluded by focusing on *Carrie*'s melancholic character switching from an outrageous teenage girl to a monstrous witch.

## 1. Dört Özsu ve Kadınlık Durumu

Antik çağda öne çıkan beden öz suları teorisi *Quattuor Humores*'e göre bedende bulunan dört sıvı bireyin karakterini belirlemede büyük rol oynamaktadır. 'Kan, sarı safra, kara safra ve balgam'dan oluşan bu bedensel sıvı dörtlüsü, doğada bulunan dört elementle ve mevsimlerle eşleştirilir. Bu teoriye göre bedenin farklı organlarında ikamet ederek, dört ana karakter yapısını oluşturduğu söylenen bu dört

sıvıdan kara safranın melankolik karakter yapısına neden olduğu iddia edilmektedir.

Bu teoriye göre kara safra, sonbahar mevsimi ile eşleştirilir. Hava, ateş, toprak ve sudan oluşan dört element grubundan toprakla aynı grupta yer alan kara safra, öğleden sonraları bastıran melankoliyle bireyleri kısaca asık suratlılığa ve dik kafalılığa mahkûm eder (1). "Bu öz sularından birinin baskın çıkma-

\*Arş. Gör., Doğu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

sı dengesizlik ve hastalık anlamına gelirken, sağlıklılık da bedendeki bu dört özsuynun dengeli ortak etkisi" (2) olarak tanımlanır. Kos Adası Kitaplığında Hipokrat'ın kaleme aldığı iddia edilen yapıtlara göre kara safra "bedenin diğer özularının karışımını bozabilmektedir" (3).

Dörthe Binkert, **Melankoli Kadındır** adlı kitabında antik çağda melankolik kişilerde baskınlaştığına inanılan kara safranın kadın kanı ile yan yana düşünülebileceğini belirtir. Binkert'e göre melankolinin ilk hecesi olan '-me' aynı zamanda *menstruasyon*'un (4) ilk hecesini de oluşturmaktadır. "ME aynı zamanda Babillerin 'ana bilgeliği' anlamında kullandıkları sözcüktür"(5). "ME Sankristçe 'medha' (kadın bilgeliği) ve Mısır dilindeki 'met' (aynı anlamda) sözcüğüyle de akrabadır. (...) 'met', Yunanlılardaki meter (anne) gibi aynı zamanda ondalık bir hesap sistemini de tanımlar. ME ile ayrıca kaderin gizemli gücü, dinsel esin ve iyileştirici büyüler (tıp) kastedilmektedir. Ana tanrıçanın pek çok ismi bu kökten türetilmiştir. Örneğin [...] Demeter ve Medusa."(6) Bu benzeştirmelerin yerinde olduğu kabul edilirse melankolinin kadınla ve kadın kanıyla sıkı bir bağ içinde olduğu öne sürülebilir. Bu da kara safrayı, kadın kanını simgeleyen menstrual kanla yan yana düşünmeye götürebilir.

Bununla beraber, kara safranın menstrual kanla benzeştirmenin bir başka yolu da her iki sıvının da insan bedeni ve ruh hali üzerinde yarattığı etkileri ortaya koymaktan geçer. Kara safranın yükselmesiyle ortaya çıkan melankoli, kişinin ruh halini alt üst eder. Hipokrat'ın tanımına göre "Melankoliklerde uykusuzluk, korku nöbetleri, çevresinden uzaklaşma, dalgınlıklar, öfke krizleri, hüznün görülür. Bu insanlar konuşmak istemezler. Sorulduğunda kısa ve isteksiz yanıtlar verirler." (7) Binkert de kara safranın yarattığı etkiler için "insanı dönüştürebilir, insanı kehanetten esrimeye, oradan cinnete ve deliliğe götürebilen farklı bir ruhsal ve zihinsel duruma sokabilir" demekte ve bu değişimlerin menstruasyon dönemindeki kadınlara da atfedildiğine dikkat çekmektedir. Kadınların menstruasyon döneminde "duygusal olarak daha duyarlı, daha 'hırçın,' hatta kavgacı bir eğilim içine"(8) girdikleri söylenmektedir. Kara safranın yarattığı etkilerle menstrual kanın kadın üzerinde yarattığı etkiler bu şekilde yan yana konulduğunda kadın var oluşu gereği belirli periyotlar içerisinde melankolikleşen bir varlık olarak tanımlanır. Nitekim Hipokrat "kadının dişil yapısı nedeniyle doğal olarak hasta"(9) olduğunu varsaymıştır.

"Wilhelm Loewenthal da 1894'te [...] 'hamile olmayan veya emzirmekte olmayan ve bu nedenle cinsel

olgunlukta olan menstruasyon halindeki kadın normal değildir"(10) demiştir. Bunun yanı sıra Petrus Andrea Matthiolus 1500-1577 yılları arasında "menstrual kanın delirtici özelliği"(11) olduğundan bahsetmiştir. Bütün bu sözler eski kültürlerde kadının doğurma yeteneğinin olağanüstü bir yetenek, neredeyse bir büyü gibi algılanması(12) "9. yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen 'demon [iblis] kadın' kimliği"(13) ve mitolojileri süsleyen kadın canavarların çokluğuyla birleştirildiğinde, kadının toplumun dışına itilen, ötekileştirilen, huyu suyu belirsiz, neredeyse canavarımsı bir varlık olarak algılandığı öne sürülebilir.

Kadının toplum dışında itilen, yalnız bırakılan canavarımsı bir varlık olarak yansıtıldığı en belirgin alanlardan biri korku sinemasıdır. Kadınların, erkek iktidarını tehdit eden, bedensel marifetleriyle yasal ve yasal olmayan, ahlak ve ahlak dışı, bedenin içi ve dışı arasındaki sınırı ihlal eden, gerektiğinde büyü ile içli dışlı olabilen karakterler olarak yansıtılmaları onların canavarımsı var oluşlarını ortaya koyan unsurlar arasındadır. Kadınların korku sinemasında bedensel olarak parçalanmaları, kana bulanmaları da onların canavarımsı, ötekileşen, toplumsallaşamayan yaratılışlarını besler. Yaratılışındaki 'tuhaflıklardan' dolayı ötekileşen, toplumun içinde kendisine uygun bir yer bulamayan, periyodik olarak delirdiği öne sürülen, doğuştan hasta kabul edilen kadının bu hali, dış dünya ile ilişkisini kesen, topluma uyum sağlayamayan, ancak aynı zamanda büyü, olağanüstü, kaynağı belirsiz dâhiyane yeteneklere sahip olan(14) melankolik figürle oldukça benzeşmektedir.

Tarih içinde kadınlara atfedilen benzer sebeplerden cadı olarak nitelendirilen birçok kişinin, aynı zamanda melankoli kavramının çatısı altında incelenmesi de bu nedenle tesadüf değildir. Ünlü Hollandalı demonolog(15) Johann Weyer, cadıların melankoliden muzdarip olduğunu öne süren ilk isimlerden biridir. Ortaçağda zamanla "geçimini sağlayamayan, toplumsal ve dinsel görevlerini yapmakta kusur gösteren, hüznünlü melankolik insanlar[ı]"(16) tanımlar hale gelen ve yedi günahahtan biri sayılan *acedia*(17), aynı zamanda cadılığın ve melankolikliğin aynı çerçevede tartışılmasına mekân hazırlanmıştır. "Gerek melankoliklerin gerekse cadıların yaşamdan, toplumsal yapılanmalardan, insanlar arası ilişkilerden olumsuz deneyimleri olduğu açıktır. Ortaçağ engizisyon kayıtlarına göre, cadılar da melankolikler gibi, toplumsal yerleşim yerlerinden uzaklarda barınan, insanlarla ilişkileri pek sevmeyen, yalnız yaşayan, toplumsal kuralları, aile ilişkilerini yadsıyan, yüzlerinin

de öfkeli bir hüznle az konuşan, kuşkulu bir kaygıyla çok düşünen, donuk yüzlü, bedensel ve ruhsal işlevleri yavaşlamış, ama bilgili insanlar olarak betimlenmişlerdir. Cadılar çok kez 'şeytani melankolik' olarak tanımlanmışlardır"(18).

Weyer'in cadı kadınlar üzerinden yaptığı tanımlamalar da kadınlarla melankolikleri birbirlerine bağlamaya vesile olur. Weyer, *Lamia*(19) olarak adlandırdığı bu kadınların melankoliden muzdarip oldukları için dini inançlarının zayıfladığını ve bu nedenle de şeytandan gelen saldırılara, ele geçirilmeye açık hale geldiklerini ileri sürer. Weyer'in cadı kadınları hayal güçleri tarafından gözlerinin kör edilmiş olarak tanımlaması hayal dünyalarına gömülen melankoliklerle aralarında bir bağ kurmamıza neden olur. Ayrıca Weyer, melankolinin şeytani saldırılara açık bıraktığı bu kadınların, ancak dini inançlarının kuvvetlendirilerek tedavi edilebileceğini öne sürer(20).

## 2. Carrie'nin Melankolisi

Kara safra ile menstrual kan arasında insan bedenine yaptıkları etkiler açısından bir benzerlik bulunduğuna işaret eden Dörthe Binkert'in bu yaklaşımının geçerli olduğu varsayıldığında **Carrie** filmi nin açılış sahnesi bu filmi melankoli kavramı üzerinden okumaya çalışan bu makale için anlam kazanmaktadır.

Bu sahnede sınıf arkadaşları tarafından aşağılandığını gördüğümüz Carrie (Sissy Spacek), banyo yapmaktadır. Kendi bedenini okşayarak zevk alırken izlenen Carrie'nin bu ritüeli andıran ruh hali vajinasından kan geldiğini fark etmesiyle sona erer. Bu durumun ne anlama geldiğini bilmeyen Carrie, ciddi şekilde yaralanıp ölmek üzere olduğunu zannederek etrafındakilerden yardım ister. Panik halindedir. Carrie'nin adet görmekte olduğunu anlayan sınıf arkadaşları onunla alay ederek, kendisine kâğıt mendil ve benzeri cisimler fırlatırlar. Bu sahnede Carrie'nin bedeninin içinden akan menstrual kanın, kara safra işlevi kazandığı söylenebilir. Banyo sahnesinin ardından nasıl bir karakter yapısına sahip olduğu daha net bir biçimde anlaşılacak olan Carrie, kadınlığa adım attığı banyo sahnesinde aslında doğuştan hasta olduğu iddia edilen cinsiyetinin melankolik yapısı ile yüzleşmek zorunda kalmaktadır.

Aristoteles'in yazdığı iddia edilen **Problemata**'da, olağanüstü kişiliklerin çoğunlukla melankoliden muzdarip olduğunun altı çizilmektedir. Bahsi geçen bu olağanüstü kişilikler filozoflar, ozanlar

gibi ortaya yeni bir düşünce veya yeni bir eser çıkarabilen, kısaca yaratma kabiliyetine sahip olan varlıklardır.

Carrie'nin yaşadığı menstrual kan kaybı, kadınlarda var olan mucizevî doğurma/yaratma kabiliyetinin dışı vurumudur. Bu haliyle Carrie, yeni bir canlı var edebilme, yaratabilme potansiyeli taşıdığını dışı vurduğu an, melankolik mizacını da gözle görünür kılmış, sınıf arkadaşlarının ilgisini üzerine toplamıştır. Ancak Carrie'nin olağanüstü kişiliği sadece bütün kadınlarda var olan doğurma kabiliyetinden kaynaklanmamaktadır. Sınıf arkadaşları tarafından köşeye kısırılmış bir şekilde vücudundan kan gelmesinin şokunu üzerinden atlatmaya çalıştığı sırada Carrie'nin öfkesi soyunma odasında bulunan bir ampulün de patlamasına yol açar.

Carrie'nin *telekinezi*(21) gücü onun olağanüstülüğünün bir göstergesidir. Bu gücün ilk olarak Carrie'nin vücudundan menstrual kan geldiği sırada ortaya çıkması da tesadüf değildir. Kara safranın bedende baskın çıkmasıyla, bedenin içini sarmasıyla oluşan melankolik kişilik yapısı, filmde Carrie'nin bedenini menstrual kanın sarmasıyla belirginleşir ve Carrie'nin menstruasyon yaşaması ile olağanüstülüğünü keşfetmesi de aynı zamana denk düşer. Bu denkleme kara safra ve menstrual kan benzerliğiyle ve melankolik kişiliklerin olağanüstü olduğu fikriyle birleştirildiğinde Carrie'ye melankolik bir karakter gözüyle bakmak daha mümkün hale gelir.

Bununla beraber, ilerleyen sahnelerde Carrie'nin okul içinde ve evinde nasıl bir ruh hali sergilediğine de şahit olunur ve onu melankolik olarak nitelendirmek daha kolaylaşır. Hipokrat'ın tanımına göre daha önce de belirtildiği gibi "*Melankoliklerde uykusuzluk, korku nöbetleri, çevresinden uzaklaşma, dalgınlıklar, öfke krizleri, hüzn görülür. Bu insanlar konuşmak istemezler. Sorulduğunda kısa ve isteksiz yanıtlar verirler*"(22) Hipokrat, başka bir yapıtında melankolik olma halini "*çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durum. Üzüntülü. Acı içinde kıvrınma. Işıktan ve insandan kaçma. Karanlığı sevmek... Konuşmaktan, herhangi bir şeye, soruya muhatap olmaktan kaçınma*"(23) olarak tanımlamaktadır.

Carrie'de yukarıda bahsedilen bütün özelliklerin bulunduğu gözlenir. Banyoda yaşanan sahnede telekinezi yeteneği ilk olarak bir öfke, bir hüzn nöbeti sırasında ortaya çıkan Carrie, bu haliyle Hipokrat'ın öfke nöbetlerinden muzdarip olduklarını



iddia ettiği melankoliklere daha da yaklaşır. Çünkü birçok melankolikte olduğu gibi Carrie'nin öfkesi de kabiliyetini doğurur.

Banyo sahnesinin ardından müdürün odasının önünde gördüğümüz Carrie, saçları önünde konuşmaya isteksiz, utangaç bir görüntü çizmektedir. Müdürün odasına girdiğinde kendisine sorulara isteksizce cevap verir. Kollarını göğsünde kavuşturmuş halde ayakta duran ve bir omzu kapıya çevrili şekilde duran Carrie, beden diliyle konuşmak istemediğini vurgulamakta ve içine kapandığının işaretini vermektedir. Bu sırada Carrie'nin telekinezi kabiliyetini tekrar sergilediği görülür. Müdürün ismini yanlış söylemesi üzerine, yanmakta olan sigaralarla dolu bir kül tablasını yere düşürür.

Bu durum Carrie'nin doğada bulunan dört elementle ilişkisini de ortaya koyar. Carrie, yakinen ilk görüldüğü banyo sahnesinde su altındadır. Bu sahnede bir ampulün patlamasına neden olan Carrie, elektrik kaynaklı elementlerle de ilişkide olduğunu belli eder. Yanan sigaralarla dolu bir kül tablasını yere düşürdüğünde ise ateşle olan ilişkisini ortaya koyar. Carrie, filmin farklı sahnelerinde bu elementleri kullanarak değişen ruhsal yapısını yansıtır. Kendisini ateşle ifade ettiğinde cüretkârlığını ve atılganlığını, suyla ifade ettiğinde ise sakinliğini, uyusukluğunu belli eder. Carrie'nin melankolinin elementi olan toprakla ilişkisi de filmin son sahnesinde açıkça gösterilmektedir.

Tüm bu yaşananların ardından Carrie okuldan eve gönderildiği sahnede, annesiyle birlikte oturduğu evin içinde görülür. Bütün perdelerin kapalı olduğu bu evin karanlığı Carrie'nin içinin kararmasının da kaynağıdır. Carrie'nin annesi ile karşılaştığında ise bu evin karanlığının kaynağının da onda aranması gerektiği anlaşılır. Evin dolayısıyla Carrie'nin içini karartan, onun menstrual kanının kara safra işlevi kazanmasından sorumlu kişi aslında annesi Margaret White'tır (Piper Laurie). Menstrual kana tıpkı Petrus Andrea Matthiolus gibi delirtici bir unsur olarak bakan ve onun kadın bedeninin zehirlediğine inanan kişi Margaret White'ın ta kendisidir.

Carrie'nin ve annesinin soyadlarının 'white' yani 'beyaz' anlamına gelmesinin altında da bir anlam gizlidir. Carrie de annesi de dünyaya geldiklerinde toplum onları ayırt edebilmek, kabullenmek ve onlara kendilerine has bir kimlik vermek amacıyla beyaz olarak adlandırmış, ancak onlar toplumun dışı-

na çıkarak, toplumdan ayrı, inzivada bir hayat yaşayarak yüzlerini siyaha, melankoliye çevirmişlerdir. Soyadlarının beyaz anlamına gelmesi Carrie ve annesinin topluma, sosyal yaşamla olan zıtlıklarını ortaya koyar.

Carrie'nin melankolik mizacı Tommy Ross (William Katt) ona mezuniyet balosuna gitmeyi teklif ettiğinde de devam eder. Bu sahnede Carrie, kütüphanede kitapların arasına gömülerek, telekinezi yeteneğinin sınırlarını çözmeye uğraşırken görülür; Tommy yanına yaklaştığında paniğe kapılır, başını önüne eğerek iletişimden kaçınır ve kendisine sorulara birer kelimeyle yanıtlar verir. Tommy'nin kendisine yaptığı teklifin ardından kaçan ve merdiven altına saklanan Carrie, melankolik karakterini bu noktada da ortaya koyar.

İlerleyen sahnelerde annesine bir erkek tarafından mezuniyete davet edildiğini söylediğinde ise annesinin Carrie'nin hiçbir şey yemediğine dikkat çekmesi de onun melankolik tavrının bir belirtisidir. Bu sahnenin sonunda annesi Carrie'nin mezuniyete gitmesine izin vermez ve sinirle pencereleri kapatmak üzere beraber oturdukları masadan kalkar. Tam bu sırada Carrie, telekinezi kabiliyetini kullanarak pencereleri kapatır. Annesinin Carrie'nin yeteneğine karşı verdiği tepki ise tam bir Ortaçağ tepkisidir. Margaret White, kızının bu hareketi üzerine onu Ortaçağ'da melankoliklerin itham edildiği gibi cadılıkla suçlar.

### 3. Carrie'nin Cadıya Dönüşümü

Margaret White'ın Carrie'nin ilk menstruasyonunu yaşadığını öğrenmesiyle yaşananlar aslında Carrie'nin annesi tarafından yeteneğini göstermeden önce de bir cadı olarak kodlandığının işaretini vermektedir. Okuldan gelen telefonla Carrie'nin adet gördüğünü öğrenen Margaret White, Carrie'yi dua etmeye zorlar. Annesinin dizleri önünde yere çökmüş olan Carrie, annesine niçin kendisini menstruasyon konusunda bilgilendirmediğini sorarken, annesi elinde tuttuğu İncil'le kadın neslinin ne kadar zayıf olduğundan bahsedip, Carrie'ye İncil'den bölümler okumaktadır. Böylelikle Margaret White, melankolik mizaçlı cadıları tedavi etmenin yolunun dini inançlarını güçlendirmekten geçtiğini söyleyen Johann Weyer'in yaklaşımını da pratiğe dökmektedir.

Margaret White, doğuştan zayıf olduğuna inandığı kızının, menstrual kanın getireceği delilikle şeytan tarafından ele geçirilebileceğinden yani bir

cadıya dönüşeceğinden korkmakta ve kızını dini metinler yardımıyla şeytandan gelecek saldırıya karşı korumayı amaçlamaktadır. Kızının yaradılış gereği, her kadın gibi potansiyel bir cadı olduğunu düşünen anne, bu durumu engellemek için elinden geleni yapmaktadır. Nitekim Carrie'nin mezuniyet balosuna gitmekte ısrar edip, telekinezi yeteneğini sergilediği sahnede annesi ona sadece kadınlığı nedeniyle potansiyel bir cadı muamelesi yapmaz. Onu hem olağanüstü yeteneğini hem de bir erkekle yakınlaşma isteğini göz önünde bulundurarak doğrudan cadılıkla suçlar.

Filmde, Carrie'nin mezuniyet hazırlıkları sırasında yaşadıkları ve mezuniyet balosunun ilk bölümündeki huzuru bir rüya sekansı gibi verilmiştir. Özellikle Carrie ve Tommy'nin dans ettikleri sahnede parlak ışıklar eşliğinde baş döndürürcesine dönen kamera görünenlerin filmin gündelik gerçekliğiyle bağdaşmadığını, bütün bunların ancak bir rüyada yaşanabileceğini hissettir. Carrie, balonun kraliçesi seçildiğinde daha da parlaklaşan, filmin dokusunu yumuşatan ışıklar ve yavaş çekime geçiş, sekansı daha da rüyalaştırır.

Anlaşılan o ki, Carrie, melankolik mizacı'nın beslediği hayal âlemine kapılmıştır. Kafasından aşağı domuz kanı boşaltıldığı anda da bu hayal âleminde yaşamaya devam eder. Kendisine bakan herkesin güldüğünü gören Carrie'nin bu bakış açısı görüntülerin bir kristalin üzerine yansıyor, kadrajın farklı yerlerinde küçük kareler halinde yer aldığı bir efektle verilmiştir. Görüntüler hem kadrajın tamamını küçük parçalar halinde kaplamakta hem de kendi etraflarında dönmektedirler. Bu dönüş Carrie ve Tommy'nin dans ederken yaşadıkları dönüşü hatırlatır ve hem o dans sahnesinin hem de sınıf arkadaşlarının Carrie'ye gülüşlerinin Carrie'nin hayal gücünde yaratılan görüntüler olduğu anlaşılır.

Barbara Creed'in dediği gibi filmde domuz kanı pek çok kez kadın kanı ile yan yana konmuştur. Chris (Nancy Allen) ve Billy (John Travolta) domuz ağılına gidip, bu kanı elde etmek için girişimde buldukları sırada kadınlarla domuzların benzerliği üzerine bir espri yapılır. Kadınlarla domuzlar arasındaki benzerlik kızların voleybol oynadıkları ilk sahnede Chris'in Carrie'ye pislik yemesini söylemesi ile de pekişmektedir. Carrie Chris'in gözünde pislikle beslenen domuzlarla birdir(24). Bu nedenle Carrie'nin kafasından aşağı domuz kanı boşladığı anda bu kan, kadının kadınlığını simgeleyen menstrual kanla bir tutulabilir.

Menstrual kanla kara safra arasında kurulan benzerlik Carrie'nin aynı zamanda kafa safra-ya bulandığının düşünülmesine de neden olur. Bulandığı bu kara safra/menstrual kan onu gerçekten de çıldırtır. Spor salonundan çıkışları engellemek için kapıları kapatan Carrie, elektrik, su ve ateş gibi elementlerle oynamaya başlar.

Önce telekinezi gücüyle ampulleri patlatan Carrie, daha sonra yangın hortumunun bağlı olduğu vanayı açarak etrafa su saçar. Bu sahnede Carrie'nin etrafa su saçması suyla gelen uyuşukluk, sakinlik veya huzur halini insanların üzerine saçmak, onları uyuşturup, sakinleştirmek amacı taşıdığı şeklinde yorumlanabilir. Bu sırada müdürün mikrofonu ele geçirerek herkesi sakin olmaya davet etmesi de bu yorumu destekler. Ancak suyla elektriğin birleşimi birçok insanın ölümüne neden olur. Bu sahnede Carrie'nin en son başvurduğu element ateştir. Gençlik dönemi ile birleştirilen ateş, cüretkârlığın elementidir. Carrie, bu elementten aldığı güçle spor salonunu ateşe boğar. Elementler arasında gidip gelen Carrie'nin bu hali vücut sıvıları arasında bir dengesizlik yaşandığının, dakikadan dakikaya farklı bir vücut sıvısının onu ele geçirdiğinin işareti olabilir.

Bu noktada Carrie'nin melankolisinin maniye dönüşmekte olduğu ileri sürülebilir. **Carrie**, içinde barındırdığı travmatik anne kız ilişkisi ve birçok ayna sahnesiyle psikanalitik paradigmadan da okunabileceğinin işaretlerini veren bir filmidir. Psikanalitik paradigmadan incelenebilecek olan bu konular bu makalenin temel problemiyle çok yakından ilgili olmasalar da Freud'un melankoli kavramını ele alış biçimi, Carrie'nin melankolik ruh halini açıklamaya yardımcı olabilir.

Freud'a göre melankolinin karakteristik özelliklerinden biri de *mani'*ye(25) dönüşebilmesidir. Melankolinin baş ettiği aynı problemlerle boğuşmakta olan maniklerde melankolinin tersine ego yücelmiştir. Mani, belirli bir etkinin sonucunda büyük bir fiziksel enerjinin boşalması ile kendini gösterir. Freud'un sevilen bir objenin bilinç düzeyinde kaybıyla ortaya çıktığını söylediği melankoli maniye dönüştüğünde, kişi egonun sevilen objenin kaybının üstesinden geldiğini ve bu objenin üzerinde yarattığı acılı etkilerden kurtulduğunu ispat etmeye çalışmaktadır. Bunu ispat ederken de açıklıkla kendisine sevilen objenin yerine koyabileceği yeni objeler aramaktadır(26).

Carrie'nin melankolisinin mezuniyet

balosunda dehşet saçtığı sahnede bu tip bir maniye dönüştüğü varsayılabilir. Psikanalitik paradigmadan bakıldığında Carrie'nin hikâyesi annesinden kopmak üzere olan bir bebeğin, annesini kaybederken yaşadığı melankoliyle açıklanabilir. Annesinin ısrarlarına rağmen onu terk edip, mezuniyet balosuna giden Carrie, bu hareketiyle annesinden kopmanın verdiği melankolik durumun üstesinden geldiğinin işaretini verir. Balo sahnelerinin mutlulukla çevrili bir hayal sekansı halinde verilmesi de Carrie'nin dağılan, daha doğrusu uykuya yatan melankoli halini yansıtmaktadır. Bu durumun ardından başından aşağı kan boşanan Carrie'nin yaşadığı bu olayın etkisiyle, uykuya yatan melankoli halini maniye çevirdiği söylenebilir.

Melankoli halindeyken ancak beden eğitimi öğretmeni Bayan Collins'in (Betty Buckley) ısrarıyla aynaya, kendi yüzüne bakan Carrie, bu haliyle Freud'un melankoliklerde görüldüğünü söylediği egosal zayıflığı(27) ortaya koymaktadır. Mezuniyet balosuna hazırlanırken ayna karşısında makyaj yaptığını gördüğümüz Carrie'nin artık ayna imgesine bakmaktan çekinmediği, egosunun güçlenerek sınırlarını genişlettiği, anneden ayrı bir bedene sahip olmanın Carrie'ye herhangi bir korku yaşatmadığı görülmektedir. Spor salonunda dehşet saçtığı sahnede telekinetik gücü sayesinde daha da tehlikeli bir şekilde kendine güvenen, cüretkâr bir kişiliğe bürünen Carrie'nin egosunun maniklerde görüldüğü gibi sınır tanımaz bir boyuta ulaştığı söylenebilir. Bu durum da Carrie'nin melankolisinin mezuniyet balosu sahnesinde maniye dönüştüğü yorumunu yapmayı kolaylaştırır.

Mezuniyet balosu sahnesindeki manik evresinden sonra Carrie, evine yani annesine dönerken görülür. Evin dışarıdan görünüşünde perdelerin pencereleri sımsıkı kapattığı fark edilir ve perdelerden dışarıya yansıyan görüntüden içeride ateş yanyormuş gibi bir izlenim edinilir. Bu görüntünün ardından Carrie içeri girer ve suyun içine oturarak vücudundaki kanları temizler. Su ile ilişkisi bu sahnede sakinleşmeye çalıştığının işaretini verir. Bu noktada beyazlar içinde Carrie'nin annesi görünür.

Barbara Creed'in dediği gibi Margaret White, Carrie'yi kucakladığında cinsel hayatına dair anlattığı hikâyelerle ve kadınların nasıl kirli mahlûklar olduğuyula ilgili sarf ettiği sözlerle tam da Carrie'ye son duasını etmesini telkin eden bir cellât görünümündedir(28). Bu haliyle filmde Ortaçağ düşüncesini temsil eden Margaret White, Carrie'nin kadınlığından gelen cadılığına son vermek ve onu cadılık günahun-

dan kurtarmak istediğini belli eder. Ancak tersine Carrie cadılığından kaynaklanan telekinetik güçleri sayesinde Margaret White'ı çarmıh pozisyonunda içinde kaybolduğu karanlıktan kurtarır. Margaret White çarmıh pozisyonunda can verirken ölümünden orgazmik bir zevk aldığını belli ederek, melankolik bir kişilik izlenimi verir. Dahası Carrie'nin melankolisine sebep olan ana melankoli kaynağı aslında Margaret White'ın içinde gizlidir. Tüm yaşananların ardından Carrie, annesinin cesedini kucaklayarak süpürge dolabına kapanır. Özel güçlerini kullanarak önce evi başlarına yıkan Carrie, sonra da her şeyi ateşe verir.

Sonuç olarak, spor salonunda yaşanan facianın ardından sınıf arkadaşlarından Sue'nun (Amy Irving) gördüğü rüya, Carrie'nin melankolinin esas elementi olan toprakla ilişkisinin altını çizer niteliktedir. Bu rüyada Carrie'nin evine doğru yol alan beyazlar içindeki Sue, ev yerine bir çukurla karşılaşır. Bu çukurun üzerinde 'Cehennemde yan Carrie White' yazılı bir tabela dikilmiştir. Bu tabelanın altına çiçek bırakmaya niyetlenen Sue, bir anda toprağın altından çıkan Carrie'nin eliyle irkilir. Carrie, sonunda en başından beri içinde bulunduğu melankolik ruh haliyle birebir bütünleşmiş, melankolinin elementi toprakla bir olmuştur. Dahası ölümü Ortaçağ'da Weyer'in melankoliden muzdarip olduklarını düşündüğü cadı kadınlar gibi yanarak gerçekleşmiştir.

#### NOTLAR

1. Serol TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**. Say Yayınları, İstanbul, 2004. ss. 161-162.
2. Dörthe BİNKERT, **Melankoli Kadındır**. Çev.: İlnur İgan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999. s. 102.
3. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 100.
4. Halk arasında âdet görme ya da aybaşı olarak bilinen *menstruasyon*, kadınlarda, rahmin iç yüzeyinde, döllenmiş yumurtanın rahme yapışması ve beslenmesi amacıyla oluşan damar ve dokuların kan ile birlikte her ay, vücuttan atılması sürecidir.
5. D.BİNKERT, **Melankoli Kadındır**, s. 110,
6. A.g.y., s. 110.
7. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 100
8. D.BİNKERT, **Melankoli Kadındır**, ss. 115-116.
9. A.g.y.,s. 117.
10. A.g.y., s. 117.
11. A.g.y., s.117.

12. Barbara CREED, "Woman As Witch: Carrie." **The Monstrous Feminine**. Routledge, New York, 1993. s. 74.
13. Akın HAYDAR, **Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı**. Dost Kitapevi, Ankara, 2001. s. 124.
14. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 117.
15. Türkçe'de iblis bilimci olarak adlandırılabilir olan *demonolog*, cin, iblis gibi dünya dışı varlıkları bilimsel olarak inceleyen bilim insanlarına verilen isimdir.
16. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 144.
17. Ortaçağ'a ait Latince bir terim olan *acedia*, halsizlik, çevreye karşı ilgisizlik ve duyarsızlık hali olarak tanımlanır. Yedi ölümcül günahın biri sayılan *acedia*, dua edemeyecek ya da çalışamayacak kadar halsiz olma durumudur.
18. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 168.
19. Arapça'da parlak anlamına gelen *Lamia*, farklı mitolojilerde çocukları yediğine inanılan dişi bir iblis olarak tanımlanır.
20. P. Brian LEVACK. "Johann Weyer: Witches As Melancholics, 1563." **The Witchcraft Sourcebook**, Ed. Levack, P. Brian. Routledge, Londra, 2004, ss. 277-284.
21. Yunanca kökenli bir kelime olan *telekinezi*, maddelere düşünce gücüyle etki edebilme kabiliyetine denir.
22. S. TEBER, **Melankoli: Normal Bir Anomali**, s. 100.
23. A.g.y., s. 100.
24. B. CREED, "Woman As Witch: Carrie.", s. 80.
25. Tıbbi bir terim olan *mani*, kişinin depresyon sürecinde muhakeme yeteneğini kaybederek, normalin üzerinde bir enerjiyle, abartılı, aşırı coşkulu ve pervasız davranışlar sergilemesine denir.
26. Sigmund FREUD, "Mourning and Melancholia", **On Metapsychology : The Theory of Psychoanalysis : Beyond the Pleasure Principle the Ego and the ID and Other Works**. Penguin, Harmondsworth, 1991. ss. 251-268 (Türkçe baskısı: Freud, Sigmund. "Yas ve Melankoli", **Metapsikoloji Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Başka Yapıtlar**, Çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2000.)
27. A.g.y., s. 256.
28. B. CREED, "Woman As Witch: Carrie.", s. 82.





*'Caryl Churchill', 'Top Girls' (Zirvedeki Kızlar)'ın yazarı.*

# Kadınların Kadın Yönetimine Eleştirileri: 'Zirvedeki Kızlar'

Sinan GÜL\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: Feminizm, Caryl Churchill, Zirvedeki Kızlar, feminist tiyatro.*

İngiliz tiyatrosunun önemli yazarlarından Caryl Churchill'in 1982'de yazdığı **Top Girls** (Zirvedeki Kızlar) adlı oyunu kadın hareketinin liberalizm karşısında aldığı tavrı ve durumu gösterirken, eleştirisini de beraberinde getirmektedir. Geçmişten günümüze kadının durumunun nasıl bir evrim geçirdiği, kadınların mücadelelerindeki eksik ve yanlış noktalar, bir kadın yazarın gözünden objektif olarak sunulmaktadır. Bahsi geçen dönemlerde iktidarda olan Margaret Thatcher ise sadece basit bir politikacı değil aynı zamanda liberalizmin getirdiği devlete dayalı ekonomiyi kısıp, özel şirketleri ve serbest piyasayı destekleyen anlayışın vücut bulduğu bir figürdür. Bu anlamda Thatcher eleştirisi üzerinden oyun, sosyalist feminist bir yapıya bürünmektedir. İkili ilişkilerin de çocukluktan ergenliğe kadar ele alındığı, aile içi travmaların bireyi nasıl etkilediğini de gösteren metin, ekonomik kaynaklı sıkıntıların, kişilerin özellikle ataerkil geleneklere sahip olan toplumlarda kadınların üzerinde fazlasıyla olumsuz etki bıraktığını vurgulamaktadır.

## Summary

*Key words: Feminism, Caryl Churchill, Top Girls, feminist theatre.*

**Top Girls**, a 1982 play of a prominent English playwright Caryl Churchill, does not only show the stand of the feminist movement against liberalism, but goes as far as to criticize it. Presenting the evolution of the status of women from the past to these days from a female writer's objective perspective, it at the same time points out the weaknesses in their struggle. Margaret Thatcher is not just a leading politician in the scope in the play's time, but a figure that reduced the government's hold on the economy, a concept which came with liberalism, and supported private businesses and free market. Thus, criticism of Thatcher's policy in the play is incorporated in a social feminist structure. The story tells how an individual, surrounded from childhood by dual relationships and family traumas, may end up being , and stresses what negative effects may economy related problems may have on people, and namely women, especially in a patriarchal society.

İngiliz Tiyatrosu köklü ve muhafazakâr geleneğine rağmen 1950'li yıllardan itibaren önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Gerek teorik gerekse pratik anlamda Beckett'in temelini attığı bu değişim anlayışı, gelecek fırtınanın öncülüğünü üstlenmiştir. John Osborne'un **Look Back in Anger** (Öfke) adlı oyunu ile 'genç ve öfkeli' olarak adlandırılan yazarlar kuşağı da ortaya çıkmıştır. Klasik biçim ve içeriklerin yıkıldığı, sosyal adaletsizlik ve dengesizliğin daha fazla ele alındığı metinler küçük tiyatrolardan başlayarak her yere yayılmaya başlamıştır. Avrupa'da Sartre ve Camus gibi entelektüellerin öncülüğünü yaptığı varoluşçuluk hareketi ve benzeri sorgulamaya dönük hareketler ile sosyalizmin ayaklandığı gençliğin dinamizm adayı tam anlamıyla etki altına alamamışsa

da tiyatral olarak yeniliklerin önünü açmıştır. Yeni ve yerleşik olanlara kıyasla küçük sahnelerin açılmasıyla birlikte yeni yazarlardan modern oyunlarına dönüş başlamıştır. Bu dönemde yazarlar bir arada çalıştıkları kurumun çatısı altında atölyelerde kolektif çalışmalar başlatıp, farklı meseleler üzerine eğilmişlerdir.

Rönesans döneminden ellili yıllara kadar İngiliz Tiyatrosu, erkeklerin egemenliği altındaydı. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası kadınların da erkekler kadar hayata müdahil olmasıyla birlikte, kadınlar da kendi eserlerini yazmaya başladılar. Bu genel hava içerisinde ortaya çıkan Caryl Churchill, İngiliz Tiyatrosunun en önemli yazarlarından biri olmayı başarmıştır.

Temelde kadın sorunlarını ele alan yazar, 1938 yılında Londra'da doğmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası 1948 ile 1955 yıllarında daha sakin bir hayatı seçip ailesiyle Kanada Montreal'de yaşadı. İngiliz Dili ve Edebiyatı eğitimini Oxford'da tamamlayan Churchill'in ilk oyunları okul yıllarında amatör yapımlarla sahnelendi. Okulu bitirdikten sonra BBC için 'burjuva orta sınıfı ve onun yıkılışı' hakkında olduğunu belirttiği radyo oyunları da yazan Churchill'i bilinen bir yazar yapan oyunu 1972'de yazdığı **Owners** (Sahipler) olmuştur. Sosyal adaletsizlik hissini ağır bastığı oyun Royal Court's Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Yazar, Joint Stock ve Monstrous Regiment gibi sol ve feminist duruşlara sahip ekiplerle birlikte çalışırken, on yedinci yüzyıl cadı avlarını ele aldığı **Light Shining in Buckinghamshire** (1976) ve **Vinegar Tom** (1976) adlı oyunlarını kaleme aldı. 1970 ile 1980 arasında on altı oyun yazan Churchill'in bu dönemde öne çıkan oyunları **Vinegar Tom**, **Softcops** ve **Cloud Nine** olmuştur. 1980 ve 1982 yılları arasında yazdığı **Top Girls** (Zirvedeki Kızlar) ise Churchill'i uluslararası anlamda ön plana çıkaran eseri olmuştur. Hayal gücü kuvvetli ve kuşkucu bir yazar olan Churchill politik titizlikten ve geleneksel tiyatro biçimlerinden pek haz etmemektedir ve **Objections to Sex and Violence** (1974) ve **Fen** (1982) gibi oyunları onun güçlü yazınıyla bezenmiştir. Her ne kadar bazı eleştirmenler eserdeki didaktiklik ögesinin eksik olduğunu düşünseler de **Serious Money** (1987) insanlar ve 'şehir' pratiği üstüne etkileyici izlenimler bırakmayı başarmıştır. Üç erkek çocuk sahibi olan Churchill çocuklarına daha iyi bakabilmek için yazılarını evde yazmaya karar vermiştir. Bir kadın olarak hem çalışma hem de ev hayatının zorluklarını tam anlamıyla hisseden yazar eserlerinde bu konuları bazen dolaylı bazen de doğrudan en sert şekliyle ele almaktadır<sup>1</sup>.

Bir yazar olarak üretkenliğini devam ettiren Churchill'in oyunları dünyanın değişik yerlerinde sahnelenmeye devam etmektedirler. Ülkemizde en son **Uzak** (Far Away / 2006) adlı oyunu sahnelenen Churchill'in **Top Girls** (Zirvedeki Kızlar) oyunu Devlet Tiyatrosunun repertuarında bulunmasına rağmen ülkemizde henüz sahnelenmemiştir. Sue Ellen Case, Churchill'in yazarlığını şöyle değerlendirmektedir:

*Churchill'in oyunları, döneminin sorunlarını ve feminist eleştirisini, onun feminist tiyatro gruplarıyla ortak çalışmasını ve toplumsal harekete yatkınlığını yansıtır. Onun sivri*

*sosyal tipleri, hayal ettiği olasılıklar ve politik vizyonunun genişliği, sosyal değişim için bir laboratuvar olabilecek bir tiyatro üretir. Bu tiyatrodaki birey, cinsel hazı ve partnerliği, ataerkil modellerin dışında kurgulayabilir. Bu girişimi cinsel sorunların feminist yorumunun diğer yönünü dramatize eder. Daha önce de ele alınan oyunlar baskı modellerinin yapısını çözerken, Churchill bu modeller için gerçek alternatifler önerir.<sup>2</sup>*

Ne üzerine yazdığı fark etmeden Churchill metinleriyle insan doğası, Batı Medeniyeti, sosyal düzen veya tarihsel süreç hakkındaki temel bilgilerimize her defasında meydan okumaktadır. Yazar geçmişle bugünü aynı potada, aynı sahnede eritip aslında değişenlerin veya değişmeyenlerin neler olduğunu günümüz toplumuna göstermek amaçındadır. Churchill'in **Zirvedeki Kızlar** oyunu bir Thatcher dönem eleştirisi olarak ele alınabilir. Ancak oyunun bunca zaman sonra hala popüler olması, metnin kendi zaman dilimine takılıp kalmayan aksine evrenselleşen bir yapısı olduğunu da göstermektedir. Churchill, anlattığı İngiliz toplumunun yerelliğinden sıyrılıp evrensel bir tema olan başarıya giden yolda kadınların ödemek zorunda oldukları bedeller gibi her yerde rastlanılan ortak bir yaraya parmak basmıştır. Bu yüzden Marlene'i izleyen seyirciler nerede olurlarsa olsunlar, birbirlerini çektikleri sıkıntılardan tanınmaktadırlar.

### Zirvedeki Kızlar

İlk olarak 28 Ağustos 1982'de Londra'da Royal Court Tiyatrosu'nda ve daha sonra New York'ta sahnelenen **Zirvedeki Kızlar** ilk gününden itibaren ilgi toplamayı becermiş ve dünyanın değişik sahnelerinde de kendine yer bulmayı başarmıştır. Churchill'in kariyeri açısından da önemli bir yer tutan **Zirvedeki Kızlar** oyunu yazarın uluslararası anlamda kendisine bir yer edinmesine de yardımcı olmuştur.

Oyun, yazar tarafından üç perde olarak yazılmış olmasına rağmen iki perde olarak sahnelendiği için Churchill de oyunun istenilen şekilde uygulanabileceğini belirtmiştir. Oyunun ilk perdesi bir restoranda başlar. Oyunun başkarakteri olan Marlene, kadın garsonla beraber konuklarını beklemektedirler. Bu prolog oyunun başkarakteri olan Marlene'nin tarihsel topluluğunun soy kütüğünün tanıtılması olarak da görülebilir<sup>3</sup>. Masanın altı kişilik olması seyirciye karşılaşacağı kişiler hakkında nicel bir ön bilgi sunmaktadır. Bu buluşmanın temel nedeni

Marlene'in iş ve işçi bulma acentesi tarzındaki Zirvedeki Kızlar adlı çalıştığı kurumda bir terfi almış olmasıdır. Ancak bu kutlamayı gerçekçi çizgiden ayıran kutlamaya gelecek kişilerin kimlikleridir. Marlene'den başka masanın etrafına oturacak beş kişinin her biri de tarihsel anlamda önem kazanmış kadın figürlerdir. Bu kişiler Isabella Bird, Lady Juno, Dull Gret, Papa Joan ve Sabırlı Griselda'dırlar. Oyunda Marlene hariç herkes birkaç değişik karakteri oynamaktadır. Oyun genel hatlarıyla ironik bir şekilde Marlene'nin başarısını kutlamaktadır. Bir kutlama sahnesi ile başlayan oyun yavaşça aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını gösterecektir. İlk sahnesinde tarihsel beş karakterin konuk olduğu lokantada Marlene'nin çalıştığı 'Top Girls' İş Bulma Acentesinde elde ettiği terfi kutlanmaktadır. Ancak bu kutlamaya katılan kişiler tarihsel kadın figürleridir ve hepsinin ortak yanı da toplum tarafından hakir ve aşağı görülmeleleridir. Önemli işlere imza atmış olmalarına rağmen toplum tarafından kadın oldukları için susturulmuş veya cezalandırılmışlardır. Churchill böylesi bir giriş ile patriarkal sistemde başarılı olan kadınların akıbetleri ve karşılaştıkları üzerine genel bir değerlendirme sunmaktadır.

İlk sahnede karşılaşılan karakterler ilginç hikâyelere sahiptirler. Bu kadınların hepsinin ortak noktaları geçmişte erkekler kadar başarıya sahiplik etmeleri ancak büyük acılar çekmiş olmalarıdır. Yazar bu anlamda modern zamanlarda geçen bir oyunla, tarihi başka bir yönden okuma girişimi içerisindedir. Feminist tiyatronun temel öğelerinden biri olan tarihi tersten ele alma ve ezilenlerin, bastırılanların seslerini yüzeye çıkarma anlayışı, bu oyunda tarihsel anlamda önemli birer figür olarak yansıtılan kadınların ele alınmamış, karanlıkta kalmış hayatlarına değinmektedir.

Ele alınan karakterlerden biri olan Isabella Bird (1831–1904), Viktorya döneminde Edinburgh'ta yaşamış ve kırk ile yetmişli yaşları arasında yoğun bir şekilde seyahat etmiş bir nevi gezgindir. İlk oyunda yazarın da rızasıyla oluşturulan rol dağılımında Isabella rolünü oynayan oyuncunun aynı zamanda Joyce ve Bayan Kidd rollerini de oynaması uygun görülmüştür. Diğer tarihsel karakterlerin de ilerdeki sahnelerde modern dönem karakterlerini de canlandırması tarihin devamlılığı ve sürekliliğini vurgulamaktadır. Geçmişte acı çeken kadının aslında bugün de aynı acılara maruz kaldığı, farklı coğrafya veya zamanlarda olsa bile benzeri durumları yaşadığı gösterilmek istenmektedir. Tarihin kadın hakları

anlamında uzun ve değişmeyen bir çizgi olduğu fikri dolayısıyla, yüzyıllar önce yaşayan karakterlerin ikinci perdede kıyafet değiştirerek seyirci karşısına çıkması seyircinin geçmiş ve bugün arasında kıyaslama yapması için bir uyarıcı görevi yapmaktadır. Seyircinin geçmişte haksızlıklara maruz kaldığına tanıklık ettiği karakterler, günümüzde farklı kimliklere ve yaşamlara sahiptir ancak mevcut sistem değişmemiştir. Bu yüzden kadınlar üzerindeki baskılar şekil değiştirirse de halen daha kendini hissettirmektedir.

Lady Nijo, doğum tarihi 1258 olarak tahmin edilen, Japon İmparatorunun zevcelerinden olan Japon bir kadındır. Nino, daha sonra Budist bir rahibe olmayı seçmiştir ve Japonya'yı yürüyerek dolaşmıştır. Nino da, İmparatorun zevcelerinden birisi olmasından ötürü zorluklar çekmiş ve çocuk sahibi olamadığı gibi İmparator tarafından başkalarına hediye olarak sunulmuştur. Bu karakter üzerinden yapılan eleştirel bakışta irdelenen onu bu konuma getiren, kendi fahişeliğini bile tanmasına engel olan bu sosyal durumdur. Nijo içinde bulunduğu durumun şatafatından etkilenmiş bir ruh haliyle elbiselerinin ne kadar kıymetli olduklarından bahseder. Nijo aynı zamanda dört çocuğu olmasına rağmen hiçbirine annelik edemez. Doğar doğmaz sevgilisi tarafından çocuklar alınır. Churchill, karaktere odaklanmaktan ziyade kadının bir mal gibi elden ele dolaştırılmasını yasal hale getiren toplumsal kuralların saçmalığını ve vahşiliğini izleyiciye sunmaktadır. Aynı zamanda Nijo'nun giysilerine düşkün olması ve bundan bahsetmesi, günümüz kadınında yaratılmak istenen meta fetişizminin basit bir yansıması olarak ele alınabilir.

Dull (aptal) Gret, Hollandalı ressam Pieter Brueghel'in (1525–1569) **Dulle Griet** adlı tablosunda yer alan önemli bir kadın karakterin adıdır. Bruegel bu karakter aracılığı ile insan zayıflığını, aç gözlülüğü ve para hırsını eleştirisinin merkezine oturarak ağır biçimde cezalandırmaktadır. 'Zirvedeki Kızlar'da bahsi edilen Dull Gret'in İspanyol hâkimiyeti altında acı çektiğinden bahsedilir. Hollandalılar bahsi geçen dönemlerde Kutsal Roma İmparatoru V. Charles'ın yönetimi altındaydılar. 1556'da topraklar onun oğlu İspanyol kralı II. Philip'e devir olundu. Calvinist Felemenkler İspanyol Katoliklerden nefret ediyorlardı ve Engizisyonun Hollanda'ya gelmesiyle, bireysel, ekonomik ve dinsel özgürlüklerini yitirmekten korkuyorlardı. 1567'de II. Philip buraya bir ordu göndererek düzen altına alınmasını istedi. 1572'de yedi yıl sürecek olan Hollanda iç Savaşı başladı<sup>4</sup>. İşte



gerçek hayatta var olmayan Dull Gret oyun içinde sanki bu dönemde yaşamış gibi tezahür edilmiştir. Tabloda ise ressam tarafından bir zırh ve kalkan ile arkasında kadın güruhu ile cehennem ve şeytanlarla savaşmaya giderken resmedilmiştir. Oyunda diyaloglara basit veya saçma katkılar yapan, adından anlaşılacağı üzere aptal olan Gret'in Marlene'in tarihteki başarılı kadınlarla yaptığı toplantıya katılımı nedeni kadınların onun ardından savaşa gitmeleridir. Bir anlamda içinde bulunduğu koşullara isyan bayrağı kaldıran Gret, kadınlığını temsil eden mutfak önlüğü ve erkeklerin savaş zırhıyla şeytana karşı savaşa girmektedir. Ancak bahsi geçen döneme kadar olan Haçlı Savaşları, Kutsal Savaşlar veya ülkeler arası savaşlardakinin aksine Gret'in ordusu kadınlardan oluşmaktadır. Belki de Brueghel'in tasvir ettiği bu ordu tarihin ilk düzenli kadın ordusu ve Gret de onun kumandanı olarak kabul edilebilir.

Papa Joan'ın öyküsü ise dokuzuncu yüzyılda İngiliz John Anglicus adı ile başlamaktadır. Atina'da eğitim alıp, Roma'da dini vaizler vermiş olan John, önce kardinal daha sonra Papa IV. Leo'nun ölümüyle Papa olarak atanmıştır. Papa VIII. John olarak iki yıl hizmet vermiş ancak resmi bir seremoni esnasında çocuk doğurunca gerçek kimliği keşfedilmiş ve taşlanarak öldürülmüş bir kadındır. John'a ait ilk referans ölümünden 350 yıl sonra ortaya çıkmıştır. On beşinci yüzyılda varlığına dair makaleler yazılmış olsa da reformasyon döneminde reddedilmiştir<sup>5</sup>. Halen daha varlığı üzerinde bir sis perdesinin bulunduğu Papa Joan, Churchill'in oyununda tüm başarıları sadece kadın olduğu için görmezden gelinen ve bunu hayatıyla ödeyen bir karakter olarak resmedilmiştir. Yakalanıncaya kadar 854 ve 856 yılları arasında Hıristiyan dünyasının en yüksek koltuğuna oturmayı başarmıştır. Ancak onun bir kadın olması ölmesini gerektirmiştir. Papa Joan karakteri üzerinden kadınlığın kutsanan bir değer olarak açığa çıktığı görülmektedir. Joan senelerce kendisini erkek gibi yetiştirmiş, erkeklerin arasında hiçbir kadın olmadan senelerce yaşamış ancak kadınsılığını ve kadınlığını hiçbir zaman tam olarak söylememiştir.

Her zaman için hakikatin peşinde koştuğunu ve bunun yüzünden sevgilisiyle şiddetli tartışmalar yaşayan Joan'ın, bu arayışının Papa olunca sona ermesi manidardır. Churchill Joan üzerinden dinsel kural ve tabulara da kendi eleştirisini getirmektedir.

*JOAN: Papa olan kişinin herşeyi bildiğini umuyordum. Tanrının doğrudan benimle*

*konusacağını düşünüyordum. Ama tabii ki o benim bir kadın olduğumu biliyordu.*

Sabırlı Griselda da, Dull Gret gibi hayali bir karakterdir. Erken Rönesans dönemi yazarlarından İtalyan Francesco Petrarch (1304–74) ve Giovanni Boccaccio (1313–75) ve İngiliz yazar Geoffrey Chaucer'ın (1342/43–1400) eserlerinde ele alınan bir karakterdir. Boccaccio'nun **Decameron**, Petrarch'ın yazdığı Latince şiirlerde ve Chaucer'ın yazmış olduğu **Canterbury Hikâyeleri**'nde adı geçen Griselda bazı farklı anlatımları olsa da asıl olarak kocası tarafından evlatları elinden alınarak bir teste tabii tutulmasıyla anlatılmaktadır. Başka aşığılanmalara da maruz kalan Griselda bu testi büyük bir sabır ve itaat göstererek kazanmayı bilmiştir. Griselda'nın hikâyesi aşkı ve sevdikleri için her şeyi göze almak gerektiğini anlatmak için söylene gelen bir hikâye olmuştur. Ancak Churchill'in de dikkat çektiği gibi aşkı ispatlaması gereken Griselda'nın kocası hiç olmamıştır. Kadın konumundan ötürü tam itaat ve acılara katlanması beklenen Griselda'nın etrafındaki erkeklerden aynı sabır ve özveri beklenmemektedir.

Bu karakterlerin çektiği acıların ve ıstırapların dile getirildiği ilk sahne sonrasında günümüz çağdaş mekân ve zamanında aynı oyuncuların canlandığı karakterlerin aslında çok da farklı koşullarda yaşamadıkları gözler önüne serilmektedir. Çalıştıkları ortamlarda önyargı ile yaklaşılacak kadınlar erkeklerin egemen oldukları bir dünyada yerlerini savaşarak almaları gerekmektedir. Bu perde tamamen farklı olarak Marlene'in ofisinde başlar. Marlene iş için başvuru yapmış olan Jeanine ile bir ön mülakat yapmaktadır. Marlene, birinci sahenin aksine gerçek yaşam alanı olan ve dönemin Theacher politikalarının savunduğu insan profili çizmektedir. Marlene de, Jeanine'ni farklı yerlere yönlendirmeden önce yapması gereken fedakârlıkları sıralamaktadır. Eğer iyi bir kariyer istiyorsa yapması gereken şeyin öncelikle sadece işine konsantre olması gerektiğini vurgulamaktadır.

*JEANINE: Hayır, ben mevki istiyorum. Biraz da para istiyorum.*

*MARLENE: Aldığın maaş?*

*JEANINE: Yüz.*

*MARLENE: Fena değil biliyorsun. Peki kaç yaşındasın? Yirmi mi?*

*JEANINE: Evlenmek için biraz para biriktiriyorum.*

*MARLENE: Bu senin uzun dönemli bir iş istemediğin anlamına mı geliyor Jeanine?*

JEANINE: Çalışabilirim.  
 MARLENE: Çünkü mevkiler nerede gelir söyle bakayım? Çocuk planınız var mı?  
 JEANINE: Oh hayır çocuk yok şimdilik.  
 MARLENE: Yani onlara evleneceğini söylemeyeceksin?  
 JEANINE: Böylesi daha mı iyi olur?  
 MARLENE: Muhtemelen işine yarar.  
 JEANINE: Yüzük takmıyorum. Yüzüğe para harcamamız gerektiğini düşündük.  
 MARLENE: Hiç olmazsa çıkarıp takma derdin olmaz.  
 JEANINE: Olsa çıkarmazdım.  
 MARLENE: İş görüşmesine gittiğinde bu konudan bahsetmeye gerek yok. / Şimdi Jeanine söyle bakalım, herhangi bir şirket için duyduğun özel bir  
 JEANINE: Peki ya sorarlarsa?  
 MARLENE: his var mı?<sup>6</sup>

İkinci perde ikinci sahnede on altı yaşındaki Angie ve on iki yaşındaki Kit bulunmaktadır. Marlene'in kız kardeşi Joyce'un arka bahçesinde geçen oyunda çocuklar kendi aralarında değişik konularda tartışmaktadırlar. Angie arkadaşına sürekli olarak annesinden yakınmaktadır. Angie'nin arkadaşı Kit'in sevgisine ve alakasına bariz bir şekilde ihtiyaç duymasına rağmen, bu sahne Angie'nin arkadaşıyla dalga geçmesinden oluşan diyalogları kapsamaktadır. Değişik birçok konunun da araya girdiği diyaloglar sırasında regl olan Kit elini eteğinin altına koyar ve parmağını kana bulayıp çıkarır. Kız kıza giden bu diyalog Joyce'un geliş ile sekteye uğrar. Bu sahne esnasında Angie'nin Marlene'in kızı olabileceği fikri ilk kez Angie tarafından ortaya atılır.

KIT: Onu hatırlıyorum. Şu teyze. Bu kadar özel olan ne?  
 ANGIE: İnsanlara o iş buluyor.  
 KIT: Ee bu kadar özel olan ne?  
 ANGIE: Sanırım ben teyzemin çocuğuyum. Bence benim gerçek annem benim teyzem.  
 KIT: Neden?  
 ANGIE: Çünkü o Amerika'ya gidiyor şimdi kapa çeneni.  
 KIT: Ben Londra'ya gitmiştim.  
 ANGIE: Hadi bana sarıl ve çeneni kapat çünkü midem bulanıyor.<sup>7</sup>

Angie bu yüzden Marlene'in peşinden Londra'ya gitmek istemektedir ancak annesi Joyce buna müsaade etmez. Joyce, Angie'i azarlayıp içeri

gönderir. Sahnenin sonunda Angie kendisine küçük gelen bir elbiseyi giyip gelir, bu elbiseyle annesini öldürmek istediğini söyler. Sahne bu şekilde sona erer. Bu sahnenin genel olarak işlevi Marlene'nin Angie'nin annesi olması ihtimaline ilk göndermenin burada yapılmasıdır. Ayrıca ergenlik çağına girmeye başlayan iki genç kızın birbirleriyle ve aileleriyle olan diyalog ve sorunlarının da burada ele alınması, gençliğin yaşantısına ayna tutmasına yardımcı olmaktadır. Böylesi bir aktarım kadınlara özgü ve ayıp olduğu düşünülerek sahneye yansıtılmayan bu durumun 'özel olan politiktir' mantığı içerisinde işlendiğini göstermektedir. Churchill ve diğer feminist yazarların yola çıkarken değiştirmeye çalıştıkları esaslardan birisi de buydu. Kadınlar için tabu olarak görülen sorunları dile getirmek ve bunları topluma kabul ettirip, erkekler için yasak veya ayıp olmayan hiç birşeyin kendilerine uygulanamayacağını göstermek feminizmin de temel amaçları arasında yer almaktadır.

İkinci perdenin üçüncü sahnesinde ise Marlene'in alt kademesinde çalışan Nell ve Win'in ofiste Pazartesi sabahı yaptıkları hafta sonu ve genel iş yeri değerlendirmesi yer almaktadır. Bu iki karakterin dertleşmeleri Marlene'in gelişle son bulur. Daha sonra iş bulmak için başvuran Louise ve Win'in görüşmesi gelmektedir. Kişisel özelliklerini sayan Louise'e, Win'in asıl sorusu onca yıl çalıştıktan sonra neden işini değiştirmek istediği olur. Louise ise kendisini işine adanmış, akşamları da çalıştığı için sosyal bir hayata sahip olmadığını, bu yüzden işini değiştirmek istediğini söyler. Kırk altı yaşındadır, onun yetiştirdiği erkeklerin hepsi belirli bir mevki ve makam elde etmişlerdir ancak Louise hep aynı pozisyonda kalmıştır ve bu gidişle de yerinden hiç kılmıdayamayacak gibi görünmektedir. Win de onun işini bırakacak olmasına üzülmemektedir.

WIN: Ama siz neden ömrünüzün büyük kısmını aynı yerde geçirdikten sonra değişiklik yapmak istiyorsunuz?  
 LOUISE: Bakın ben bu şirket için yaşadım, ömrümü verdiğimi de söyleyebilirsiniz çünkü öyle acayip bir sosyal hayatımın da olduğunu söyleyemeyiz, hatta akşamları bile çalıştım. Demin sizin bahsettiğiniz nedenlerden ötürü de büroda hiç karışıklıklarım olmadı ve işinize bağlı olduğunuz sürece de başka yerlere dönüp de pek bakmazsınız. Yirmi yedi yaşından beri idarecilik durumum vardı ve siz de bunun ne anlama geldiğin takdir edersiniz. Bir bölümü ben kurdum. Ve şimdi

*görüyorsunuz fazlasıyla iyi çalışıyor ve kendimi buraya sıkışmış hissediyorum. Yirmi yılımı arada bir yönetimde geçirdim. Yetiştirdiğim insanların bizim şirkette veya başka yerlerde daha da ilerlediklerini gördüm. Kimse benim farkıma varmıyor, hayır böyle bir beklentim yok, hatalar yaparak insanların ilgisini çekmiyorum, herkes benim yaptıklarımın mükemmel olduğunu kabul ediyor. Ben gittiğim zaman benim farkıma varacaklar, beni kaybettikleri için sanırım üzülecekler, bana elbette para teklif edecekler ve ben de red edeceğim. Onlar için neler yaptığımı ben gittikten sonra anlayacaklar.*  
 WIN: *Peki size daha fazla para teklif etseler, kalmayacak mısınız?*  
 LOUISE: *Hayır kalmayacağım.*<sup>8</sup>

Bu sahne de iş dünyasının acımasız ve cinsiyetçi ayrımlara yol açan yapısını gözler önüne sermektedir. Bir kadın ne kadar sıkı çalışırsa çalışsın, belirli bir noktadan sonra görünmez bir cama çarpmaya mahkûm kalacaktır. Churchill birçok ülkede ve işyerinde kadınların maruz kaldığı bu uygulamayı, sahnede Louise üzerinden yansıtmıştır. Herkesin Marlene kadar şanslı olması beklenemeyeceği gibi, iş hayatı herkese eşit koşullar sunmamaktadır. Churchill bu haksız uygulamayı Louise karakteri üzerinden göstermiştir.

Daha sonra ofiste Marlene ve Angie gözükürler. Angie annesinden habersiz bir sürpriz ziyaret yapmaya karar vermiştir. Marlene, habersiz gelişine kızar çünkü yapması gereken işleri ve sürdürmesi gereken bir kariyeri bulunmaktadır. Churchill'in de baştan beri eleştirdiği gibi iş hayatı aileye ve özellikle çocuklara pek de sıcak bakmamaktadır. Bu yolu seçenlerin ise ödemeleri gereken bedeller bulunmaktadır. Bu gece Marlene ile kalmak istediğini belirten Angie ile Marlene'nin konuşması, Marlene'nin yerine geçtiği eski idareci Howard'ın karısı olan Bayan Kidd'in gelişi ile kesilir.

İlk başta rutin bir ofis ziyareti gibi gözüken Bayan Kidd'in asıl amacı kocasının kaybettiği pozisyonu geri almaktır.

*BAYAN KIDD: Aslında o tam bir sarsıntı geçiriyor. Kastettiğim Howard'ın yerine sizin genel müdür olarak tayin edilmeniz. Bütün haftasonu hiç iyi değildi. Üç gecedir uyumuyor. Ben de uyuyamıyorum.*  
 MARLENE: *Bunu duyduğuma üzüldüm*

*Bayan Kidd. Uyku ilaçları almayı düşündü mü hiç?*

*BAYAN KIDD: İnsan bunca yıl çalışınca çok zor oluyor.*

*MARLENE: İş hayatı böyle küçük aksiliklerle doludur. Eminim bunu Howard da biliyordur. Bir kaç güne kalmaz toparlanır. Hepimiz toparlanıyoruz.*

*BAYAN KIDD: Eğer onu görmüş olsaydınız neden bahsettiğimi anlayabilirdiniz. Bir kadın için çalışmak onu ne hale getirecek biliyor musunuz? Sanırım siz bir erkek olsaydınız o bunun üstesinden normal bir şeymiş gibi gelebilirdi.*

*MARLENE: Sanırım bunun da üstesinden gelmek zorunda kalacak.*

*BAYAN KIDD: Ama bütün çileyi çeken benim. Terfi ettirilen kişi ben değilim. Onu her yolun başında destekleyen benim. Ve ben şimdi karşılığında ne alıyorum? Siz kadınlar şöylesiniz, siz kadınlar böylesiniz. Bu benim hatam değil. Onu idare ederken çok dikkat etmek zorundasınız. Çok incinmiş durumda.*<sup>9</sup>

Marlene'den bu görevi geri çevirmesini rica eder, kocasının bir kadının amirliği altında çalışamayacağını belirtir. Marlene bu isteği reddeder ve tartışmaya dönen konuşma sonunda sınırlı Bayan Kidd, ofisi terk eder. Bu sahnede geçen diyaloglar kadınların toplum içerisinde erkeklerin kendilerinden daha üstün olduklarına inandırıldıklarını ve bu mevkiyi kendi zararlarına dahi olsa bile koruma gayreti içinde oldukları görülmektedir.

Oyunun son sahnesinde Marlene, altı yıllık bir aradan sonra kız kardeşini ziyaret etmektedir. Sahne sırasında en son olmasına rağmen bu her şeyin açıklandığı son sahne, zaman düzleminde diğer sahnelerin hepsinden önce olmuş bir olayı yansıtmaktadır. Angie'nin ikinci perdede giydiği elbise Marlene tarafından hediye edilmiştir ve şimdi Angie'e tam olmaktadır ve yakışmıştır. Abla ve kız kardeş arasında geçen tartışmadan evli ve çocuksuz olan Joyce'un on yedi yaşında çocuğunu doğuran Marlene'in bebeğini bakmaları için kız kardeşine bıraktığı anlaşılmaktadır. İkili arasındaki diyalog seksenli yıllar İngiltere'sinin içinde bulunduğu toplumsal koşulları da önce çıkaran bir tartışma olur. Marlene'in savunduğu başarı odaklı felsefe, Margaret Thatcher'in politikalarının bir ürünüdür. Marlene de liberalizmin yılmaz bir savunucusudur ve herkesin yetenekleri ve gücü olduğu sürece istediği her şeyi

elde edebileceğini savunmaktadır. Zirvedeki insanlarına muhteşem hediyeler veren toplum aşağıdaki kaybedenleri pek umursamaz. Birçok hayat böylesine ziyan olmuştur ve olmaktadır hala insanların çoğu için değişen bir şey yoktur. Böylesi bir yaklaşım Churchill'in oyununu sosyalist feminist başlıklı bir türün içerisine sokmuştur. Başlangıcında feminist bir hava taşıyan oyun, sonuna doğru sosyalist bir dönüşüme girer ve sosyalist-feminist bir açılımla sona erer. Böylesine bir toplumda başarılı olmak için herkesin fedakârlık etmesi gerekmektedir ancak zirvede yer almak isteyen kızların ödeyecekleri bedeller erkeklere oranla daha fazladır. Churchill'in başarılı olduğu nokta ise Marlene'nin başarısını doğal bir şekilde yansıtmamasına rağmen, Marlene de oluşan hürs ve yükseklik tutkusundan dolayı oluşan körlüğü çok iyi aktarmasıdır. Marlene, Angie'nin annesi olduğunu fikrini tamamıyla aklımdan silmiş ve bastırılmıştır. Angie onu ziyarete geldiğinde sanki durumu ona hatırlatmak ve onaylatmak için şöyle der:

*MARLENE: Teyzeni ziyaret etmeği düşünmen çok hoş.<sup>10</sup>*

Marlene için peşinde koştuğu hayatta yükselmek için her yol mubahtır, bu yolda kendi çocuğundan kopması gerektiği fikir ve pratiği dahi onu rahatsız etmez. Aynı zamanda belki iş yerindeki sınırları korumak veya fazla samimi olmamak için ailesinden pek fazla bahsetmez, kızların ailesiyle ilgili sorduğu soruları cevapsız bırakır.

Oyunun son anlarında Angie annesini aramak için aşağıya iner. Korkmuş Angie'yi teselli etmek isteyen Marlene'i bekleyen cevap Angie'nin tekrarladığı "korkunç" kelimesi olur. Bu kelime Marlene'in ve diğer zirvedeki kızların başarılı olmak için yaptıkları veya yapmak zorunda kaldıkları her şeyin özeti ve değerlendirmesini veren bir final havası taşımaktadır. Aslında mevcut durumun çok iyi ve güzel gözüktüğü bütün oyunun temel gerçeği sona saklamıştır. Kaybedilen hayatlar korkunç olmaya yüz tutmuştur ve "zirvedekiler" bunu ne kadar gizlerlerse gizlesinler, er geç belki bir rüyadan belki de başka yollardan karşılına çıkacaklardır.

Churchill, okuyucu ve izleyiciyi Marlene karakterinin karşısına ablasının da durumunu koyup bir karşılaştırmaya da götürür. Doğru olanın aslında ikisinin de olmadığını gösterir. Bir çözüm sunmaktansa, çözüm veya çözümlerin bu metni gören kişilerin kendisinde olduğunu dolaylı olarak vurgulamaktadır. O sadece mevcut sorunların portresini çizer, durum

değerlendirmesi bakanlara kalır. Her ne kadar politik temelli bir tiyatro anlayışı içinde olsa da, Churchill bu anlamda slogan veya propaganda yazarı değildir. Thatcher'in politikalarına yaptığı eleştiri bile yerel bir sızlanmadan ziyade evrensel liberalizmi yargılayan bir çerçeveye dönüşür. Aynı Arthur Miller'in tarihsel bir olaydan yola çıkıp evrensel bir eleştiriye ulaşmış olduğu **Cadı Kazanı** veya **Satıcının Ölümü** gibi oyunlarında yapmış olduğu eleştiri gibi kişi veya kişileri hedef almaz. **Cadı Kazanı** Salem duruşmaları üzerinden MacCarthy döneminin komünist avlarını, **Satıcının Ölümü** ise basit bir satıcı üzerinden otuzlu yılların buhranını anlatmaktadır. Churchill de iki farklı kızkardeşin tartışmasından Thatcher'ı hatta liberal kapitalizmi eleştirir. İddia, eleştiri ve yargılamaları evrenseldir. Kişi veya kurumları aşar, dönemin genel atmosferi yerelden evrensele uzanarak işlenir. Bu yüzden **Zirvedeki Kızlar** sadece Thatcher döneminin bir politik taşlaması olmaktan çıkar, dünyanın dört bir yanında okunan, araştırılan ve sahnelenen bir tiyatro metnine dönüşür.

Thatcher'in bir kadın olması dolayısıyla yakınlık kurulmasını düşünen kadınların aksine, Churchill onun cinsiyetinin önemli olmadığını, mühim olanın yaptıkları olduğunu ablası Joyce'un dilinden ifade eder:

*MARLENE: bunu kim devam ettirecek? İlk kadın başbakan. Muhteşem, yıldız misali. Haydi bakalım. / Sen de bunu kabul etmelisin. Elbette oyumu ona veririm.*

*JOYCE: Ne olmuş yani ilk kadın o olmuşsa? Sanırım Hitler kadın olsaydı sen onu da severdin. Bayan Hitler. Büyük işler yaptınız, Hitleriçe. / Muhteşem maceralar.*

*MARLENE: Patronlar hala işçilerin canlarını mı çıkarıyor? Hala babanın küçük papağanlığını mı yapıyorsun? Kendin için bir şeyler düşünmeyi öğrenemedin mi? Ben bireye inanırım. Bana baksana.*

*JOYCE: Sana bakıyorum.*

*MARLENE: Haydi Joyce, politika yüzünden tartışmayalım.<sup>11</sup>*

Bir politikacının kadın olması, onun kadın haklarına saygılı birisi olduğunu göstermeyeceği veya başarılı olan bir kadının her zaman hem cinslerini koruyacağı fikrinin bir ütopya olduğunu sergileyen Churchill sistemi yargılar. Onun eserlerine sosyalist etiketi koyan niteliği de bu sistem eleştirileri olmuştur.

**Zirvedeki Kızlar** oyunu aslında Amerika



ve İngiltere hatta Avrupa ile Amerika arasındaki feminizm anlayışlarındaki farklılıklarında ortaya konulduğu bir oyundur. Seksenli yıllarda Amerika'daki birçok feminist, Thatcher gibi kadınların önemli mevkilere gelmesine seviniyorlardı. Çalışma hayatının değişik kademelerinde kadınların önemli görevler üstlenmesi Amerikan feministlerini umutlandırıyor. Bir anlamda başarılı iş kadınlarının her şeyi değiştireceklerini, bu dengesiz ataerkil düzeni yıkacaklarını sanıyorlardı. Oysaki Avrupalı feministlerin biraz da sosyalizme yakınlıkları dolayısıyla öngörülerini çok doğruydular. Altında ataerkil düzen olsa bile eşitsizliği sağlayan temel neden kapitalizmdir ve mücadele edilmesi gereken sadece erkekler değil onlara bu formasyonu kazandıran sistemdir. Amerikalı feministlere göre Marlene, başarılı olmuş bir iş kadınıdır ve bu yüzden takdir edilmesi gerekmektedir. Kariyerçi Amerikan toplumunun feminizmi de giderek kariyerçi bir zihniyet takınmıştır. Churchill de, oyununu yazarken Amerika'ya yaptığı ziyaretlerden edindiği bu gözlemi oyununa yansıtmıştır.

Oyun, kadınları yeni ataerkil düzenin efendilerine dönüştüren feminizm anlayışını yargılamakta ve toplumun zayıf ve altında kalmış olanlar için düzenlemeler getirebilecek sosyal bir feminizm anlayışını tartışmaktadır. Bu tartışmayı yaparken devam eden bir aile hayatı ile başarılı bir kariyer nasıl birleştirilebilir sorusu da çözüm aranan bir başka başlık olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca Churchill feminist yazına bir anlamda yeni ufuklar da getirmiştir. Hep pozitif karakterleri çizmek yerine kadınlara eleştirel bir gözle yaklaşan Churchill başarı için hiçbir şeyden çekinmeyen hem cinslerine özellikle Amerikan feministlerine göndermeler yapmaktadır. Marlene'nin kendisini bir erkek gibi göstermeye çalışması kazanmaya başladığı iktidar güdüsünün baş döndüren yan etkisidir. Bu da bir kadın olarak onun için hoş sonuçlar doğurmaz. Oyun bu anlamda iletmek istediğini olumsuzluklar üzerinden iletmektedir. Bir Antik Yunan tragedyası misali, olması gereken başkarakterin yaptığı hatalar üzerinden seyirciye sunulmuştur. Marlene ve kız kardeşi sorunlarını Angie üzerinden çözer ancak o küçük kızın sorunları çözülmemiş olarak kalmıştır. Angie kendine ve başkalarına saygısı olmayan bir çocuğa dönüşmüştür. Oyunun finalindeki korku dolu çığlık Angie'nin durumunu betimlemektedir. Seyirci bu kapanışla bir umutsuzluk içerisine bırakılmaktadır.

**Zirvedeki Kızlar** tarihsel doğruluğu

gözetmekten ziyade, tarihin kenarda kalmış veya işlenmemiş noktalarının peşine düşmektedir. Bunu yaparken amaç Marlene'in kazandığı başarıyı kutlamaktır. Kadınların kendilerini özgürce ifade edip, başlarından geçenleri tamamen anlatmalarıyla, prolog sarhoşluk içindeki bir şölen şeklinde sona erer. Oyunun geri kalan kısmı Marlene'in başarısını tetikleyen Thatcher-vari politikaların bireylerin gündelik iş ve özel ilişkilerine nasıl yansıdığına incelenmesi üzerinden sürdürülür. Böylesi bir teknik Churchill'in bir yazar olarak oyunlarının dramatik yapısını nasıl kurduğuna iyi bir örnektir. Diğer oyunlarında da olduğu gibi Churchill, birbiriyle çok güçlü bağlantılı sahneler kurmayı tercih etmez. Sahneleri birbirinin ardı sıra gelen, birbiri içine giren türden sahneler değildirler. Bütün sahneler vermek istenen genel ve büyük bir fotoğrafın tamamını iletmede kullanılan araçlardır. Churchill, seyircilerinin Brecht'in anlayışına yakın olarak oyunun sonundan ziyade verilmek istenen genel anlama odaklanmalarını sağlamaya çalışır. Öte yandan da başarılı olmak için birbirlerini ezen kadınlara bir mesaj niteliği taşıyan oyun, birlikte olmalarını aksi halde oyunun sonunda da vurgulandığı üzere korkunç sonuçlar doğurabileceğini bildirmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Case, Sue-Ellen, **Feminism and Theatre**. Hong Kong, Macmillan, 1988
- Keyssar, Helene, **Modern Dramatists Feminist Theatre**. Methuen, Hong Kong, 1984.
- Churchill, Caryl. **Top Girls**. Methuen, London, 1989
- Case, Sue Ellen, "Radikal Feminizm ve Tiyatro", **Mimesis Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, sayı:12, 2007.

#### NOTLAR:

1. Helene KEYSSAR, **Modern Dramatists Feminist Theatre**, Methuen, Hong Kong, 1984, s. 39.
2. Sue Ellen CASE, "Cinsiyetin Gücü: İngiliz Kadın Oyunları, 1958-1988" (Çev: Özgür Çiçek) **Mimesis Dergisi Feminist Tiyatro Özel Sayısı**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, sayı:12, 2007, s. 155.
3. KEYSSAR, a.g.e. , s. 97.
4. <http://www.watfordtheatre.co.uk/images/page/TOPGIRLS.pdf>
5. DOLAN, Frances E.; The Afterlife of Pope Joan: Deploying the Popess Legend in Early Modern England. Review by RUSTICI, Craig M., <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&hid=6&sid=928d9bae-24fe-4d2d-8b58-93969c360499%40sessionmgr4>
6. Caryl CHURCHILL, **Plays: Two**. London, Methuen, 1989, s. 85.
7. **A.g.e.**, s. 94.
8. **A.g.e.**, s.106.
9. **A.g.e.**, s.111.
10. **A.g.e.** s.108.
11. **A.g.e.** s. 139.

# Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri Ve Popüler Müzik Videoları

Şeyma ERSOY ÇAK\*

## Özet

**Anahtar Kelimeler:** *Feminizm, Toplumsal Cinsiyet, Müzik Videoları, Televizyon Reklamları, Türkiye*

Feminist tartışmaların esasında yatan farklı, ırk, sınıf, din, kültür, cinsellik ve milletten gelen kadınların üzerinde kurulmuş olan baskının, çeşitli formlarda ortaya çıkışlarını ve nedenlerini gösteren bir çalışma alanı olmasıdır. Feminist kuram, kadına yönelik baskıyı kurumsallaştırmanın yanı sıra, cinsiyeti kadın olan ve kadın olarak var edilen kişi hakkında geliştirilen bir kuramdır. Feminizm ve toplumsal cinsiyet teorileri, cinsiyet kavramından yola çıkarak, ırk, sınıf, kültür, din, millet gibi diğer önemli sosyo-kültürel ayrımları ve farklılıkları da içermektedir. Bu kavramların medya üzerinde ve popüler kültür üzerinde de etkili biçimde yansımaları görülmektedir. Bu sebeple çalışmada, feminist ve toplumsal cinsiyet teorileri açıklanmış, bu teoriler üzerinden incelemeler yapılarak kadının ve erkeğin özellikle medya içerisindeki konumları incelenmiştir.

Medyayı oluşturan kitle iletişim araçlarının işlevselliği göz önüne alındığında kişileri ve toplumları yönlendirme ve konumlandırma özellikleri gözlemlenmektedir. Sanatın ya da kültür endüstrisi içerisindeki popüler piyasanın toplumla arabulucusu kitle iletişim araçlarıdır. Bu araçlar, kültür endüstrisinin ideolojisine uygun olarak, kontrol etmek istediği kitleleri en kolay şekilde ele geçirmektedir. Müzik endüstrisinin en etkili olduğu dönem kuşkusuz görsel iletişimin yoğunlaştığı son yüzyılda ortaya çıkmıştır. Çünkü kitle iletişim araçları arasında müzikle en güzel uyum içerisinde bulunan ve insanların hem görsel hem de duyuşsal anlamda bir uyuma hissetmesini sağlayan bileşke müzik ve videolarda ortaya çıkmaktadır. Benzer şekilde televizyon reklamları kapitalist sistemin ve oluşturulmak istenen tüketim toplumunun oluşturulmasında oldukça etkilidir. Televizyon reklamları ve müzik videoları hem görsel malzeme açısından hem kısa konu anlatımlı içerikleri bakımından hem de müziğin etkin gücünü içermesi bakımından ortak bir kitle iletişim aracıdır. Toplumsal örneklemelerin sergilendiği medya unsurları içerisinde özellikle televizyon reklamları ve müzik videolarında kadına ve erkeğe tahsis edilmiş bazı görevler olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın amacı, çeşitli televizyon reklamları ve popüler müzik videolarında oluşturulan kadın ve erkek cinslerinin toplumsal cinsiyet açısından konumlandıklarını ve uygun görüldükleri pozisyonları incelemektir.

## Gender And Feminism Theories On Popular Music Videos And Television Commercials In Turkey

### Summary

**Keywords:** *Feminism, Gender, Music Videos, Television Commercials, Turkey*

Underlying principles of the feminist debate, in various forms and causes of the emergence of a workspace is that different race, class, religion, culture, sexuality and the nation was founded on the oppression of women. Feminist theory, as well as update institutional oppression against women, gender and women as women who have developed is a theory about the person. Feminism and gender theory, as set out by the concept of gender, race, class, culture, religion, national as well as other important socio-cultural differences and diversity are included. On media and popular culture on these concepts in an effective manner are reflected. This study, therefore, feminist and gender theory, explained by this theory, investigated through the media, especially in the position of women and men were examined.

Considering the functionality of media to be observed the routing and positioning features on people and community. The popular media are the mediator of the market society with art or in the popular culture industry. These tools, according to the ideology of the culture industry which wants to control the masses is most easily captured. Music industry's most effective visual communication intensive course that period emerged in the last century. Because the mass media among the most beautiful music in harmony and human sense of both visual and sensory feel make a compromise is emerging in the combination of music and video. Similarly, television advertisement to be constituted of the capitalist system and the development of consumer society is very effective. Television commercials and music videos, both in terms of visual material in terms of both short subject narrated content and contain the power of music in terms of active partners is a mass communication tool. Exhibits of sampling elements in social media, especially television commercials and music videos dedicated to women and men has been observed in some tasks. The purpose of this study, various television commercials and popular music videos are created in terms of men and women in terms of gender positioning is to examine the position and were approved.

Feminizm veya feminist teori kavramı genel olarak kadın ile ilgili çalışmaların yapıldığı eleştirel ve yorumsamacı okul yöntemiyle ilişkili ve içeriden bakışın önem taşıdığı ideolojik bir yaklaşım biçimidir. Özellikle 1970'lerden sonra yükselişe geçen bu kuram çeşitli feministlerin kendi tarzlarında feminizmi tanımlaması ve sonrasında feminizmi ayırdıkları birkaç ayrı başlık ile değişik süreçlerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. 'Kadın hareketi' kavramı feminist değerleri ve hedefleri destekleyen tüm bireyleri, örgütleri, ağları, düşünceleri ve uygulamaları kapsar. Feminist düşüncelerden etkilenen pek çok farklı yaklaşımı, örgütlenmeyi ve aktiviteyi içine alır. Drude Dahlerup feminizmi şöyle tanımlamıştır: Tüm ideolojileri, eylemleri ve politikaları içine alır, kadınlara yönelik ayrımcılığı ortadan kaldırmayı ve toplumdaki erkek egemenliğini kırmayı amaçlar (1).

Feminist düşünce sisteminin en önemli unsuru gerçek anlamda bir eğitim ve eleştirel düşüncenin gelişmesidir. 1792 yılında Mary Wollstonecraft tarafından sunulan, feminist teori tarihinin ilk önemli çalışması **Kadın Haklarının Savunulması** (A Vindication of the Rights of Woman) feminist düşünce akımını önemli bir boyuta taşımıştır. XVIII. yy feministleri Batı dünyasında önem kazanan devrimler ile Aydınlanma ve Akılcılık çağı olarak adlandırılacak bu dönemde özellikle Amerikan Bağımsızlık Bildirisi'nin (1776) ve Fransa'nın İnsan Hakları Bildirisi'nin (1789) etkileri ile erkeklerin sahip olduğu doğal hakların ayrısına kadınların da sahip olabilecekleri konusunda umut beslemekteydi. Aydınlanma Çağı olarak tanımlayabileceğimiz XVII. yy sonundan XVIII. yy sonuna kadar süren dönemde, Galileo'nun dünyanın hareketleri ile ilgili 1632'deki keşifleri, Sir Isaac Newton'un **Principia Mathematica** (Matematik

İlkeleri,1678) adlı eserinin tüm evrenin basit ve matematiksel kurallarla yönetildiği fikri, Descartes'in **Yöntem Üzerine Bir Söyleşi** (Discourse on Method, 1637) adlı eserinde aklın ışığı aracılığıyla anlaşılabilen açık ve farklı birkaç düşüncenin, bilginin reddedilemez ilkelerini sağladığını ileri sürdüğü fikirleri önem taşımaktadır. Bu gibi çalışmalar sayesinde Aydınlanma Çağı boyunca kuramcılar her alanda, belirli davranışları tanımlayan ve emreden temel ilkeleri anlamaya çalışmışlardır.

Newton'un paradigmasına göre akla ve mekanizmanın matematiksel ilkelerine uymayan şeyler ikincil, yeterli olmayan, gerçekten uzak ve adlandırılmaz "öteki" olarak adlandırılır. Erkek liberal düşünürlerin bakış açısına göre kadın, işte bu ikinci kategoriye girmektedir. XVII. ve XVIII. yüzyıllar boyunca –öncesinde ve sonrasında- kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrensel bir gerçekliktir. XVIII. yy sonları ve XIX. yy ile birlikte tarihsel dönüşümler ve sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, işyeri ile ev mekanını birbirinden ayırdı. Makineleşmiş fabrikalar ve ev ekonomisinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyası evin özel dünyasından daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrıldı. Bu durum, akılcılığı kamusal alanda, akıl-dışılığı ve ahlaki özel alanda ve kadınlara özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir(2). Blackstone'nun 1765-1769 yıllarında yayımlanan **Commentaries on the Laws of England** (İngiltere Kanunları Üzerine Yorumlar) adlı eseri, kadının hiçbir yasal ve kamusal varoluşunun bulunmadığı görüşünü kanun haline getirmiştir.

Feminist araştırmacılara göre sosyal gerçekliğin bilgisine ayrıntılı ve doğru bir biçimde varılması, sosyal araştırmalarda kadın ve toplumsal cinsi-

yet rollerinin bir değişken olarak değil de, teorik bir kategori olarak yer almasına bağlıdır. Bu temelde feminist bakış açısı ve feminist yöntemin, geleneksel yöntemlerin değişkenler üzerine odaklanmış bakış açısı yerine, insana odaklanmış bir özelliği içinde taşıdığı görülür. Feminist araştırmacılar araştırmanın sorunsalı olarak düşünülen gerçekliğin herhangi bir boyutuna ilişkin deneyim, pratik, düşünce, inanç ve duyguların bilgisinin, tüm bunlara yüklenen anlamlardan ayrılmaz olduğunu kabul ederek, böyle bir anlayışla araştırmayı tasarlarlar. Sosyal sorunun doğasının sadece nedenler, faktörler, öğelerle değil, bunlarla birlikte anlamalar, özgürlükler, algılamalar gibi özelliklerle de belirlendiğini kabul ederler. Feminist yöntemin geleneksel yöntemlere, özellikle pozitivistliğe getirdiği eleştiri üç noktada toplanmaktadır. Birincisi, "pozitivistliğin ana ilkelerinden biri olan nesnellik, değerden arınmış bilim ilkesine yöneliktir. İkincisi, nesnel olma ilkesinden doğan, araştırılan kişi, grup, olgu ve deneyimlerin objeleştirilmesi ve sömürsü üzerine odaklanmaktadır. Üçüncüsü de, araştırmacı araştırılan ilişkisine ait yaklaşımına ilişkindir(3). Feminist çalışmalarda araştırılan konu ve kişilerle araştırmacının kurması gereken bağ, yorumsamacı bakış açısı sosyal bilimlerde niteliksel araştırma yöntemi ile feminist yöntemi birleştirmektedir.

Feminist yöntem, geleneksel yöntemlerin var olan kategorilerini sorgulamaktadır. Örneğin, kadın konusunda yapılan araştırmalarda bile teorik çerçeve ve kavramlar "verili olarak" alınmakta, ev dışı\ev içi, kamusal\özel, doğal\kültürel ayrımları olduğu gibi kabul edilerek araştırmacılar tarafından kullanılmaktadır. Ancak, feminist araştırma yöntemi kavramların yeniden değerlendirilmesi ve bu yeni çerçeve dahilinde yeni kavramlarla sosyal gerçekliği oluşturan zıtlıkların ikilemlerin toplumsal cinsiyet ilişkilerine yansıyan taraflarında dikkate alınmasını sağlar.

Feminist yöntemin yapılan geleneksel, pozitivist yöntemle yapılmış kadın çalışmaları hakkında eleştirileri şöyle sıralanabilir:

- 1- Cinsiyetçi ve elitist araştırma konularının seçimi ve araştırmalarda kadına merkezi bir önem vermemek,
- 2- Tarafgir bir araştırma planı, sadece erkek "deneklerin" seçimi veya kadınlara ilave unsurlar olarak yer vermek,
- 3- Araştırmacı ve araştırılan arasındaki sömürücü ilişkiye ve buna ilişkin tavra karşı farkındalık oluşturmak,

- 4- Nesnelliğin bir yanılısıma olduğu ve bu noktada araştırmanın üreteceği bilginin kadınlar için yararına dikkat etmek,
- 5- Nitel verinin, sayısal verinin kuru, suni yapısına bir alternatif olduğunu düşünmek,
- 6- Araştırma verilerinin aşırı genelleştirilmesine ve eksik yetersiz yorumlamalara dikkat etmek,
- 7- Verilerin yetersiz dağılımının yarattığı sorunlara ve yetersiz yararlanmaya dikkat etmek.

Feminist yöntem cinsiyet ve bilim arasındaki ilişkiye dikkat çekerek bilim dünyasının erkek değerleri olan otonomi, ayırım, uzaklık, kontrol kavramlarının etkisi ile eril özellikler taşımakta olduğunu vurgular. Bu nedenle, katılımcı araştırmayı, bilginin dönüştürücü gücünü önemli bir öge olarak değerlendirir (4).

Feminist yöntem içerisinde de çeşitli akımlar oluşmuş ve her birinin kendine göre olaylara bakış yöntemleri gelişmiştir. Bu oluşumları liberal, sosyalist ve radikal feminizm olarak adlandırabiliriz. XIX. yüzyılın düşünsel köklerindeki liberal söylemlerden etkilenen liberal feminizm, cinsiyet eşitliğinin olabirliğini ortaya atan ilk kuramdır. Bu görüşe göre kadın ve erkek aynı değildir, ancak toplumdaki farklılaşma toplumsal cinsiyet temeline dayanmamalıdır. Liberal feministlere göre, "toplumsal cinsiyet-temelli" farklılaşmanın ortadan kaldırılması, kadınlar için olduğu kadar toplumun bütünü için de makul bir hedeftir; örneğin iş piyasaları, kadınlara daha adil olursa iş gücü daha akılcı bir biçimde düzenlenebilir ve erkekler de aile hayatının tadını çıkarmak için daha özgür olabilirler. Sosyalist feministler, iş gücü ve aile de dahil olmak üzere, kapitalist ekonomik ilişki ağları içinde kadınların durumuyla ilgilenir. Onlara göre ataerkil kapitalizm, toplumsal cinsiyet ilişkilerini nasıl kurduğu ve maddi koşulların erkek ve sınıf egemenliğini nasıl desteklediği açısından sorgulanmalıdır. Sosyalist feministler için kapitalizm, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve ayrımcılığın temel nedenidir. Radikal feministlere göre de, geleneksel sosyalist kurum ve uygulama, kadınlara uygulanan baskıyı açıklamakta yetersiz kalır. Sosyalist feministler gibi radikal feministler için de ataerkil sistem temel öneme sahiptir, ama radikal feministler erkekleri, kadınların ezilmesinin temel kaynağı olarak görür. Çalışmalarını kadınlığın ve cinselliğin toplumsal inşası, kadınların doğurganlıklarını kontrol etme hakları ve cinsel şiddet sorunları gibi konular üzerine yoğunlaştırırlar. Radikal feministler, lezbiyenliğin kendilerinin erkek egemenli-



ğinden kurtarmak için yalnızca cinselliği ifade etme özgürlüğü olmadığını, aynı zamanda feministler için temel bir politik uygulama olduğunu iddia eder. Politik lezbiyenizm kavramı 1970'lerde ortaya çıktı ve 'feminizm kuram, lezbiyenlik uygulamadır' sloganı geliştirdi(5). Feministler kendi aralarında feminizmin temel meselelerinin ne olduğu konusunda orta bir anlaşmaya varmış olsalar bile, herhangi bir başka politik hareket gibi feministler de kendi içlerinde bazı fikir ayrılıklarına düşmüş ve kendi içlerinde bölünmeler yaşamışlardır. Kadın hareketinin nedenlerinden birisi de, bir anlamda kapitalizmin değişen yapısının bir ürünü olarak, 1960 ortalarında başlayan politik hayatın genişlemesi ve "hareket" diye tarif edilen değişimin oluşması(6).

Freud'un "cinsellik sorununu" ön plana çıkaran ve cinsel kimliğin biyolojik yaratılıştan kaynaklanmayıp toplumsal olarak oluşturulduğunu savunan ilk kuramcı olarak feminist araştırmalarda ve yaklaşımlarda önemli biri yeri olmuştur(7). Benzer şekilde, Karl Marx ve Hegel'de ekonomik koşulların ideolojiyi biçimlendirdiği düşüncesinin var olması ve buna göre Marx'ın yöneten yani burjuva ve yönetilen yani proletarya ile feminizmde yöneten erkek, yönetilen kadın unsurları bağdaştırılmıştır. Yine benzer şekilde Marx'ın "sınıfsız toplum" isteğini feministler de benimsemiş ve kadın erkek arasında ideolojik, sınıfsal, ekonomik veya kültürel bir farklılık olmaması gerektiğini savunmuşlardır. Evlilik konusunda çeşitli yaklaşımlarda bulunan Susan Moller Okin ve Blackstone, evlilik sayesinde insanların tek bir kişiye çevrildiğini ve erkeklerin kanatlarının altına giren kadın görüntüsüyle ikincil sıraya taşındığını savunmuştur. Bunun da ötesinde radikal feminizm gözüyle olaylara bakıldığında, kadınlar erkekler tarafından bağımlı kılınan ve "cinsel sınıf" olarak görülen varlıklar olarak algılanmaktadır. Marry Wollstonecraft (1759-1797), Frances Wright (1795-1852), Sarah Grimke (1792-1873) ve Seneca Falls gibi isimler Aydınlanma geleneğinde yer alan önemli feminist düşünürlerdir. Aydınlanmacı liberal feministlerin temel düşünceleri arasında, akla inanç, kadının ve erkeğin ruhları ile akılcı yeteneklerinin aynı olduğuna inanç, toplumsal değişime ve toplumun dönüşümüne etki etmenin en iyi yolunun eğitim –özellikle eleştirel düşünülebilme için eğitilmeye olduğuna inanç, bireyin diğer bireylerden ayrı olarak gerçeği arayan, akılcı ve bağımsız bir aktör olarak hareket eden ve haysiyeti bağımsızlığına bağlı olan yalnız bir varlık olduğu görüşü, doğal haklar doktrinine bağlı kalan düşünceler yer almaktadır(8). Liberal

feministler akla önem vermiş ve dolayısıyla erkek ve kadın arasında fark olmadığını savunmuştur. Radikal feminist bakış açısı ile durumu değerlendiren isimler arasında (ki bu tarz terimleri ilk kullananlardan biri Zilliah Eisestein'dir.) özellikle Sarah. M. Grimke dikkat çekmektedir. Grimke'nin eleştirel gücü, kadınlara uygulanan baskıyı meşrulaştırmak için kullanılan kutsal kitaptaki temel bölümlerle ilgili yaptığı metin analizlerine dayanmaktadır. Radikal feminist yaklaşımlarda dine, aileye, evliliğe ve çalışmayan kadınlara bakış oldukça keskindir. Aile kavramı kadınların ikincil olma sorunlarının temeli olarak algılanır. Liberal siyasal düşüncenin en temel söylemlerinden biri şöyle olmuştur; Erkek yerine kadın ve hatta beyaz yerine zenci, asil yerine avam doğmayı takdir edemediğine göre, kişi hayatı süresince nasıl bir konumda olacağını seçebilir. Liberal teori tarafından getirilen önemli yasal değişiklikler, kadınların konumundaki ilerlemede önemli bir etkidir.

XIX. yy feminist teorisinde, Aydınlanmacı liberal teorinin akılcı ve yasal hamlesinin ötesine giden bu düşünceler, "kültürel feminizm" adı altında yeni bir başlık ile karşımıza çıkmaktadır. Bu görüşte feministler, siyasal değişime odaklanmaktansa daha geniş bir kültürel dönüşümü ararlar. Eleştirel düşünme ve kendini geliştirmenin önemini kabul etmeye devam ederken, hayatın akıldışı, sezgisel ve genellikle kolektif yönü üzerinde dururlar. Bu feministler, liberal kuramcılardan kalan, hemen hemen zarar görmemiş kurumlara –din, evlilik ve yuva- alternatifler düşünürler. Kültürel feminist teorinin altında anaerkil bakış yatmaktadır: temelde dişil etki ve değerler aracılığıyla yönlendirilen kadın toplum görüşü. Barışseverlik, işbirliği, farklılıkların şiddetsiz birlikteliği ve kamusal hayatın uyumlu bir şekilde düzenlenmesi bunlara dahildir. Bu görüş, XIX. yüzyılın ikinci yarısında anaerkil-antropologların tarih öncesi zamanlarda varolduğunu varsaydıkları, yönetimin annelerde (kadınlarda) olduğu dönem-teori içinde dile getirildi. Tabii, anaerkil bakışın, ya da en azından bir bölümünün, yüzyılın ikinci yarısında Batı düşüncesine egemen olan Sosyal Darwinizm'in eril ideolojisine tepki olarak doğmuş olması da muhtemeldir. Margaret Fuller'in **Woman in the Nineteenth Century** (XIX. yy'da Kadın, 1845) adlı eserinin kültürel feminist geleneğini başlattığı da söylenmektedir(9).

Fuller, eril ve dişil niteliklerin ruhsal sentezi, organik ve harmonik bütün olan ying-yang uyumu gibi, birbirini bütünleyen karşıtlıkların diya-

lektiğini yaratarak, dış dünyaya yansır, der. “Erkek ve kadın büyük radikal ikiliğin iki yönünü temsil eder, sonsuz olarak birbirlerinin içine geçerler. İnsanın büyümesi iki katmanlıdır, eril ve dişil. Birbirinden ayrılabilirdiği sürece bu iki sistem, enerji ve uyum, güç ve güzellik, akıl ve aşk sağlanır(10).

1990’ların feminizmi yetmişlerin feminizminden farklı olarak, Lynne Segal’in tanımladığı gibi,

Kadınlara uygulanan baskının toplumsal nedenlerinin naif bir biçimde araştırılmasının yerine, söylemsel olarak üretilen, hiyerarşik bir yapıyla oluşturulan temel kavramlar dizisinin soyut incelemelerini koyar: Bunlar, özellikle cinsel farklılık, genel olarak ikili karşıtlıklar ve bir bütün olarak da beden hetero/ seksüelleştirilen haritasını çıkarmaktır (11).

Feminist tartışmaların esasında yatan farklı, ırk, sınıf, din, kültür, cinsellik ve milletten gelen kadınların üzerinde kurulmuş olan baskının, çeşitli formlarda ortaya çıkışlarını ve nedenlerini gösteren bir çalışma alanı olmasıdır. Feminist kuram, kadına yönelik baskıyı kurumsallaştırmanın yanı sıra, cinsiyeti kadın olan ve kadın olarak var edilen kişi hakkında geliştirilen bir kuramdır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet öğelerinden yola çıkarak, ırk, sınıf, kültür, din, millet gibi diğer önemli sosyo-kültürel ayrımları ve farklılıkları da içermektedir. Feminizm kavramı toplumsal cinsiyet kuramları ile de yakından ilgilidir. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ile insanlara yüklenmiş olan kadın, erkek rolleri kültürden kültüre ve dönemden döneme değişiklik göstermiş olsa da genelinde ataerkil yapıya sahip birçok kültürde kadına yüklenen rollerin yıpratıcı özelliği dikkat çekmektedir. Genel olarak toplumsal cinsiyet dediğimiz de incelediğimiz her konuda karşımıza çıkan bu yaptırımlar toplum yapısı ve dönemsel koşullar ve iktidarlara göre belli kalıpları oluşturmuş ve bunlar zaman içinde sorgulardan muaf doğal yaşam koşulları halini almıştır. Toplumsal cinsiyet konusu ile ilgili temel ayırım biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarının birbirinden ayrılması ile başlar.

Biyolojik cinsiyet (sex), kadın ya da erkek olmanın biyolojik yanını ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. Genetik ve fizyolojik özelliklerdir, doğuştandır, insanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet, bu terimin karşılığıdır.

Toplumsal cinsiyet (gender) ise, kültürel bir kavramdır ve biyolojik cinsiyet kavramından fark-

lıdır. Kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir. Aynı zamanda bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özellikleri de içermektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir(12).

Konumuzla ilgili olarak feministlerin çalışmalarında asıl yansıtmak isteği, her toplumun kendi içerisinde zamansal ve kültürel farklılıklarla temellendirdiği bu toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kadınlar üzerinde yaratmış olduğu baskılar ve hem kadına hem erkeğe dayatılan zorlukların ifade edilmesidir. Toplumların yaratmış olduğu bu davranış setleri, sosyal yaşam içerisinde, aile hayatında insanların huylarından, hareketlerine, alışkanlıklarına ve hatta eğlence biçimlerine kadar çeşitli yönlendirmeler içermektedir. Her türlü sanatsal, kültürel ve politik davranışın içerisinde rastladığımız bu öğeler özellikle kitle iletişim araçları ve medya ile de farklı sunum biçimleri ile insanlara göndermeler yapabilmektedir. Medya içerisinde her kurumun ve yayının kendine has bir toplumsal cinsiyet tutumu sergilediği söylenebilir. Sadece erkek egemen toplum üzerinden hareket eden program yayın ve basımlar olduğu gibi, bunların tam tersi kadına yönelik dergi, tv programı vb. yapımlarda karşımıza çıkmakta ya da tamamen kendini toplumsal cinsiyetsiz bir forma sokmaya çalışan yapımlarda olabilmektedir.

Medya, toplumdaki güç ilişkilerini yansıtırken, aynı zamanda bunları yeniden üretir, değiştirir ve başka biçimlerde kurar. Medyanın ürünleri arasında özellikle reklam filmlerini incelediğimizde, konumuz itibari ile kadın bakış açısına göre “sorunlu” olarak adlandırabileceğimiz tanımları incelemek, toplumda başat olan cinsiyetçi bakış açısını pekiştiren, kadınlık rollerine ilişkin temel tanımları üreten, kadınlığı belli şekil ve yaşam tarzları içerisine sıkıştıran çeşitli sayıda reklam filmleri ve popüler müzik videoları inceleme konumuz içine girecektir. Genel olarak incelenen filmlerde ve videolarda karşımıza çıkan durum, kadınlara belirli görevler dahilinde yaşama alanlarının oluşturulması, çoğunlukla heteroseksüel ilişkiler üzerinden yönlendirmeler yapılarak erkek başat sistemin kurulması, kadınlar ve erkekler için yaratılan ve sınırlandırılan davranış biçimleri ve beklentiler oluşturulması olarak algılanmaktadır. Konu içerisinde en çok dikkat çeken kısım kadının “bedene” indirgenmesi ve kadınların bedenleri, (güzellik, seksapellik) üzerinden ele alınması ve bu şekilde kendileri-

ne toplum içerisinde yer edinebilme şansı verilmesidir. Kadınlar içerisindeki farklı konumlar ve yaşam biçimleri yansıtılmayarak, kadını sadece “kötü kadın”, “nesne olan kadın” ya da “iyi kadın”, “anne ve iyi eş olan kadın” kategorilerinde inceleme şansı veren çoğu reklam filminde, toplumsal dinamiklere bağlı olarak kadının yaşamındaki değişimler ve yeni sorunlar ihmal edilmektedir. Kadın genellikle ev içi işlerde mutfak, banyo, temizlik, yemek yapma, çocuk bakımı, eş bakımı, evi ile ilgilenen, maddi ve manevi olarak eşinden beslenen bir varlık olarak sunulmaktadır. Çoğunlukla medyadaki üreticilerin erkek olması ve üretimlerin erkek egemen sistem içerisinde oluşturulması da medyada kadının temsili üzerinden cinsiyetçiliğin üretiminin bir göstergesidir(13).

Kadının medyada en önemli temsili, annelik ve eşliktir. Burada karşımıza çıkan unsurlar, temizlik yapma ve ev bakımı, yemek yapma, çocuk bakımı ve maddi olarak eşe bağımlılık dikkat çekmektedir. İncelenen reklam filmlerinde kadınlar genellikle güzel, bakımlı, sağlıklı ve formdadır. Çünkü, toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantılı olarak bir kadın erkeğini elinde tutabilmek için daima bakımlı, güzel, süslü ve becerikli olmalıdır. Ev içi ortamda karşımıza çıkan bu kadınlar genellikle ev işi yapmak, yemek yapmak ve çocuk bakımıyla ilgilenmekten oldukça keyif almakta ve eşinin maddi jestleri onu oldukça sevindirilmektedir. Evlilik kadının beklediği en önemli olaydır, ömrü boyunca bunu bekler ve kadın bu şekilde ödüllendirilir. Kadınlar arasında yaratılan güzellik ve bakım konusundaki rekabet, ev içinde kimin daha iyi temizlik yapıp daha iyi yemek yaptığı ve daha iyi bir eş olduğu konusunda güçlendirilir. Reklam filmleri pekiştirici özelliğe sahip kadınları hırslandıracak çeşitli reklam sloganları ile daha etkili hale getirilir. Özellikle ev işi ve temizlik gibi reklam filmlerinde kullanılan erkek görüntüsü veya sesi de kadınları işlerinin kolaylığını vurgulayan ya da rekabet arttırıcı sözler ile karşımıza çıkar. (Beyaz’ın Rinso reklamı gibi) Kadının temel görevlerinden biri olarak yemek yapma, sofrayı kurup kaldırma gibi işlemler zaten doğal olarak sunulurken, ailenin huzurundan ve çocukların denge-sinden de anne sorumludur. Kadınların, cinsel bir nesne olarak kullanıldığı reklam çeşitleri ise vücut bakımı ve temizlik ürünlerinin tanıtıldığı reklamlardır. Burada genellikle bakım ve temizlik ürünlerini kullanan erkeklere rastlanmayıp, kadın tüketiciler üzerinden yapılan reklamlarda kadın vücudu oldukça etkili biçimde kullanılmaktadır. Benzer şekilde, alışverişinden de kadınlar sorumludur ve asıl tüketiciler

de onlardır. Erkek parayı getiren, kadın ise parayı harcayan kesimdir. Bu reklamlarda kullanılan kadın bedeni bir yandan erkeklerin bakışlarına sunulurken, bir yandan da kadınlar için “olması gereken” kadın modelini (canlı, bakımlı, sağlıklı, formda) gözler önüne sermektedir. Bu ve bunun gibi görsel olarak verilen mesajların yanı sıra sloganlar ile sözlü ve yazılı mesajlarda oldukça etkilidir. Özellikle reklam filmlerinde dikkat çeken birkaç slogan şöyledir:

“Vücudun formda, saçların dolgun olmalı”, “Başarılı olmak için çok çalışmalısın.”, Erkeğin desteğini arkana almalısın.”, “Ne yaparsan yap, erkeklerden geride olmayı kabul etmelisin.”, Erkeği memnun etmelisin.” gibi mesajlar çeşitli reklam filmlerinde, dizilerde, dergilerde, tv programlarında, filmlerde vb. yayınlarda rastlanan mesajlardır(14).

Geleneksel olarak kadınlara atfedilmiş olan roller arasında sayabileceğimiz mutfak işleri, ev bakımı, temizlik işleri, yemek hazırlama, çocuk bakımı ve aile içi sorumluluğun yanı sıra geleneksel olarak kadınların tüketimine sunulduğu fikrini destekleyen vücut bakım ürünleri, çeşitli kozmetik ürünleri krem, şampuan, parfüm vb ürünlerin tüketimi, beyaz eşya, mutfak gereçleri ve ev eşyası, temizlik ürünleri, birkaç çeşit yiyecek (dondurma, şeker vb.) ve özellikle kadınları cezbedici bir ürün olarak mücevher reklamları kadınlara yönelik ya da kadın bedenini kullanarak piyasaya sunulmaktadır. Bunlar arasından birkaç örnek vermek gerekirse;

#### **Atasay Pırlanta / Evlilik Teklifi – Şu Kadarlık**

Atasay Pırlanta/Evlilik Teklifi ve Şu Kadarlık adlı reklam filmlerinde kadınlara atfedilen mücevher tutkusu oldukça açık ve özendirici bir şekilde insanlara sunulmaktadır. Üç ayrı bölümden oluşan reklam filminin ilk bölümünde genç adam sevgilisine evlenme teklifi etmek için güzel bir mekanda akşam yemeği düzenlemiş ve tüm detaylı düşünmüştür. Yemek için hazırladığı şık masa, etrafında klasik müzik icracıları olarak 3 müzisyen romantik yemeğe eşlik etmektedir. Bir süre sonra genç adam sevgilisine “Benimle evlenir misin?” diye sormuştur. Tam bu sırada kırmızı gül yaprakları kadının üzerine yağar ve kırmızı bir pasta masaya gelir. Her şey oldukça romantik hatta tüm kadınların hayalindeki gibi gelişmiştir. Ancak tam da bu sırada kadın “ne gerek vardı bunlara şu kadarlık bir şey yeterdi” gibi bir yorum yapmış ve genç adam kadına şaşkınlıkla bakar ve “Şu kadarlık” diye şaşkınlıkla baka kalır. Kadının tam arkasın-

daki garson ise eliyle genç adama “şu kadicik”ı ifade edecek bir işaret yapmaktadır. Halbuki bunlar yerine yalnızca bir tektaş alsan yeterdi mesajı veren arkadan gelen bir kadın sesi “Evet, bu kadicik tek taşsız evlenme teklifi mi olur?” diye sorar. Bu sayede, 1 dakika içinde üstüne basa basa evlenme teklifi edilirken mutlaka tektaş alınacağını insanların yaşamlarına geçirilir. Bu reklam filminin müziği Çıgan müziklerinden oluşmaktadır. İki keman, bir gitar olmak üzere oluşmuş olan bir Çıgan grubu evlilik teklifi boyunca çalmaktadır. Tam pırlanta görüldüğü anda, (triangle) üçgen ile pırlantanın parlama anı seslendirilmiştir.

Bu reklam filminin devamı olarak adlandırabileceğimiz ikinci kısım ise “Şu Kadicik” adı altında kısa bir bölümdür. Bu bölümde kadın ve adam bir sokakta yürümektedir. Kadının ellerinde adamın aldığı bir çok hediye paketleri görünmektedir. Bu sırada kadın adama “Beni ne kadar seviyorsun?” diye sorar, adam hemen “Her şeyden çok, dünyalar kadar” diye cevap vermektedir. Hemen ardından, “Hediyelerini beğendin mi?” diye kadına sorar. Kadın yine memnuniyetsiz bir şekilde “Beni ne kadar seviyorsun”, “Şu kadicik sevsen yeter” diyerek sloganlaşan bu cümleyi tekrar ederek, gerekli mesajı insanlara sunar. Bu sırada kemanlar eşliğinde romantik ağır ritimli klasik müzik parçaları çalmakta ve arkadan “Şu kadicik bir şey onu mutlu eder” denilmektedir. Arka planda çalan Çıgan müziği oldukça piyano bir şekilde duyulmaktadır. Sürekli tekrarlanan riff oldukça ağır bir ritimle devam eder. Tam pırlanta görüldüğü anda, yine üçgen ile pırlantanın parlama sesi belirtilir.

“Şu kadicik” serisinin üçüncü bölümü olarak adlandırabileceğimiz kısa reklam filminde ise, küçük bir erkek çocuğu babasından annesine tek taş almasını istemektedir. Çocuk babasına, geçmişte annesine hiçbir zaman tektaş almadığını hatırlatır ve artık bu anneler gününde annesine tektaş almak için babasından borç para istemektedir. Burada vurgulanan önemli nokta ise küçücük çocuğun bile artık annesinin yaptığı bunca şeyden sonra bir tektaş hak ettiğini vurgulamaktır. Çünkü babası annesinin hiçbir önemli gününde (doğum günü, doğum yaptığı gün, evlilik yıl dönümü vs.) onu takdir etmek için bir tektaş almamıştır. Çocuk babasına tektaş yüzüğü anlatırken de “Şu kadicik” bir şey alsak yeter diye o sihirli iki kelime ile anlatmaktadır. Arkadan reklamın öğüdünü pekiştiren sözler duyulmaya başlar. Kadın, “Hadi babalar, Atasay’a gelin, O’na şu kadicik birey alın. Tektaş alın, anneler gününde tektaş alınır.” diyerek insanların akıllarına bu sloganı iyice yerleştirmektedir.

## BOSCH ANKASTRE

Kadının ev ve mutfak ile özdeşleştirildiği bir reklam filmi olarak Bosch Ankastre örneği oldukça etkilidir. Genç bir kadın ve erkek bir apartman dairelerine girerken konuşmaya başlarlar, kadın iç mimar konumunda gözükmekte ve erkek onu evi hakkında fikir vermesi için evine götürmektedir. Kız “Projeyi beğenmezsem yapmam” der. Adam, “Tamam, kabul” der, içeri girerler ve kız şaşkınlıklar geçirmeye başlar. Çünkü, evin içindeki her şey ultra lüktür. Özellikle mutfakta yapılan çekim, ankastre beyaz eşyalarla doludur ve adam zaten kızı etkilemek için bunları göstermektedir. Kız evi çok beğenir ve çocuğa kendisinden ne yapmasını istediğini sorarak, şaşkınlıkla “Bu evin ne eksiği var?” der. Çocuk bu soruyu evlenme teklif ederek yanıtlar ve “Eksik sizsiniz hanımefendi.” diye devam eder. Tam bu anda kız elindeki bardağı düşürür. Tüm bu olayların geçtiği mekan mutfaktır ve gerçektede o evde ve mutfakta tek eksik bir kadındır. Çünkü bir evin olması yetmez, içerisinde o mutfakta görev alacak bir kadına ihtiyaç vardır. Tüm bunların yanı sıra dikkat çekilen diğer bir husus da hiçbir kadının bu kadar güzel bir eve ‘hayır’ diyemeyecek olmasıdır. Bu reklamın müziğini gitar, piyano ve yaylı sazların çalımları süslemektedir. Gitar ana temayı çalarken, yaylılar ve piyano arpejleri bu kısa ve romantik ağır ritimli ezgilere eşlik etmektedir.

## BEKO MİNİBİG/Topak topak

Geleneksek olarak erkeklere atfedilen teknolojik aletler, bilgisayar, tv, telefon vb. ürünler arasında, önemli örneklerden biri olarak Beko minibig reklamları karşımıza çıkmaktadır. Bu da yine iki ayrı reklam filmi ile aynı ürünü tanıtmaktadır. Bunlardan ilki, Beko Minibig/topak topak reklam filmidir. Ev içerisinde masa başında oturan bir kız ve bir erkek vardır. Kız topak topak çok şirin bir kediden bahsetmekte, devamlı konuşmaktadır. Çocuksa kızı dinler gibi yaparken, kafasında minibig ürününü imgelemektedir ve kızı dinlemez.

Beko minibig ürününün ikinci reklam filmi ise bir arkadaş topluluğu içerisinde geçmektedir. Bir kız, erkek arkadaşına bir hediye vermiştir ancak, çocuğun gözleri bağladır. Tüm arkadaşları hediye hakkında ipuçları verir ve çocukta bunları kafasında hayal etmeye çalışır. Sonuç olarak çocuk bu çok kullanışlı teknolojik aleti çok beğenir ve geleneksel olarak olması gerekenler yine olur. Burada duyulan reklam müzi-



gi reklamın konusu ile oldukça bağlantılıdır. Teknolojik bir alet tanıtıldığından, dijital soundlar ve synth (syntheiser) sesler kullanılarak reklam müziği oluşturulmuştur. Her reklam müziğinin en önemli unsuru olan sürekli tekrar eden melodiler (riff) burada da dikkat çekmektedir. Bu sayede akılda kalıcılık sağlanır.

### PROFİLO BULAŞIK MAKİNASI

Reklamın tamamı mutfakta geçmektedir. Genç bir erkek bir gece önceden dağılmış olan mutfakı toplamakta ve kirlileri bulaşık makinesine yerleştirmektedir. Bu sırada durmadan kız arkadaşına, yaptığı yemeklere ve dağınık yemek lekeli bulaşıklara söylenmektedir. “Anlamıyorum ki nereden çıktı bu kurs” diyerek sinirlenmektedir. Bir yandan dün gece yapılan sufle kabı vs gibi kirlileri bulaşık makinesi hızlı hızlı koyuyor, bir yandan “hanımefendi yemek kursuna başladı, olan bize oldu” diye laflar söylüyor. “Aç kaldığımız yetmiyor, bide...” derken kız arkadaşı eve geliyor ve kadın “hayatım, bugün süper tarifler öğrendim” diyor. Adam yüzünde alaycı bir gülümsemeyle “ne güzel” diyor. Burada vurgulanan hem adamın kadının yaptığı yemeklere söylenerek zaten kadının görevi olan ve onun en güzel şekilde yapılması beklenen şeyde nasıl olur da başarılı olamaz, hem de geleneksel olarak erkeğin yerinin mutfak olmadığını vurgulayan adamın sözleridir. Çünkü erkek mutfaka ait değildir, zaten elinden gelmez, bırakın yemek yapmayı mutfakı toplaması da oldukça saçma bir iştir. Bu yüzden zavallı adam birçok zorluğa katlanmaktadır. Arkadan gelen ses ise “Bu hayatta herkes Profilolar kadar dayanıklı olmalı.” diyerek verilmek istenen mesajı pekiştirmektedir.

Burada verilen reklam filmlerinin örneklerini çoğaltmak mümkündür. Cinsel bir obje olarak kadınların kullanıldığı reklam filmleri örneklerini çoğaltmak için çeşitli kozmetik ürünleri, krem, şampuan, vücut bakım ürünleri, parfüm, dondurma, çikolata, şeker gibi çalışmalar değerlendirilebilir. Kadının, annelik ve iyi eş rolünde kullanıldığı reklam filmleri için temizlik ürünlerinin, yemek malzemesi ve yemek yapımı içeren reklamların, ev bakımı ve çocuk ile ilgili reklam filmlerinin incelenmesi yeterli olacaktır. Hangi çeşit reklam filmi olursa olsun temelde şekillendirilen roller ve geliştirilen davranış biçimleri mevcuttur.

Medyada en etkili sunumlardan biri de popüler müzik videoları ile gerçekleşmektedir. Türkiye’de yayımlanan popüler müzik videoları üze-

rinde yapılmış olan bu araştırmada reklam filmlerinde olduğu gibi kadının ve erkeğin çeşitli toplumsal cinsiyet konumları belirlenmiştir. Müzik videolarında kadın vücudu bir arzu nesnesi olarak yansıtılarak bedeni ile varolan kadın imajı kuvvetlendirilmektedir. Erkeklerin konumu ise bunun tam ters bir yapılandırılmaya sahiptir. Özellikle Türkiye’de bu konumlandırılmaya sahip birçok müzik videosu gözlemlenmektedir. Bu örnekler arasında erkek müzisyenlerden Serdar Ortaç oldukça etkili bir isimdir. Serdar Ortaç’ın ilk videosu olan ‘Karabibirem’ adlı şarkısı, ‘Canıma Minnet’, ‘Dansöz’, ‘Kabahat’ adlı şarkıların videoları bahsetmiş olduğumuz toplumsal cinsiyet kalıplarına uygundur. Kenan Doğulu’nun ‘Tükendim Ben’, ‘Ben Güzelden Anlarım’ adlı videoları, Murat Boz’un ‘Püf’, ‘Aşkı Bulamam Ben’ adlı videoları, İsmail Yk’nun videoları incelenen örnekler arasındadır. Kadın şarkıcılarından birkaç örnek vermek gerekirse; Nez’in videolarında, Tuğba Ekinci’nin ‘O Şimdi Asker’ adlı videosunda, Gülşen’in ‘Ezber Bozan’, ‘Bir An Gel’ adlı videolarında, Demet Akalın’ın ve Bengü’nün videolarının çoğunda, Hande Yener’in en son videosu ‘Sopa’ ve diğer birçok videosunda Türkiye’deki popüler müzik yapan müzisyenlerin çoğunun videosunda ‘kötü kadın’ imajını ve cinsiyet sınıflamasını görmek mümkündür. Özellikle erkek şarkıcıların videolarında, tek bir erkeğin birkaç kıza sahip görüntüsü, kızların yarı çıplak vücutları üzerinden temsili dikkat çekmektedir. Çoğunlukla medyadaki üreticilerin erkek olması ve üretimlerin erkek egemen sistem içerisinde, erkek dili oluşturulması da medyada kadının temsili üzerinden cinsiyetçiliğin üretiminin bir göstergesidir(15).

Özellikle 1980’lerden sonra videolar günden güne popüler müziğin promosyonu ve üretimi haline gelmiştir. Popüler müzik videolarında en önemli husus, ses ve görüntünün arasındaki ilişki neyi anlattığıdır? Ann Kaplan ve A. Goodwin popüler müzik videoları hakkındaki analizlerinde, bu videolara pop şarkıların hikayeleri olarak yaklaşmışlardır. Goodwin’e göre müzik videoları sadece müzik şarkılarını ima eden değil, aynı zamanda çeşitli anlam ve işaretlerle temsiliyi açıklar. Ses-görüntü ilişkisi simge, gösterge ve semboller arasındaki ayırımla gerçekleşir(16). Bu nedenle videolarda semiotik okumalar yaparak anlamlandırma olasılığı yüksektir. Semiyolojik yaklaşımla sesler, kelimeler ya da görüntüler arasındaki duygu ilişkileri saptanabilir. En açık simge yüz mimikleri ile belli olandır, şarkı sözleri de simge olarak ele alınabilir. Gösterge, nesne ile nesnesel bir işaret arasında bağ kurulur. Ör; sigara içme ateşin görsel bir

göstergesi olarak ele alınabilir. Sembol ise spesifik bir kültürel içerik ile bir geleneğin ya da alışkanlığın konusu olarak bir nesneyle ilişkilidir. Mesela müzik videolarında yapılan işaret bilimsel okumaların çoğunda, elektro gitar maço tabir ettiğimiz erkek gücünün bir sembolü olarak düşünülmektedir.

Bu durum Türkiye'deki popüler müzik videoları üzerinden ele alındığında incelenen örneklerde erkeğin rolünün kadınlara hükmeden, güçlü, istekleri olan baskın karakter olarak görüldüğü, kadının rolünün ise televizyon reklamlarındaki (anne ve aile rolü) tersine "cinsel obje" olarak kadın bedeninin kullanıldığı görüntüler olarak tespit edilmektedir. Özellikle Serdaç Ortaç, Kenan Doğulu gibi popüler erkek müzisyenlerin videolarında daima görülen yarı çıplak, dans eden sayısı birkaç tane olan genç kızlar cinsel bir meta olarak göz önündedir. Şarkıyı söyleyen erkek ise bu kızların hakimiyetine sahip görüntüsü ile dikkat çeker. Erkeklerin ekran karşısında çıplak olmayan ve baskın karakterli görüntüleri ile oluşturulmuş olan cinsiyet konumlandırması, popüler müzik videolarında müziğin, şarkı sözlerinin ve görselliğin bir araya getirdiği etki ile hafızalara daha iyi kaydedilme özelliğine sahip olmaktadır. Demet Akalın, Gülşen, Bengü, Hande Yener gibi kadın şarkıcıların videolarına baktığımızda ise çok da farklı bir yapı karşımıza çıkmaz. Burada da arzu nesnesi kadındır. Çoğunlukla şarkıcının kendisi farklı kostümlerle cinselliği çağırırken birkaç dansçı genç kızın da eşliği yine yarı çıplak olarak devam etmektedir. Öyleyse Türkiye'de yayımlanan dünyada da birçok örneğine rastlayabileceğimiz bu tarz video kliplerde bu görüntüler dışında neden çıplak erkekler ya da kadın hakimiyeti gösteren görüntülere yer verilmez? Reklam filmlerinde kullanılan kadının anne ve ev hanımı rolünün dışında, videolarda yapılandırılan kadının cinsellik rolü tam da sektörüne uygun biçimde eğlence ve taşkınlık yeri olarak algılanan "popüler müzik" kavramı içerisinde popüler müzik videolarında karşımıza çıkmaktadır. Bu durum oldukça planlı oluşturulan bu sisteme bir kez daha işaret etmektedir.

Sonuç olarak bu çalışmada, XX. yy'ın son çeyreğinde kitle iletişim araçlarının ve medyanın gelişimi ile toplumlar üzerindeki etkisi araştırılmış, müziğin görsel medya ile bütünlüğünü sağlayan videolar sayesinde kitlelere belki de fark ettirilmeden verilen bir takım sinyaller ve kodlamaların çıkarmış olduğu sonuçlara değinilmiştir. Televizyon reklamları ve özellikle müzik videoları üzerinde, 1970'lerden itibaren

çalışmalara dahil edilmiş olan toplumsal cinsiyet kodlamaları tespit edilmiştir. Türkiye'de ki birkaç örnek üzerinden açıklanmaya çalışılan bu kodlamalar, dünya genelinde izlenen popüler müzik videolarında da sıkça gözlemlenmektedir. Reklam filmlerinde ve müzik videolarının genelinde rastlanan en önemli kodlama "heteroseksüel" yapı üzerinde temellenmesidir. Kadına ve erkeğe yüklenen çeşitli konumlandırma ve yapıların medyada yer alışı biçimine göre televizyon reklamlarında ve müzik videolarında olmak üzere çeşitli toplumsal cinsiyet kalıplarına rastlanmıştır. Medyanın içerisinde bulunduğu sektöre göre değişen kalıp yargılar olduğu gözlemlenmiştir. Bu şekilde oluşturulmuş olan toplumsal cinsiyet yapılandırmalarına kadınlar açısından baktığımızda "iyi kadın" ve "kötü kadın" kategorileri belirlenirken, erkekler de "hakimiyet kuran erkek" ve "güç sahibi erkek" görünümü yaygın olarak belirlenmiştir.

#### KAYNAKLAR

- BİNARK, Mutlu, Mine Gencil Bek, **Eleştirel Medya Okuryazarlığı**, Kalkedon Yayınları, 2007, İstanbul
- DONOVAN, Josephine., **Feminist Teori**, İletişim Yayıncılık, 1997, İstanbul
- DÖKMEN, Y. Zehra., **Toplumsal Cinsiyet 'Sosyal Psikolojik Açıklamalar'**, Sistem Yayıncılık, Ankara, 2004
- GERMAN, Lindsey., **Cinsiyet, Sınıf ve Sosyalizm**, Babil Yayınları, 2006, İstanbul
- KÜMBETOĞLU, Belkis., **Sosyoloji ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma**, Bağlam Yayınları, 2005, İstanbul
- NEGUS, Keith., **Popular Music Theory An Introduction**, Wesleyan University Press, 1996, London
- TEKELİOĞLU, Orhan., "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arkapları" **Çalıntı**, S.31, 1998
- SCHROEDER, Süheyla Kırca, **Popüler Feminizm**, Bağlam Yayıncılık, 2007, İstanbul

#### NOTLAR

1. Süheyla Kırca SCHROEDER, **Popüler Feminizm**, Bağlam Yayıncılık, 2007, İstanbul, s.46
2. Josephine DONOVAN, **Feminist Teori**, İletişim Yayıncılık, 1997, İstanbul, s.19
3. Belkis KÜMBETOĞLU, **Sosyoloji ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma**, Bağlam Yayınları, 2005, İstanbul, s.56
4. a.g.y, s.58
5. S. K. SCHROEDER, **Popüler Feminizm**, s.62

6. Lindsey GERMAN, **Cinsiyet, Sınıf ve Sosyalizm**, Babil Yayınları, 2006, İstanbul, s.172
  7. S. SCHROEDER, **Popüler Feminizm**, s.67
  8. J. DONOVAN, **Feminist Teori**, s.28
  9. a.g.y., s.69-71
  10. a.g.y., s.76
  11. S. SCHROEDER, **Popüler Feminizm**, s.63
  12. Y. Zehra DÖKMEN, **Toplumsal Cinsiyet 'Sosyal Psikolojik Açıklamalar'**, Sistem Yayıncılık, Ankara, 2004, s.4
  13. Mutlu BİNARK, Mine Gencil Bek, **Eleştirel Medya Okuryazarlığı**, Kalkedon Yayınları, 2007, İstanbul, s.148
  14. A.g.y., s.161-162.
  15. A.g.y., s.148
  16. Keith NEGUS, **Popular Music Theory An Introduction**, Wesleyan University Press, 1996, London, s.88
-

# Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: “Başka Dilde Aşk” (İlksen Başarır) Ve “Peri Tozu” (Ela Alyamaç) Örnekleri

Gül YAŞARTÜRK\*

## Özet

*Anahtar kelimeler: Kadın yönetmen, kadın, toplumsal cinsiyet.*

Kadın olmak ve kadın yönetmen olmak birbirinden farklı durumlara işaret etmektedir. Bir yönetmenin kadın bakış açısına sahip olması onu kadın yönetmen yapmaktadır. Toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan, kendi hayatlarındaki tecrübeleri temel alarak kadın yaşamlarını erkeklerden farklı sunan, ataerkil zihniyetin eleştirisini yapan bir kadın yönetmen, “kadın yönetmendir”. Türkiye’de özellikle 2000’li yılların sonundan itibaren yeni bir sinemacı kadın kuşağın ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Söz konusu kuşak içinde yer alan İlksen Başarır’ın *Başka Dilde Aşk* ve Ela Alyamaç’ın *Peri Tozu* filmleri toplumsal cinsiyet rollerini sunumları açısından incelenerek, yönetmenlerin kadın bakış açısına sahip olup olmadığı tartışılacaktır.

## A Study on being “Female Director” Via the examples of “Başka Dilde Aşk” and “Peri Tozu”

### Summary

*Key Words: Woman director, woman, gender*

Being a woman and being a female director refer to different situations. Having a women point of view makes the director a female director. A female director, who questions established gender roles of the society, presents the lives of women differently from the male directors based on her own life experiences, criticizes the patriarchal mentality is a “female director”. It is possible to claim that a new female director/film maker generation came into being particularly from the late 2000’s. In this study, it is argued whether the directors who are among the abovementioned generation have a women point of view or not by examining their presentation of gender roles via their films; İlksen Başarır’s *Başka Dilde Aşk* and Ela Alyamaç’s *Peri Tozu*.

## Giriş: Dünyada ve Türkiye’de Kadın Yönetmenler

Bu yıl düzenlenen Oscar ödül töreninde ilk kez bir kadın yönetmen en iyi yönetmen dalında Oscar ödülünü aldığına şahit olduk. Önceki yıllarda Lina Wertmuller (*Seven Beauties* 1976), Jane Campion (*The Piano* 1993) ve Sofia Coppola’nın (*Lost in Translation* 2004) alamadıkları en iyi yönetmen ödülünü *The Hurt Locker* adlı savaş filmiyle Kathryn Bigelow, “artık zamanı geldi” sözleriyle kendisini sunan Barbara Streisand’ın elinden aldı. *The Hurt Locker* aslında Slovaj Zizek’in belirttiği gibi “Evladlarımızla birlikte biz de oradayız; orada ne yaptıklarını sorgulamak yerine onların korkusu ve acısıyla özdeşlik kuruyoruz” diyen sıradan bir savaş filmi<sup>1</sup>. Dolayısıyla Bigelow’un ödülünün sırrı Amerikan sinema sektöründeki en yetenekli, güçlü ve işine hakim kadın sinemacı oluşudur<sup>2</sup>. Dünya sinema tarihinde Alice Guy Blaché’in 1896

tarihli *La Fée aux Choux* filminden günümüze pek çok kadın sinemacının varlığından söz etmek mümkündür. Ancak Melissa Silverstein’in ya da Matthew Hammett Knott’un, Kathryn Bigelow üzerinden tartıştıkları gibi “kadın olmak” ve “kadın yönetmen” olmak birbirinden farklı durumlara işaret etmektedir<sup>3</sup>. Kathryn Bigelow, “kadın bakışı, merhameti ve vicdanını sinemaya aktaran bir yönetmen olarak değil, Hollywood’daki erkek yönetmenlerin dahi bu derece kör gözüm parmağına yapmaya cesaret edemeyeceği kadar yoğun bir militarist propagandaya sinemasına alet eden bir yönetmen”dir, bu yüzden *The Hurt Locker* filmi de erkek bakış açısından yönetilmiş bir film olarak ele alınmalıdır<sup>4</sup>.

Amerika’da 1970’li yılların sonunda Susan Seideman, Claudia Weill ve Joan Micklin Silver gibi bağımsız kadın yönetmenler aile içi şiddeti konu alan,

\*Doktora Öğrencisi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Bölümü



yerleşik rol kalıplarını sorgulayan önemli filmler yönetmişlerdir. Bu filmler erkek yönetmenlerin kadınlara “kariyer ya da aşk, kariyer ya da evlilik” seçeneklerini sunduğu filmlere muhalif bir söylem geliştirmişlerdir. Michael Ryan ve Douglas Kellner ikilisi, Paul Mazursky, Lawrence Kasdan ve Robert Altman’ın filmlerini Claudia Weill, Susan Seidelman ve Joan Micklin Silver’in filmleriyle karşılaştırmışlardır. Ryan ve Kellner’a göre kadın sinemacılar kadın yaşamlarını erkeklerden farklı temsil etmektedirler, kadın duyarlılığı ilişkileri eşitleyici yönde çalışırken, erkeklerinki diğer tüm karakterlerin çevresinde döndüğü üstün bir erkek merkezi oluşturmaktadır<sup>5</sup>. Claudia Weill, Susan Seidelman ve Joan Micklin Silver’in tavırlarına benzer biçimde sinemaya başladığı 1960’lı yıllarda Fellini ile çalışmış olan Lina Wertmuller, kadınlara yönelik gizli düşmanlığı ve erkeklerin kafasındaki kadın imajının sanata yansımaları eleştiren filmleriyle tanınmaktadır<sup>6</sup>. 1970’li ve 1980’li yıllarda Almanya’daki kadın hareketi içerisinde yer alan Margarethe Von Trotta, “kadını kadın gözüyle anlatırken kişisel ve politik bağları korur (...) bastırılmış bireylerin ve bellek kaybına uğramış Alman ulusunun yetkinliğe, boyun eğmeye dayalı hiyerarşik ve babaerkil bir toplumun ürünü olduğunu” söylemekte ve kadın karakterlerini feminist bir bakış açısıyla kurmaktadır<sup>7</sup>.

İran’ın erkek egemen kültürünü, kadınların yaşamını güçleştiren yasaları, kadınların yaşadıkları toplumsal baskıları anlatan kadın yönetmenler de kuşkusuz kadın bakış açısına sahip yönetmenlerdir. Söz konusu yönetmenlerden Samira Makhmalbaf ilk filmi *Elma* (1998) için “Kızların hikayesi benim için bir metafor halini aldı. Onlar İran’da yaşayan bütün kadınları temsil ediyordu. Onlarla aynı mahallede yaşayan diğer kadınların da pencerelerinde kalın demirlikler var. Onlar da ‘çador’ giyiyor. Onlar da hapishanedeler aslında. Toplumda bir rol oynamak konusunda erkekler kadar özgür değiliz”<sup>8</sup> diyordu. Samira Makhmalbaf’ın kendi toplumunda yaşayan kadınların pencerelerinde demir parmaklıklar oluşunu, çador giymelerini ve kısaca İran toplumunda kadınların erkekler kadar özgür olmayışlarını dert edinmesi, onu “kadın yönetmen” yapmaktadır kuşkusuz.

Çalışmamızın başında vurguladığımız üzere “kadın olmak” ve “kadın yönetmen” olmak birbirinden farklı durumlara işaret ediyorsa; “kadın yönetmen” olmak, kadının toplum ve aile içinde kadın erkek ilişkileri çerçevesindeki ikincil konumuna karşı tavır almak manasına gelmektedir. Ataerkil ilişkileri

ve bu ilişkilerin olumsuz etkilerini bizzat yaşayan “kadın yönetmenler”, bu deneyimlerinden faydalananak kadın karakterlerini, Ryan ve Kellner’ın ifade ettiği bağlamda farklı bir bakış açısı çerçevesinde sunmaktadırlar.

Türkiye’nin ilk kadın yönetmeni Cahide Sonku’dur. Ruken Öztürk, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Lale Oraloglu ve Türkan Şoray’ın 1951- 1980 yılları arasındaki yönetmenlik süreçlerini, “erkek olmayan” ilk kadın yönetmenler olarak nitelemektedir, söz konusu yönetmenlerin bu süreçte yönettikleri filmlerde kadın olmaları bağlamında ayırt edici bir özellik yoktur<sup>9</sup>. 1980’li yılların sonlarında ve 1990’lı yılların başlarında filmler yöneten Nisan Akman ve Mahinur Ergun ise kadın karakterlerin merkezde olduğu filmler yapmışlar, kadın erkek ilişkilerini tartışmışlardır. Füzuran ve Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür Necef Uğurlu 1990’lı yıllarda ilk filmlerini yönetmişlerdir. Füzuran ve Gülsün Karamustafa’nın **Benim Sinemalarım**, Işıl Özgentürk’ün **Seni Seviyorum Rosa**, Handan İpekçi’nin **Saklı Yüzler** filmleri ataerkil kültürün eleştirisini yapan, çözüm üretmeye çalışan, kadın bakış açısıyla yönetilmiş filmlerdir. Sıralanan yönetmenler arasından Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoglu günümüzde film yönetmeyi sürdürmektedir.

Türkiye Sineması, 2000’li yılların sonlarında aralarında Berrin Dağcınar (**Hayattan Korkma**, 2007), Ela Alyamaç (**Peri Tozu**, 2007), Selma Köksal Çekiç (**Fikret Bey**, 2007), Yeşim Sezgin (**Süprü**, 2009), İlksen Başarır (**Başka Dilde Aşk**, 2009), Selda Çiçek (**İncir Çekirdeği**, 2009), Aslı Özge (**Köprüdekiler**, 2009), Pelin Esmer (**Oyun**, 2005 ve **11’e 10 Kala**, 2009), Handan Öztürk’ün (**Benim ve Roz’un Sonbaharı**, 2009) bulunduğu henüz ilk filmlerini yönetmiş, yeni bir sinemacı kadın kuşağın doğuşuna tanıklık etmiştir. Buna rağmen, sıralanan yönetmenlerden Selda Çiçek sinema sektöründe kadın yönetmen ve senaristlerin sayısının artması gerektiğini belirterek kadınların işlerinin zor olduğunu vurgulamaktadır: “Görünür bir şekilde açıktan açığa bir zorluk yokmuş gibi gelebilir ama erkekle kadın arasında bir fark olduğu gerçek. Tabii bu sadece sinemada değil tüm çalışma hayatında böyle”<sup>10</sup>.

Çalışma kapsamında, yeni kuşağa ait kadın yönetmenlerden İlksen Başarır ve Ela Alyamaç’ın film-

leri, kadın- erkek ilişkilerini konu edindiği ve baş karakterlerinden biri kadın olduğu için seçilmiştir. **Başka Dilde Aşk** ve **Peri Tozu** filmleri özelinde kadın yönetmen olmanın toplumsal cinsiyet sunumlarında bir farklılığa işaret edip etmediği araştırılacaktır. Toplumsal cinsiyet, çalışma kapsamında kadınlık ve erkeklik tanımlarının toplumsal ve kültürel olarak biçimlenmesi, cinsiyet farklılığının biyolojik olmayan, toplumsal kültürel yapısı anlamında kullanılmıştır.

### Başka Dilde Aşk Filmin Konusu

Özel bir okulun kütüphanesinde çalışan, kürek takımında yer alan Onur sağır ve dilsizdir. Asıl mesleği grafikerliktir. Tek başına yaşar. Anne ve babası ayrıdır. Annesi restoran işletir. Çağrı merkezinde çalışan Zeynep de arkadaşıyla birlikte, ailesinden ayrı yaşar. Zeynep'in anne ve babası birlikte ancak babasının ikinci bir kadınla ilişkisi vardır. Aras Zeynep'in eski sevgilisidir aynı zamanda ev arkadaşı'nın kuzeni ve iş yerinde de müdürüdür. Zeynep, Aras'ın maço tavırlarından bıkmıştır, Onur'la birlikte olmaya başlar. Zeynep ve Onur'un ilişkisi, Zeynep'in iş yerindeki çalışma şartlarına karşı örgütlenme süreciyle paralel olarak ilerleyecektir.

### Toplumsal Cinsiyet Sunumları

**Başka Dilde Aşk**, bir doğum günü parti-siyle açılır. Parti sahnesi, filmin iki baş karakterinden biri olan Zeynep'i çevreleyen erkek egemen zihniyeti anlatması bağlamında oldukça önemli bir giriştir. Zeynep, partide önce Zeki isimli bir bankacının rahat-sız edici tavırlarına maruz kalır:

Zeki- *Merhaba ben Zeki.*

Zeynep- *Zeynep.*

Zeki- *Daha önce karşılaşmış mıydık ben bir bankada yöneticiyim orada karşılaşmış olabilir miyiz?*

Zeynep- *Yok sanmıyorum çağrı merkezinde çalışıyorum ben.*

Zeki- *Ya ben size hayranım işinize yani günde ortalama kaç kişiyle konuşuyorsunuz sizin işiniz çok zor ben o işi yapamam.*

Zeynep- *Ben sevgilime bir bakayım izninizle.*

Ardından eski sevgilisi Aras, Zeynep'i içtiği ve dans ettiği için "demek içince halimiz bu" sözleriyle eleştirir. Aras'ın sözleri, kadının bedeninin sade-

ce kadına ait olmadığını, kadın bedeni üzerinde toplum tarafından, genel ahlaka ait değerlerle baskı kurulduğunu ve kadın bedeninin denetlendiğini açıkça ortaya koyar. Zeynep tüm bu olanların ardından adeta sığınır gibi, hiç konuşmayan Onur'un yanına oturur. Onur'un sağır ve dilsiz olduğunu öğrendiğinde "yaşasın işte aradığım erkek" diyerek, Onur'a sarılır. Zeynep, ilişkiyi başlatan taraftır. Onur, sinemada örneklerine rastladığımız suskun kadın imgesinin taşıdığı anlamlara sahip erkek karakterdir.

Susan kadın karakterlerin dünya sinemasında en bilinen örneği **The Piano** (Pişano 1993 Jane Campion) filmindeki sağır dilsiz Ada karakteridir. Türk Sineması'ndaysa, **Yol** (Şerif Gören, 1981) filminde Zine, **Sürü**'de (Zeki Ökten, 1978) Berivan ve **Eşkıya** (Yavuz Turgul, 1986) filminde Keje suskun kadın karakterlere verilebilecek örneklerdir. Susmak, erkek egemen kültüre ve onun sonucu olan şiddete bir direniş olarak yorumlanmaktadır; "Kadınları baskı altına almak için başvurulan ana silah erkek egemen dil ve buna dayalı olarak erkek merkezli kültürdür. Kadınlar bu baskının ayırdına vardıklarında baskıya direnme stratejisi olarak susmayı tercih ederler"<sup>11</sup>. Onur'u da bu bağlamda, erkek merkezli kültürün dilini konuşmayan bir erkek karakter olarak yorumlamak mümkündür. Onur, kendisini Zeynep'le tanıştıran takım arkadaşı Vedat'ın "ne haber lan gecelerin fatihi anlattın mı maceralarını?" sorusunu yanıtsız bırakır. Zaten çalıştığı yer de "sözün" alanı değil, görsel olanın, yazılı olanın alanıdır. Onur her anlamda verili düzenin dışında konumlanan bir karakterdir. Zeynep ise aksine, tamamen sözel alanın merkezinde yer alır. Çağrı merkezinde çalışır, iş yerinin mottosu "Bugün satış için ne yaptın?" sorusudur. Çalışanlar sıkça müşterilerin sözlü şiddetine maruz kalırlar.

Zeynep'in kendi hayatının ve kararlarının öznesi olmak için verdiği çaba, Onur'la birlikte izledikleri **Gitmek: Benim Marlon ve Brandom** (Hüseyin Karabey, 2007) filmiyle de yansıtılmaya çalışılır. **Gitmek: Benim Marlon ve Brandom** filmi, yalnız yaşayan ve aşık olduğu Hama Ali'yi görmek için Irak'a tek başına yolculuk gerçekleştiren Ayça Damgacı'nın özyaşam öyküsünü temel almaktadır. Zeynep'in Onur'la birlikteliği, Zeynep'in özneleşme sürecinde daha da etkin olmasına işaret etmektedir. Onur'un evinde kalmaya başladığı için, kendisi üzerinde denetim kurmaya çalışan Aras'ın etki alanından çıkar. İş yerinde örgütlenen eylem de Zeynep-Onur birlikteliğini, erkek egemen kültüre ve dolayısıyla verili kapita-

list sisteme karşı işleyen politik bir eylem haline getirir. Zeynep hem özel hayatında hem de iş hayatında özgürleşir.

### Peri Tozu Filmin Konusu

Annesini küçük yaşta kaybeden Deniz çok sevdiği çocukluk arkadaşı Emre ile aynı evde yaşar. Öğrencidir, resim yapar. Hangi bölümde öğrenci olduğu ve babasının yaşayıp yaşamadığı filmde belirtilmez. Emre'den başka yakın arkadaşı yoktur. Cem, evlenmek üzere olduğu sevgilisi Aslı'yla birlikte yaşar, foto muhabiridir. Babası ve annesi Cem sekiz yaşındayken ayrılmıştır. Cem babasıyla da annesiyle de görüşmez. Annesinden nefret eder. Kız kardeşini trafik kazasında kaybetmiştir. Deniz ve Cem çıktıkları yolculuğun başında karşılaşırlar. İstanbul'a geri döndüklerinde birlikte olurlar ancak Cem sevgili olmayı reddeder. Ancak bir süre sonra Cem, kendisini bekleyen Deniz'e geri döner.

### Toplumsal Cinsiyet Sunumları

**Peri Tozu**, adını Peter Pan öyküsünde, çocukları düşler ülkesine götürmek için kullanılan sihirli bir tozdan almaktadır. Bu toz sayesinde çocuklar düşlerini gerçekleştirecekleri ve saflıklarını yitirmeyecekleri düşler ülkesine gidebilmektedir. Filmin kadın karakteri Deniz, başta Peter Pan olmak üzere diğer tüm masallara inanan, çocuksu bir karakterdir. Kardeşi olarak gördüğü Emre ile aynı evde yaşaması, giydiği kıyafetler, oyuncakları, tüllerle süslü yatağı onun bir kadından çok, bir çocuk olduğunu söylemektedir. Deniz ya evde Emre ile çocukça oyunlar oynar ya da Emre'nin arkadaşlarının marketinde tüp çikolata yiyecek vakit geçirir.

Deniz'in çocuksuluğuna ya da çocuk kadınlığına dair Sheila Rowbotham'a başvuracak olursak, Rowbotham "erkeklerin, kadınları evcilleştirmek, bastırmak, kimlik edinme çabasını budamak için onları nasıl bebek yerine koyduklarını, Cliff Richard'ın *Living Doll* adlı şarkısından yola çıkarak anlatır. Bu şarkı onu, gencecik bir kızken incitmeye başlamıştır; çünkü erkekler yaşayan ancak düşünmeyen bir taş bebek ister. Erkekler bebekleri yaratırken kız çocuklar, bebekler(iy)le özdeşleşir. Kadın-bebeklerle oynayan küçük kızlar; kadınları çocuklaştıran anlayışın ve dilin (taş bebek kadar güzel!) mistifikasyonu ile büyüdüklerinde de, bir bebek imitasyonuna dönüşmüş, prototip bir nesneye indirgenmiş olur"<sup>12</sup> demektedir. Deniz'in çocuk dünyasının bir parçası oluşu, çocukların bulunmadığı

dış mekânlarda yani kamusal alanda tek başına yer almayışıyla pekiştirilir. Örneğin Deniz'in en sevdiği yer lunaparktır ve Cem, Deniz'e tekrar birlikte olmak istediğini ona bir çocuk parkında söyler. Deniz, Kapadokya'ya yola çıktığında da Cem'le karşılaşır. Dolayısıyla Deniz'in ev-okul-market dışında var olduğu tek alanda da ona Cem eşlik etmiş olur.

**Peri Tozu'nun** erkek karakteri Cem, Deniz'in tam tersi bir karakterdir. Deniz ve Cem arasındaki karşıtlık filmin başında, ikilinin tanıştıkları sahnede vurgulanır. Deniz evde Emre ve köpeğiyle oynadıktan sonra okul bahçesinde arkadaşlarıyla oturur ardından markette Emre ve arkadaşı çalışırken, tezgâhın üzerinde oturup çevreyi seyrederek. Bu sırada sokakta evsizlerin fotoğraflarını çekmekte olan Cem, dükkâna girer ve çakmak satın alır. Deniz, sokaklarda dolaşarak çektiği fotoğraflarla bir sergi açar. Sevgilisi Aslı'ya kızdığına bara gidip tanımadığı bir kadınla tuvalette seks yapar. Deniz'in çocuk kadın dünyası ne kadar "masum", "temiz" ve güvenliyse, Cem'in dünyası o kadar kirlidir. Cem, Deniz'le çıktığı yolculukta babasıyla barışır. İstanbul'da, nefret ettiği ve "cadı" olarak tanımladığı annesiyle yüzleşir. Kısaca Cem, Deniz sayesinde daha iyi bir insan olmaya başlar. Cem'in annesiyle konuşma sahnesi son derece karanlık bir sahnedir. Uzun bir masanın iki ucunda cem ve annesi oturur. Anne otoriter ve acımasızdır. Kendisini terk eden eşinden nefret ettiği için Cem'i sevmediğini itiraf eder. Cem, annesine oldukça benzeyen otoriter yapıyla sevgilisi Aslı'dan özür dileyerek, onu terk eder ve Deniz'e döner. Deniz, Cem'le ilk karşılaştığı yerde, markettedir. Kısaca beklemiştir.

Filmin son sahnesinde evlerinin çatısında Emre, Deniz ve Cem birlikte otururlar. Deniz biri kardeşi diğeri sevgilisi olan iki erkeğin arasında güvendedir. Emre'nin bir kız arkadaşı olduğu bilgisi izleyiciye verilmesine rağmen söz konusu kız arkadaş Emre, Deniz ve Cem üçlüsünün arasında yer almaya hak kazanamaz. Çünkü Deniz, filmin iki erkek karakteri için korunması gereken, en değerli varlıktır.

### Sonuç

**Başka Dilde Aşk**, sağır ve dilsiz Onur karakteriyle etkin erkek – edilgin dişi kategorisinin dışına çıkar. Zeynep, ilişkiyi başlatan, bitiren, istediği zaman geri dönen taraftır. Aynı zamanda çalışan bir kadın olması onun hem kamusal alanda yer almasına hem de babasını kararlarına karşı koyacak gücü kendisinde bulmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla İlksen

Başarır, kadının toplum ve aile içinde kadın erkek ilişkileri çerçevesindeki ikincil konumuna karşı tavır alan, ataerkil ilişkilerin olumsuz etkilerine dair deneyimlerinden yararlanarak, kadın ve erkek karakterlerini farklı bir bakış açısı çerçevesinde sunmaya çalışan bir "kadın yönetmen"dir.

Ela Alyamaç ise **Peri Tozu** filminde çocuk kadın bir karakter sunar. Alyamaç'ın kamusal alanda yer almayan, sürekli erkeklerin korumasında var olan kadın karakteri, erkek bakış açısından yaratılmış bir karakterdir. Deniz'in çocuksuluğu, bir kadın olarak onun kimlik edinmesinin önündeki en önemli engeldir. Deniz, Cem'in kararlarının nesnesidir. Bir kadının, arkadaşı ve sevgilisinin vesayeti altında yaşaması, film tarafından olumlu bir durum olarak sunulur. Sonuç olarak Ela Alyamaç'ın, "kadın yönetmen" olduğunu söylemek mümkün değildir.

#### Filmlerin Künyeleri

##### Başka Dilde Aşk

**Tür** : Romantik / Dram

**Gösterim Tarihi** : 18 Aralık 2009

**Yönetmen** : İlksen Başarır

**Senaryo** : İlksen Başarır , Mert Fırat

**Görüntü Yönetmeni** : Hayk Kirakosyan, R. G. C

**Müzik** : Uğur Akyürek

**Yapım** : 2009, Türkiye, 98 dk.

Saadet Işıl Aksoy (Zeynep) , Mert Fırat (Onur) , Emre Karayel (Aras), Lale Mansur, Timur Acar, Ayten Uncuoğlu, Metin Coşkun, Şebnem Köstem, Tuğrul Tülek , Tuna Kırılı.

##### Peri Tozu

**Tür** : Dram / Romantik

**Gösterim Tarihi** : 4 Nisan 2008

**Yönetmen** : Ela Alyamaç

**Senaryo** : Ela Alyamaç

**Görüntü Yönetmeni** : Mirsad Herovic

**Yapım** : 2007, Türkiye, 85 dk.

İpek Değer (Deniz) , Mehmet Ali Nuroğlu (Cem) , Barış Yıldız (Emre), Serkan Ercan, Damla Özen, Fuat Onan, Ayşen İnci.

#### KAYNAKÇA

- ESEN, Yasemin – BAĞLI, Melike Türkan, "İlköğretim Ders Kitaplarındaki Kadın ve Erkek Resimlerine İlişkin Bir İnceleme", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. Yıl 2002, cilt 35, sayı 1-2.

- ENVER, Gülşen; Oscar Alan İlk Kadın Yönetmen(miş), <http://www.derindusunce.org/2010/03/30/oscar-alan-ilk-kadin-yonetmenmis/>
- KNOTT, Matthew Hammett, "For Your Consideration: Is Kathryn Bigelow a Female Director?", [http://www.indiewire.com/article/for\\_your\\_consideration\\_is\\_kathryn\\_bigelow\\_a\\_female\\_director/](http://www.indiewire.com/article/for_your_consideration_is_kathryn_bigelow_a_female_director/)
- KILIÇ, Aylin, "Yaratan Kadın, Toplumsal Değerler ve Başkaldırı: Claudel, Jale, Muhittin, De Beavoir, Woolf vd. Anısına" [http://www.10aralik.org.tr/pdf/aylin\\_kilic\\_01.pdf](http://www.10aralik.org.tr/pdf/aylin_kilic_01.pdf)
- MAKAL, Oğuz, "Özgür Kadınların Sineması Üzerine", *Yarın Dergisi*, sayı 21 Mayıs 1983
- RYAN, Michael ve KELLNER, Douglas, **Politik Kamera**, çev: Elif Özsayar Ayrıntı Yay. 1997 İstanbul,
- SCOTT, Joan, W, **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi**, çev: Aykut Tunç Kılıç, Agora Yayınları, 2007 İstanbul
- SILVERSTEIN, Melissa "Does Having a Vagina Make You a Female Director?", [http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/does-having-a-vagina-make\\_b\\_416282.html](http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/does-having-a-vagina-make_b_416282.html)
- TANIR, Ege, **Sinemanın Güçlü Kadınları: Bigelow ile Riefenstahl** 10 Mart 2010, <http://www.bakiniz.com/sinemanin-guclu-kadinlari-kathryn-bigelow-leni-riefenstahl/>
- ZİZEK, Slavoj "The Hurt Locker Buram Buram İdeoloji Kokuyor" 25 Mart 2010 **Radikal**

#### NOTLAR

1. Slavoj Zizek "The Hurt Locker Buram Buram İdeoloji Kokuyor" **Radikal** 25 Mart 2010
2. Ege Tanır **Sinemanın Güçlü Kadınları: Bigelow ile Riefenstahl** 10 Mart 2010, <http://www.bakiniz.com/sinemanin-guclu-kadinlari-kathryn-bigelow-leni-riefenstahl/>
3. Melissa Silverstein "Does Having a Vagina Make You a Female Director?", [http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/does-having-a-vagina-make\\_b\\_416282.html](http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/does-having-a-vagina-make_b_416282.html), Matthew Hammett Knott "For Your Consideration: Is Kathryn Bigelow a Female Director?", [http://www.indiewire.com/article/for\\_your\\_consideration\\_is\\_kathryn\\_bigelow\\_a\\_female\\_director/](http://www.indiewire.com/article/for_your_consideration_is_kathryn_bigelow_a_female_director/)
4. Enver Gülşen Oscar Alan İlk Kadın Yönetmen(miş) <http://www.derindusunce.org/2010/03/30/oscar-alan-ilk-kadin-yonetmenmis/>
5. Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**, çev: Elif Özsayar Ayrıntı Yay. İstanbul, 1997, s 229 ve 231.
6. "Sinemada Kadın Yönetmenler", <http://www.ntvmsnbc.com/news/133157.asp>.
7. Nurşin Altınakar, "Kentin Yaşamlara Düşen Gölgesi ve Bir Yönetmen", **25. Kare**, Sayı:20, Temmuz-Eylül 1997 s59
8. Zariye Öztürk, "Komşunun Sineması", **Radikal Cumartesi**, 27 Mayıs 2000
9. Semire Ruken Öztürk, **Sinemanın Dışıl Yüzü**, Om Yayınları, 2004, İstanbul. sf 160.
10. Hasan Cömert "Mayınla Yok Olan Hayatlar" <http://www.ntvmsnbc.com/id/25013036/>
11. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayınları, 2000,İstanbul.. sf. 149.
12. Akt. Aylin Kılıç "Yaratan Kadın, Toplumsal Değerler ve Başkaldırı: Claudel, Jale, Muhittin, De Beavoir, Woolf vd. Anısına" [http://www.10aralik.org.tr/pdf/aylin\\_kilic\\_01.pdf](http://www.10aralik.org.tr/pdf/aylin_kilic_01.pdf)





*'Alphonse Mucha'*

# Güncel Sanat Üretiminde\* “Fantastik Erotik Kadın”

Emel YURTKULU \*\*

## Özet

**Anahtar Kelimeler :** *Fantastik, olağanüstü, tedirgin edici, erotik, kadın*

*Güncel Sanat Üretiminde: “Fantastik Erotik Kadın”* adlı makale, türün araştırmacılarından Henri Maldiney’in ‘Korkuyla oynanan bir oyun adını verdiği fantastiğin değişmeyen motiflerinden erotizmi ve onun göstergesi olarak kadının kullanım biçimlerini anlama çabasıdır. Bu anlamlandırma sürecinde; popüler sanat üretiminde yaklaşık iki yüz yıldır fantastiğin yakaladığı başarı, her daim güncellenen başlıca fantastik göstergelerden birisi üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır.

Yazı; fantastik, erotik, kadının değişen toplumsal değerler, yaygın inanç ve geleneklere bağlı olarak üretilen görünüşleri, kadın figürünün çevresinde kullanılan diğer öğelerle birlikte değerlendirir. Tarihsel süreç boyunca güncellenen ama kompozisyon ve öğelerin kullanımı açısından pek az değişiklik gösteren söz konusu görünüşler; işlevleri, geçmişten günümüze konumları/görünüşleri ve bugünkü durumları açısından farklı başlıklar altında ele alınmıştır.

## Summary

**Keywords:** *Fantastic, extraordinary, disturbing, erotic, woman.*

*“Fantastic Erotic Woman”*: In the Production of Contemporary Art aims to comprehend kinds of usages of eroticism as fantastic’s fixed patterns and woman as its sign, where ‘fantastic is a game played with fear’ according to Henri Maldiney, who is one of the researchers of this genre. In this comprehension process; fantastic’s success gained in almost two hundred years within the production of the popular art is discussed in terms of the main sign of fantastic.

Fantastic is evaluated with erotic, women imageries produced depending on evolving social values, widespread belief and traditions and the other elements used around the woman figure. Aforementioned imageries, which are renewed throughout history but had minor changes in terms of composition and the use of elements, are covered under different topics according to their functions, appearances from past to present and their conditions today.

## Fantastik Akımlar Etkisinde Üretilen Görsellerde Erotizm Göstergesi Olarak Kadın Figürü ve Rolü

Tarihsel süreç boyunca, fantastik akımların etkisinde şekillenen çok farklı disiplinin içeriğinde karşımıza çıkan ‘kadın figürünün erotik kullanımı’, güncel fantastiğin de en çok rağbet ettiği konulardan birisi olmayı sürdürmektedir.

Fantastik etki yaratmak amacıyla yararlanılan en güçlü unsurlardan birisi olan cinsellik, özellikle de; tedirgin edici, korku uyandırıcı, şaşırtıcı, hatta fantastik araştırmacı Caillois’nın deyimiyle ‘yasaklanan cinsellik’in, duyguları harekete geçirerek, izleyici üzerinde yarattığı kalıcı etki, yaklaşık yüz elli

yıldır hiç bir sanat disiplininin gözünden kaçmamış, tarih boyunca çeşitli yaratılarda kullanıldığı gibi, uyarılma alanı çeşitlenip genişlemiştir.

Çeşitli biçimsel arayışlar çerçevesinde gelişen akımlar ve dönemler boyunca fantastiğin hep gündeminde kalan konu başlığımız, bu başarısını ve sürekli güncellenişini; ‘kısa sürede temel duyguları harekete geçirerek uzun süreli etki yaratması’na borçludur.

Fantastik hakkında çok sayıda araştırması bulunan Roger Bozetto, erotizmin fantastik örgü içerisinde yer almasıyla yakalanan popüler başarıyı, fantastik bakış açısının sunduğu imkânsız gerçeğin

\*Buradaki ‘güncel sanat’ ifadesi ‘günümüzde üretilen ve popüler hale gelen sanat’ı ifade etmek üzerine kullanılmıştır.

\*\* Öğr. Gör., Adnan Menderes Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Bölümü

insani arzuya özdeşleştirilmesine bağlar<sup>(1)</sup>. Bozetto, söz konusu incelemede kadın figürüyle çeşitli biçimlerde temsil edilen erotizmin, ölüm kavramıyla da sıkı sıkıya bağlı olduğunu hatırlatır. Zira fantastiğin göstergesi olarak ölüm, artık korkulan bir öge olmaktan çıkmakta, göze alınan, yapılanlar sırasında başa gelebilecek olağan bir son nokta halini almaktadır. Fantastik erotizm ve kadın figürü bir bakıma; cinnete benzer bir arzuya peşine düşülen yasak cinselliğin, ölümle olan sırt sırta ilişkisini de içerir: *"Fantastik metinler, erotizmle olan ilişkilerinde, mutlaka; yasaklananla, başkaldırıyla, arzuya ve ölümle ilişkilidirler"*.

### Çeşitli Dönem Ve Akımlarda Fantastik Etki Yaratan Öge Olarak 'Sıradışı Cinsellik ve Kadın'

Fantastiğin fantastik olarak adlandırılmasından çok önce, korku ve bilinmezlik arasındaki yakın ilişkinin tüm üretim süreçleri üzerindeki en güçlü etken olduğu dönemlerde dahi, kadın fantastiğin sevdiği bir unsur olagelmıştır.

Yeryüzü daha kalın ve derin bir bilinmezlik sisyle örtülü iken, insan bedeni doğanın korku veren bu gizemlerinden birisi olarak görülmüş<sup>(2)</sup>, kadın ise doğumu gerçekleştiren, içinde hayat barındıran, bir bakıma hayat veren neredeyse tanrısal bir figür olarak tanımlanmıştır. Sonraki dönemlerde ise, ilahi dinlerin erkek egemen söylemi kadını; güzelliğiyle akıl çelen, yoldan çıkararak kötücül, hatta ölüme ve sona sürükleyen bir varlık olarak görmüş, kadın yasak ve günahla özdeşleştirilmiştir.

Önceleri, arkaik ve primitif toplumlarda, inanca bağlı ritüellerin bir parçası sayılan fantastik kadın ve erotizm üçlemesi, değişen inanç ve etik



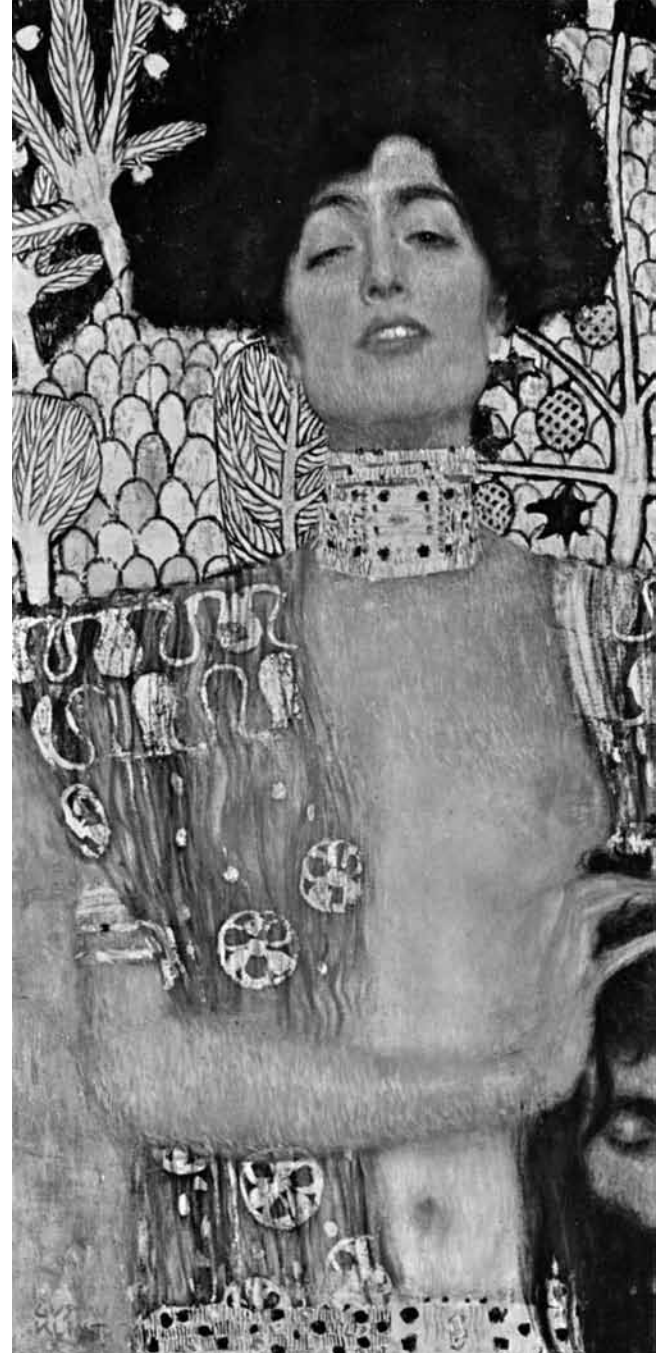
Resim 1: Niklaus Manuel Deutsch 'La jeune fille et la Mort'



Resim 2: Edvard Munch 'La jeune fille et la Mort'

anlayış tarafından reddedilmekle kalmamış, sapkın cinselliğin sembollerini içerdiği gerekçesiyle tümüyle fantastiğin tekeline geçmiştir.

Hıristiyan Ortaçağ da yaygın inanç ve onun etkisinde şekillenen kültür, fantastik üretim



Resim 3: Gustav Klimt 'Judith'





Resim 4-a: Aubrey Beardsley 'Salome'

sürecinde kadın figürünün kullanımını bir günah ve baştan çıkarma, hatta ayartıcı bir sembol olarak görse de, kadın; güzelliğiyle, her dönemde dikkat çekmek ve izleyici kitlesinin aklında kalmak üzere kullanılabilir en etkili ve en güçlü öğelerden biridir.

Müteakip Rönesans dönemi dahil olmak üzere, sonraki yıllar boyunca üretilen fantastik eserlerde kadın; İtalyan ya da Flaman ressamların iffet ve üst estetik sembolü figürlerinden birisi olarak karşımıza çıkmaz. Söz konusu kadın figürü klasik resimlerde karşımıza çıkan pişman olmuş ve günah dolu geçmişi için tövbe içinde dua eden Maria Magdalena değil, Holofernes ya da Yahya'nın kanlı başını tutarken zafer dolu bir keyif duyan Judith veya Salome'dir. İdealar dünyasına ait olmayan, fantastiğin amaçlarına hizmet edecek şekilde hep arzusun sınırında dolaşan, sahip olunamayan, yasaklanan her şeyi temsil eden, düzenin tam karşısında duran, çıplaklığını utanmaksızın ve keyif alarak sergileyen kadınlardır bunlar. İşlevleri; John Berger'in Görme



Resim 4-b: Aubrey Beardsley 'Salome'

Biçimleri'nden anımsayacağımız gibi, 'kendilerini izletmek ve izleyiciye kendilerine sahip olduğuna dair o kısa ama haz veren yanılısama'yı yaşatmaktır'<sup>(3)</sup>. Söz konusu durum, bugün hala sayısız illüstrasyonda, çizgi roman sayfalarında karşımıza çıkan kadın karakterlerini, tanıtım görsellerinde güncellenerek yeniden kullanılan, tekrarlanan kadın figürlerini de açıklamaktadır. Bir başka önemli hatırlatma; tümüyle olmasa da bir çeşit 'femme fatale' olan 'fantastik erotik kadın'ın; onu birincisinden ayıran farklı özellikleri ve görünümleri olduğudur. Fantastik kadın yalnızca; dişi, ayartıcı ve günaha sevkeden değildir. Bağımsız, zeki ve güçlü ve sahip olunamazdır. Fantastik kadın 'femme fatale'den farklı olarak erotizmini bir değiş tokuş ögesi olarak değil, kimliğinin bir parçası olarak sunar. Müteakip dönemlerde ise, grafik tasarımın çok disiplinli yapısı, çeşitli kavramları görselleştirerek bu kimliğe çok farklı göstergeler yükleyecektir.

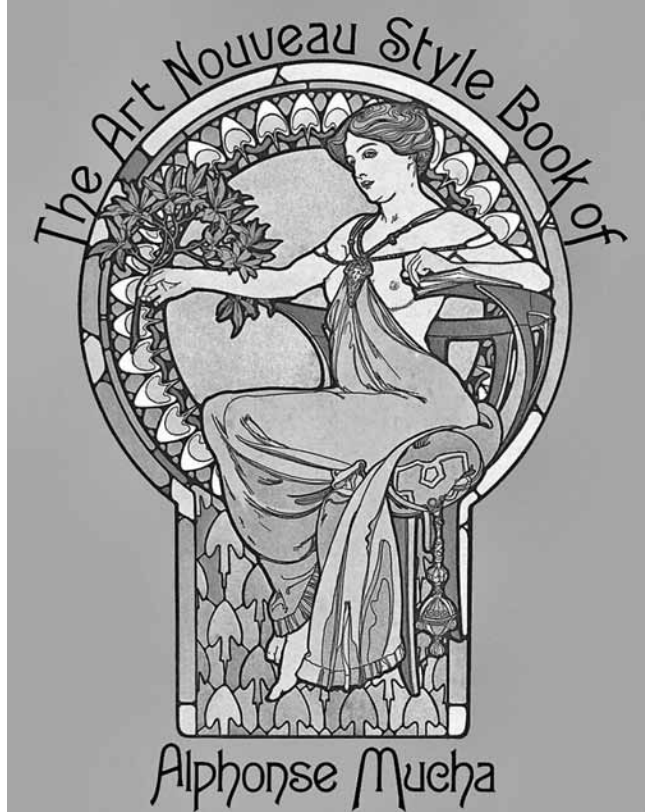
Resim sanatın temel prensiplerini ve tarihini devralan grafik tasarımın, çok da uzun



sayılamayacak resmi geçmişi boyunca etkili olan belli başlı iki akım, fantastik etki yaratan öğeleri çokça kullanarak öne çıkar. Bu öğeler arasında kadının belirttiğimiz biçimde kullanımı bakımından da zengin örnekler söz konusudur.

Bunlardan ilki büyük yankılar uyandıran ve geniş bir yayılım alanı bulan Art Nouveau, diğeryse büyük ölçüde ondan etkilenerek biçimlenen ama biçimin ötesinde; gelişim süreci, felsefi alt yapı ve toplumsal devinimler bakımından büyük benzerlikler gösteren Psychedelic Art'tır. Gerçekten de, grafik tasarım tarihinde fantastik etki yaratan eserlerin verildiği Art nouveau ve Psychedelic dönemler, üretim süreçlerinde etkili olan sosyokültürel ortam, kitlesel beğeni ve kendi dönemlerinin ağırlıklı felsefesini yansıtacak biçimde; 'kadını ve fantastik hallerini çok sık kullanmaları' bakımından öne çıkarlar.

Oldukça huzursuz ve çalkantılı dönemlerde ortaya çıkmış olmanın ötesinde, bu akımlar; susturulan kitlelerin seslerini duyurduğu, yükselen başkaldırının etkisinde felsefeye dayalı eğlence odaklı ve hümanist anlayışın ağırlık kazandığı



Resim 5: Alphonse Mucha

dönemlere denk düşer. Komünal yaşam biçimlerine, özgürleşen cinsellik fikri ve eylemine, primitif kültürler ve el sanatlarının itibar kazanmasının yanı sıra, saydıklarımızla sıkı ilişki içinde olan fantastiğin de yükselişe geçmesine sahne olmuşlardır. Fantastik, Alfred Musset<sup>(4)</sup> ve Bozetto'nun da araştırmalarında yer verdikleri gibi; suskunluğun bozulmasına ve farklı kitlelerin yer değiştirmesine bağlı olarak üretimi etkilemekle kalmamış, alıcı/izleyici profiline de değişmesi, konuları da değiştirmiş, hatta belirlemiştir. Bu 'yüzünü idea odaklı sanattan günlük işlevsel sanata dönen kitle' sanat üretiminin yalnızca içerik ve konularını değil, biçim ve sunumunu da kendi beğenisi ve donanımı yönünde etkilemiştir. Dolayısıyla, Yunan klasik sanatının biçim anlayışı etkisinde sunulan iffetli genç kız görünümünden sıyrılan fantastik erotik kadın; Da Vinci, Rafael, Boticelli'nin kendisine biçtiği rolden, Shiele, Klimmt, ya da Mouse beğlisinin afişlerindeki, çizgi romanlardaki cadı/kraliçe veya hayalet rolüne geçer.

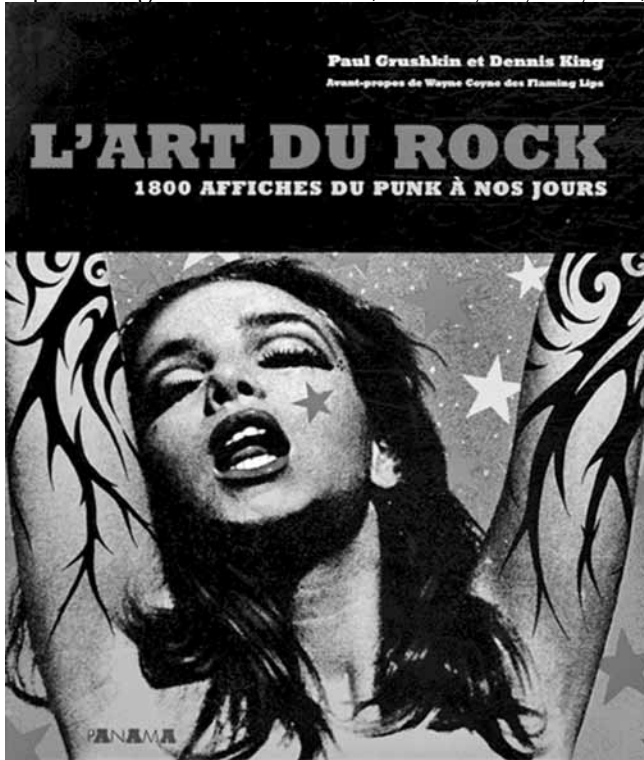


Resim 6: Anonim afişler

Diğer yandan, 19.yy.'ın ikinci yarısında, görsel üretimde fantastik etkinin ne kadar çarpıcı ve rağbet gören bir ayrımlayıcı özellik olduğu ortaya çıkmıştır. Zira sanat tarihi boyunca, fantastik etki altında üretilen eserlerin neredeyse tamamı, kalıcı olmak ve güncellenmek adına olağan eserlerden daha başarılı olmuş görünmektedir. Bu, popüler üretimi ve ticari kaygıları beslese de, görsel üretimin kalıcılığı ve ayırt edici özellikleri bakımından son derece önemli bir bulgudur. Öyle ki, modernizm sonrası, hatta modern ötesi ve eklektik güncel görsel sanatın üretim kriterleri açısından da anlamlı görünmektedir. Güncel görsel sanat üretiminde 'fantastik kadın figürüyle yaratılan erotik anlam'

Güncel görsel sanatın üretim süreçleri, kadın figürünü fantastik etkiyle keştiirdiği eserlerde benzer biçim özellikleri gösterme eğilimindedirler. Bir başka deyişle, günümüzde hemen tanıyıp çözümlendiğimiz, zaman zaman 'klişe' adını verdiğimiz değişmeyen ya da çok az değişiklikle güncellenen göstergelerdir bunlar:

*Kadın Figürünün Kullanım Biçimiyle Yaratılan Fantastik Etki: 'Başkaldıran fantastik kadın', modern toplumun görsel örneklerinde, neredeyse yüz yıldır,*



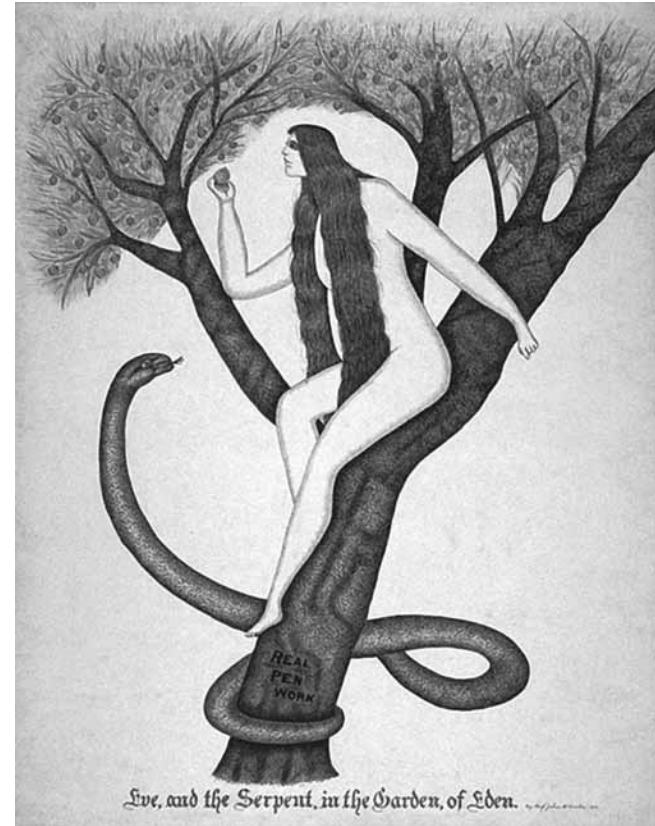
Resim 7: 'L'Art du Rock, 1800 affiches du Punk a nos jours' kitap kapağı

özgürlüğünü ve kural tanımazlığını savrulan saçlarla ya da dans ederek ifade eder. Bu iki yaklaşım, bugün dahi geçerliliklerini koruyarak, sayısız illüstrasyonun, çizgi romanın ya da reklam kampanyasının görselinde karşımıza çıkmakta, çeşitli popüler sanat ürünlerinde boy göstermektedir.

Fantastiğin her daim itibar ettiği ve sıkça yararlandığı primitif ve pagan kültürlere gönderme yapan bu 'dans ve savrulan uzun saç motifleri'; başta erotizmin, korkuyla yüzleşme cesaretinin, toplumsal düzen tarafından dayatılan iffet kavramına başkaldırarak kazanılan özgürlüğün ve daha pek çok fantastik kavramın en klişe göstergelerinden sayılırlar.

Kadın bu yaklaşımla görüntülediği işlerde; günümüzde de hala kullanılan çok tanınmış bir duruşla karşımıza çıkar. Kollarını yeni uyanmış, adeta gönüllü bir savunmasızlıkla esnermişcesine yukarı kaldırmıştır. Kendinden geçmiş görünse de kendisini izletmeyi ve izleyici kitesini etkilemeyi amaçlar.

Böylece, fantastiğin dolaysız, doğrudan cinsellik ögesi olarak kullandığı kadın figürüyle



Resim 8: John H. Coates 'Eve and the serpent'



yaratılan fantastik etki, izleyici kitlesi oluştururken bir kez daha esgeçilemeyecek kadar etkili ve yaygın bir yaklaşım olmayı sürdürür.

**Kadın ve Hayvan Figürünün Birlikte Kullanımı:** Kadın figürüyle birlikte kullanılan yaygın bir öge ise; yenilmez bir masculin (eril) güce gönderme yapan, kadının cinselliğini ve erotik mesajlarını vurgulayan, güncel görsellerde de karşımıza sık sık çıkan hayvan figürüdür.

En bilinen örneklerini masal dünyasının yumuşatılmış anlatılarında bulabileceğimiz hayvan figürünün kullanımı; tarih öncesi primitif ritüellerin, pagan ayinlerin başlıca temalarından birisini oluşturduğu gibi, güncel fantastiğin de en sevdiği konuların başında gelmektedir. Bu figür genellikle gizemli bulunan, korkulan, gücüne saygı duyulan; boğa, aslan, yılan gibi 'ikonografik anlam içeren hayvanlar'dan seçilir. Yalnızca eril gücü değil, arkaik dönemlerin bir uzantısı olarak bereketi ve üremeyi, zeka ve inancı da sembolize eder.

Hayvan figürü ayrıca, fantastiğin belirsiz ve yasaklanan cinsellik ögesini de oluşturur. Bu yasaklanan öğeler arasında; primitif toplumların sonrakiler tarafından etik yapıları gereği hoşgörülme, pervasız bulunan cinsellik anlayışı da bulunur. Günümüze kadar gelen ve fantastiğin başka bir başlığını oluşturan 'genç kız ve ölüm' teması bu; hayvan/insan/erotizm/ölüm kavramları arasındaki giriş ve mitolojik ilişkiyle bağlantılıdır<sup>(5)</sup>. Hayvan aynı zamanda; zorla ele geçirmeyi, kimi zaman tecavüze varan zorlamayı, kısacası, uygarlaşmış, ilişkileri kurallara ve saygıya dayanan bir toplumun üyelerinin kontrol etmesi gereken, 'hoşgörülme içgüdülerin ve ona bağlı pek çok şey'in de sembolüdür.

**Varolan Toplum Düzenine Başkaldıran Kadın:** Varolan düşünce sistemlere başkaldıran ve alternatif yaşam biçimi önerileri getiren söylemlerin ifade edilmesi için üretilen görsellerde; kadının yanısıra, el sanatlarından ve el sanatlarına özgü motiflerden sıkça yararlanır. Örnek vermek gerekirse; Art Nouveau afişlerinde öne çıkan Uzakdoğu kökenli motifler, Psychedelic Art afişlerinde ve plak kapaklarında yerini Kızılderili ve Hint motiflerine bırakır. Fantastik sanatın vazgeçilmezlerinden olan primitif kültürler, değiştiğimiz nedenlerin yanısıra, inançları ve yaşayışları gereği; kadının bağımsızlığını, özgürce kullandığı cinsel tercihini vurgulamak, izleyicide özlem oluşturmak için zengin bir kaynak sunarlar.

Batılı dünya için bunlar fantastik etkinin temel prensibini oluşturan; 'imkansız ama buna karşın varolan' öğelerdir. Yalnızca baskın ve yaygın kültüre başkaldıran, varlığını sürdürmeye çalışan kayıp kültür motiflerini değil, geçmişle kopan bağları, kadının arkaik kültürdeki özgürlüğünü, itibarını ve üretimdeki rolünü de anımsatırlar.

Yalnızca primitif ve arkaik formlar değil, bu kültürlerin toplumsal yapı ve görünüşleri, örneğin giyinişleri, kullandıkları silahlar, sosyal alışkanlıkları, özellikle de inanç ve mitolojileri, tarihsel süreçte olduğu gibi, güncel yaratılarda da; 'imkânsız ama buna karşın var olan' öğeler haline getirilerek fantastik etki yaratmak için kullanılır.<sup>(6)</sup>

**Olağanüstü ve Tedirgin Edici Öğelerle Vurgulanan Erotizm:** Metamorfozlar, gerçekdışı öğeler ve mekânlar, ölümü ve bilinmeyi simgeleyen kurukafa vb. korkutucu figürler; fantastik etki yaratmanın temel koşullarının başında gelen 'olağanüstü ve tedirgin edici' atmosferi, kadın figürünün çevresinde yaratarak, ona ve erotik anlatıya olanak sağlar, dekor oluştururlar.

Görsel sanatların tarihi boyunca, fantastiği hep ilgi çekici, şaşırtıcı ve en önemlisi kalıcı yapan, kitle iletişiminin etkili ve popüler bir biçimi haline getiren, Claude Roy ve Roger Caillois gibi

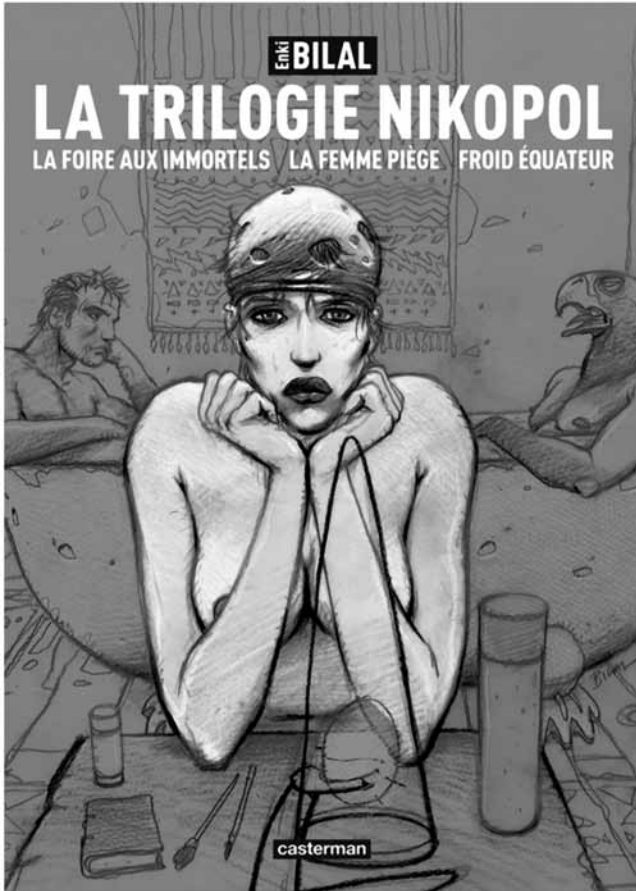


Resim 9: Anonim afişler

araştırmacıların da fikir birliğine varmış oldukları üzere; bilinmezlik karşısında korku ve şaşkınlık duygularını uyandırması olmuştur. Bilinmeyen ve gizemin sınırları küçülse de, olağanüstü ve tedirgin edicinin koşulları zorlanmaktadır. Olağanüstü ve tedirgin edici ortamda yer alan, gizemli güçlere ya da donatılara sahip kadın figürü; ulaşılmazlığı vurgulayarak izleyicinin düşgücünü zorlamakta, sahip olma isteğini güçlendirmektedir. Örnek vermek gerekirse; Amazonlar, Kral Arthur'un Morgana'sı, Klimt'in Judith'i, hatta edilgenliğine karşın Enki Bilal in Jill'i böyle kadınlardır.

### Popüler Fantastik Yaratıda Erotik Anlatım Unsuru Haline Gelen 'Hibrid Kadın Figürü'

Çağdaş sanat ve tasarım ürünlerinin görsel içeriğinde yaygın bir biçimde kullanılan ve kökleri sözettiğimiz dönemlere uzanan unsurlar, halen alternatif kültürlerin ifade aracı olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Müzikle yakından ilişkili olmaları



Resim 10: Enki Bilal 'La trilogie Nikopol'

bakımından Psychedelic Art'la benzerlik gösteren Punk, Gothic (7), Rock ve Techno gibi karşıt kültürlerde izlerini sürdüğümüz bu unsurlar, gelişen teknolojinin de etkisiyle, çok değişik disiplinlerin içeriğinde çeşitlenerek farklılaşmışlardır.

Diğer yandan, birbirinden kesin çizgilerle ayrılan sanat disiplinleri arasındaki sınırların erimesi ve yeni disiplinlerin ortaya çıkması, kitle/izleyici iletişiminin ve mesaj iletmenin son derece çarpıcı bir ögesi olan erotik fantastik yaklaşımın gücünü ortadan kaldırmamış, tersine güçlenerek, adeta bağımsız bir iletken haline gelmesine neden olmuştur. Art Nouveau ve Psychedelic Art dönemlerinin görsel içeriğinde kullanılan erotik fantastik unsurların alıcı kitlesi üzerindeki etkisi ortaya çıkmış, bunların müteakip dönem ve işlerde, birbirinden bağımsız disiplinlerin içeriğinde kullanımı; baskın bir tüketim aracına dönüşmüştür.

Zaman zaman tersi olmakla birlikte, sanat üretiminin, toplumun yapısı tarafından belirlendiği yalnızca sanat tarihinin değil, pek çok ciddi araştırmanın da ortaya koyduğu bir gerçektir. Bu bulgulardan hareketle; geçen yüzyılda başlayan önemli dalgalanmaların, sosyopolitik, ekonomik ve kültürel gelişmelerin, değişimlerin, inceleme konumuzun üretimine çok daha geniş olanaklar, özgürlükler sağlayacak toplumlar yarattığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla, konunun güncel konum ve görünümü, bu süregiden devinimlerle de yakından ilişkilidir. Bilimkurgu, Punk, Gothic, Rock ve Techno kültüründe izlerini sürdüğümüz bu unsurlar, gelişen teknolojinin de etkisiyle, başta illüstrasyon ve ona bağlı ifade tarzlarında olmak üzere, -çizgi roman, grafik roman, sinema, v.b.- çok çeşitli yaratıların



Resim 11: Giger 'Mutant'



içeriğinde farklı biçim arayışlarıyla çeşitlenerek sürekli güncellenmektedir.

Ne var ki, ciddi benzerliklerine ve paralel yaklaşımların ürünü gibi görünmelerine karşın, güncel yaklaşımlar bugün gitgide aynı samimi içerikten uzaklaşmakta, hızına yetişilemeyen yeni dünya düzeninde kar kasırgasına kapılmış görünmektedirler. Tüketim toplumunun alternatif toplulukları handiyse güdümlü hale gelmekte, bu kasırganın etkisiyle, bir kavramı iletmekten ziyade, alıcıda tüketim isteği yaratan ürünlere yönelmiş görünmektedirler. Zira sanat tarihinde önemli değişiklikler yaratan cesur yaklaşımlar yerlerini herhangi bir düşünce ya da arayışa dayanmayan sığ görünlümlere terk etmiş, çok farklı kavramlar birbirine girmiş, ticari kaygılarla karmaşık ve etkisiz hale gelmişlerdir. Bundan böyle, ilk hallerinden çok uzakta, teknolojinin olanaklarıyla sadece biçimde yeniden yapılanarak, başka bir amaç ve içeriğe doğru yol almaktadırlar. Örnek verecek olursak; vaktiyle fantastik kadın tiplerinin başında gelen cadı/kraliçe figürü büyük değişikliklere uğramış, melezleşmiştir. Arkaik mitolojide farklı kavramları sembolize eden; Gaia, Athena, Artemis, Aafrodit ve Medusa'yı bugün tek bir karakterin görünümünde izlemek mümkündür.

Daha açık ifade etmek gerekirse; tasarımcı Laurent Fetis'in Paris'te sergilenen Psychedelic Art afişlerinin sergi kataloğunda yer alan yazıda belirttiği gibi; "günümüzde kavramlar evreni, dünyayı istila eden 'hiper'ler tarafından yutulmuş"a, konu başlığımız da bundan nasibini almışa benzemektedir.

#### KAYNAKÇA

- BERGER, John, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Editions Gallimard, Paris, 1990
- ROY, Claude, *Arts Fantastiques*, Folio Essais, Paris, 1960

#### Seminer Tezleri

- COLLANI, Tania, "La Naissance du Gout Fantastique au XIXeme siecle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques", Seminaire d'Histoire Litteraire, La Naissance du Fantastique en Europe, Universita degli studi di Bologna, 2004

- STEİMBERG, Alejo G. , "Du gothique au fantastique gothique et a la Gothic Fantasy: parcours du genre au style", Seminaire d'Histoire Litteraire, La Naissance du Fantastique en Europe, Universidad de Extramadura, 2004

#### Makaleler

- BOZETTO, Roger, "L'Archeologie, le fantastique et la science-fiction", *Cahiers du CERLI*, no:19, 1990
- BOZETTO, Roger, "Corps et decors du desir", *Cahiers du GEF*, no:5, 1998
- BOZETTO, Roger, "L'erotisme dans les recits d'horreur moderne", *Phenix*, no:37, 1995
- YURTKULU, Emel, "Ölümsüz Bir Çağdaş Sanat Teması Olarak Genç Kız Ve Ölüm", *Rh Sanart*, no:51, 2008

#### NOTLAR

1. Roger BOZETTO, "L'erotisme dans les recits d'horreur moderne" (Phenix, no:37, 1995) adlı makalesinde; fantastik, ölüm ve arzu arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, fantastik etki yaratmada erotizmin rolünü, erotizme ait figürleri çözümler.
2. Kadın bedeni bilinmeyen korkusunun hüküm sürdüğü tarihsel süreçte, doğanın başlıca gizemlerinden birisi olmakla kalmamış, günümüze değin; süsleyici, güzelleştiren ve arzulan figür olmayı sürdürmüştür. Roger BOZETTO, "Corps et decors du desir" (Cahiers du GEF, no:5, 1998)
3. Kendisine atfedilen rolün de etkisiyle kadın; farklı görünümde ama benzer işlevler ve mesajların taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. John BERGER, "Görme Biçimleri" (Metis Yayınları, 1993)
4. Tania COLLANI, "La Naissance du Gout Fantastique au XIXeme siecle: Musset Chroniqueur et les Arborescences Romantiques", adlı seminer tezinde, Alfred Musset'nin fantastiğin bir tür olarak ortaya çıkar çıkmaz sağladığı popüler başarıya ilişkin yazdığı makalelere yer verir. Collani sosyopolitik ve kültürel açıdan büyük değişim gösteren toplum yapısını fantastik türün doğal alıcısı kabul eden Musse'ye katılır ve fantastiğin popüler gelişimine katkısını inceler. (Seminaire d'Histoire Litteraire, La Naissance du Fantastique en Europe, Universita degli studi di Bologna, 2004)
5. Emel YURTKULU, "Ölümsüz Bir Çağdaş Sanat Teması Olarak: Genç Kız Ve Ölüm" (Rh Sanart, no:51, 2008)
6. Fantastik etki yaratmada kullanılan başlıca motifler ve figürler güncellenmelerine karşın birbirleriyle yakından ilişkili ve ortak köklere dayandıkları söylenebilir. Roger BOZETTO, bugün arkeolojik pek çok buluntunun ya da İsa'dan öncesine dayanan uygarlıkların gelenek, görenek ve alışkanlıklarının fantastik etki yaratmada kullanıldığını belirtir. Sözkonusu öğeler geleceğe ilişkin fanteziler üzerine oturan bilimkurgunun örgüsünde de yer alır. "L'Archeologie, le fantastique et la science-fiction" (Cahiers du CERLI, no:19, 1990)
7. Alejo G. , STEİMBERG, "Du gothique au fantastique gothique et a la Gothic Fantasy: parcours du genre au style" (Seminaire d'Histoire Litteraire, La Naissance du Fantastique en Europe, Universidad de Extramadura, 2004)

# Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması

Pınar ÜNER YILMAZ \*

## Özet

*Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Toplumsal Cinsiyet, Canan Şenol*

Kökenlerini Fransız Devrimi'nden alan, gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olarak modernizm ile toparlayan, post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada her alana nüfuz eden toplumsal cinsiyet meselesi, plastik sanatları da biçim ve içerik olarak etkilemiştir. 1960 sonrasında hayatın içinden konular arayan sanatın, toplumsal cinsiyet ile kurduğu bağ, özel olan politiktir (the personal is political) terimi ile de açıklanabilir. 11. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki **İbretnüma** adlı videosuyla sanat gündeminde yerini alan Canan Şenol, "kişisel olan politiktir" söylemini sanatının merkezine yerleştirmiş, kimlik ve toplumsal cinsiyet meselesini yapıtlarında açıkça ortaya koyan bir sanatçıdır. Bu çalışmada, Canan Şenol'un toplumsal cinsiyet meselesini yapıtlarında ne şekilde ele aldığı yapıt okuma yöntemi ile incelenecek böylece sanatçının yapıtları, toplumsal cinsiyet ve kimliğin kadın bedeni üzerindeki inşası ve sanat ile olan bağı açısından irdelenecektir.

## Summary

*Keywords: Contemporary Art, Gender, Canan Senol*

Taking its roots from the French Revolution, empowering with industrial revolution and following that penetrating to life with modernism and post structural theories, gender has affected the plastic arts by form and context. After the 1960s, the bound of gender to art which is highlighting its issues from the life itself, can be summarized by "the personal is political". Canan Şenol, being proclaimed loudly with the work **Ibretnuma** (exemplary) in 11<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, focuses on gender and identity in her works. In this study, it is going to be examined how Canan Şenol covers the gender issues in her works by the artwork reading method and the relationship between art and the construction of gender on woman body will be revealed.

## 1. Giriş

Toplumsal cinsiyet, tarihten, siyasete, sosyolojiden antropolojiye kadar, hem akademik hem de güncel pek çok alana nüfuz etmiştir. Farklı kültürlerde, tarihin farklı anlarında ve farklı coğrafyalarda, bireylere cinsiyet üzerinden toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade etmek için kullanılan toplumsal cinsiyet, güncel plastik sanatlar alanında sıklıkla işlenen bir konudur. Kökenlerini Fransız Devrimi'nden alan (1), gücünü sanayi devrimi ve bunun devamı olarak modernizm ile toparlayan (2), post yapısalcı teoriler ile tüm dünyada her alana nüfuz eden toplumsal cinsiyet, plastik sanatları da biçim ve içerik olarak etkilemiştir. 1960 sonrasında plastik sanatlar, estetiğin tartışıldığı, yeniden üretimin sınırlarının zorlandığı, video, yerleştirme ve pek çok malzeme/araç ile taval resminin zemininin oynatıldığı bir sürece girer. Bu malzeme ve araç çeşitliliği sanatçılara,

sanat tarihinin hiç bir döneminde olmadığı kadar konu çeşitliliğinde özgürlük sağlar. Bu dönemde bir grup sanatçı, estetiğin özünü sorgulamak ya da sanatın güzel ile ilişkili olan yönünü ortaya çıkarmaktan çok insana dair olan ile ilgilenmeye başlar. İnsani olan, bir yönüyle toplumsal olandır ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet meselesi de sanatın konuları içinde yer alır.

1960 sonrasında hayatın içinden konular arayan sanatın, toplumsal cinsiyet ile kurduğu bağ, özel olan politiktir (the personal is political) terimi ile de açıklanabilir. Genellikle kişisel görünen, gündem dışına alınan bir meseleye öznellik atfedildiğinde, onu değersiz kılan unsurlara karşı gelen bir duruş olan bu söylem, gündemden uzak tutmaya çalıştığınız "o" şeyler aslında gayet politik demeye getirir. Temelde, "başarısızlık"larımız için kendimizi suçlamaktan vazgeçmeliyiz, çünkü bu başarısızlıkların temelinde sis-

tem yatıyor (ve o sistemi değiştirmek de politikadan geçiyor) diyen bu söylem, sanata da uzun süre etki etmiştir.

Toplumsal cinsiyetin sanat ile kesiştiği noktalar ve toplumsal cinsiyet üzerine üretilen pek çok iş olmasına rağmen, Türkiye’de toplumsal cinsiyet, genel olarak tarih, politika ve sosyoloji temelinde incelenmiş ya da plastik sanatların toplumsal cinsiyet ile



Resim 1. "İbretnüma", 2009, Video Kesiti

kurduğu bağ, feminist teoriler yeterince irdelenmeden aktarılmıştır. Türkiye’de, 1980 sonrasında, toplumsal cinsiyete yapıtlarında yer veren kadın sanatçılar, sanat sahnesinde daha görünür hale gelmesine rağmen, akademik alanda ya da sanat eleştirileri yazan sanat dergilerinde yeterince öne çıkarılmamıştır. Bu çalışma için yapılan alan yazın taramasında, Türkiye’de toplumsal cinsiyeti ele alan sanatçılar üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmaların sınırlı oluşu açık bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Diğer yandan, sanat yapıtı okuması üzerinden yapılmış bir toplumsal cinsiyet araştırması da alanın eksiklerindedir. Burada gerçekleştirilecek çalışma son dönem güncel sanatta oldukça gündeme gelen bir sanatçı olan Canan Şenol’un yapıtlarını, toplumsal cinsiyet teorileri üzerinden okumaktır. Bunu yaparken, sanatçının yapıtları kronolojik bir sıra ile irdelenecek ve yapıt okuması sürecinde ortaya çıkan kavramlar toplumsal cinsiyet teorileriyle açıklanacaktır.

11. Uluslar arası İstanbul Bienali’ndeki **İbretnüma** adlı videosuyla sanat gündeminde yerini alan Canan Şenol, sanatının her döneminde politik bir duruş sergilemiş ve en az **İbretnüma** kadar dikkat çekici yapıtlar üretmiştir. Şenol, "kişisel olan politiktir" söylemini sanatının merkezine yerleştirmiş ve ünlü düşünür Michel Foucault’nun felsefe teorilerini kendine kaynak almıştır. Ürettiği işlerde biçime de fazlasıyla önem veren sanatçının yapıtları üzerinden yapılacak bir okuma, Şenol’un sanatsal düsturunun da bir kronolojisini çıkaracaktır.

Çalışmada, öncelikle Canan Şenol’un sanatsal yaklaşımına ve genel olarak yapıtlarına değinilmekte ardından bu yapıtları anlayabilmek adına çok kısa bir şekilde feminizm ve toplumsal cinsiyet teorilerinden bahsedilmektedir. Burada, Canan Şenol’un yapıtlarını kavramaya bir giriş olması açısından, Türkiye’de feminizm ve toplumsal cinsiyetin nasıl geliştiğine de değinilmektedir. Ardından, sanatçının şimdiye dek ürettiği yapıtlardan en çok dikkat çekenler üzerinden yapılan bir okuma ile Türkiye’de toplumsal cinsiyet, feminizm ve kadın irdelenmektedir.

## 2. Canan Şenol Hakkında

Canan Şenol, kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisi olduğunu söyleyerek, üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurgular. Şenol, kendi coğrafyasında yani Türkiye’de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar üretmektedir. Canan Şenol, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarır. Şenol, özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyalog geliştirerek, onların yaşadıkları istismarları işler. Sanatçı toplum içinde işlenen cinsel suçların, yaratılan toplumsal cinsiyet söylemleri ve baskılarından kaynaklandığını ve bu suçların üstü örtüldükçe ve cinsiyet iktidarı tartışılmadıkça bu sorunun çözülemeyeceğini yapıtları aracılığı ile vurgulamaktadır. (3)

Sanatçı yapıtlarında kendi bedenini kullandığı gibi, kişisel hikâyelerden yola çıkarak yine kendi söylemini yaratır. Şenol, toplumsal cinsiyet meselesini ele alan çoğu kadın sanatçı gibi, bedenini tüm deneyim alanlarına açık hale getirir. Kendi kimliğinden yola çıkarak, çeşitli ruh halleri ve oluşları ele alır. Bedeni ile birlikte anı ve belleği de devreye sokan sanatçının yapıtları, toplumsal deneyimlere dayanmaktadır.

Görsel sunum da sanatçı için en az içerik kadar önem taşımaktadır. Bir yapıtın görsel olarak da ayrıca bir söz söylemesi gerektiğini düşünen sanatçı, burada üretilen bu coğrafyaya ait olan sanatı ön plana

çıkarmak için minyatürü işlerinde sıkça kullanmaktadır. Minyatürün batı sanatı tarafından ötekileştirilmesine tepki olarak kullanan sanatçı, aynı zamanda, minyatürün muhafazakar kesime ait olarak atfedilmesine de karşıdır. Türk modernleşmesi sürecinde, Doğu'ya ait olanın göz ardı edilip, batılı muasır medeniyetler seviyesine çıkmak uğruna bu coğrafyanın kültürünü yok sayıldığını vurgulayan Şenol, minyatürlerin yeniden manipüle edilerek unutulmuş bir kültürü canlandırmaktadır. (4)

Diğer yandan kadınların sanat sahnesinde yeterince görünür olmadığını vurgulayan sanatçı, tüm feminist kadın sanatçılar gibi, sanat tarihi yazımının da taraflı olduğunu savunmaktadır. Diğer tarih yazımlarındaki gibi, önümüze konulan ve bize yüzyıllarca öğretilen sanat tarihi de Batılı erkeklerin yazdığı bir sanat tarihidir. Batılıdır çünkü bahsedildiği üzere yalnızca kendi tarihini anlatır. Hıristiyan öğretileri, İsa, Meryem ve onların etrafında dönen İncil hikâyelerine yer veren ve kilise tarafından finansal destekli ve onaylı bir sanat da en az İslam ülkelerindeki doğu sanatının "İslami Sanat" olduğu kadar, "İsevi Sanattır". Ne var ki batı kültürü, bu dini sanata hala tapınmakta ve şu anki yapıtları bile bunlarla ilişkilendirerek okumaktayken, aynı dönemde İslami ülkelerde doğmuş sanatı *yüksek sanattan* saymamaktadır. Canan Şenol, hem kadının hem de Doğu'nun sanat tarihinde ötekileştirilerek yok sayılmasına tepkili olarak işlerini üretmektedir.

### 3. Feminizm Ve Toplumsal Cinsiyet Teorilerine Giriş

Batı'da feminizm, toplumsal hareketlerin yükselişe geçtiği, büyük siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin alt-üst oluşların yaşandığı 18. ve 19. yy.lara denk düşmektedir. 1789 tarihli Fransız Devrimi, kadınların tarihinde belirleyici bir noktada durmaktadır. Cinsiyetler arası ilişkilerin sorgulandığı bu dönemde, kadınların durumu, basitçe her şey değiştiği için değişmiş değildir. Devrim, kadın sorununu siyasal düşünüşün merkezi bir ilkesi olarak gündeme getirdiği için kadınların durumu değişmiştir. (5) Mary Wollstonecraft'ın *Vindication of the Rights of Women* (Kadın Haklarının Savunması 1792), ilk modern feminizm metni olarak nitelendirilir (6). Metinde, insan olmaları nedeniyle kadınların da erkekler gibi aynı hak ve ayrıcalıklara sahip olması gerektiği ileri sürülmüştür (7). Devrim döneminde öne çıkan bir diğer olay ise insan hakları bildirgesi yayınlanmasıdır. (8).

Fransız Devrimi ile başlayan, hareket, 1. Dünya Savaşı'nın ardından daha da güçlenmiştir. XX. Yüzyıl ile birlikte, modernite her alanda etkilerini hissettirmiş ve bu durumdan feminist yaklaşımlar da etkilenmiştir. 1968 sonrasında ise feminizm, daha geniş bir tabana yayılma eğilimi göstermiştir. Bu tarihten sonra feminizm hem teorik tartışmalarla hem de fiilen gerçekleştirdiği siyasi eylemlerle gelişme göstermiş, cinsiyet ayrımının sadece birtakım toplumsal kalıpları getirmekle yetinmeyip aynı zamanda davranış kalıplarına ve kişilik oluşumlarına kadar yansıdığı savunulmuştur (9).

İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu feminizmin başarılı sonuçlarından biri, kadın ve erkeklerin "*kadınlık*" olayına bakışındaki farklılıkta görülmektedir. Bununla birlikte ikinci dalga feministler, söyleme, yeni politik mekanizmalar da kazandırmışlardır. Bilinç yükseltme, alternatif yaşayış biçimleri, aile ve toplum yaşamında eşit iş bölümü, karşıt kültür ve kurumların kurulması yönündeki faaliyetler feministlerin politika yapma yollarına getirdikleri katkıyı göstermektedir. Özgürlük, hak ve adalet kavramlarını merkeze alarak asimetrik ilişkileri sorgulayan feminizm, erkeklerle eşit konumda haklar adına mücadele etmiş ve isteklerini de siyasal ve hukuksal zeminde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Käppeli'ye göre "*Feminizmin bir çok yüzü vardır; bu nedenle kaynağını aramak yarırsızdır. Bazen düşüncelere ve söylemlere, bazen sosyal pratiklere odaklanarak çeşitli kılıklarını inceleyebiliriz.*" (10) 1970'li yıllardan itibaren feminist hareketler, pek çok alana nüfuz etmiş ve pek çok çerçevede incelenmiştir.

Feminist hareketin diğer coğrafyalara yayılışı, Avrupa ve Amerika'dakiler gibi olmamıştır. Her ülkenin kadını, kendi koşulları çerçevesinde, yaşadığı sorunları ve istekleri kendi yöntemine göre şekillendirmiştir (11). Feminizmin Osmanlı coğrafyasına geliş Batı'dakinden çok daha farklı koşullarda gerçekleşmiştir. Türkiye'de feminizmin çekirdeğini oluşturan Osmanlı'da feminizm, Osmanlı'nın son dönemindeki modernleşme faaliyetleri içinde varlık kazanmıştır. İlk feminist bilincin oluşmaya başladığı bu dönem, özellikle üst tabakadan ve yönetimle bağlantılı olan kadınları toplum sahnesine çıkarmıştır. (12)

Kurtuluş mücadelesine eklemlenen bu hareket, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra tek parti iktidarı karşısında suskunlaşmış, merkezi gücün ona lütfettiği konumlarda, muasır medeniyet seviyesine



ulaşmak hedefi doğrultusunda belli toplumsal görevler üstlenmiştir. Bu dönemde, Türkiye coğrafyasında kadının rolü, ulus devlet inşası sürecinde gelişmiştir. Kadınlara Cumhuriyet tarafından pek çok hak tanınmasının yanı sıra burada bir kadın özne tahayyülünün olmayışına dikkat çekmek gerekmektedir. Kadınlar için yapılan pek çok şeyin devlet projeleri olarak gerçekleşmiş ve kadının hem bireysel hem de kolektif bilincini oluşturmak adına adımlar atılmamıştır (13).

Bağımsız bir bilincin oluşması açısından verimsiz geçen bu yıllardan sonra çok partili hayatta ve 1980'lere kadar olan dönemde feminist hareket, dönemin siyasal ve sosyal değişimlerinden etkilenmiştir. Bilinç yükseltme çalışmaları sonucu özgünlük ve özgürlük kazanan hareket, ataerkil yapının hiç sorgulanmayan mahrem alanlarını sorgulayarak, örgütlenmeler kurarak kampanyalar aracılığıyla sokağa çıkmış ve artık görünürlük kazanmıştır. Takip eden yıllarda kazanılanların kalıcılığını sağlayan kurumsallaşma faaliyetleri görülmüş ve devlet politikalarına yansımıştır.

Demokrasi ve insan hakları açısından özgür iradenin ve bu doğrultuda bireyin ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip feminizm, belli bir ırk ya da sınıfla sınırlı kalmadan ezilen tüm kadınların ve hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin sözcülüğüne soyunmuştur. Sivil toplum kuruluşlarının yükselişe geçtiği 1980 sonrası dönemde feminizm, kadın sivil toplum kuruluşlarının hedeflerini ve bu yöndeki faaliyetlerini belirler. Feminizmin amacı kadınları, erkeklere ve onların belirlediği dünyaya karşı dayanışmaya çağırmasıdır.

Türkiye'de feminist sanat hareketleri de tüm bu tarihsel süreci görerek fakat bugünü ve onun problem, söylem ve oluşlarını yansıtarak şekillenmektedir. Sanatçı Canan Şenol'un yapıtları ise İslamiyet öncesi Türkiye coğrafyasında kadın öznesinden günümüzde Türkiye'de toplumsal cinsiyetin nasıl algılandığına ve inşa edildiğine dair pek çok veri barındırmaktadır.

#### 4. Canan Şenol'un Yapıtları

Şenol'un, **Odalık** (1998) adlı yapıtı, oryantalist ressamların resimlerine yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından "her an sevişmeye hazır şehvetli haz nesnelere" olarak resmedilmişlerdir. John Berger **Görme Biçimleri** adlı yapıtında kadı-

nın, erkek egemen bir topluma gözlerini açması sonrasında, bu dünyada izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından bahseder. Kadın, erkekler dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir. Berger'e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. (14) Berger kitabının ilerleyen satırlarında, erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise gördükleri gibi olduğunu dile getirir. İkili ilişkilerde, erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci, erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur (15).



Resim 2. "Odalık", 1998, Enstelasyon

John Berger bu durumu Avrupa yağlıboya resim geleneğinde çokça karşımıza çıkan çıplak kadın resimlerinde, kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmesiyle açıklar ve birçok örnek üzerinden bu savını doğrular. Ele aldığı örnekler şüphesiz erkek elinden çıkmış ve Batı toplumunda kadına bakışı, onu algılayışı veya arzulanı kadını/nesneyi ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Berger, Avrupa dışındaki sanat geleneğinde çıplaklığın ve kadına bakışın, seyirlik bir nesne olmaktan öte, çok daha edilgen bir durumu sergilediğini de belirtir. Matisse'den Picasso'ya, Renoir'dan Ingres'a ve tabii ki Delacroix'ya kadar pek çok sanatçının, içinde "odalık" sözcüğü geçen bir yapıtı vardır. **Kırmızı Pantolonlu Odalık**, **Uyuyan Odalık**, **Büyük Odalık**, **Takunyalı Odalık** gibi pek çok isim verilen bu resimler, genel olarak,

odaya ait olan ve odaya sıkışıp kalan kadınları konu alır. Canan Şenol ise **Odalık** adlı yapıtında buna gönderme yaparak, şeffaf bir küp içinde çıplak kadın resimlerini gözler önüne koyar. Şimdiye dek odalık, erkeğe has ve tekildir fakat mahrem kadın bedeni, odalığın yalnızca Müslüman erkeklere has oluşuna karşı durur bir biçimde şeffaf duvarlar ardında durduğunda artık kadın görünür kılınmıştır. Burada bir çeşit iktidar yıkma söz konusudur. İktidara ait, özel olanın kamuya açılması, mahremi kırar. Bu kırılma noktası, söylemlerin yeniden tartışılacağı, kadın bedenin sanat tarihi içinde güdümlü teşhirini yeniden ve yeniden sorgulanabileceği bir zemini de beraberinde getirir. Canan Şenol'un kadını şeffaf bir odaya koyarak yapmaya çalıştığı, erkek egemen bakışın söylemini katlayarak, bunun absürlüğünü de gözler önüne sürmektir. Berger'in de sözünü ettiği "seyirlik olma durumu" bu yapıtta devam etmektedir, durum tam tersine dönmüş değildir. Canan Şenol burada düz bir biçimde resim yapan kadın karşısına çıplak erkek figürü yerleştirmez, aksine var olan klişeyi devam ettirir. Farklı olan, şeffaf duvarlara yaslanmış, dışarı taşmak isteyen ve her yönden izlenebilen kadın bedenleridir.

Sanatçının **Ambrossia** (1999) adlı yapıtı, mitolojik bir nesnenin, kadın bedeni üzerinden okunmasıdır. Ambrossia yunan mitolojisinde tanrısal meyva olarak geçer. Bu meyvadan tatmaya yalnızca tanrılar izinlidir. Bu çalışmada Şenol, Yunan mitolojisindeki Tantalos hikayesinden esinlenilmiştir. Mite göre, Tantalos tanrılara karşı işlediği suç nedeniyle sonsuza kadar açlık ve susuzluğa mahkum edilmiştir. Dört bir yanını ballı meyveler, berrak sular çevirmesine rağmen, bu meyvelerden bir lokma yiyemez, bir yudum su içemez. Yapıtında, Şenol, lateks kondom gibi bir malzemeyi yapı bozumuna uğratar. İçi su dolu lateks balon / kondomlar, tavandan sarkıtılmış bir halde asılı dururlar. Erişim mesafesinin çok üzerinde duran bu dolgun su balonları diğer yandan üremenin simgesi olan kadın memesine de benzer. Kondom, üremeyi engelleyen bir malzemedir fakat burada sanatçının elinde bolluğu, bereketi simgeleyen dolgun memelere dönüşür. Yine de bu bereket ve cinsellik sembollerine dokunulamaz, yalnızca uzaktan seyredilir. Bu yapıtta sanatçı kişisel bir meseleyi, mitolojik bir öykü ile bütünlemektedir. Kadın ve erkek arasında olan cinsel ilişki, üreme ve haz edimi, iktidarlar tarafından sürekli kontrol edilmektedir. Bu kontroller, bazen devlet destekli nüfus planlaması bazense tam tersi dini destekli nüfus çoğaltması olarak gerçekleşti-

rilmektedir. Her türlü cinsel ilişkinin gözetim altında tutulduğu ve sürekli kısıtlandığı iki mecra olan din ve devlet, gerek evliliği zorunlu kılma yoluyla gerekse "namahrem" söylemleriyle ön plana çıkmaktadır. İki kişi arasındaki cinsel ilişki, ortada toplumsal bir akit olmadığı sürece meşru sayılmamaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan çocuklar ise "gayri meşru" olarak adlandırılmaktadır (16). Michel Foucault **Cinselliğin Tarihi** adlı kitabında şöyle der:

*Yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, konuşmayacaksın, ortaya çıkmayacaksın, neredeyse gölge ve giz dışında var olmayacaksın. Cinselliğin üzerinde iktidar salt bir yasaklama yasası uygular. Amacı cinselliğin kendi kendinden vazgeçmesidir. Aracı, bir cezayla tehdit etmelidir; ceza ise kendisinin ortadan kaldırılmasıdır. Ortadan kaldırılmak istemiyorsan kendin vazgeç. Varlığın ancak iptal edilmen pahasına ayakta duracaktır. İktidar cinselliği yalnızca, iki var olmama seçeneğine sahip olan bir yasak yoluyla zorlar. (17)*

Yapıtlarında Foucault'nun pek çok söyleminden etkilenen Şenol, burada da cinsellik üzerindeki iktidar mekanizmalarına, hem mitolojik hem de ironik bir gönderme yapmıştır.

**Nihayet İçimdesin**, 2000 yılında, sanatçının hamilelik döneminde gerçekleştirdiği yapıtlardandır. Yapıt masumiyetle kışkırtıcılığı içinde barındırır. Kamusal alanda (sanatçı ve eşi tarafından işletilen Kadıköy'deki internet kafenin tabelası olarak) sergilenen bu yapıt, içeriğini bilmeyenler için rahatsız eden bir cinsel kışkırtıcılığa sahiptir. Sözün sahibinin beklenen bir bebek için olduğu öğrenildiğinde ise anlam



Resim 3-1. "Nihayet İçimdesin", 2000, Işıklı Tabela



Resim 3-2. "Nihayet İçimdesin", 2000, Işıklı Tabela

tamamen değişmiştir. Bu yapıt çevreye zararlı olarak görüldüğünden, sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından sergiden kaldırılmıştır. Burada, yapıtın kendisinden ziyade, yapıtı müstehcen olarak algılayan iktidarın, onu yerinden kaldırması ilginçtir. Yaşamın her alanında, cinsel olana sansür koyan iktidar, bu yapıtı kaldırarak, özel olanı ne denli tehlikeli ve politik görebildiğini de kanıtlamış gibidir. Diğer yandan **Nihayet İçimdesin** belki de çoğu kadının hamilelik döneminde çocuğuna söylediği cümlelerden biridir. Bu cümlenin toplumsallaşmasının kısıtlanması da sanat aracılığı ile ortak paylaşımına getirilmiş bir çeşit sansür olarak algılanabilir.

#### Görmedim Duymadım, Bilmiyorum,

sanatçının 2003 yılında Barbie bebeklerle yaptığı bir fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. Fotoğraflarda, küçük bir Barbie'ye (3-4 yaşlarında bir barbie bebeğe) önce büyük bir erkek barbie ardından ergenlik çağındaki



Resim 4. "Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum", 2003, Fotoğraf Serisi

bir barbie tecavüz etmektedir. Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirmesinden çok önce Mor çatıya gidişinde tanıştığı bir kadın ve onun trajik hikâyesi ile başlayan bir dizi olayın etkisiyle gerçekleşen bu yapıt, aile sisteminin korunması için, aile içindeki çoğu kötü olayların nasıl bastırıldığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Burada devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuş aile yapısının nerede durduğunu açıkça gösterilmektedir.

Sanatçının **Aca'ibü'l Mahlûkat** (2006) adlı videosu, basit bir cennet tasviri ve farklı bir yaratılış hikâyesi gibi görünse de videodaki başlıca sorun "öteki" olmaktır. Öteki olmak bu yapıtta kadın ve/veya doğulu olmak üzerine kurgulanır. Şenol'un videosundaki bu basit yaratılış hikâyesinde üç büyük dindeki Adem Havva inanışının aksine, yaratılan sadece kadındır. Kadın, bir şeyin parçası olmayıp kendi başı-



Resim 5. "Acaib-ül Mahlukat", 2006, Video Kesiti

na bir bütünlük ifade eder. **Acaibül Mahlûkat'ta** cennette "yasak meyve", "günaha teşvik" ya da "günah" söz konusu değildir. Beklenti içine giren izleyicinin aksine, bir elma yeme süresi boyunca, ne elmanın sunulacağı bir erkek vardır ne de yılan günaha teşvikte rol oynar. İzleyici sadece bir cennet tasviri ve acayip mahlûkatları izleme fırsatına sahiptir. Burada kadın ve diğer mahlûkatlar, doğal bir ortamda yaşamlarına devam ederler. Yapıt ismini Kazvini'nin **Acaib'ül Mahlûkat ve Garaib'ül Mevcudat** adlı eserinden alıp, sadece anlamsal olarak bu yapıta göndermede bulunur. Kalıplaşmış dini söylemleri, yeniden okumayı öneren bu yapıt, alışlagelmiş Adem ve Havva ikilemini kırarak ezber bozmayı amaçlar. İzleyiciyi, var olan düzeni tersten ele almaya, erkek egemen söylemin yarattığı unsurları irdelemeye teşvik eder. Dini öğretilerdeki cinsiyetçi yaklaşıma farklı bir açıdan bakmayı öneren bu yapıt, sistematik kurumsallaşmış cinsiyetçi açıklamak üzerine bir videodur. Diğer yandan burada, gözetlenme kavramına da gönderme söz konusudur. Foucault'ya göre "iktidar" her yerdedir. Merkezi iktidar ve gözetleme kavramı üzerine yoğunlaşan Fouca-



ult, sistemi “panoptikon metaforu” ile açıklar. Nezaret altında tutulan bir kişiyi her an ve her yönden görünür kılan, onun yaşamındaki en ufak bir olayı, değişimi, hareketi kaydeden ve kontrol eden disiplin mekanizması olarak özetleyebileceğimiz panoptisizm, Foucault'nun “benthamin panopticon”<sup>\*\*</sup> adlı mimari tasarısından hareketle modern hapisane sisteminin doğuşunu anlatırken gündeme getirdiği bir kavramdır. Sürekli gözetim altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlarlar. Bu da, ‘disipliner toplumu’ gündeme getirmektedir. Sanatçıya göre, kişiyi kendi kendinin gardıyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır. İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak “beden kısıtlaması”na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlar kontrol altına alınır. “Özel olan politiktir” sloganı burada fazlasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapan sanatçı, sistemin bedenler, hayatlar üzerindeki kısıtlamasından bahseder. Bu kontrol, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içermektedir. Burada, hiç kimsenin olmadığı hayali bir doğada dahi, izleyici, iktidar sahibi bir göz olarak, kadını ve mahlukatları izler.

**Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe!** (2006) adlı yapıt, gazete kâğıtları ve çeşitli kitaplardan fotokopi ile büyütülmüş kâğıtların duvara yapıştırıldığı bir oda içinde, bir duvara kırmızı sprey boya ile Kürtçe *Kemal sağ oldukça, kadımların öldürülmesi yasaktır* anlamına gelen bir yazının yazıldığı enstalasyondur. Duvara yazılmış olan bu cümle, sanatçının tabiriyle, sohbet arasında kadın hakları üzerine bir konuşma geçtiğinde kullanılan bir deyimdir. Buradaki Kemal, Mustafa Kemal Atatürk'tür.

Sanatçının bu yapıtı, ulus inşası sürecinde, Cumhuriyet rejiminin kadınlar üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yeni bir toplum ve kültür yaratma gereği ortaya çıkmıştır. Bu yeni toplum ve kültür,

devletin formüle ettiği amaçlara uyum gösterebilecek nitelikte olmalıdır. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in başlangıcında devlet elitleri (asker, bürokrat ve aydın) ulus, kimlik, uyum ve yeni rejime sadakat gibi kavramları ön plana çıkararak, bu kavramlara önemli anlamlar yüklemişlerdir. Cumhuriyet ile birlikte üç proje gündeme gelmiştir: bir ulusal kimlik oluşturmak, çağdaş toplumlar ailesinde yer almaya müsait siyasal bir yapı belirlemek ve modernleşme yolundaki adımları hızlandırmak için gerekli adımları atmak. Kadın meselesi, Cumhuriyet öncesinde de milliyetçi projenin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla hem Osmanlı'da hem de Cumhuriyet döneminde feminizme esas rengini veren bu olgu olmuştur (18).

Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları ulusal aktörler, anneler, eğitimciler, işçiler hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen çerçevesinde ifade etmeye zorlar. Feminizm özerk değil, onu üreten ulusal bağlamın anlam çerçevesine bağlıdır. Canan Şenol'un **Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe!** adlı yapıtı, erken Cumhuriyet döneminde, milliyetçi projenin parçası haline gelen kadınların, devlet tarafından nasıl korunduğuna dair ironik bir hikâyeyi anlatır.

Sanatçının **Ayak Sesleri** (2004), **Emine ve Mine** ve son olarak **Hicap** (2007) adlı eserleri de toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimi arasındaki ilişkiler üzerine kurgulanmıştır. Birbirini takip ederek üretilen bu üç iş, siyasetten doğu batı ikilemine, ekonomiden tesettür modasına kadar geniş bir ölçekte var olan kavramlara işaret eder.

Sanatçının, **Ayak Sesleri** adlı yapıtı, örtünme üzerine İslami referanslara gönderme yapar. İslami örtünme pratiği kadının kamusal alanda görünmez olması, dikkat çekmemesi prensibine dayanır. Oysa tesettür giyim tarzı, şaşırtıcı bir şekilde örtülü kadınların da diğer kadınlar gibi görünme, kamusal alanda var olma ihtiyacı üzerinden çıkmıştır. Şenol'un, 2004 yılında ürettiği bu çalışma Türkiye'deki siyasal zemindeki türban tartışmalarının siyasal gündemde yeni yeni tartışılmaya başlandığı zamana rastlar. **Ayak Sesleri**, üretildiği dönemde moda olan 100 adet başörtüsünden oluşur. Her bir parçanın saçaklarına örtülü ve örtüsüz kadımlardan toplanmış gerçek saçlar eklenmiştir. Üzerine dikili olan küçük ziller rüzgârla birlikte büyük bir uğultu çıkartırlar.

<sup>\*\*</sup> panoptikon modeli: Jeremy Benthan'in tasarladığı hapisane projesidir. Sekizgen biçiminde bölmelerden oluşan bir bina ve tam ortasında bir gözleme kulesi vardır. Kuleden bütün hücreler görülmekte ama hücrelerden kuledeki görülmemektedir. Amaç, mahkûmların her zaman izlendikleri fikrine kapılmalarıdır. Panoptikon modelinin temel prensibi asimetrik iktidar ilişkisine dayanır.



Daha sonra üniversiteler ve resmi dairelerde türban yasağı tartışmaları, örtülü kadınların meydanlarda seslerini daha da yükseltmelerine neden olmuştur. Bu süreçle birlikte kadınlar, Türkiye’de laik ve anti laik siyasi tartışmaların enstrümanı haline gelmiş, iki taraflı olarak “kadın” giyimi ve sureti üzerinden siyasi argümanlar geliştirilmiştir. Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte, hatta daha öncesinde bile Türk batılılaşması her şeyden evvel, surete çeki düzen verme üzerinden gelişmiş, bu çeki düzen verme çoğunlukla kadın giyimi üzerinden yapılmıştır. Bu politika hiç aksatılmadan kadın bedeni üzerinden sürüp gitmiştir. Ulus devlette kadın özgürleşmesi, ulusal tarihsel hedefler içinde eritilmiş ve kadının ikincilik konumu yeni bir şekilde meşrulaştırılmıştır. Cumhuriyetin resmi ideolojisi kadınların kamusal alana çıkmalarından, meslek sahibi olarak ev dışında çalışmalarından yana olmuştur. Ancak gelenekselci kalıp ile modernleşmeci kalıp arasında, toplumsal cinsiyet rolleri açısından temel bir farklılık yoktur. Kemalist erkeklerin hayalindeki “yeni kadın” ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlıkken, kadının en belirgin meziyeti, fedakarlığı ve meziyetidir. Erkeklerin bu konudaki sözcükleri iktidarın cesaretini yansıtmaktadır. Ulus devlet projesi, kadınların geleneksel rollerini modern biçimler içinde sürdürmelerini sağlamakta ve bu biçimleri de artık kendisi belirlemektedir. Kadınları, erkeklerine uğraşlarında fedakârca eşlik eden, *cinsiyetsiz yoldaşlar* olarak tanımlayan Cumhuriyet ideologları, kadınlardan, cinselliklerini bir kenara atıp, modernleşme sembolleri olarak kamusal alanda görünürlük üzerinde durmalarını ve ayrıca Batılı kadınlar gibi de kamusal alanda uçarılıklar, hafifmeşreplikler yapmayıp, erkeklerin sakin, temiz, besleyici, aseksüel eşleri olmalarını istemiştir. Kamusal alanda kıyafet sorunu da burada devreye girmiştir. (19)

**Emine ve Mine** (2007) Cumhuriyet ideolojisi, kamusal alan ve türban tartışmalarının yükseldiği dönemde üretilmiştir. Bir yandan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ün eşi Latife Hanım’ın çarşafından sıyrılıp batılı normlara uygun giyim tarzını benimsemesi tartışılabilirken, diğer yandan cumhurbaşkanı eşinin türbanlı olup olmaması, siyasi arenada belirleyici etken haline gelmiştir. İki tip kadın profili yaratılmış, laik ve anti laik kesimler tarafından “çağdaşlık” ya da “inanç” örtüsü altında gizlenmiş “cinsiyetçi baskı” iki kutba ayrılmış kadınlar tarafından en derinden, her zaman hissedilmiştir.

**Hicap** (2007) adlı video performansın üretimi de bu döneme rastlar. Arapça kökenli bir kelime olan “Hicap” Türkçedeki sözlük anlamıyla utanma, mahcubiyet, sıklıma demektir. İran’da tesettürün kelime karşılığı “Hicap” örtünmek ile eş anlamlı olarak kullanılır. İslami giyim anlayışının batı ülkelerinde yarattığı tartışma göz önüne alındığında, doğulu olma durumu, “kimliksiz” ve “ezilmiş” kadın imgesi ile somutlaşarak, “başörtüsü”, “burka” ya da “çarşaf” ile sembolleşir. Oysa bu çok katmanlı imge demokrasisi ya da muhafazakârlığı, hem doğuda hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes, ya da iç çamaşırı gözetmeden kadın imgesini, ekonomiden politikaya kadar geniş bir yelpazede kullanmaktan çekinmez.

2009 yılında, 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen videosu, sanatçının toplumsal cinsiyet meselesine nasıl yaklaştığını gösteren son yapıtıdır. **İbretnüma** (2009) adlı animasyonlu videoda başrolde oynayan animasyon karakter, güneydoğu Anadolu’da yaşayan fakir bir ailenin dillere destan güzellikteki kızıdır. Filmin anlatım tarzı Binbir Gece Masalları’na benzerken, filmde bir tür trajik ve ibretlik halk masalı anlatılmaktadır. Güneydoğu Anadolu’dan büyük bir kente göç eden oldukça güzel bir genç kızın evlilik, annelik, ihtiyarlık öyküsünü anlatan bu masal, laik değerler, ahlaki muhafazakârlar ve kurumsal dine pek çok yerde gönderme yapar. Türk toplumunda, kadının çağdaş bağlamını konu edinen bu videoda, anlatı, başkarakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirilmenin ve tüketim sömürsünün mekânı olarak kullanılmasını sorunsallaştırır. Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolâhlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağarcık kullanılmaktadır. **İbretnüma**’da kadın bedeninin neredeyse her bir uzvunun bir temsilî nesne olabileceği vurgulanmaktadır. Başörtüsüyle, mini etekle, anne ya da koca baskısı fark etmeksizin bedeninin bir mesajlar alanı olarak kodlanmasının, çoğu zaman kadının iradeden yoksun ve sessiz olmasını emrettiğini vurgulayan video, anneliğin iktidarı sürdürmedeki rolünü de vurgulamaktadır.

## 5. Sonuç

Canan Şenol yapıtlarında, Türkiye’de toplumsal cinsiyet alanındaki pek çok konuya değinmektedir. Sanatçı erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de

kadına yaklaşımdan, güncel bir mesele olan türban tartışmasına kadar siyasetin kadın üzerindeki etkilerini yapıtlarında göstermektedir. Örneğin, sanatçının **Hetani Kemal Sax e, kuştına jinan yasaxe!** (2006) adlı yapıtı erken Cumhuriyet döneminde kadına biçilen rollere değinirken, **Ayak Sesleri** (2004), **Emine ve Mine** (2007) ve **Hıcap** (2007) adlı eserleri toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve beden denetimi arasındaki ilişkiler üzerine kurgulanmıştır.

Şenol, yapıtlarının çoğunu hayatın içinden, yaşanmış ve genellikle trajik olaylardan esinlenerek gerçekleştirmektedir. Bu yapıtlar, iktidar alanlarının beden üzerindeki etkisi, bu alanların beden kontrolünü nasıl yönlendirdiğini sorgulamaktadır. Canan Şenol, Türkiye'de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi kurumlarda yaşadığı şiddeti, ensest ilişkileri konu alan çalışmalar yapmakla birlikte, kadının bu kurumlar içerisinde yaşadığı cinsel istismarların aile ve şiddete uğrayan kişilerce saklandığını izleyicilerin yüzüne vurur. **Görmedim Duymadım, Bilmiyorum** (2003) ve **İbretnüma** (2009), sanatçının, aile içi cinsel istismar ve şiddeti en sert bir biçimde işlediği çalışmalarıdır. Her iki yapıtta da, aile kurumunun kutsal değerlerinin korunması uğruna mağdur olan çocuk ve kadınlara değinilmektedir. Aile içi şiddet ve cinsel istismar pek çok feminist düşünürün temel konularındandır. Özel olanın politik olduğunu belki de en çok burada görmek mümkündür. İktidar yapılarının en küçüğü olan aile, her ne pahasına olursa olsun belirli politikalarla korunmalıdır. Aile içinde olanlar "kol kırılır yen içinde kalır" mantığında bu kurumu korumak adına saklanmalıdır. Aksi halde tüm iktidar mekanizmaları çekirdekten başlayarak sarsılabilir. Aile, iktidarlarca kutsal atfedilmiş ve belirli yasalarla korunmaktadır. Buna karşı her türlü eylem, iktidara yapılmış bir eylemdir. Aile içi cinsel istismar özel, kişiseldir fakat bunun saklanması tamamen politiktir.

Şenol, özel olan politiktir söylemini sanatının merkezine yerleştirmiştir. Kendini aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlayan ve performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten sanatçı, kültür üretimi yapan bir kültür işçisidir. Sanatında, konu kadar bu konunun işleniş biçimine yani estetik sunumuna da önem veren sanatçı, eril Batı sanatına karşın, başrollerinin kadınlar olduğu, Doğu sanatı olarak algılanan minyatürlerden oluşan videolarıyla ön plana çıkar. Videoların yanı sıra, kendi bedenini bir araç ve özgürlük alanı olarak kullandığı performans ve fotoğrafları, Barbie bebek-

lerle oluşturduğu fotoroman tarzı hikâyeler de sanatçının kullandığı malzemelerdendir.

#### KAYNAKÇA

- ANTMEN, A., "Sanat: Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi", İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- ARAT, Z., "Kemalizm ve Türk Kadını", Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu (der.), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- BAYKAN, A., "Nezihe Muhittin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri," **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999
- BERGER, J., "Görme Biçimleri", İstanbul: Metis Yayınları, 2005
- BERKTAY, F., "Türk Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?", **80'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Hzl.: Ş. Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- BERKTAY, F., "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi**, C.I, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001
- BERKTAY, F., **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003,
- ÇAKIR, S., **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
- ERGAS, Y., "1970'lerin Feminizmleri," Françoise Thébaud (V. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. V. Cilt: Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005
- FOUCAULT, M., "The History of Sexuality", Vintage Books Edn., ABD, 2. Cilt, 1990
- FOUCAULT, M., "İktidar ve Beden", **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar 4, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003
- HEYWOOD, A., "Feminizm", **Siyasi İdeolojiler**, Çev.: Ş. Akın vd., Adres yayınları, Ankara, 2007
- HOOKS, B., **Feminizm Herkes İçindir**, Çev.: E. Aydın vd., Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2002
- GÖLE, N., "80 Sonrası Politik Kültür", **Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme**, Der.: E. Kalaycıoğlu, A.Y. Sarıbay, Alfa Yayınları, İstanbul, 2000
- GÖLE, N., **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, B. 8, Metis Yayınları, İstanbul, 2004
- KÄPPELİ, A.M., , "Feminist Sahneler," **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, 2005
- SDLEDZIEWSKI, E.G., "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", Michelle Perrot, Geneviève Fraisse (IV. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005,
- TEKELİ, Ş., "1980'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi", Birikim, 1989

- <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=692> (10.01.2010)
- <http://mimesis-dergi.org/?p=321> (02.07.2010)

#### NOTLAR

1. E.G., SDLEDZIEWSKI, "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", Michelle Perrot, Geneviève Fraisse (IV. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2005: 39
2. A.M., KÄPPELI, "Feminist Sahneler", **Kadınların Tarihi. IV. Cilt: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, 2005, 449 – 477
3. E.G., SDLEDZIEWSKI, "Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi", s. 39
4. <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=692>
5. <http://mimesis-dergi.org/?p=321>
6. A., HEYWOOD, "Feminizm", **Siyasi İdeolojiler**, Çev.: Ş. Akın vd., Adres Yayınları, Ankara, 2007, 290
7. A.g.e., 303.
8. S., ÇAKIR, **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, 20-21
9. Y., ERGAS, "1970'lerin Feminizmleri", Françoise Thébaud (V. Cilt ed.), **Kadınların Tarihi. V. Cilt: Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2005, 483
10. A.M., KÄPPELI, "Feminist Sahneler", ss. 449 – 477
11. A., BAYKAN, "Nezihe Muhittin'de Feminizmin Düşünsel Kökenleri", **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, 23
12. Z., ARAT, "Kemalizm ve Türk Kadını", Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu (der.), **75. Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, 1998 68
13. A.g.e: 67
14. J, BERGER, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 45 – 47
15. A.g.e.: 63
16. M., FOUCAULT, "İktidar ve Beden", **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin, Seçme Yazılar 4, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2003: 41
17. M., FOUCAULT, **The History of Sexuality**, Vintage Books Edn., ABD, 2. Cilt, 1990: 94
18. F., BERKTAY, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi**, C.I, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.: 91
19. F., BERKTAY, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003: 99

## KATKILAR

---





*Bizans İmparatoriçesi 'Theodora', tarihte ilk kez önemli bir yere ulaşan kadın pantomim oyuncusu, İ.S. VI. yüzyıl.*

# Kadın Ve Sanat

Özdemir NUTKU\*

Sanatsal yaratı, insanoğlunun en yüce özgürlük duygusudur; çünkü bu yoldan evrendeki varlığını ve varoluşunu ifade eder. Bir açıdan da, insanoğlunun bu yeniden yaratma işlemi doğurgan doğaya karşı bir meydan okumadır. Kültür tarihinin başlangıcında, insanoğlunun doğal nesnelere, dış dünyayı değiştirebilecek araçlar yapmasındaki heyecan verici buluşları, yani araç yapma büyüsü, giderek bu büyüye sonsuz olanaklar yüklemeye çabasına dönüştüğünde, sanat dediğimiz olgu da ortaya çıkmıştır.

Kadın, doğadan gelen özelliği içinde zaten yaratıcı bir varlıktır. Onun bu anaç niteliği, yani doğurduğu çocuğunu yaşatmak için besleyip büyütmesi zamanını alıyor ve benzetme yoluyla bir çeşit üretme olan sanat için vakit bırakmıyordu. Bugün sayıları giderek artan kadın sanatçıların tarihsel gelişimine dönüp baktığımızda, onların hem bu doğal özellikleri, hem de toplumların getirdiği birtakım değişmezmiş gibi görünen kalıpları ve baskıları yüzünden sanat alanındaki sayılarının erkeklerden daha az olduğunu görürüz. Ne ki, kadının sanat alanındaki çoğalması, onun doğal niteliklerinin eksilmesiyle orantılıdır. Başka deyişle, kadın sanatsal yaratışa girdikçe, doğal olan üretkenliğini arka planda bırakmaktadır.

Geriye dönüp şöyle bir tarihe baktığımızda, büyük kadın sanatçılara rastlamamıza karşın, bunların sayısal yönden erkeklere oranla daha az olduğu görülür; çünkü çağlar boyunca kadınlar hep ezilmişler, özgürlüklerine kavuşmamışlar, birçok toplumda birer köle gibi yaşamışlardır. Hellenistik Çağ'da, kadınlar, Ana Tanrıça kültüründe kutsanmışlar, ama aynı demokrasi anlayışı içinde yine de ikinci sınıf vatandaş sayılmışlardır. Bazı eski Orta Asya Türk toplumlarında anaerkil yönetimler olmasına karşın, kadın yöneticilere olan saygı doğurdıkları erkek çocuklarla orantılı olmuştur.

Uygarlığın gelişmesiyle kadının da, bir insan olarak, erkeğin yaptığı her işi yapabileceği anlaşıldığında, yavaş yavaş hukuksal haklarını, dolayısıyla özgürlüğünü elde etmiştir. Daha önce direnme gücü olmayan kadın, sonraları kendi hakları için savaşmıştır. Kendi hakları için savaşmayan ve kendini erkeğin kölesi sayan kadınlar ise çağdışı kalmış, ilkel insanın son temsilcileri durumuna düşmüşlerdir. İlerleyen

teknolojinin yarattığı olanaklardan yararlanan kadının, ev işlerini az zamanda yapabilmeyi verdiği rahatlıkla topluma katılımı ve erkeğin yanında yer alması kolaylaşmıştır. Kadının toplum içinde giderek kişiliğini bulması, onu, sanat ve kültür alanında da başarılı bir varlık durumuna getirmiştir.

Ülkemizde kadın hakları ve özgürlüğü, ilk kez Atatürk devrimleriyle, Cumhuriyet rejimi içinde gelmiştir. Nitekim Türk kadın sanatçıların varolmaları, hem nitelik hem de nicelik açısından üst düzeylere çıkmaları, Cumhuriyet'le gerçekleşebilmiştir. Ancak toplumumuzda kadınlarımızın özgürlüğü için yapılan savaşım henüz tamamlanmış değildir.

Kadın ve sanat konusunda ciltler dolusu kitap yazılabilir. Sanat gibi, edebiyattan, plastik sanatlara, plastik sanatlardan uygulamalı sanatlara, tiyatroya, sinemaya kadar uzanan uçsuz bucaksız bir alanda ben yalnızca ilkler üzerinde durmayı doğru buldum.

Bildiğimiz kadarıyla, ilk kadın sanatçılar, İ.Ö. IV. yüzyılda Hellenistik Çağ tiyatrosunda, rahibelerden kurulu kadınlar korosunda yer almışlardır. Roma ve Bizans döneminde ise, kadın daha çok bir eğlence aracı olarak açık saçı pantomimlerde görülmüşlerdir. Doğuda da Batıda da, kadınlar tiyatro sahnesine ilk kez XVII. yüzyıl başlarından itibaren çıkabilmişlerdir. Bizde ise Türk kadının sahneye çıkması kaçak olarak II. Meşrutiyet'ten sonra, yasal olarak da Cumhuriyet ilânı sırasında gerçekleşmiştir.

Tarihte, ilk kez önemli bir yere ulaşan kadın pantomim oyuncusu İ.S. VI. yüzyılda yaşamış olan Bizans İmparatoriçesi Theodora'dır. Theodora, siyasal alanda gösterdiği beceri yanısıra, tiyatronun gelişmesi için gösterdiği çaba ile de anılır. İ.S. VII. yüzyılda, Seville'li Isidore ansiklopedik niteliği olan bir kitap yazarak tiyatro yapıları ile oyuncuların sözetmiş ve Orta Çağ karanlığının bazı yerlerini aydınlatan bir ışık olmuştur. Ancak tiyatro tarihi açısından hizmeti daha büyük olan bir kadın, VIII. yüzyılda Doğu'da görülür. T'ang hanedanlığı döneminde, hükümdar olan Ming Huang, sanattan ve tiyatrodan hoşlanan Yag Kuei-fei'ye vurulunca, genç kadının kehribar rengindeki badem gözlerinin etkisiyle dünyanın ilk tiyatro okulunu kurmuştur. Ve bu genç kadın sayesinde

imparator Ming Huang da “*tiyatronun koruyucu meleği*” olarak Çin tarihi’nde yerini aldı.

Tiyatro tarihi içindeki, bilinen ilk kadın yazar X. yüzyılda yaşamış olan Saksonyalı rahibe Hrosvita ya da Roswitha’dır. Hrosvita, Terentius’un komedya larını örnek alarak altı oyun yazdı. Onun bu oyunları *moralite* denilen, ahlaksal niteliği olan metinlerdi. Birtakım alegorik figürlerin yer aldığı bu oyunlar, çıplak sarı duvarlarla çevrili bir manastırda karalara bürünmüş rahibeler tarafından oynandı.

İlk büyük kadın oyuncu, 1562 ile 1604 yılları arasında yaşamış olan, Isabella Adreini’ydi. Padua doğumlu bu aktris, tüm güney Avrupa ülkelerini büyüledi; güzelliği ozanlara esin kaynağı oldu, adına besteler yapıldı, ünlü ressamalara konu oldu. Büyük ozan Tasso, onun için şiir yazdı, Borgogni ile Isaac de Ryer coşkulu birer şiirle onun sanatını övdüler. Bu ünlü aktrisin yağlıboya bir tablosu Paris’teki Carnavalet Müzesi’ndedir. Isabella, başarılı bir besteci ve aktör olan Francesco Andreini’nin eşidir ve yine başarılı bir yazar ve oyuncu olan Giovanni Battista’nın anasıdır.

Bir sonraki yüzyılda, yani XVII. yüzyılda sahneye çıkan kadınların çoğaldığı izlenir. Bundan Rönesans felsefesinin olduğu kadar, toplum düzenindeki değişikliklerin de büyük rolü olmuştur. Ayrıca soylu sınıfın ‘sanat koruyucusu’ olmak için birbirleriyle yarışa girmeleri de kadınların sahneye çıkmalarında etken olmuştur. Bu yüzyılda tiyatroyla uğraşmış ilginç adlar vardır. Bunlardan biri Rus Çarıçesi II. Katerina’dır. Yazdığı sahne oyunları bugün için pek önem taşımamakla birlikte, sık sık saraya çağrılan büyük Fransız düşünür ve yazar Denis Diderot’nun yüreklendirici övgüsünü kazanıyordu. Çarıçe, kendi oyunlarının oynanması için sarayında bir de küçük bir amfitiyatro yaptırmıştı. Bu çağda, Çar Aleksis’in kızı Prenses Sofya Romanof da, Gregori Oyunculuk Okulu’nda eğitimini tamamlamış bir aktristi.

XVII. yüzyılda, ilk çabaları gösteren kadın sanatçılar arasında Meksikalı Sor Juana Inéz de la Cruz (1651–1695), bugün için de Meksika’nın ünlü yazarları arasında yer alır. Halk tarafından çok sevilen bu kadın yazar ‘onuncu esin perisi’ olarak anılırdı. İyi eğitim görmüş, yetenekli bir yazardı. Bütün Meksika’yı etkileyen bu kadın yazarı hiçbir din kurumu susturamamıştır. XVII. yüzyılın başında başka bir kadın yazar da Fransa’da Madeleine de Scudéry’dır (1607–1701). Aslında Roman yazarı olan Madam Scudéry **Ligdamon et Lidias** adlı oyunuyla tiyatro tarihine geçmiştir. Bu

çağdan İngiltere’deki kadın yazarlar ise Aphra Benn, Susannah Centlivre’dır. Aphra Benn, ekmeğini oyunlarıyla çıkararak ilk kadın yazardır. Tiyatro açısından orta değerde oyunlar yazan Aphra Benn’in önemi, bu alanda ekonomik özgürlüğünü elde eden ilk kadın olmasıdır. On dokuz oyun yazan Susannah Centlivre’in bugün de değerlendirilebilecek üç oyunu vardır. Mizah yanı da olan bu kadın yazarın yapıtları ünlü oyuncu David Garrick sayesinde uzun bir süre başarıyla repertuvar da kalmıştır. Bu çağdaki diğer kadın yazarlar arasında Orinda, Mrs. Cockburn ve Mrs. Pix gibi adlar vardır.

Operada da ilk tek tük eğitilmiş kadın seslerine XVII. yüzyılda rastlarız. Soprano Leonore Baroni, Anna Bergoretti. Margherita Costa bunların en önemlileridir. Kadın, tutuculuk çemberini ancak XVIII. yüzyılda kırmış, operadan *castrato*’ları (hadımları) uzaklaştırmaya başarmıştır.

Bilinen ilk kadın şair İ.Ö. 610–580 tarihleri arasında yaşamış olan Lesbos’lu [Midilli’li] Sappho’dur. Yazın diliyle değil, yerel lehçeyle yazdığı şiirleriyle okurla çok yakın ilişki kurabilmiştir. Sappho, acı ve coşkularını eleştirel bir gözle ele almalarına karşın, duygu gücünden hiçbir şey yitirmemiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü Midilli adasındaki Mitiline’de geçiren ve daha çok insani duyguları ele alan bu kadın şairin şiirlerinin büyük bir bölümü kaybolmuştur.

**Hammer Tarihi**’ne göre Türk yazınının Sappho’su XV. yüzyılda yaşamış olan Amasyalı Mihrî Hatun’dur. Bir kadı kızı olan bu kadın şair, güzelliği ile ün salmış. ama hiç evlenmemiştir. Sinan Paşa’nın oğlu İskender Çelebi’ye vurgun olan Mihrî Hâtun gazellerinden birinde bu tutkusunu dile getirmiştir. Yine bu yüzyılda yaşamış başka bir kadın Şair de, müzik alanında da ünlenmiş olan Zeynep Hatun’dur. Sehî Bey’in Tezkiresi, **Heşt Bihişt**’te belirttiğine göre, çok iyi eğitim görmüş, müzik biliminde yüzyılın önde gelen kişilerindendir.

XVII. yüzyılda Barok sanatın temsilcilerinden biri de bir kadın yazardı. Mme. de Lafayette’in **Princesse de Clèves** (1678) adlı yapıtı, Rönesans’ın kimliğine kavuşan kadınının duygularını, düşüncelerini içeriyordu. Kadın şair ve yazarların başka sanat alanlarında olduğu gibi, Akıl Çağı olan XVIII. yüzyılda çoğaldıklarını, yazın ve sanat alanında söz sahibi olduklarını izleriz. Bunların en önemlilerinden biri kısaca Mme. de Staël olarak anılan Barones Anne-Louise Germaine Necker’dır (1766–1817). Bu Fransız-



İsviçreli yazar, düşünür ve siyaset kadını düşünce tarihinde Yeni Klasikçilik ile Romantizm arasında köprü kurmuştur. Romantizmin kuramcısı olarak yazı tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Deneme, sahne oyunu ve incelemeleriyle kısa sürede ün kazanan Mme. de Staël ince zekasıyla dönemin en güçlü kalemlerinden biri olmuştur. De Staël'in siyasal kişiliği de önemliydi; arkadaşlarıyla birlikte oluşturduğu liberal direnişten çok rahatsız olan Napoleon, 1803'te onu Paris'ten en az 64 km. dışında yaşamaya mahkûm etmiştir. De Staël, bu dönemi, ölümünden sonra yayımlanan **Dix Années d'exil** (Sürgünde On Yıl, 1821) adlı kitabında anlatmıştır.

Müzik tarihinin belirlediği ilk kadın besteci XVI. yüzyılda yaşamış olan Maddalena Mezzari'dir. Mezzari o dönemin geçerli şarkı türü olan *madrigal* biçiminde yapıtlar vermiştir. 1620'de Venedik'te doğan Barbara Strozzi madrigaller ve dinsel parçalar bestelemiştir. XVIII. yüzyılda ünlü bir kadın besteci, Alman İmparatoru VII. Karl'ın kızı ve Saksonya Prensesi Maria Antonia Walpurgis'tir (1724-1780). Ünlü ustalardan ders almış olan Walpurgis'in **II Trionfo Della Tedelta** ve **Talestri** adlarında iki operası biliniyor. Aynı yüzyılda Hollanda Kraliçesi Hortense de Beauharnais (1783-1837) de küçüak şarkılar ve romanslar bestelemiştir. Bu yüzyılın bir başka ünlü kadın bestecisi beş yaşında kör olan ve piyanist olarak Fransa ve İngiltere'de konserler veren Avusturyalı Maria Theresia von Paradis'tir (1730-1824). Paradis'in **Ariadne Und Macchus**, **Rinaldo Und Alcina** adlı operaları ile **Der Schulkandidat** [Aday Öğrenci] gibi, güldürü türünde müzikli oyunları vardır.

Hugo Grotius'un Rönesans'ta ortaya attığı ve giderek taraftar kazanan Doğal Hukuk kavramı, yani insanların doğuştan bazı haklara sahip olduğu düşüncesi XVIII. yüzyılda ivme kazandı. Kadınlar da erkekler gibi, sanatın her alanında seslerini duyurmaya başladılar. Kadının henüz plastik sanatlar alanına girmediği bu çağda, sahne sanatçıları ve kadın şairler çoğalmıştır. XVIII. yüzyılda, sahne sanatları ve yazın alanında kadınların çoğaldığı izlenir. Hatta bazı kadın sanatçılar tiyatro yöneticisi bile olmuşlardır. Buna bir örneği Almanya'dan verebiliriz: 1727 yılında, Frederika Carolina Neuber (1697-1760) bir tiyatro topluluğu kurmuş, yaşadığı dönemin etkin bir yazarı ve üniversite öğretim üyesi olan Gotsched ile işbirliği yapmıştır. Böylece, Leipzig Almanya'nın ilk tiyatro merkezi olmuştur. Neuber'in önemi, onun ilk kez Alman dilindeki tiyatroyu kurmuş ve dağınık küçük Alman dev-

letlerini ilk kez bu tiyatro yoluyla ulusal bilince itmiş olmasıdır. Ondan önce, küçük prenslikler ve dükalıklardan kurulu çeşitli Alman devletlerinde İngiliz ve Fransız toplulukları vardı ve Neuber'e kadar Alman dilinde oynayan düzenli bir topluluk yoktu.

Adı Yekaterina Romanovna Vorontsova olan Prenses Daşkova (1743-1810) da bu yüzyılın üne erişen kadın yazarlarından biridir. Özellikle Rus kadın yazarları arasında adı geçen Daşkova, daha çok Romantik akımın bir temsilcisidir. 1782'de Petersburg Bilim ve Sanat Akademisi'nin yöneticiliğine atanan Prenses Daşkova, Rus dilinin kullanımını ve incelenmesini geliştirmek üzere onun önerisiyle kurulan Rus Akademisi'nin de başkanı oldu. Daşkova, yaptığı bilimsel çalışmalar yanısıra oyunlar da yazdı.

XVIII. yüzyılda, pek çok ünlü aktris vardır. Bunlar arasında Adrienne Lecouvreur, Matmazel Dumesnil sahne adıyla çalışan Marie-Françoise Marchand, Peg Woffinton, Sarah Siddons, Charlotte Desmares, Mrs. Anne Oldfield, Kitty Clive, Sophie Schröder, Tatyana Troyepolskaya, Katerina Semyanova yüzlercesi arasından birkaçıdır. Bu yüzyılda, müzisyen olarak kendini kabul ettiren iki kadın sanatçı, klavseneci Mme. Gougelet ile Kemancı Maddalena Laura Sirmen'dir.

Bu yüzyılın sonlarında yaşayan Türk yazınındaki önemli bir divan ozanı olan Fitnat Hanım bir şeyhülislamın kızı, Rumeli Kazaskeri Derviş Mehmet Efendi'nin eşi idi. Yazdığı şiirler dönemin özelliklerini taşır, çoğu aşk şiiridir. Şairleri gösteren tezkirelerde divan edebiyatı kuralları içinde yazan ve bugüne birkaç gazeli ya da beyti kalmış kadın şairler de var. Hubbi Ayşe Hatun, şair Bakı'nın eşi Tutî Hatun, Saffet, Leyla, Hadice, Nakiye ve İffet hanımların da adları ediliyor.

Plastik sanatlarda ünlü kadınlar XIX. yüzyılda ortaya çıktı. Kadın ressamların ilklerinden biri Amerikalı Mary Cassatt'tır (1845-1927). Öğrenimini Filadelfiya'da tamamladıktan sonra 1870'te Paris'e yerleşen Cassatt ilk resim sergisini 1872'de Paris'te açtı. İzlenimci ressam Degas ile yakın bir dostluk kurarak izlenimcilerin karma sergilerine kendi resimlerini de kattı. Özellikle ana ve çocuk sevgisini konu alan resimleri izlenimcilerin etkisindedir. Bu yüzyılda arka arkaya ortaya çıkan kadın ressamların çoğu Fransızdı. Fransız naif resminin başlıca temsilcisi olan Seraphine de Senlis, kadınca duyarlıkla resimlerini kabul ettiren Jacqueline Marval, izlenimci Lucie Cousturier ilk



kadın ressamlar arasındadırlar. Ancak ilk kadın ressamların en önemlisi, çağdaş batı resmine yön veren ünlü Suzanne Valadon'dur (1866–1938) Ünlü ressam Utrillo'nun da annesi olan Valadon, aslında kendi kendini yetiştirmişti. Etkin bir sanatçı olmasına karşın, hedefi oğlu Utrillo'nun iyi bir sanatçı olmasıydı. İlk kadın heykeltıraşlar daha çok XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkmışlardır. Bunlardan biri, 1888 doğumlu Alman heykeltıraş Renée Sintenis'tir. Stuttgart ve Berlin'de öğrenimini tamamlamış ve 1904'de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim üyesi olarak girmiş, başarıyla yaptığı ünlülerin büstleri ile tanınmıştır.

XIX. yüzyılda, Türkiye'de, tek tük kadın şair ve yazara rastlarız. Bunlardan biri Macar Osman Paşa'nın kızı Niğâr Hanım'dır. **Servet-i Fünun** dergisinde "Üryan Kalp" takma adıyla ince, duygulu, ama anlaşılması güç şiirler yazmıştır. Aynı dönemde, Makbule Hanım ise heceyle yazan ilk ozanlardan biriydi. İlk kadın romancımız Fatma Aliye Hanım Fransızcadan romanlar çevirmiş, giderek deneyim kazanmış ve kendi de iki roman yazmıştır. Bunlardan daha çok tanınanı Ahmet Mithat Efendi'nin etkisinde yazdığı **Muhazarat**'tı. Aynı dönemde biraz romantik, biraz da patetik gönül ilişkilerini işleyen Güzide Sabri, **Ölmüş Bir Kadının Evrak-I Metrukesi** adlı romanıyla tanındı.

Kadının Sinema sanatına girmesi XIX. yüzyıl sonunda başladı ve yirminci yüzyıl içinde de tüm dünya tarafından tanınan yıldızlar var etti. Tarihin hiçbir döneminde beyaz perdenin yarattığı kadınların ününe erişebilecek tanrıçalar yetişmemiştir. Tarihin en ünlü kadınları bile sinema yıldızları kadar ünlü olmamışlardır. Ancak büyük sermaye gerektiren film yapımı ticarete dayalı büyük bir endüstriyi varetmiş, kadın genellikle bir ticaret metaı durumuna gelmiştir. Çünkü onların ününün bir bölümünü ortaya çıkaran reklâm medyası Marilyn Monroe'un bacaklarını, Brigitte Bardot'nun dudaklarını, Sophia Loren'in göğüslerini pazarlıyarak en geri bırakılmış ülkelerin en ücra köşelerinde bile "bu dişilerin görüntüleri birer fetiş katına yükseltilmiştir". Elizabeth Taylor'un menekşe gözleri, mücevherleri ve aşkları manşet olmuş, sinema tanrıçalarının giyimleri, makyajları, tavırları birçok genç kızın ideali olmuştur. Dönemlere göre, modayı bile etkileyen güzel dişiler ve yakışıklı erkekler bu endüstrinin amacına uygun olarak dünyanın her yanına aşkı, serüveni, şiddeti, kıskançlığı, erotizmi bir moda örneği yapabilmişlerdir. Bunun için, sinemadaki kadın sanatçılar, diğer sanatlar içindeki ünlü kadınlar-

dan çok daha fazla tanınmışlardır.

Ancak bu meta olma durumuna direnen sinema sanatçıları da vardır. Özellikle bu sanatın görünmeyen yaratıcıları arasında yönetmenler, görüntü yönetmenleri, senaristler ve kurgu sanatçıları vardır. Sinemadaki ilk kadın yönetmen, 1896'da film yönetmenliğine başlayan Alice Guy Blac, bugün sinema klasiği sayılan filmlere imzasını atmış bir yönetmendir. Ondan sonra 1882 doğumlu Germanie Dulac 1929'a kadar film üretmiştir. Bugün ise başta Agnes Varda olmak üzere birçok başarılı film yönetmeni vardır.

XX. yüzyıl, her sanat dalında yüzlerce önemli, etkili kadın varetmiştir. Kadın tiyatro yönetmenleri, orkestra şefleri, şairler, yazarlar, besteciler, müzisyenler, ressam, heykeltıraşlar, seramikçiler vb. bu yüzyıla damgalarını atmışlardır. XXI. yüzyılda, kadın sanatçıların sayısının daha da artacağı bugünde belli olmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanından önce Müslüman Türklere kadın, bilindiği gibi, yazın ve tiyatro ile kapalı kapılar ardında, kendi aralarında uğraşıyorlardı, bu daha çok amatör düzeyde, sanat sayamayacağımız eğlencelerdi. Ama padişahların ve paşaların harem dairelerinde seyircileri yalnızca kadınlardan oluşan toplantılarda tiyatro gösterilerine yer verilmiştir. Ayrıca harem yaşamının tekdüzeliğini değiştirmek için zaman zaman meddahlar, karagözcüler ve orta oyuncular gösteriler için saraya çağırılırdı. XIX. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'a gelen bir İngiliz leydi (Julie Pardoe), bir paşanın harem dairesinde gördüğü bir kadın oyuncudan sözeder. İngiliz leydi, bu oyuncuyu, "çok vahşi ve olağaniüstü etkisi olan bir kadın" olarak belirtir; kadının ustaca taklitler yaparken sesini değiştirebildiğini ve değişik tavırlar aldığını sözlerine ekler. Bu açıklamadan, saraydaki kadın oyuncunun bir meddah-mukallit olduğu anlaşılmaktadır. Sahneye ilk çıkan müslüman kadının, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, "Amelia" sahne adıyla çıkan, bir kazaskerin kızı olan Kadriye'dir. Bir temsilde tanındığı için, sonradan sahneyi bırakmak zorunda kalmıştır. XX. yüzyılda, II. Meşrutiyet'ten sonra sahneye çıkan, ama sürekli polis takibi yüzünden sahneden uzaklaşmak zorunda bırakıldığı için uyuşturucuya alışan ve 1941'de yapayalnız ölen Afife (Jale) dir.

Görüldüğü gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda kendi çabalarıyla, kendi başlarına, kapalı bir çevre içinde sanatla uğraşmaya çalışan

kadınlarımızın hiçbiri evrensel anlamda şair, yazar ya da sanatçı değillerdi. Olamazlardı da. Bastırılmışlardı, kapatılmışlardı, kişilikleri yok edilmişti; birer kuluçka makinesi ya da birer aşçı olarak görülen, erkeğine hizmet etmekle görevli kölelerdi. Yazdıkları şiirler onların terkedilmişliklerini, yalnızlıklarını, acılarını ve kadere boyun eğişlerinin en belirgin ifadesiydi. Tevfik Fikret'in "*Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer*", demesi de bundandı. Çünkü Atatürk'ün belirttiği gibi, kadın, "*Ulusun kaynağı, toplumsal yaşamın temeli*" dir. Geleceğin Türk insanını yetiştirecek olan "*en yüksek varlık*" tır. "*Dünya yüzünde gördüğümüz herşey kadının eseridir*", diyen Atatürk, Türk kadının kendini bulmasında ve giderek yaratıcı bir duruma gelmesinde büyük bir ateşleyici ve itici güç olmuştur.

Türk kadın sanatçıların, yalnızca sayıca artmaları değil, dünya çapında üne kavuşmaları, Cumhuriyet'ten sonra ve Türk hümanizması olan Atatürk devrimleri ile başlamıştır. 4 Nisan 1926'da Resmi gazetede yayımlanan ve 4 Ekim 1926'da yürürlüğe giren Medeni Kanun, Türk kadınının birçok temel hakkını en ileri düzeyde sağlamıştır. Ve kadın da erkekle aynı eşit hakları elde etmiştir. Ayrıca, Türk kadınına, 3 Nisan 1930'da belediye, 26 Ekim 1933'te Köy Kanunları ile muhtar, 5 Aralık 1934 tarihli ve 2598 sayılı Kanun ile de Milletvekili seçme ve seçilme hakları resmen tanınmıştır. İlk müzik okulunun, sahne sanatları konservatuvarının, güzel sanatlar genel müdürlüğünün kurulması Atatürk hümanizmasının sonuçlarıdır ve bunlar bugünün sanat kadınlarının varolmasında çok önemli adımlardır. Daha sonra üstün yetenekte çocuklar için çıkartılan kanunla bugünün dünya çapındaki sanat kadınlarımız yetişmiştir.

Bugün bizi XXI. yüzyıla taşıyacak yazın, müzik, resim, seramik, sahne (tiyatro, opera, bale) ve sinema alanlarında, hepimizin adlarını bildiği, dünyaca tanınan ve gurur duyduğumuz ünlü kadın şairlerimiz, yazarlarımız ve sanatçılarımız vardır. Yazımı, Atatürk'ün 1923 yılının Ocak ayında, kadın ve kültür konusu üzerinde yapmış olduğu konuşmasından küçük bir bölümü aktararak bitirmek istiyorum: "*İnsanlar dünyaya alımlarında yazılı oldukları kadar yaşamak için gelmişlerdir. Yaşamak demek, faaliyet demektir. Bundan dolayı bir toplumun bir organı faaliyette bulunurken diğer bir organı işlemezse o toplum felç olmuştur. (...) Bundan ötürü bizim toplumumuz için ilim ve fen gerekli ise bunları aynı derecede hem erkek ve hem de kadınlarımızın elde etmeleri zorunludur*".



*'Cindy Sheehan'*

# Cesaret Ana Cindy Sheehan'ın Gerçek Ve Gerçek Olmayan Günlüğü

Dario FO ve Franca RAME

Çeviren : Sinan GÜL\*

Yanında duman yükselen – petrol kuyularının yanarken çıkardığı tipik görünüm gibi – bir denizinin yakın plan görünümü sahnenin arkasına yansıtılır. Görüntü yavaş yavaş söner: ışık karanlıktan yavaş yavaş çıkan bir kadını aydınlatmaktadır. Yanında daha sonra oturacağı beyaz plastik bir sandalye bulunmaktadır.

Daha önce oğlumun söylediği, kafamda yankılanan bir şey keşfettim: 'Üniversiteye gitmek istiyorum ve tek şansım Amerikan Ordusuna katılmak. Onlar benim masraflarımı öderler. Başka türlü üniversiteye gidemem.'

Operasyon bölgesine gittikten bir ay sonra Casey Sheehan adına ödenmek üzere bir ordu çeki geldi: bu para onun ilk okul taksitlerine yeterdi. Üç gün sonra üç subay kapımı çaldı ve bana Casey'in Irak'ta öldürüldüğünü söyledi.

Bayılmışım.

Sanki herşey uçup gitmişti: bu ev, onun odası, onun sivil kıyafetleri, onun oyunları, onun bisikleti...

Hepsi ölmüştü.

Artık çek hiçbir işe yaramazdı.

Arkadaşları haber almak için aradılar, kekeleyip üzüntülerini mırıldandılar. Kız arkadaşı, bir hayalet gibi bembeyaz kesilmişti ama gözünden bir damla yaş gelmedi. Onu biraz kışkırtmama rağmen gözünden bir damla yaş gelmedi.

Oğlumun ölümünden bir ay sonra kendi kendime 'Kendi oğlum için bu kadar ağladığım yeter, şimdi biraz da bütün anneler için ağlayacağım' dedim.

Yerel gazetelerden birinde bizim bölgeden ölen çocukların hepsinin adının olduğu bir yazı gördüm. Bazılarının ailelerinin izini takip ettim ve anneleriyle konuştum. İkisi bana aynı soruyu sorup durdular: 'Neden benim oğlum oraya gönderdiler?

Neden var olduğunu bile bilmediğim bir ülkede benim oğlum öldü?'

Eylemlere katılmaya başladım... Iraktaki savaşa karşı yürüyüşlere – ama bunların hiç birinin bir şeye yaramadığını anladım.

Ağustosun dördünde, sanki kamp yapmaya gidiyormuşum gibi açık havada uyurken ihtiyaç duyacağım herşeyi yanıma alıp evden ayrıldım. İki gün sonra George W. Bush'un büyük çiftliğinin girişine yakın bir durakta Teksas'taydım.

*Bush'un çiftliğinin görüntüsü ekrana yansıtılır.*

Yanımda getirdiğim sandalyeyi açtım ve arazinin girişini belli eden yüksek odun kalaslarla desteklenmiş iki büyük sığır boynuzunun tam önüne oturdum.

Biraz sonra tam da bizim başkana layık olan bir araba geldi ve tam önümde durdu. Şoför bir şeye ihtiyacım olup olmadığını sordu: 'Başkanla görüşmek istiyorum, Irak'ta öldürülen Er Sheehan'ın annesiyim ben.'

Şoför cevap vermedi. Gaza basıp gitti. Tam üstüme gelen toz bulutundan kaçmak için biraz kenara çekildim.

Sonra ulusal güvenlik danışmanı Stephen Hadley ve bir başka kongre üyesi durup bana sorular sormaya başladılar ... onlara cevap verdim ... gittiler – kendi kendime 'boşa zaman kaybı' dedim.

Bir karalama defteri çıkardım, arkama oturup yazmaya başladım. Daha sonra akşama doğru güneş, sığır boynuzlarından iki büyük gölge yarattı.

Motosikletli bir polis geldi, ona durması için işaret ettim ve o da tam sığır boynuzlarının ortasında durdu: 'Memur bey, bu mektubu başkana götürebilir misiniz?'

'Ne yapabilirim bir bakayım!' diye



cevapladı polis. 'Bayan sizce burada daha uzun zaman kalacak mısınız?'

'Hayır! Sadece bir cevap alıncaya kadar kalacağım. Bu yasal bir şey değil mi?'

'Hayır, yasal olmadığını düşünmüyorum. Burası kamu malı, çiftliğin dışında kaldığınız sürece kimse size karışamaz. İyi günler ve iyi şanslar.'

Bir başka toz bulutu daha ve bu da gitti.

Uyumak için hazırlandım. Çadırın mandallarını toprağa diktim ve çadırımı kaldırdım.

Arabalarının ışıklarını yakmış iki polis daha geldi. Benim kimliğimi sordular: 'Bayan burada ne yapıyorsunuz?'

'Gönderdiğim mektubuma cevap vermesi için başkanı bekliyorum.'

'Bunu evinizde bekleseniz daha rahat olmaz mı? Üstüne adresinizi yazmıştınız değil mi?'

'Hayır. Mektubun sonuna tek yazdığım şey burada sığır boynuzlarının altında bir cevap bekliyor olduğumdur.'

Hava karardı. Sığır boynuzlarının arasından güçlü yeşil ışık ışınlar saçan kocaman bir ışık geldi. Çadırımın içine işleyen bu ışıktan gözlerimi korumak için başıma bir atkı sardım.

Sabah çocukların şarkılarıyla uyandım. Kafamdan atkıyı çıkardım ve kafamı çadırdan dışarı uzattım – bir grup kızlı erkekli izci grubu geçiyordu. Başkanı görmeye gidiyorlardı. Onları takip eden bir gazeteci durup bana kibar bir şekilde burada ne yaptığımı sordu. Ona mektubumdan bahsettim.

'Açıksözlülüğüm için başılayın' dedi 'ama bu provokasyonunuzun pek de başarılı olacağını sanmıyorum.'

'Bu bir provokasyon değil. George Bush başkandır ve bence benim de ona oğlum hakkında soru sormaya hakkım vardır. Irak'a savaş ilan eden oydu ve benim oğlum Casey de savaşmaya gitti. Sadece neden olduğunu öğrenmek istiyorum.'

Gazetecinin bana bakışından kızgın olduğu anlaşılıyordu. Sonra dedi ki: 'Bana bir keresinde "Dürüstlük ve inanç birlikte dağları yerinden oynatabilir. Ancak darkafalı bir adama bir adım bile attırmak daha güçtür" diyen Tibetli bir rahibi hatırlatıyorsunuz.'

Yanımdan iki kız geçiyordu ve gazetecinin ceketini yakalayıp onu çekiştirdiler. Hemencecik bir demet çiçek topladı ve uyku tulumumun üstüne bırakıverdi. 'Biz birazdan başkanla buluşacağız' dedi 'Senin meseleni de dile getirmeye çalışırım.' Sonra o da gitti.

O gün boyunca çiftliğe arabalar, motosikletler ve gruplarla ziyaretçiler girip çıkıyorlardı, yürüyerek çıkanlar ise anayoldaki otobüs durağına doğru yürüyorlardı. İçlerinden çok azı beni fark etti, sadece bir kaç tanesi de bana soru sormak için durdu.

Laptopımı çıkardım, dizlerimde dengeledim ve bildiğim bütün internet sitelerinde insanlara, neler yaptığımı yazdım. Bazı kişisel sayfa kullanıcıları sayesinde yaptığım başvuru akıl almaz sayıda siteye iletildi.

Bir sonraki gün Boston'dan bazı delikanlılar beni görmeye geldiler. Bana yiyecek ve içecek şeyler getirdiler. Bana, hakkımda yazılanları, baştan savma ve yanlış olsa da en azından protestomdan söz eden – protestoma 'Casey Kampı' diyorlardı – bazı gazeteleri gösterdiler.

Bir FBI ajanı gelip bana eğer 48 saat içerisinde bölgeyi boşaltmazsak ben ve arkadaşlarımla ulusal güvenliğe tehdit unsurlar olarak kabul edileceğimizi söyledi. Bunu aramızda konuştuk ve hiçbir yere kıpırdamamaya karar verdik.

Ertesi gün Meclisteki demokrat parti üyeleri Bush'un benimle ve diğer ölü askerlerin akrabalarıyla görüşmesi gerektiğinde ısrar ettiler. Ayrıca Bush'tan da barışçıl gösteri yapanların hiçbirinin tutuklanmayacağına dair garanti talep ettiler.

İki gün sonra Bush gerçekten sinirlenmeye başlamıştı, basın gerçekten olayın üstüne gidiyordu... halkın yargısı benim tarafıma kayıyordu. Bu yüzden Bush çiftliğinde bir basın toplantısı yaptı ve Cindy Sheehan'ın fikirlerini ifade etme özgürlüğüne sahip olduğunu ancak birlikleri Irak'tan çekmeyeceğini söyledi.

Her geçen gün Casey Kamp'a gelenler artıyordu, insanlar benimle dayanışmalarını gösterebilmek için delegasyonlar halinde geliyorlardı. Demokrat politikacılar geliyordu ve ünlüler de ziyaret etmeye başlamıştı. Kampa giden yolun yanına her birinin üzerine Irak'ta ölen askerlerin isimlerinin yazıldığı binden fazla beyaz haç bile dikilmişti.

Yakındaki çiftliklerden birinde Bush, Cumhuriyetçi Parti için iki milyon dolar toplamayı umut ettiği bir yardım toplama amaçlı mangal partisi düzenliyor. Ben de bir pankartın üstüne şöyle yazdım: 'Neden bağışçıları için zamanı var da benim için yok?'

Bu arada Kaliforniya'da bir mahkeme salonunda, Patrick Sheehan "uzlaşmaz farklılıklar" nedeniyle boşanma davası açıyor. Patrick Sheehan benim kocam, oğlumuz Casey'in babası.

Gelenlerin çoğu kadın, oğulları Irak'ta olan kadınlar, bazıları benim gibi evlatlarını yitirmişler. Hala daha çok genç olan Meksikalı bir göçmen geldi ve yanıma oturdu: 'Ben de umutsuzluk içinde bir anayım aynı senin gibi. Oğlum Amerikan ordusuna katıldı ama o Amerikan vatandaşı bile değildi sadece Meksikalı bir göçmendi. Orduya katıldığında ona eğer hizmetini tamamlarsa onurlu bir terhis ve herşeyiyle tam bir Amerikan vatandaşı yapacakları sözünü verdiler. Ama o bu ayrıcalığa asla kavuşamadı çünkü çatışmada öldürüldü. Makineli tüfeğini kullandığı helikopter yaklaşık bir ay sonra Bağdat üstüneyken düşürüldü.' Ve sonra alaylı bir şekilde: 'Ama ben şanslıyım, oğlumun ölümünden ötürü bu haklar bana verildi. Şimdi ben ve diğer iki oğlum herhangi bir giringo anne ve babanın faydalandığı hakların keyfini sürüyoruz. Sağlık sigortamız da var. Öldürülenin en büyük oğlum olmasından ötürü şanslıyım.' Sonra kadın gözyaşlarına boğuldu.

Bir hafta geçti. Washington Post ve New York Times gibi daha önemli gazeteler bile benim burada, iki sığır boynuzunun altında olduğumun farkına vardılar. Gazeteciler benimle röportaj yapmaya geliyorlar ve onların tam arkalarında ise CNN ve CBS'ten elemanlar bulunmaktalar. Şimdi kendimi mahcup şefkat hissediyorum: 'Sakin ve yansız olmalıyım. Onların oynamamı istedikleri bölümü – bir tür Batman'ın annesiyle Jan Dark'ın karışımı – oynamamak için kendimi kontrol etmeliyim.' Ben diğer milyonlarca insan gibi sıradan bir anneyim, hatta kendimi ortalama bir kadın olarak sayıyorum.

Gruplardan birkaçı benimle beraber kamp yapmaya karar verdiler.

Amerika'nın dört bir yanında savaşa karşı protestoların yapıldığını ve bizim hareketimizle dayanışma içinde olduklarını duyunca çok duygulandım. 1600'den daha fazla inanılmaz sayıdaki yerel gruplar protestolar düzenlediler: saatlerce şarkı söylediler ya da mum yakarak geçit törenleri yaptılar.

O hissettikleri anın getirdiği şarkılar, halk şarkıları veya dini şarkılar söylüyorlardı.

Ah evet din...

Bush'un demeçlerinde İncil'den bölümler okuduğunu fark ettim. Bu yüzden onun bir Hristiyan olduğunu var farzedebilirsiniz... şey ben de Hristiyanım ama ne onun söylediklerini ne de tarzını kabul etmiyorum. Bush insan topluluklarını haydut devletler ve haklı devletler olarak ayırıyor. Bizim haklılardan olduğumuz çok belli ve bu haydutlar da bizim saldırmaya hazırlandıklarımız. Yani petrole sahip insanlar.

Bütün İncili gözden geçirdim ve bütün bu olaylara yakın duran hiçbir şey bulamadım. Aslında bunun tam tersine rastgeldim: İsa bizim düşmanlarımızı sevmemizi ve din veya ırk bağlamında ayırım yapmamamızı istiyor. Ve dahası var: o hiçbir zaman adaletten veya kutsal savaşıardan bahsetmedi tam tersine o her zaman bütün savaşların adaletsiz ve birer suç unsuru olduklarında ısrar etti.

Bush, tekrar tekrar bazen kendisini Tanrıyla konuşurken bulduğunu söyledi. Gerçekten onu arayıp onunla muhabbet etmek isteyen insan formundakinin yüce Tanrı olduğuna yemin ediyor. Tanrıya soruyor: "Ne yapmayı düşünüyorsun?" Tanrıyı tahrik ediyor. Bush ona sorular soruyor, Tanrı da ona emirler veriyor. Aynı eski Haçlı seferlerinde olduğu gibi, Bush'un her zaman için geçerli bir mazereti var: 'Bunu yapmamı Tanrı bana söyledi.'

Ama bu bizim Başkanla görüşen Tanrı kana susamış ve gaddar bir tanrı. O bir intikam Tanrısı, o askerlerin Tanrısı. Onun merhametli babamızla, bir anne kadar yumuşak kutsal kitaplarda gördüğümüz Tanrıyla hiçbir alakası yok...

Net olan bir şey var ki o da yukarıda cennet soygun ve adam kaçırımlar olduğu kesin.

Yaratılışın ve hayatın bizlere veren cennetten sürülmüş ve kuyulara atılmış. Ve İsa, sevgi ve bağışlama hakkındaki takıntısından ötürü sorun yapmayı kessin diye tekrar çarpmıha çivilenmiş.

Bütün gazetelerden gazeteciler böyle bir şeyin nasıl olduğunu merak ediyorlar: herhangi bir büyü, karizması olmayan sıradan değersiz bir kadın etrafında bu kadar büyük ve her şeyden öte aktif – moral bozukluğu veya yorulma belirtisi göstermeyen – bir kalabalığı nasıl oluyor da toplamayı başarıyor.

Beni gerçekten etkileyen şeylerden biri de kökeni Mohikanlara dayanan Nevadalı bir şair olan Buskaar tarafından bana gönderilen sıradışı şiirdi. Şiirin adı 'Dönen taşları dinle!' idi.

Bu taşlar Nevada çölünde büyük bozkırların köşesinde bulunurlarmış. Bu taşlar yuvarlak ve içleri neredeyse boş bir şekle sahipmiş sadece badminton topu gibi gözüken ve diğerleri gibi yuvarlak olan küçük bir taş dışında. Rüzgâr esmeye başladığında taşlar dönmeye başlar ve içlerinde küçük taş daha hızlı döner ve bütün hızı artırmış.

Eğer bu taşlardan birine hafifçe dokunursanız o zaman konuştuğundan hiçbir şey anlaşılmayan birinden gelen sese benzer tuhaf bir şey duyarsınız. Bu yüzden bu taşlara 'konuşan taşlar' veya 'şarkı söyleyen taşlar' denilmektedir.

Herneyse bu Mohikan şair de şöyle diyor: 'Cindy'nin hikâyesi de yerlilerin anlattığı rüzgâr tarafından uçurulup bozkırların üstünde dönmeye mahkûm olmuş şarkı söyleyen taşın hikâyesine benziyor. Ama bu taşın hareketleri diğer taşları da beraberinde götürür ve bunların hepsini birbirine sürtünüp, kıvılcımlar çıkarıp bütün bozkırı yakar.'

'Hiç kimse bu kadının Başkanın evinde oturduğuna bahse bile girmez. Hiç kimse Cindy'nin konuşan bir taş olabileceğini hayal bile edemezdi ve birçok insan şimdiden onun sözleriyle duygulanmış durumda. Önce duygulandılar sonra harekete geçtiler sadece Cindy'nin basit sorularından ötürü: "Neden benim oğlum öldü? Bush'a ithafını şu sözlerle bitiriyor: 'Belki farkına varmadık ama bu ıstıraplı soru değil midir ki İsa'nın annesi tarafından da çarmıhın altında aynı basit kelimelere dökülen: 'Seni neden öldürdüler oğlum?'

Üç otobüsten oluşan bir kafilenin yapılan bağışlarla oluşturulduğunu ve yakında Crawford'tan ayrılıp bir Eylül'de Washington'a varacağını öğreniyorum.

Şimdiden her gün bir çığ gibi televizyon yayını yapılmakta. Benim için buldukları lakaplar bile var ve üzerine yapıştırmak istedikleri 'barış ana', 'cesaret ana', 'Kaliforniyalı kahraman kadın' vb. gibi etiketleri üzerine yapıştırmak için bir tür yarış var. New York Times bana tam sayfa ayırmış:

Cindy Sheehan 48 yaşında ve Kaliforniyalı. Beyaz ve Katolik olan Sheehan'ın oğlu Casey üniversite harcını ödeyebilmek için orduya katıldı ve 2004

Nisanında Irak'ta öldü. Genel olarak Bayan Sheehan'ın kendisi ve öyküsü sıradan, trajik olduğu kadar basit ve çocuklarını başkanımızın çok sık tekrar ettiği gibi 'asil bir dava' için kaybeden 1800 Amerikan annesinden pek de farklı sayılmaz.

Ancak Crawford Teksas'taki Bush'un yaz tatilini geçirdiği büyük çiftliğin önüne gelip oturduğundan beri, Cindy Birleşik Devletlerde en fazla tanınan insanlardan biri oluverdi. Neredeyse nüfusun üçte biri, yüz milyon insan Sheehan'ı duydu ve onun hakkında konuşuyor.

Bu kadının şöhretini birden tatmasının nedeni de şüphesiz onun korunmasız bir birey olan tavrından kaynaklanıyor. Sheehan sesini yükseltmiyor veya bayrak sallamıyor, yarattığı gürültüden endişe duyan, korkan ve rahatsız olan ilk kişi yine Sheehan oluyor.

Bir aydan fazla bir zaman geçti.

Beni ziyaret etmeye gelen arkadaşların sayısı her gün artıyor. Birkaç arkadaş Casey Kampında benim yanımda yerleşip kalmaya karar verdiler. Adlarının açıklanmasını istemeyen iki barış aktivisti, adını 'Barış Evi' koydukları çiftliğin girişinden bir kaç kilometre ötede bir ev satın aldılar. Burası şimdi benim evim.

Başkandan hiç bir cevap yok o yüzden ona başka bir mektup göndermeye karar verdim. İletbildikleri bütün insanlara iletebilsinler diye bağlantımın olduğu bütün internet sitelerine de mektubumu gönderdim. Mektup şöyle:

'Beş haftadır bir cevap bekliyorum. Belki de sizin hergün almanız gereken ilk mesajım posta yığınları arasında kayboldu. Bu yüzden size internet ve gazeteler üzerinden de yayımlanacak olan ikinci mektubumu göndermeye karar verdim. Umarım bu sefer mektubum kaybolmaz.

Size yazıyorum çünkü oğlumun Irak'ta öldürüldüğünün korkunç haberini öğrendiğimden beri bildiklerim içinde beni çok kederlendiren, dayanılmaz bir boşluğu doldurmanız için yardımınıza istiyorum.

Size çok basit bir sorum var: Neden? Siz ve Devlet Sekreteriniz Condoleezza Rice hangi amaçla neredeyse bütün demeçlerinizde bu genç Amerikalıların 'yüce bir dava' için öldüğünü tekrar ediyorsunuz? Bana bu 'yüce davanın' sizin için ne

anlama geldiğini bana açıklayabilir misiniz? Böylesi ölümlerde yücelik nerede?

Bizi bu savaşın dünyayı kurtarmak için kutsal bir görev olduğu konusunda ikna ettiniz. Siz ve sizin politik ve askeri danışmanlarınız Irak'ın kitle imha silahlarına sahip olduğundan emindiniz. Kanıtlar burada ve sizler basına ve televizyona uydudan ve casus uçaklardan çekilen fotoğrafların olduğunu bildirdiniz: silah fabrikalarının yığınla fotoğrafı vardı.

Siz Saddam Hüseyin'in Amerika ve bütün dünyaya saldırıp yok etmek için nükleer silahlar geliştirdiğinden emin olduğunuzu söylediniz.

Ancak sizin suçlamalarınızın doğruluğundan Birleşmiş Milletlerin şüpheleri vardı. Bu yüzden Irak'ta hiçbir şey bulamayan kendi gözlemcilerini oraya gönderdiler.

BM'in bu olumsuz kitle imha silahı bulma sonuçlarına ne tür bir karşılık verdiniz?

Siz bizleri Saddam Hüseyin'in gizli servislerinin ulaşılamaz ve çok iyi saklanmış yeraltı sığınaklarında çok önceden saklamış olduğu için BM'in kitle imha silahlarına ulaşamadığına bizleri ikna ettiniz.

Ve tekrar belirtiniz: 'Elimizde bu silahların taşınırken çekilmiş fotoğrafları var.'

Ancak saldırıyı başlatıp düşmanı bozguna uğrattıktan sonra, Irak'ın her tarafını işgal edip istediğiniz yeri arayabilirken neden kitle imha silahları veya bunların kalıntıları hiçbir zaman bulamadınız?

Generallerimiz, sizin kesin varlığı konusunda bizleri ikna ettiğiniz bu korkunç silahların hiçbir zaman var olmadıklarını itiraf etmek zorunda kaldılar.

Bu yüzden size soruyorum: 'Hiç var olmayan bir şeyi nasıl yok edebilirsiniz? Ve bir kere daha size soruyorum: 'Neden benim oğlumun ölmesi için oraya gönderdiniz?'

Oğlumun ve 1800 Amerikan vatandaşının uğruna kendilerini feda ettikleri yüce amaç nedir?

Gazetelerin ve televizyonların benim çiftliğinizin önünde bulunmamın size rahatsızlık verdiğini bildirdiğine dikkat ettim. Bir gazeteci bana sizin ve ekibinizin benim burada bulunmama karşı harekete geçeceğinizi ve benim hırçın sorularımı sonlandıracağınızı söyledi. Bu fikrinizle Irak'ta

çocuklarını kaybeden diğer annelerden bazılarında benim protestoma karşı gelmeğe istekli birilerini bulmayı denediniz.

Belki de bu kötü bir niyet ama gazetelerden biri bunun çok zor olduğunu yazdı. Ulaşmaya çalıştığınız 1800 anneden hiç kimsenin size yardım etmek istemediği gözüküyor. Sonra en sonunda 'Oğlumun bu ülkeye feda etmekten gururluyum' diyen birini bulabildiniz.

Bu son sözü ben hiç beğenmedim.

Bu bir sürü yalan üstüne kurulu, gerçeğin havasını değil de uzakta yanan petrol kuyularının duman kokusunu alabildiğiniz gayrimeşru ve yasalara aykırı savaşın üzerine yapılan bu görüş bana ikiyüzlü ve yanlış görünüyor.

Bu savaşın arkasındaki neden her geçen gün benim için daha da belirginleşiyor: bizim petrol rezervlerimiz düşük, o doğal gaz ihtiyacımız var, o bizim ... o petrol bizimdir oraya gidip onu almaya karar verdiğimiz günden beri bizimdir.'

Yirmi altı gün sonra, Başkanın çiftliğinin önündeki çadırlarımızı bugün topladık. Bush artık burada değil, tekrar Beyaz Saray'a taşındı. Ama bizler onu tek başına bırakamayız...

Austin Teksas, Louisiana ve daha bir sürü yere uğrayıp o üç otobüse binerek Teksas'tan ayrılıyor. Her durakta Bush ve onun militarizmini eleştiriyorum – nasıl olsa Amerikan toplumunun sorunlarıyla ilgilendiği falan yok –Katrina fırtınasında neler olduğuna baksanıza.

Washington'da yaptığımız gösteri çok büyük değildi, binden fazla insan yoktu – ve göstericilerden daha fazla görevli polis vardı. Basından olanların sayısı bile bizden fazlaydı.

Beyaz Saray'ın önünde geldik ve durduk. Sonra polisler üstümüze yürüdü ve dört kolumdan kelimenin tam anlamıyla yerden kaldırdığımı hissettim. Yüzlerce fotoğraf makinesinin flaşları patlıyor ve bir sesin hareket etmediğim için tutuklandığımı söylediğini duyuyorum. Diğer 383 göstericiye de yasadışı protesto yaptıkları için tutuklanıldıklarını söylenmiş. Hepimizi köşedeki otobüslere tıkıştırıyorlar ve bizi ana karakolun oraya götürüyorlar. Ertesi gün 75 dolarlık kefalet ücretini ödedikten ve birkaç gün içinde yargılanacağımız belirtildikten sonra serbest bırakılıyor.



Ne olduğunu anlatan veya olanlar hakkında yorumlarda bulunan gelgitli bir elektronik posta dalgası yaşanıyor. Bir sürü insan belki New York'ta yapılacak daha büyük bir gösteri için hazırlanıyor.

Neredeyse eş zamanlı karşı bir gösteri de Washington'da hükümet yanlısı dernekler tarafından düzenleniyor. Bunlardan bazıları Vietnam gazisi ama doğal olarak hiç kimse tutuklanmıyor...

Geçen birkaç hafta içerisinde Amerikan yaşamı, tarihi, politikası, gerçekleri hakkındaki bilgimin neredeyse sıfır olduğunu gördüm. Dobra dobra konuşmak gerekirse cahil olduğumu keşfettim.

Ben kendimi her zaman için ilerlemeci ve demokrat olarak görmüşümdür ama bugün gerçek bir demokrat olabilmek için bazı şeyleri ve gerçek demokrasinin ne anlama geldiğini bilmen gerekmektedir.

Şu an itibarıyla savaş karşıtı hareket, profesörlerden ve savaş, ekonomi, sinema ve medya hakkında kitap ve makaleler yazmış insanlardan oluşan bir çalışma ekibi kurmuş durumda. Ve bu insanlar bizlere gerçek dersler verdiler. Okuduk ve bir sürü makaleyi, gazetelerdeki veya internetteki ifadeleri tartıştık. Bana öğretilen bütün klişeleri ve önyargıları yıkan tartışmalar düzenledik.

Sanki tekrar okula gitmek gibiydi.

Ben her zaman Irak'a karşı yapılan savaşın 11 Eylül katliamından sonra ortaya çıkan acil bir durum olduğunu – terörizmi yok etmek için yapıldığını düşünüyordum. Ama sonraları bu tartışmalar sayesinde savaş kararın zaten uzun zaman önce yapıldığını keşfettim. Neo-conlar Eylül 2006 tarihli programlarında, 'Yeni bir Amerikan Yüzyılı Projesi' başlığı altında zaten Amerika'nın dünyanın tek süpergücü olarak kendi gücünü kullanması ve Orta Doğu'nun geniş petrol kaynaklarına erişim sağlamasının zorunluluğunda ısrar ediyorlardı. OPEC ülkeleri dışındaki petrol kaynaklarının örneğin Irak'taki geniş rezervlerin kontrolünü sağlamaları gerektiği söyleniyor. Irak... oğlumu ölmesi için gönderdikleri yer.

Ağustos'tan beri dört ay geçti. Birden fazla uzman Bush'un neden sessiz kaldığını, neden beni görmezden geldiğini bana anlatmaya çalıştı. Açıklamalardan biri benim savaş hakkındaki doğrudan sorularımın başkanın bütün planlarını raydan

çıkardığı hakkındaydı. Hatta birisi geçen birkaç ay içerisinde Bush'un kamuoyu yoklamalarındaki ani düşüşün sebebinin ben olduğumu söylüyor. Bu yüzden başkanın ona hasar veren ve utandıran bu sessizliğini sona erdirmesi daha iyi olmaz mı?

Yönetmen Michael Moore da kendi açıklamasını yaptı: 'Bush cevap veremez. Bush bir yalanlar ağı kurdu – hepsi aynı bir katedralin yapısı gibi birbiriyle bağlantılı. Eğer bir tanesinin çekerseniz hepsi onun başına yıkılacaktır. Her ne kadar biz aslında kartlardan bir evden bahsediyor olsak da, gerçek dünyada yaratılacak boşluk felaket verici olur.'

Ve Tanrıdan bahseden bir adam ama sahte olmasına rağmen bile bir katedralde yaşamaya dayanamıyor.

İyi bir Hristiyan olarak şunu açıkça belirtmek istiyorum ki ondan nefret etmiyorum... hissettiğim tek şey ona saygı duymadığımdır. Bunu hep sürdürmek istiyorum ama bir türlü yapamıyorum. Bush'u televizyonda bütün generalleri ve bakanları beklerken helikopterinden inerken gördüğümde, hep şu küçük köpeği kollarının arasında oluyor. Ve köpek de her zaman çok bakımlı ve tüyden bir topa benziyor – ve ben kendimi 'ah ne kadar sevimli değil mi! Bizim liderimiz çok ince ve hassas birisi olmalı' demekten alıkoyamıyorum.

Hayır, Bay Başkan. Hayvanları sevdiğinize inanmıyorum: bahse girerim sırt ağrılarınıza bakan doktorlarınız bunu yapmanızı söylemişlerdir.

Onları konuşurken görebiliyorum: 'Amerikan seçmenlerinin çoğu köpekleri çok severler... Ve tabii onların çocukları da! Yakınlarda yapılan bir araştırma en azından elli milyon Amerikalının herhangi bir türde bir köpeğe sahip olduğunu hesaplıyordu. Bu yüzden eğer elinize tüylü bir kaniş alırsanız – hatta fark etmez İngiliz de olabilir – ve ona sarılıp, öperseniz, elli milyon hayvan severin oylarını kesinlikle alırsınız.'

Sen ne insanları ne de hayvanları seviyorsun.

Bir keresinde seni canlı izledim, öğrencilerin arasında tutunmaya çalışıyordun. Arkadaşça, baba misali davranmaya çalışıyordun ama yapamıyordun – beceriksizdin ve izlemesi de utanç vericiydi.

Ama sen çocuklardan nefret etmiyorsun, daha da kötüsü sen onları görmezden geliyorsun. Irak ve Afganistan'da var olmayan bombalamalar boyunca binlercesi öldü ama bunlar sadece yan hasar... Rutin dışı bir şey değil. Öngörülen cinayetler, kaçınılmaz... Ne tür rakamlar sende az da olsa suçluluk hissi yaratabilir?

Bu öfke ve acı içime yerleştiğinde ve fazlasıyla kurulduğunda kendime şöyle diyorum: 'Beni bağışla, beni bağışla!' Buna daha fazla dayanamıyorum.

Ama bana devam etme gücü veren şey Bay Başkan vermiş olduğum rahatsızlıktan ötürü zedelenen küstahlığıdır... çünkü her şey söylenmiş ve yapılmış olsa da sen sadece benim oğlumu yok etmedin ama onunla birlikte ben başka bir şeyi daha bekliyordum... onun kendi çocuğunu. Evet, gelecek yıl Casey ve kız arkadaşı evleneceklerdi. Ve onların çocuk da yapacaklarını biliyordum.

Ben bunun rüyasını gördüm. Halen daha bunun rüyasını görüyorum. Ve çılgın atarak rüyalarımın uyanıyorum.

Sen ve senin savaşın benim rüyalarımı da yok ettiniz!

Allah belanı versin!

Bay Başkan aklımda sizin bir görüntünüz takılı kalmış. Bir pilot üniforması giymişsin ve Basra Körfezindeki bir uçak gemisine yeni iniş yapan bir savaş uçağından iniyorsun. Sevinen, birbirinin sırtına vuran kalabalık bir asker ve denizciler grubu var etrafında. Elinde pilot kaskıyla kokpitten dışarı çıkıp şöyle diyorsun: 'Görev başarılmıştır!'

Bu doğrudan aklıma okul çantamda hep taşıdığım eski bir tarih kitabında gördüğüm bir manzarayı hatırlattı bana – Büyük İskender'in Pers orduları karşısındaki zaferini.

Çok duygulandım: dost bir savaşçıyı onurlandırmak çok hoş...

Senin kahraman bir savaş pilotu olduğunu bilmiyordum. Ekibinden bir sözcü bizlere senin cesaretinden, gençken Vietnam'da çatışmalara katıldığından bahsetti.

Ama sonra senin sözcünün yalan söylediğini keşfettim... ve sen Bay Başkan, Vietnam

Savaşında sen bir savaş uçağının içini bile görmedin. Ah hayır sen kendi bölüğünden firar ettirildin. Alabama Ulusal Hava Muhafızlarıyla tur uçuşu bile yapmadın sen.

Ve şimdi sen askeri üniformalar giyip bizlere kahramanca çatışmalardan bahsediyorsun.

Gerçekten böylesi bir şova hiç başlamamalıydın – repliklerini ve rolünü unutmak senin için bir alışkanlık haline geldi...

Pek de uzun olmayan bir süre önce Katrina kasırgası New Orleans'ı ve bütün Louisiana'yı yok ederek bizim kıyı şeridimize vurdu. Herkes ne olacağını önceden biliyordu: o kasırga Amerika'nın en zayıf ve savunmasız bölümünü yok edecekti.

Evet! Hızlı ve kararlı tepkilerinde bu kadar keskin olan başkanın görevi de fırtınanın orada ya da yakınında olmaktır. Bunun yerine bay başkan sen orada değildin. Senin olduğun yerde, bir nefes rüzgâr bile yoktu. Sen, gökyüzünün bütün gün bulutlu bile olmadığı çiftliğinde hafta sonunu geçirdin.

Sana felaket bölgesini ziyaret ettirmek gerçekten zorlu bir mücadele idi. Ve sen her şeyden sonra oraya gittiğinde sağ kalanların tamamı neredeyse tamamı zaten boşaltılmıştı. Her şey çamura dönmüştü ve sen hem karada hem de suda gidebilen aracınla sanki bir istilanın parçası gibi karaya çıkıyordun.

Yanlış mekân yanlış zaman –yine. Bu sefer sanki bir kamuflaj ceketi giyiyordun... bu çok akıllıca bir önlemdi, çatılarda kalan birkaç sağ kalan kişi seni tanıyabilir ve...

İç Savaş hakkında yapılmış bir fars hatırlıyorum. Kuzeydeki cesur bir başkanın memleketlerindeki bütün genç insanlara gidip orduya katılmaları için cesaretlendirdiği bir sahne vardı. Görev anlayışından, sivil hakları korumaktan, kölelik sisteminden kurtulmaktan bahsediyordu. Ama o çocuklar savaşa gittiklerinde o başkan orada yoktu.

Bay Başkan bu senin bir karikatürüne benzedi...

Ama şunu söylemeliyim ki hükümetinle iyi anlaşıyorsun... Ekibinin ve senatörlerinin her şeyi gizleme eğilimi hakkında dünyanın her tarafında yorum yapılıyor – onlar ve aileleri hakkında. Meclisin 535 üyesinden Amerikan ordusunun görevini savaşa gitmek olarak karar veren insanlar – sadece bunlardan biri çocuklarının savaş alanında bulunmasından gurur

duyabilir!

Söylenecik tek bir şey var: Big Horn'dan dışarı atını sürmeyen General Custers'tan pek bir farkın yok!

*Beyaz plastik sandalyeye oturup, bir kalem ve defter çıkarır.*

'Sayın George Bush,

Şu an itibariyle sana cevap alamadığım bir sürü mektup yazmış bulunuyorum. Ama daha önce söylediğim gibi bununla da yaşayabilirim.

Seninle öylesine yoğun bir ilişki kurdum ki aileden birisi olduğumu hissediyorum, sinirimi senden çıkarabilirim, sana bir yumruk torbası gibi davranabilirim. Bu nedenle bu andan itibaren seni George olarak çağırma karar verdim ama W. olmadan, bu senin için sorun olmaz değil mi? Cevap vermiyorsun? Tamam, o zaman hadi devam edelim!

Diğer taraftan senin insanların bazıları bana cevap verdiler Bay Başkan, affedersin George! Bunlardan biri Beyaz Saray yöneticilerinden üst düzey bir üye olan Karl Rove idi.

Arkadaşımız bana saldırdığı bir mektup yazdı ve benim bir soytarı olduğumu ve senin savaşıma karşı benim başlattığım kampanyada yanımda yer alan insanların da var olmadıklarını söyledi.

Tanrım! Gerçekten hastalanmış olmalıyım... Halüsinasyonlar görüyorum! Washington'daki büyük gösteride elimi sıkıp bana sarılan yüz binlerce insan olduğuna yemin edebilirim. Beraber şarkılar söylüyorduk... erkekler, kadınlar bebekleriyle beraber – ve etrafta bir sürü polis, hatta o kadar çok polis vardı ki Beyaz Saray'a giden yolu tamamen kaplamışlardı.

Ve şimdi de senin sözcün bana bütün bu insanların var olmadıklarını söylüyor... Onlar hiç doğmamışlar, hiç nefes almamışlar, ya da sevip sevilmemişlerdi. Onlar ruhlar – bir anda bir meltemle uçurulabilecek hayaletler hatta. Bu yüzden belki de polisler de orada değillerdi. Eğer bu büyük gösteri var olmadıysa, bu insanlar burada ne yapıyorlardı? Sadece ben, Karl Rove'un dediğine göre, ben gerçektim. Ancak bir konuda gerçekten haklıydı: Ben bir soytarıyım.

Ama anlamıyorum neden senin sözcün, ah pardon neredeyse ayak işlerini yapan adamın

diyecektim, soytarı kelimesini bir hakaret olarak kullanıyor? Bizim kültürümüzde soytarı figürünün her zaman önemli bir rol oynadığını bilmesi gerekiyor –soytarıyı Shakespeare ve Elizabeth dönemi oyunlarında bulabilirsin. Örneğin Marlowe bir keresinde Kral Richard'a şöyle söyletmiştir: 'Asla bir soytarının hatıralarına gülme. Dinle ve onun sesinden ve hareketlerinden birşeyler öğren.'

Bu nedenle George, lütfen Rove'a soytarılığın danışmanlıktan daha asil bir meslek olduğunu söyler misin... Soytarılık hakkında gerçekten biraz ders almaya ihtiyacı var!

Ama gerçeği söylemek gerekirse bir soytarı sadece gerçeğe uygun zekayı temsil etmez. Budala figürünü alalım – delilik ve acı çekme anlamlarına da gelmektedir. Toplama kamplarında Naziler tutsaklarını aptal budalalar olarak çağırırlardı. Naziler tutsaklarını aptallar gibi yürüterek, bedenlerinde et veya kas bulunmadan ve boş bir ifadeyle bu duruma zorlardı.

Guantanamo'da iki Amerikalı polis tarafından taşınan aynı tarzda insanları gördüm. Aynı soytarılar gibi şu her şeyinin parlak turuncu olduğu elbiseleri giyiyorlardı. Ve etraflarına baktıklarında, nereye baktıklarına dair hiçbir fikirleri olmadığını anlayabiliyordun.

Bu tutsak edip ve sadece hayvanların sığabileceği kafeslere tıktığınız insanların kadınlara baskı yapıp öldüren, kadınların yüzlerini ve saygınlıklarını ellerinden alan fanatik bir gruba – Taliban'a –ait olduklarından şüphem yok.

Ama bir başkası aksini ispatlayıncaya kadar medeni bir ülkede yaşıyoruz. Herhangi bir Birleşik Devletler vatandaşı gibi ben de küçükken Anayasamızın cümlelerini öğrendim ve hiç unutamadığım bir ibare vardır: çok kötü suçların müsebbibi olsalar bile insanlara mutlak saygı.

Peki o zaman sizler nasıl bunu yapabilirsiniz? – o mahkûmların beyinlerini boşaltın, insanlıklarından çıkarın, onları bir efendinin yönettiği kuklalar haline getirin – bu arada bu insanların kendileri de delirsinler öyle mi?

Sevgili George, sana ülkemden utanmama neden olan bu sahneleri izlediğimi söylediğim için üzgünüm. Hayır, aslında söylemeye çalıştığım şey bu değil. Ben sıradan insanların yaptıkları için bütün sevgi ve takdiri gösteriyorum – ben hükümetimizden,

polisten, askeriyeden ve bu ulusun özgürlüğünü kazandığı sırada yarattığı güzel demokratik kanunları görmezden gelmeden utaniyorum. Vasiyetinde, kurucu babamız George Washington şunları söylemişti:

Her zaman gerçeği söyleyebilmek, gençliğinizde aldığınız eğitimden kaynaklamaz ancak toplumun kalbinde her zaman yer alması için gerçeği söyleyen adamlar kuşağına olan sürekli ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Bugün gerçeği söylemek bana büyük bir keyif veriyor... oysa ki başkaları için bu yorucu ve acı verici olmaktadır.

Bugün ülkemizde adını George Washington'dan alan bir şehirde yaşayan ve çalışan bir başka George'un olmasını iğrenç buluyorum – ve birinci George'un aksine bu George hiçbir zaman gerçeği söyleyemiyor.

Bu ikinci George bütün zamanını söylediği yalanların neden olduğu hasarı gidermek için harcamaya zorlanıyor. Ve her geçen gün giderek topları havaya atıp yere düşmeden önce yakalamaya çalışan sirk hokkabazlarına daha da fazla benziyor – ama gerçekte o toplar gerçek sokaklarda oynayan çocukların üzerlerine düşen bombalardır.

(Sonraki bölüm olaylar zincirini soytarı gibi anlatmak için kullanılmıştır.)

Gelecekte bir zaman hayal ediyorum.

Kitle imha silahlarının kanıtları hakkındaki hikâyelerin hepsinin sadece neo-conların bir hilesi olduğu ortaya çıkıyor. Bunların hepsi George'un ekibi tarafından yaratılmış ve şimdi büyük yalancı ringde yumruk sarhoş olmuş bir boksör gibi sendeleyerek dolaşiyor.

George'un bütün tayfası da büyük jüri tarafından yalancılar ikiyüzlüler ve kanıt düzenbazları olarak mahkûm ediliyorlar.

Scooter Libby de mahkeme önüne çıkarılıyor.

Yukarıya doğru bakarak Beyaz Sarayı çevreliyoruz, başkanın adamlarının tıpkı eski sessiz filmlerdeki gibi birer birer aşağı atlamalarını bekliyoruz. Ama aşağıda hiç ağ yok bu yüzden onlar yere çarptıklarında bu gerçek bir şov olacak.

Ben de onların atlamasını bekleyen kalabalığın arasındayım.

Ama ben mutlu değilim. Aklımdan bir

türlü Beyaz Saray'ın önündeki çimenlerde oturan 2180 annenin çocuklarının görüntüsünü atamıyorum. Hem onlar hem de benim gibi onların da anneleri bu koca soytarıların ikiyüzlülüğünden dolayı feda edildiler – medeniyeti kurtarmak için değil bizi yönetenlerin suç planlarını desteklemek için.

Bir başka deyişle 'daha iyi güvenlik için daha az özgürlük' savaşının çığılığı ülkeyi sürekli bir korku halinde tutmak ve insanlara fedakârlıkları ve sivil özgürlüklerdeki kesintileri kabul ettirmek için kullanıldı.

Yakında en büyük yalancının da düşüşünü izleyeceğiz – ama biz anneler bunu alkışlamayacağız.

Ama dünyanın bir serserinin batmasıyla değişmeyeceğini çok iyi biliyoruz. Eğer hepimiz zihinlerimizi uyandırır ve olaylara müdahil olmaya başlarsak o zaman bir şeyler değişir.

### **Daha Sonra Yerleştirilmek Üzere**

Bugün Beyaz Saray'da tutuklananlardan bazılarımız mahkemeye davamızı görüşmeye gideceğiz.

Benim savunmam şöyle olacak:

Benim canım oğlum 4 Nisan 2004'de Irak'ta öldü. Iraklı bir direniş savaşçısı tarafından öldürüldü ama George ve onun yalan söyleyen neo-con suçlu takımının kendisi de kolaylıkla tetiği kendileri çekebilirlerdi.

Tekrar tekrar bu sahtekârların bize Irak'ı işgal etmenin zarureti hakkında yalan söyledikleri kanıtlanmıştır ve işgal hakkında bize yalan söylemeye devam etmektedirler.

Tutuklandığımda yasaları çiğnediğim söylendi çünkü Beyaz Saray'ın önündeki kaldırımında düzenlenen yasadışı bir gösteride yer alıyordum. Ama ben orada sadece Beyaz Saray'da yaşayan ve çalışan katilleri göstermek için bulunuyordum. Eğer onlar olmasaydı oğlum hala benimle olabilirdi ve on binlerce insan bugün hala sağ olabilirdi.

Cinayet bir suç değil midir? Ne zaman bu insanlar savaş suçlarından ve insanlığa karşı işledikleri suçlardan ötürü mahkemeye çağırılacaklar?

Katillerin ellerini kollarını sallayarak dolaştıkları, yağmur gibi ölüm ve yıkımın masum



insanların tepelerine yağdığı bir dünyada kim yaşamak ister ki?

Ben yaşamak istemediğimi biliyorum.

Nasıl başardığımı sizlere bildiririm.

Bush'un annesine bir mektup göndermeye karar verdim. Mektup şöyle:

Sevgili Barbara,

4 Nisan 2004'te senin büyük oğlun benim oğlum Casey Austin Sheehan'ı öldürdü.

Senin büyük oğlunun aksine, benim oğlum ülkesine hizmet etmek ve dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek için orduya katılan harika bir insandı. Casey Irak'a gitmek istemedi ama bunun onun görevi olduğunu biliyordu.

Senin oğlun Vietnam Savaşı boyunca kendi bölüğünden AWOL'a gitti. Alabama Ulusal muhafızlarının hava kuvvetleriyle olan seferlerine dahi katılmadı. Casey senin oğlun COMMANDER-IN-CHIEF olmadan önce orduya katıldı. Senin oğlunun 11 Eylül'den önce Irak'ı işgal etmeyi düşündüğü hepimiz biliyoruz. Casey daha orduya katılmadan, George başkan olmadan önce ölü bir adamdı.

Casey'i ve diğer çocuklarımı sorunlarını çözmede her zaman diyalog kullanmaları için yetiştirdim. Daha küçük yaşlarından beri onlara *her zaman* vurmanın, tekme atmanın, kavga etmenin, insanların saçlarını çekmenin ve geriye kalan ne varsa bunların hepsinin yanlış olduklarını anlattım. Eğer çocuklarım bir sorunu şiddete dönüşmeden çözmek için kelimeleri bulamazlarsa, onlara her zaman aileden birisine veya öğretmenlerine danışıp uygun kelimeleri bulmalarını söyledim.

Sen de George' sorunlarını çözmesi için şiddeti değil kelimeleri kullanmasını öğrettin mi? Hiç de öyle durmuyor. Ona başka insanları petrolden gelecek karlar için öldürmenin her zaman yanlış olduğunu öğrettin mi? Besbelli ki öğretmemişsin.

Çocukları yalan söylediklerinde ağızlarını sabunla yıkayan tek kişi ben miydim? George'a bunu yaptın mı? Peki şimdi yapabilir misin?

O yalan söyledi ve hala daha söylemeye devam ediyor. Saddam'ın ne kitle imha silahlarıyla ne de El Kaide ile bağlantısı vardı ve Downing Street'in muhtıraları senin oğlunun bunların hepsini Irak'ı işgal etmeden önce bildiğini ispatlıyor.

3 Ağustos 2005'te oğlun, benim oğlumu ve diğer onurlu cesur Amerikalıları 'yüce bir dava' için öldürdüğünü iddia etmişti. Bir anne olarak yine bir anne olan sana doğrusunu söylemek gerekirse Barbara, bu beni deliye döndürdü. Bir başka ülkeyi – çok açık bir şekilde Amerika'ya tehdit unsuru taşımayan bir ülkeyi – istila ve işgal etmek 'yüce bir dava' değildir. Bir ülkeyi istila edip, masum sivilleri öldürmek, altyapısını yok etmenin senin ailene ve arkadaşlarına 'yüce bir dava' kazandıracığını hiç sanmıyorum.

Bu yüzden oğluna hangi 'yüce davanın' oğlum Casey'i öldürttüğünü sormak için Crawford'a gittim. Oğlun benimle konuşmak istemedi. Belli ki pek de görgülü değildi. Sence bir başkan senin oğlun olsa bile vatandaşlarına bu kadar ulaşılamaz mı olmalıdır? Özellikle hayatı tamamen harap olmuş birine?

O zamandan beri George ile bir toplantı ayarlayabilmek için Beyaz Saray'a defalarca gittim ve tekrar Crawford'a da gideceğim. Onu arayıp doğru şeyi yapmasını söyler misin? Ona birliklerimizi Irak'ta pervasızca başlattığı bu illegal ve ahlak dışı savaştan eve geri getirmesini söyler misin?

Onunla konuşan az sayıdaki insandan biri olduğunu duydum. Irak'ı işgal etmenin nasıl zor bir şey olduğunu bilen – o yüzden Birinci Körfez Savaşı'nın sonunda Irak'a girmedi – babasıyla konuşmak istemiyor. Ama eğer ona birliklerimizi geri getirmesini söylemek istemiyorsan en azından benimle bir buluşma ayarlamasını isteyebilir misin?

Benim canım oğlum Casey senin oğlunun politikaları yüzünden öldürülmeden bir yıl önce *Günaydın America* adlı programda röportajını dinlemiştim. Şöyle demiştin: 'Neden tabutlar ve ölü bedenlerden konuşmak zorundayız? Söylemek istediğim bunlar konumuz dışında. Bu yüzden kendime soruyorum: neden ufak zihnimi bu tarz şeyleri düşünerek yorayım ki?'

Barbara, sence bana ve *Altın Yıldız Barış Aileleri* derneğindeki diğer ebeveynlere utanman gereken böylesi acımasız bir yorumdan ötürü bir özür borcun yok mu?

Biliyor musun Barbara... Ben de tabutlar ve ölü bedenler hakkında bir şeyler duymak istemiyorum. 4 Nisan 2004'te üç Amerika Birleşik Devletleri subayı kapımı çaldı ve bana Casey'in Irak'ta öldüğünü söylediler.

Bayıldım ve kendime gelirken o zalim

ölüm meleğinin benim de canımı alması için yalvardım.  
Ama benim oğlumun canını alan ölüm meleği senin  
oğlundu.

Saygılarımla,

Casey'nin annesi, Camp Casey Barış  
Kuruluşunun Barış Kurucuları olan Altın Yıldız Barış  
Ailelerinin kurucu başkanı Cindy Sheehan.

## *“YEDİ” (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi) Dergisi’nde yayınlanmak üzere gönderilecek makalelerle ilgili yazım kuralları:*

YEDİ, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin yayın organıdır. Tüm bilim insanı, sanatçı ve sanatseverlerimizin, sanatla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan yazıları, dergimizde yayınlanabilir.

Sanat Dergisi hakemli bir yayındır; her yıl Temmuz ve Ocak aylarında yayınlanır. Gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı en az iki hakeme gönderilir. Makaleler hakemlerin değerlendirmesi ve olumlu raporlardan sonra yayınlanır. Gerekirse makaleler daha fazla sayıda hakem değerlendirmesine tabi tutulabilir veya raporlardan biri olumlu diğeri olumsuz ise üçüncü hakem değerlendirmesine başvurulur.

### *Yazım işleyiş kuralları:*

1. Makaleler 20 sayfayı geçmemelidir.
2. Makaleler bilgisayar ortamında Microsoft Word programıyla hazırlanmalıdır.
3. Makale metni, A4 kâğıt kullanılarak sayfa kenarlarından üst 4 cm, alt 3 cm, sol 4 cm, sağ 2 cm boşluk bırakılacak şekilde yazılmalıdır.
4. Makale metni Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 12 punto ve 1,5 satır aralığı kullanılarak, dipnotlar yine Times New Roman yazı karakteri kullanılarak 10 punto büyüklüğünde ve 1 satır aralığı kullanılarak yazılmalıdır.
5. Yazarın (yazarların) adı makalenin başlığı altına yazılmalı, varsa akademik unvan(lar)ı ve çalıştığı kurum ad(lar)ı belirtilmelidir.
6. Yazar (ya da yazarların) iletişim adresi, telefon numarası ve e-posta adresleri bulunmalıdır. Birden fazla yazarın olduğu makalelerde iletişimin hangi yazarla sürdürüleceği ayrıca belirtilmelidir. Yazar ve dergi arasındaki iletişim ağırlıklı olarak e-posta üzerinden yürütülecektir.
7. Metnin içerisinde tablo kullanılacaksa tablolar MICROSOFT Word kullanılarak hazırlanmalıdır. Excel ya da başka yazımlarda hazırlanan tablolar, Word ortamında yeniden hazırlanarak yollanmalıdır.
8. Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 8.5 cm olacak şekilde 300 ppi’da (300 pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli; ayrıca taranan belgelerin orijinallerinin tamamı da yollanmalıdır. İnternette indirilen görsellerin de yukarıdaki 8.5 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.
9. Makalelerin İngilizce ve Türkçe özeti bulunmalıdır.(100 – 200 sözlük arası)
10. Makalelere en az üç, en çok beş adet Türkçe ve İngilizce anahtar sözlük yazılmalıdır.
11. Kaynaklar makale sonunda bilimsel standartlara uygun şekilde verilmelidir.  
(Yazar Adı Soyadı, Yayıncı Adı, çeviren, yayınevi, yayınlandığı şehir, yayın yılı)

---

12. Referans kullanımında seçilen geçerli yöntem dipnot şeklinde olmalıdır. Dipnotlar makale metninin sonunda elle numaralandırılarak eklenmelidir.

(Yazar Adı Soyadı, Yapıt Adı, çeviren, yayınevi, yayınlandığı şehir, yayın yılı, sayfa no (s.))

Dipnot yazımında daha önce kullanılmış kaynaklar için 'A.g.y.' (Adı geçen yazı / yapıt) belirteci kullanılmalıdır.

13. Yayın kurallarına uymayan ve büyük değişiklik gerektiren yazılar, uyarılarla birlikte yazarlarına geri gönderilecektir. Yayımlanan yazıların tüm sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazıların kesin yayın tarihi, dergi içeriği göz önüne alınarak belirlenir. Yayın kuruluna ulaşma tarihi belirleyici değildir.

14. Dergide basılacak makalelere telif hakkı ödenmeyecektir. Makalenin yayım aşamasında telif haklarının YEDİ dergisine devredildiğine dair bir sözleşme tarafımızdan yazara gönderilir.

15. Gönderilen yazıların, özgün, daha önce yayınlanmamış olması, halen başka bir yayın organında yayım aşamasında olmaması gerekmektedir.

16. Yukarıda belirtilen koşullara uygun olarak hazırlanan belgeler, bir arada dosyalanarak belirtilen adrese yollanacaktır.

Dosya içerisinde şu belgeler bulunacaktır:

16a. İki kopya bilgisayar çıktısı olarak makale(İlgili tablolar ve resim dosyaları ile birlikte çıkış alınacaktır)

16b. Makalenin (çıkıtısı alınan dokümanın) Word belgesinin kaydedildiği CD;

16c. Aynı CD ye kaydedilmiş olarak(Varsa)Microsoft Word formatında tablolar ve (Varsa) JPEG formatında resimler.

16d. Görüntü kaynağı olarak kullanılan (taranan dokümanların aslı) resim belgeleri (fotoğraf, kitap/dergiden kesilmiş görseller).

---

*Üniversiteler Yayın Yönetmeliğinin 6. Maddesi uyarınca makalelerin bilim ve dil sorumluluğu yazarlarına aittir.*

**Gönderi Adresi:** "YEDİ" Dergisi Yayın Koordinatörlüğü

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No: 4  
Balçova 35320-İZMİR

**İletişim için** : ozlem.belkis@deu.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS (Editör)

---



