



**SANATTA ELESTİRİ,
SANAT ELEŞTİRİSİ**

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Y E D İ ISSN 1307-9840 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi

Yayın No: 09.1200.0000.000 / BY.011.021.549

Hakemli bir dergidir; dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, yazının kimliğini bilmeyen uzman hakemler tarafından değerlendirilir. Yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır.

İmtiyaz Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Halil YOLERİ
Koordinatör	: Nesrin ÖNLÜ, Faik KARTELLİ
Editör	: Özlem BELKIS
Dosya editörü	: Sadık TUMAY
Yazı İşleri Müdürü	: Sergül BULUT
İngilizce Düzelti	: Sinan GÜL
Tasarım ve Baskıya Hazırlayan	: Tuğcan GÜLER, Betül USLU ÖZKAN, Seda GÜLER
Kapak Tasarımı	: Sadık TUMAY, Emre DUYGU
Yönetim Yeri / İletişim	: YEDİ Dergisi Yayın Koordinatörlüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4 Balçova 35320 – İZMİR (0232) 412 9008
Yayının Türü	: Yerel Süreli / 6 ayda bir yayımlanır
Baskı Adedi	: 1.000
Basım Tarihi	: 16 Şubat 2011
Basım Yeri	: DEÜ Matbaası, DEÜ Sağlık Yerleşkesi Mithatpaşa Cad. No:1606 Balçova 35340 İzmir Tel: 0(232) 412 33 40 Fax: 0(232) 412 33 39

H A K E M K U R U L U

Oğuz ADANIR, Prof. Dr.
Uğur AKINCI, Yrd. Doç. Dr.
Dilek ALPAN, Prof.
Zeki ALPAN, Prof.
Lale ANDIÇ, Prof. Dr.
Günay ATALAYER, Prof.
Arzu ATIL, Yrd. Doç.
Reşat BAŞAR, Prof. M.
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.
Şefika Şehvar BEŞİROĞLU, Prof.
Gören BULUT, Prof.
Cengiz ÇEKİL, Prof.
Semih ÇELENK, Prof. Dr.
Bekir DENİZ, Prof.
Hasan ERKEK, Prof. Dr.
R. Hakan ERTEP, Doç. Dr.
Adem GENÇ, Prof. Dr.
Doğan GÜNAY, Prof. Dr.
Barbaros GÜRSEL, Prof.
Faruk KALKAN, Prof. Dr.
Kerem KARABOĞA, Doç. Dr.
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.
Faik KARTELLİ, Yard. Doç. Dr.
Meltem KAYA ERTL, Prof. Dr.
A. Feyzi KORUR, Yrd. Doç. Dr.
Mehmet KOŞTUMOĞLU, Yrd. Doç. Dr.

Hande KURA, Prof.
Gülseren KURUMER, Prof. Dr.
Huriye KURUOĞLU, Prof. Dr.
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.
Oğuz MAKAL, Prof. Dr.
Hilmi MAKTAV, Yrd. Doç. Dr.
Hülya NUTKU, Prof. Dr.
N. Selda ÖNDÜL, Doç. Dr.
Hakkı ÖNKAL, Prof. Dr.
Nesrin ÖNLÜ, Prof.
Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Doç.
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.
Rasim ÖZGÜR, Yrd. Doç.
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.
H. Yakup ÖZTUNA, Prof. Dr.
Suhandan ÖZAY DEMİRKAN, Prof.
İsmail ÖZTÜRK, Prof.
Mümtaz SAĞLAM, Prof.
Berrak TARANÇ, Prof.
Biret TAVMAN, Prof.
Orhan TEKELİOĞLU, Doç. Dr.
Murat TUNCAY, Prof. Dr.
Murat ÜNAL, Yrd. Doç. Dr.
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.
Nuray YILMAZ, Prof.
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, Yrd. Doç. Dr.

S U N U Ş

Değerli Okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, akademik yaşamın önde gelen görevlerinden biri olan ‘bilim ve sanat’a katkıda bulunma’ amacını gerçekleştirmek adına Temmuz 2007’den beri YEDİ dergisini çıkarmaktadır. Bu süreçte YEDİ dergimiz, TÜBİTAK ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT) Komitesi tarafından dergi değerlendirme kriterlerine göre değerlendirilerek dizinlenmesi uygun bulunmuş, ayrıca derginin devamlılığının görülmesi bakımından izlenmesi kararı alınmıştır. Geçmiş çok da eski olmayan bir dergi için önemli sayabileceğimiz bu aşamayı siz okur ve yazarlarımızla paylaşmaktan mutluluk duyuyorum. Hedefimiz, düzenli ve kriterlere uygun olarak yayına devam etmek, ulusal ve uluslar arası veri tabanlarında taranan bir dergi olmaktır.

Hepimizin bildiği gibi yayıncılık, kurumsal olduğu kadar kişisel çabalar gerektiren riskli bir iştir. Kişisel ve akademik desteği ile yönlendirip YEDİ dergisinin kurulum sürecini başlatan, isim babası, dekanlarımızdan Prof. Cengiz ÇEKİL’e, bir dergi için kısa sayılabilecek sürede alanında saygın dergiler arasında yer almasını sağlayan yine dekanlarımızdan Prof. Dr. Semih ÇELENK’e ve de emeği geçen herkese fakültem adına teşekkürü bir borç bilirim.

“Sanatta Eleştiri ve Sanat Eleştirisi” konusundaki makale ve katkılara ağırlık verme amacıyla olduğumuz beşinci sayımızla, son derece geniş bir alanı kapsayan, güncelliğini hiçbir zaman yitirmeyen bu konuya değerli yazarlarımızın katkılarıyla az da olsa ışık tuttuğumuz için mutluyuz. Daha önceki dört sayımızda olduğu gibi bu sayımızın editörlüğünü büyük bir özveri ile yürüten Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS ile sayı editörümüz Yrd. Doç. Dr. Sadık TUMAY’a, bu sayının yazarlarına ve saygıdeğer hakemlerine, koordinatörlerimiz Prof. Nesrin ÖNLÜ ve Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ’ye, ilk dört sayının koordinatörlerinden Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ’ye, yazı İşleri müdürümüz Uzm. Sergül BULUT’a teşekkürlerimi sunarım.

Fakültemizin yeni yönetim kadrosu önümüzdeki dönemde akademik sorumluluğun gereklerinden olan bilimsel dergi yayınlama görevini geçen dönemde olduğu gibi özenle devam ettirecektir. Bilimsel yayınların nitelik ve niceliğinin geliştirilmesini temel amaç edindiğimizi bir kez daha vurgulayarak, altıncı ve yedinci sayımızda ‘Güzel Sanatlar’ın her alanı ile ilgili makale beklediğimizi, katkılar bölümünün konu başlığının ‘Sanat ve Tasarım Eğitimi’ olduğunu bildirirken, 2011 in ikinci sayısında görüşmek dileğiyle...

Prof. Halil YOLERİ

Dekan

SAYI EDITÖRÜNDEN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin hakemli yayın organı olan Yedi'nin bu sayısının konusu "Sanat'ta Eleştiri, Sanat Eleştirisiydi". Konu başlığından da anlaşıldığı üzere bağlamımız aralarında birbirleriyle nüanslar olan iki değerlendirme alanını içinde barındırmaktadır. Bunlardan; sanat'ta eleştiriye, gelenekselliğin tarihsel perspektifinde uzanmak mümkün olabildiği gibi, sanat eleştirisine de aynı derinliğin modernize bilinçlerini ekleyerek bakılabilmektedir. Yedi'nin, bu sayısında, hakem denetiminden geçen yazıların bulunduğu bir bölüm ve katkılar olarak tanımladığımız hakem denetiminden geçmeyen bir başka bölüm bulunmaktadır. Hakemli yazılar, akademik dil ve disiplinin yansıması olarak görülürken, katkı yazılarının yaşamın güncelliğinin izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Her iki yaklaşımında sanat ve eleştiriye ilişkin türevler olması konunun derinliğinin boyutları hakkında fikir vermektedir ve dergimizin konuyla ilgili içeriğini zenginleştirmektedir. Ruhunda eleştiri bulunan karikatüründe, dergimize, katkılar bölümünde eleştirinin ifade biçimleriyle ilgili boyutları göstermesi bakımından renk katan bir motif olduğunu düşünmekteyiz.

Sanatçılar; gerçeklikle olan bitip tükenmek bilmeyen ilgilerini, eserleriyle bilgiye dönüştürürlerken, diğer yandan bu eserlerin nedenleri, niçinleri, nasılları... gibi akıl yürütme biçimlerinin ortaya çıkmasına sebebiyet verdiler ve vermektedirler. Böylece, sanat eleştirisi müessesesinin oluşmasına, kurumsallaşmasına ve bu yöndeki diyalektik ilişkinin gelişmesine olanak sağladılar. Aynı zamanda, edebi disiplin çerçevesinde bakılabilecek başka bir dışavurum biçimi olan eleştiri türü gelişti. Sanatın bilgisini araştıran akademisyenlerin, eğitimci kimliklerinin yanında, yaptıkları araştırmalardan elde ettikleri sonuçları Yedi Dergisi aracılığıyla edebileştirmeleri önemlidir. Sanatçı, eserini bitirdiğinde işiyle olan düşünce biçimini sonlandırır. Eleştirmen ise, sanat eserini, sanatçıdan sonra düşünceyi sonsuzluğunda tekrar deneyimler, değerlendirir. Ortaya çıkan eleştiri metni, edebi değerinin yanında, eserle ilgili çok farklı kümülatif bilgileri ebedileştirmiştir.

Yedi Dergisi, bu bilinçle sanat ve eleştiriye dosya konusu yapma yönünde irade göstermiştir. Çünkü eleştiri sistemdir, işlevseldir, günceldir ve modern bir tavidir. Dolayısıyla da kurumumuz zamanın ruhunu yakalama konusunda rüştünü göstermiştir, akademisyenleri bu konuda teşvik etmiştir. Sayımızda, sanat ve eleştiri ile ilgili değerli görüşlerini bizlerle paylaşan katılımcılara, teknik olarak dergimizi yapılandıran ekibe ve fakültemiz yönetimine teşekkür ederiz.

Sadık TUMAY

İÇİNDEKİLER

MAKALELER

(Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.)

Değişen Tarih ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram – 1 : Kuramsal Bir Çerçeve	9
<i>Aslıhan Ünlü</i>	
"Cashback" Filmi ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi	19
<i>Ekin Gündüz</i>	
Mit Kıırma Girişimi Olarak Tarih İllüzyonu: "Der Baader Meinhof Komplex"	25
<i>Emrah Suat Onat</i>	
Zamanın Ruhu ve Dünyanın Ruhunda 'Hortlaklar': Kierkegaard'ın Penceresinden Ibsen	37
<i>Bahar Akpınar</i>	
KATKILAR	
Sanatçı Mısınız? Tasarımcı Mısınız? Sanat Katmak Başka, Sanat Yapmak Başka.	45
<i>İlhan Bilge</i>	
Eleştirinin Karikatürü...	52
<i>İrfan Sayar</i>	
Sanat, Eleştiri ve Seramik Eleştirisi Üzerine...	55
<i>Abdülkadir Günyaz</i>	
Brecht'ten Trier'e Epik Yapı Ya Da Kapitalizmin Köpekent'i "Dogville"	57
<i>Hasan Erkek</i>	
Resim Eleştirisinde Feminist Yaklaşım Ve Lale Temelkuran Resmi	63
<i>Zafer Özden</i>	
Sahne Soyutlama ve De Stille : çocuklar için dans tiyatrosu	73
<i>Servoet Aybar</i>	
Görkemli Siluetin Arkasındaki Kadın: Joan Harrison'ın 1940'lardaki filmleri	81
<i>Cristina Lane (Çeviren: Hülya Önal)</i>	
Pusulatsız bir halde girdik yeni yüzyıla...	93
<i>Özkan Birol</i>	
"Yedi" Dergisi Yazım Kuralları	96

MAKALELER

Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.

Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve

Aslıhan ÜNLÜ*

Özet

Yirminci yüzyıla değişime uğrayan tarih, gerçek ve birey algısı, metnin ve yazarın konumuna da yansımıştır. Biyografi türü bu kavramların kesişim noktasında yer alır. Yeni biyografik anlayış, ele aldığı bireyde ve anlatısında farklı yaklaşım yolları aramaktadır. Tarihsel dramın bir alt türü olan biyografik dram ise geleneksel-gerçekçi biçimlerden, metakurgusal ve postmodern biçimlere doğru dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Tarih, anlatı, biyografi, biyografik dram, tarihsel dram.

Biographical Drama In The Changing Understanding Of History And Text -I: A Theoretical Framework Summary

The perception of history, reality and individual which underwent a change in the twentieth century is also reflected on the author's status. Biography as a form is the junction point of such terms. New biographic understanding searches for different ways of approaching the individual dealt with and the narration. As for the biographic drama which is a subtype of historical drama, it has turned into meta-fictional and postmodern forms, leaving behind the traditional-realist forms.

Key Words: History, Narration, Biography, Biographical Drama, Historical Drama.

Biyografi, bir anlatı türü olmasının yanı sıra, sinema, tiyatro gibi türlere de uygulanmasıyla uzunca zamandır yaratıcı ve okur/izleyicinin en çok bulunduğu yollardan biridir. Tarih, gerçeklik, birey algısındaki değişim biyografi türünü etkilediği kadar, biyografi de bu değişimin yaratılmasına katkı sağlamıştır. Bugün ve geçmiş, gerçek ve hakikat, görünen ve saklanan, bilinç ve bilinçdışı, ama en çok gerçek ve kurgu karşıtlıkları biyografiyi çağdaş yazının en tartışmalı alanlarından biri yapmıştır.

20. yüzyıla hâkim olan bu tartışmalar, Rus biçimcileri ve yapısalcılarla birlikte metnin, yazarın ve okurun yeniden yorumlanmasıyla başlar. Aynı zamanda gerçek, kimlik, benlik, ideoloji gibi kavramlar da yeniden yorumlanır. Eagleton'un saptamasıyla romantizmden ve metnin ön plana alındığı Yeni Eleştiri'den sonra, artık okurun ön plana alındığı üçüncü bir döneme girilmiştir¹.

Tarihin kesintisiz bir akış, aynı fikirde olanların bir kulübü olduğunu vurgulayan Gadamer, edebiyatın amacının yazarın amacını aştığını, edebiyatın

tın gelenekten gelen ön-anlamlarla algılandığını belirtir. Gadamer'in burada ön-yargıdan farklı bir şekilde olumlu anlamda kullandığı ve aynı zamanda Aydınlanmanın tarafsız bilgi düşünüyü yıkan ön-anlam kavramı, daha sonra postmodern yapıtlar için anahtar kavramlardan biri olacaktır. Bu yolla Gadamer, bir metnin sadece onu yazan tarafından değil, okur tarafından, her ikisinin oturduğu tarihsel anlam ile ortaya çıktığını belirtmiştir. Bu da her okunuşta metnin yeniden yorumlanmasını, eğer metin yazar-okur arasında ki alanda var oluyorsa, yeniden yazılmasını getirmektedir.

Özneyi dil yoluyla üretilen kendisiyle özdeş bir varlık oluşturma arzusu olarak tanımlayan Derrida'nın izinden gidilirse "özne, yaratmadığı ve denetleyemediği bir kodun ürünüyse, kendisi de, ona kaynaklık ettiği varsayılan bilinç de "her zaman zaten" yazılmıştır; dilin ötesinde bir kalıcılıktan ya da gerçeklikten yoksundur"². Bu anlamda bilen gören, algılayan 'öznenin ölümü' ilan edilmiştir. Buna son noktayı "Yazarın Ölümü" makalesiyle Roland Barthes koyar. Öznenin

* Doç. Dr., DEÜ, GSF, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Dramaturji Ana Sanat Dalı

algılamaya çalıştığı gerçek kuşkuludur. Olmayan öznenin gördüğünü varsaydığı gerçek, bir takım sosyal/ideolojik söylemlerin örüntüsünden başka bir şey değildir. Tanrı da ölmüştür. Dolayısıyla onun sözünü taşıdığı varsayılan, gerçeği gören, aktaran, yani üst/yetkin bir konuma yerleştirilen yazarın da ölmesi kaçınılmazdır. Zaten “yazarın kendi kayboluşuna gömülmesi” ile başlayan yazı da “çeşitli yazıların, hiçbiri orijinal olmayan, uyuşma ve çarpışmaların çok boyutlu zemini. Bir metin kültürün sayısız merkezinden sürüklenip gelen alıntılar ve aktarmalar örgüsüdür”³. Metin, kültürel örüntülerle karşılaşmalı, parodi yoluyla ona karşı çıkmalıdır. Bu çok yönlülüğün odaklanacağı yer de okurdur. Sonuç, gerçek yazarın okur olduğu alımlama/yorumlama estetiğine varır. “Yazının geleceği, Yazar mitinin parçalanması zorunluluğuna bağlıdır. Okurun doğuşu Yazarın ölümünün bedeli olacaktır”⁴ der Barthes.

Öznenin son sığınaklarından biri olan tarih, nesnel, olgulara/belgelere dayanan özgül bir bilim olarak görülürken, 20.yy.’da kuşkuyla yaklaşılabilir, geçmiş denilen anlatıların ideolojik bir şimdiden değerlendirildiği bir kuram, anlatı ya da dahası bir kurgu olarak değerlendirilmiştir. Bu düşüncenin temelinde geçmişin varlığının yadsınması değil, bir metin olan tarihin ancak başka metinler aracılığıyla kavrandığı, yani geçmişin aslında sadece metinler düzeyinde bilindiği yatar. Metinlerin, istersek onlara belge ya da olgu diyelim, gerçekliğinin iktidarı öncelikle dilbilim alanında yıkılmıştır. Gadamer, Derrida, Foucault, Barthes gibi düşünürler, yapısalcılık, post yapısalcılık, yapı-bozumculuk, göstergibilim gibi akımlar ve araştırma yöntemleri, son olarak da günümüzün postmodernizmi metnin gerçeği yansıtan tarafsız bir araç olmayacağını ortaya koymuşlardır. Üstelik bu sadece kurgusal metinler için değil, tarih gibi bir ‘bilim’ için bile geçerlidir. Yeni Tarihselcilik Akımı, tarihin metinselliğinin altını çizmiş, geçmişte tarihi yazanların kurguladığı belgelere dayandırılan tarihin, olguların seçimi, sıralanışı, yorumlanışı ve her şeyden de önemlisi dille inşa edilmesi nedeniyle, onu yazan tarafından kurgulandığını belirtmiştir. Burada günümüz tiyatrosunun da çok kullandığı metinlerarasılık kavramına/yöntemine ulaşılır. Her metin ister istemez metinlerarasıdır, başka metinlerin yorumlanması ile oluşturulmuşlardır ya da ancak başka metinlere gönderme yaparak anlam üretebilirler. Bu nedenle de metin, sabit bir anlam içermez, bir bağlantılar ve göstergeler ağı sürekli olarak dönüşür ve her okunuşta yeni anlamlar üretir.

Değişimden Payını Alan Bir Tür: Biyografi:

Öznenin ve yazarın ölümünün ilan edildiği bir çağda, başka bir öznenin yaşamını yazan, bunu o öznenin geride bıraktığı mektup, günlük vb. belgelerle, onunla ilişkili başka tarihi ve öznel belgelere dayandıran, bazen röportajlara başvurursa da (bunları da birer anlatı olarak değerlendirdiğimiz noktada) işi, başka metinler üzerinden bir metin üretmek olan biyografi yazarının durumu iyice kuşkuludur. Üstelik o, aynı tarihçi gibi, seçip sıralayıp yorumlarken gerçek ve kurgu çatışmasının ortasında durduğunu bir tarihçiden daha fazla kabullenmek zorundadır. Bu noktada Martin Middake, “Bütün insan doğasına gerekli bir biyografik arzu, özellikle felsefe ve dünyanın deneyiminin bizlere öznenin ölümünü önerdiği bir zamanda giderilmesi olanaksız öznelğin manifestosu hakkında konuşamaz mıyız?”⁵ diye sorar.

Biyografi, 20. yy. başlarına dek, Aristotelesçi bir anlayışla başı, ortası, sonu olan bir anlatı çizgisine kişinin eylemlerini ve işlerini oturtan, ruhsal olan kadar çatışmalı olanı da dışarıda bırakan ve istikrar düşüncesinden temellenen bir türdü. Hayatta var olmayan bütünlük, anlam ve neden-sonuç ilişkisi böylece biyografik kişi tarafından kurulmuş görülüyor, benzer bir izlenim okura da veriliyordu. Yunanca *bios* ve *graphein* terimlerinden türeyen biyografi türü, kökeni ölen devlet büyüklerinin ya da efsanevi kahramanların ağzından yazılan mezartaşlarına kadar götürülecek olursa en eski yazınsal türlerden birisidir. Başlangıç noktasını gelişimi içinde de sürdürecektir, devlet büyüklerinin, din adamlarının, azizlerin, önemli kişilerin hayatlarının tanıklık ve model olarak anlatıldığı bir tür olacaktır. 17. yüzyılda Izaak Walton, bilinçli olarak biyografi yazmayı amaçlayan ilk kişi olarak, İngiliz biyografi düşüncesinin öncüsü olarak görülür. 18. yüzyılda ise mektupların, diyalogların kullanılması ile roman türünü de hazırlayacak bir şekilde biyografik eserlerde artış görülür. Aynı zamanda kişiye gerçekçi yaklaşım tartışması da kendini gösterir⁶. Mason, Boswell, Johnson gibi yazarlar türün olanaklarını ve zorunluluklarını tartışır. “Tarih yazımının büyük dikkatle araştırılmış bir alttürü olarak biyografiyi, bir estetik değer olduğu iddiasıyla İngiliz yazımına dahil ederler”⁷. Ancak İngiltere orta sınıfın yükselişe geçtiği 19. yüzyılda idealize etmenin, ahlakçı tutumların ön planda olduğu Victoria Dönemi biyografi anlayışı bu tartışmayı bir süre daha erteleyecek ve sadece önemli kişilerin yaşam öykülerine odaklanılacak, didaktik ve ahlaki değerleri öven bir anlatımla kişiler ele alınacaktır.

Edebiyat sınıfları arasındaki karmaşayı giderecek, aristokrasinin geleneksel üslubunu orta sınıfa aşılacak, toplumu bütünleştirecek temel değerleri taşıyacak ideolojik bir araç olarak görülür⁸.

Victoryen biyografi seçilmiş büyük insanlar aracılığıyla tarihi anlatır. Buna karşı gelişen Yeni biyografi anlayışında ise kurgu tarihin önüne geçer; bir yaşamın temel motifleri, kişiseliliğin temel anahtarını bulunur, olaylardan çok karaktere odaklanılır. Biyografiye konu olan kişi diğerlerinden ayrılarak ele alınır. Bloomsburg grubundan Strachey ve Woolf yeni biyografi anlayışının oluşmasını sağlarlar. Strachey, başta Kraliçe Victoria olmak üzere dönemin ünlü kişilerine, abartıdan uzak yeni bir biyografik anlayışla yaklaşır ve biyografik öznenin konumlandırılma alışkanlıklarını temelinden kırar. Bunu zamanın şeytanlarına saldırmak olarak nitelendiren Strachey, 1918’de, Eminent Victorians’ın önsözünde şunları yazar: “Bu, geçmişin kâşifinin nadir dönemin resmini çizmeyi umut ettiği titiz bir anlatı metodu değildir. Eğer o bilge ise, incelikli bir strateji benimseyecektir. Beklenmeyen yerlerde öznesine saldıracaktır: Yandan ya da arkadan saldıracak, ansızın vuracak, şimdiye dek ilahi olmamış olana, belirsiz girintilere projeksiyon tutacaktır. Malzemenin okyanusundan çıkmak için kürek çekecek (...) ve en derinden küçük bir kova çıkarmaya çalışacaktır”⁹.

Virginia Woolf, Victoryen biyografiye olduğu gibi Victoryan yaşam tarzının tutuculuğuna da karşıdır. 1904’te Bloomsbury’ye taşınması ile dönemin özgürlükçü entelektüellerinin bulunduğu gruba dahil olur. Woolf hem makalelerinde (başta “New Biography” olmak üzere), hem de yarı kurgusal yarı biyografik romanlarında (**Orlando**, **Flush**) bu konu üzerinde durur. Böylece, ironik bir şekilde Ulusal Biyografi Sözlüğü’nün ilk editörlerinden olan babası Leslie Stephen’in anlayışından kopar. Woolf’un 1927’de yazdığı “The New Biography” (Yeni Biyografi) yazısında yaptığı benzetme günümüze dek en çok başvurulan imge olur. Woolf, Sir Sidney Lee’nin biyografinin amacını belirlerken, kişiliğin doğru aktarımı üzerinde durmasından, yani birbiriyle hemen her zaman çekişme halinde olacak iki kavramdan yola çıkar:

“Bir yanda doğru diğer yanda kişilik. Eğer granit gibi sert bir şey olan doğruyu ve gökkuşağı gibi soyut bir şey olan kişiliği düşünürsek ve biyografinin amacının bu ikisini kayıksız/dikişsiz bir şekilde birleştirmek olduğunu aksettirsek, bunun zor bir sorun olduğunu (...) kabul ederiz”¹⁰.

Woolf’un sadece granit ve gökkuşağı karışıklığı değil, burada tercih ettiği ‘seamless’, ‘dikişsiz’ terimi de, modern biyografinin, dikiş yerlerini belli eden anlatımlar kullandıkça atıfta bulunacağı bir kavram olacaktır.

Woolf, birçok sıkıcı biyografinin doğrularla dolu olduğunu belirttiğinden sonra, biyografi açısından “doğru” olanın, kişiliğin ortaya çıkmasını sağlayacak “doğru” olduğunu belirtir ve burada bütünlüğün elden kaçırılmaması üzerinde durur. Yaşamı oluşturan, ona bütünlük veren şey tek tek olaylar değil kişiliktir, bu nedenle onun doğrultusunda olaylara yaklaşılmalıdır. Asil, erdemli, ciddi Victoryen biyografi, iyilik fikri tarafından ele geçirildiği için kişiliği engellemiş ve bozmuştur. Biyografi, kurgu ve şiir gibi, 20. yy. ile değişmiştir. Artık genel ve olması gereken bir “insan” tanımından yola çıkılmaz, insanın kendisi merak konusu haline gelir. Bu insan asil, etkileyici, kahramanca olmadığı için tam da insana benzemektedir. Strachey’in değiştirdiği bakış açısına atıfta bulunarak yeni biyografinin yeni yazarı için şöyle der Woolf:

“O artık, kahramanın ayak izlerinden köle gibi giden ciddi ve sıcakkanlı yoldaş değildir. Arkadaş ya da düşman, hayran ya da tenkitçi değildir, eşit düzeydedir. Her halükarda, özgürlüğünü ve bağımsız yargısını korur. Dahası, kendini yolun her adımını izlemeye odaklamayı düşünmez. (...) O seçer, stilize eder, kısacası, vakanüvist olmayı bırakır, bir sanatçı haline gelir”¹¹.

Woolf, yeni biyografi anlayışının romana özgü kurgusal öğeleri kullanmaya başladığını belirttiği ve doğru ile kurgu dengesinin zorluğuna işaret ettiğinde, modern biyografinin de en tartışmalı konusuna gönderme yapmıştır. Artık gerçek ve kurgu, sadece biyografinin değil, ‘bilim’lerin bile tartışma konusudur. Ira Bruce Nadal hem yazar hem de onun yazdığını kıyaslayabileceği başka metinlere sahip olan okur için önemli sorular sorar: “Biyografide gerekli gerçeğin boyutu nedir? Biyografi yazarının yazınsal ya da estetik dürtüsünü engelleme derecesi ne olmalıdır? Teması ve şablonuna uygun gerçekleri biyografi yazarı ne derecede değiştirebilir?”¹². Bu sorular doğrultusunda modern biyografi, metin, özne ve yazar düzleminde altı oyulmuş bir zemininde, belki de tek tartışması doğruyu göstermektedir: gerçek ve kurgunun ne denli birbirinin içine geçtiğini, birbirini ürettiğini. Bu yaklaşım, biyografiye yeni açılımlar getirir: “Hiçbir çağdaş biyografi yazarı yazdığı biyografinin eksiksiz, tam bir yaşamöyküsü olabileceği

inancında değildir, olamaz. Yine de önünde iki seçenek vardır. İlki eldeki malzemeyle klasik tarzda diyebileceğimiz, başı, ortası, sonu olan bir yaşamöyküsü anlatmaktır ve bu hala günümüzde biyografinin en yaygın şeklidir. İkincisi ise biyografi yazımının imkansızlıkları üzerine kafa yoran, içinde birden fazla öykü, yaklaşım barındıran meta-biyografiye yönelmektir. Meta-biyografi türün içinde yeni bir arayışın ürünüdür¹³.

Otobiyoğrafî söz konusu olduğunda, kitabın üstünde adı yazan kişi ile, içeride anlatıcı olan kişinin aynı olduğu ve onun gerçekleri anlattığı yolundaki Philip Lejeune'un "sözleşme"si, 20. yüzyıldaki gelişmelerle birlikte kökten bozulmuştur¹⁴. Kendi hayatı kadar tarihi gerçekliği de temsil eden, tutarlı bireyin otorite konumundan yazdığı geleneksel otobiyoğrafînin yerine yeni bir otobiyoğrafî anlayışı getirir Barthes'ın yazıya yaklaşımı. "Gerçeklikle kurduğu ilişkiyi durmadan sorgulayan, öznenin tutarsızlığına dikkati çeken, yazarın yetkisi konusundaki endişelerini açığa vuran"¹⁵ bir anlayış. Benzer bir sözleşme otobiyoğrafîdeki kadar 'kanla imzalanmasa da' biyografi için de söz konusudur. Tutarlık değil, kişiliği anlama peşine düşen ve insanın sadece yapıp ettiklerinden ibaret olmadığını bilen modern biyografi, tarihin ve insan doğasının içinden geçerek kırıldığı bir prizma etkisi yaratır. Orada gerçek olaylardan çok, bunların algılanma şeklini belirleyen söylemler, inanç sistemleri, ideolojik ön kabuller önem kazanır, tarihten çok kültürel hafıza aktarılır. Böylece biyografi düşüncenin, algının iç işleyişini, anlattığı yaşamda ve onu anlatış şeklinde iki kez açığa vurur.

Gerçek ve Kurgunun Geriliminde Biyografik Dram

Oto/biyografide aynı biyografik oyunda olduğu gibi, geçmişin olaylarının ve yaşamış kişinin sadık bir resmi çizilmez, daha çok şimdinin gereksinimlerinden ve anılardan yola çıkılarak oto/biyografik bir canlandırma inşa edilir. "Bir otobiyoğrafide kendini gösteren gerçeklik geçmişe bugünden bakarak, o geçmiş bugünün bakış açısından yeniden kurgulayan bir gerçekliktir"¹⁶. Yani oto/biyografinin de dramın da vurgusu, her ne kadar geçmiş anlatıyor gibi görünse de şimdidedir. Ne olduğunun yansıtılmasından çok olmakta olan şeydir. Yazarın yazma anındaki bakışı ya da sahnenin şimdisi içeriği belirler, buna çağdaş eleştirel unsurlarla yaklaştığımızda okurun ve seyircinin içinde bulunduğu şimdii ve onun bakışını da ekleyebiliriz. Evelyn J. Hinz, "Mimesis: Otobiyoğrafînin Dramatik Kökeni" adlı makalesinde, özellikle romanla kıyaslandığında otobi-

yografi ve dramın mimesis noktasında birleştiğini belirtir¹⁷. Bunun dışında hem içerik hem de biçim açısından karakterizasyon, çatışma, öykü, dekor, seyredilme gibi unsurlarda da birleşirler. (Aristocu tragedyanın "acıma ve korku" vurgusu da otobiyoğrafide vardır.) Hatta Hinz otobiyoğrafîyi "agon of self-dramatization", öz-dramatizasyonun agonu olarak tanımlar.

Biyografik oyun, yaşamış kişilerin öyküleri üzerine kuruldukları aynı zamanda tarihsel bir oyundur da. Tarihsel oyunu türün tanımlamasına yerleştirdiğimizde, belgesel oyun gibi biyografik oyun da onun bir alt türü olarak tanımlanır. Burada ayırım çizgileri oldukça incedir. Temel ayırım noktası oyunun malzemesinden çok malzemeyi ele alırken, merkeze neyi koyduğunda, neyi amaçladığında ve bu amaca nasıl ulaştığında bulunabilir. Yine de hâlâ ve özellikle tarih algısının sorgulandığı günümüzde, tür ve alt türler arası geçişler mümkün görünür. Hem tarihsel hem de biyografik dramda ana sorun, gerçeklik ve kurgusunun dengesinin nasıl işleyeceğidir. Herbert Linderberger'e göre, "Tarihsel dramda, birinci kelime ikincinin düşselliğini sınırlar, ikinci kelime birincinin gerçekliğini oluşturur"¹⁸.

György Lukács, Tarihsel Roman adlı eserinde romanın ve dramın tarihi ele alışındaki farklar üzerinde dururken, Hegel'in 'hareketin bütünselliği' ve 'nesnenin bütünselliği' yaklaşımını temel alır. Drama tarihin, sosyal ortamın bütünselliğinin peşinde olduğunda dramatik anlamda zayıf eserler ortaya çıkacaktır. Bunun yerine "çatışmanın dinamik, canlı kurgulanması için kaçınılmaz olan (...) toplumsal, ahlaki ve psikolojik hareketler"¹⁹ dramın odaklanması gereken yerdir. Olaylar bolluğundan hareketin bütünselliğine uygun olanlar seçilmeli, yoğunlaştırılmalıdır. Lukács, tarihsel dramın odağına 'dünya tarihi için önemli birey'i yerleştirirken, bu önemini de olağanüstü olmaktan değil, halkın sağduyusunu yansıtmakta bulurken ideolojik bir açıdan yaklaşmakta, dramatik formun gerçekliğini, hayatın gerçekliğiyle örtüştürmektedir. Bu bireyin soyut, genel olmayan, psikolojik yanlarının değil, somut, rasyonel ve dolaysız yanlarını seçmesini salık verir yazara. Ancak böylece kahraman, kitlenin her bir üyesinde istenilen etkiyi sağlayabilecektir. Lukács'ın çözümlemeleri klasik dramatik yapı ve kahramanın ele alınışı açısından bugün de geçerli pek çok doğruyu barındırır da, kendi çağı için tarihin yeni bir şekilde ele alınışını önerse de, klasik yapıların ve klasik tarih algısının dışına çıkılan 20. yüzyılın tar-

ışmalarında kendine yer bulamayacaktır. Lukács, özellikle yenilikçi bir tarih algısına sahip Walter Scott'un romanları ve onun gerçek olmayan sıradan kişileri tarihsel dönüşümü göstermek açısından nasıl kullandığı üzerinden yapar çözümlemesini, ama 20. yüzyılın tarih algısı Umberto Eco'nun romanını var etmiş, ya da bu değişim biraz da Eco'nun romanı ile olmuştur. Olay örgüsü belirsizdir, neyin doğru olduğunun peşinde değilizdir artık, Eco'nun amacı tarihi yeniden canlandırmak değildir. "Roman düpedüz okurun tarihle ilgili bildiklerini ters yüz edecek biçimde kurgulanmış, Eco'nun romanının üstlendiği işlev, kelimenin tam anlamıyla tarih bozuculuğu"²⁰ olmuştur.

İlber Ortaylı, tarihsel oyunlar üzerine yazarken, yapıtları kaba bir tarihsel gerçekçilik içinde değil, düşünsel içeriği ve savı yönünden değerlendirmek gerektiğini söylemekte, özellikle de modern çağın bu yaklaşımı zorunlu kıldığından bahsetmektedir²¹. XX. yüzyıl tarihin nesnelliliğinin, bilimselliğinin, tutarlılığının, aslında belli bir bakış açısının, akılcı, liberal, erkek bakış açısının ürünü olduğunu ortaya koymuştur. Bu nedenle geçmişe ilişkin bilginin nesnelliliği sorgulanıyor, tarihinin tümüyle tarafsız olamayacağı üzerinde duruluyordu. "Tarihçi bir yorumcudan, her tarih yazımı da bir "anlatı"dan ibaretti. Dolayısıyla bu anlatının, geçerlilik ya da doğruluk açısından başka anlatılara herhangibir üstünlük iddiası olamazdı. Böylelikle tarih ve yapıtı arasındaki fark siliniyor"²²du. Buna bir de tarihin metinselliği sorunu eklendiğinde, tarihi bir kurguda, oyunda kullanmak isteyen yazarın işi daha da zorlaşıyor, gerçeğe yaklaşımı silikleşirken, kurguya açılan pencere giderek genişliyordu. Roman ya da oyun, tarihsel materyalle çalışma söz konusu olunca, tarihe bakışın değişmesi çağın yapıtını da etkiliyordu.

Hülya Nutku, Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri adlı doktora tezinde "tarihsel oyuna çağdaş anlamı verecek olan nedir? Dönem içindeki bunalmaları, çelişkileri, tipik olan özellikleri evrenselliğe giden bir anlayışla anlamlı bir değerlendirme midir? Yoksa o döneme bakarken, onu alıp şimdi adına belli uyarılarda bulunma mıdır?"²³ diye sorar. Yanıt, tezin temelinde oturan Brecht'in tarihselleştirme kavramında bulunur. "Tarihselleştirmenin içinde tarihsel olan yoluyla, çağdaş olanı vurgulama söz konusudur. Dönem ele alınırken, dönemin özellikleri bütünde yadsınmaz, ama ayrıntılarda karakterizasyonu genelleştirebilmek için bazı seçme, eleme ve hatta bütün adına ekleme yapılabilir"²⁴.

Burada, aynı tarihinin ve biyografi yazarının yaptığı gibi bir seçme, eleme, bütünleştirme ve yorumlama işlemi söz konusuysa, onlar için geçerli olan tartışmalar tarihsel/biyografik oyun yazarı için de geçerlidir. Tarih ve biyografinin gerçek ve kurgu çatışması, onları başka bir türe uygulamadığımızda bir kat daha katmerleşerek ortaya çıkar. Biyografik oyun yazarı malzemesine, ya oto/biyografik anlatılardan ya da (ve bunlara ek olarak) bir biyografi yazarının benzer bir araştırma ile ulaşır. Oto/biyografik yazında dil aracılığıyla yeniden yapılanmış yaşantı, sahne dilinin olanaklarıyla bir kez daha kurgulanmaktadır. Biyografik dram yazarı gerçeklere fazla bağlı kalırsa drama, kurguya fazla bağlı kalırsa gerçekliğe ihanet etme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Burada gerçek, yaşamış kişi çok uzakta kalmış gibi görünüyor. Ama çağdaş oto/biyografi 'gerçekten öyle mi olmuştur' dedektifliğinden kopmuş bambaşka yönere giderken, biyografik dramın da bu sorudan değil ama sorundan uzaklaştığını söyleyebiliriz. Sorundan uzaklaşmıştır, dedektiflik yapmamaktadır, farklı anlatım yöntemleri denemekte, farklı çözümler geliştirmektedir, kurgu gerçeğin önüne geçmiştir; ama sorudan uzaklaşmamıştır, gerçekte ne olduğunu ya da bizim olanı nasıl yorumladığımızı sormaya devam eder, çünkü kurgusunu gerçeğin içinde bulmaktadır. "Biyografik oyun yazarları biyografinin araçlarını ve tarihsel-biyografik gerçekleri kullanan ve bunları kurgusal dramatik öğelerle birleştiren, dengede tutan ya da sonrakinin aracılığıyla öncekini yeniden inşa eden, yeniden yapımda gerçek ve kurgunun her ikisinin de oranını koruyan sanatçılardır"²⁵.

Tarihsel dramı, tarihi yeniden biçimlendirilen dram olarak gören Mark Berninger, Variations of a Genre adlı kitabında tarihsel dramı malzemenin ele alınışı kadar biçim açısından da sınıflarken, bu gerçek-kurgu dengesinin farklı alt türlerde nasıl yansıdığına da bakar²⁶. Tarihsel oyunları dörde ayırır: 1- Geleneksel-gerçekçi tarihsel oyunlar, 2- yenilikçi tarihsel oyunlar, 3- meta-tarihsel oyunlar, 4- post-tarihsel oyunlar. Holger Südkamp ise Berninger'in görüşlerinden hareket ederek bu bölümlenmeyi biyografik oyunlara uygular.

Geleneksel tarihsel dramda, tarihin ve dramın 'gerçekçilik' yaklaşımı kesişir. Geleneksel-gerçekçi tarihsel oyunlar, tarihin temel konularıyla, daha çok politik ve askeri olaylarla ilgilendirir, baskın tarih görüşüne daha çok bağlıdır. Gerçeğe benzerlik prensibini esas alan olaylar kronolojik ve realistik bir anlatımla sahneye taşınırken, sahne tasarımının da bu

gerçekçiliğe uygun planlanır. Karakterin idealizasyonu, zamana uygundur ama bu idealizasyonla birlikte gelen yüce dil kullanımı söz konusudur. Burada nedensellik, akılcılık, ampirizm ve çizgisel kronoloji kadar karaktere sosyolojik arka planı dikkate alarak yaklaşmak esastır. Berninger bu oyunların, tarihin büyük hikâyelerini, liberal ve çoğunlukla eril bir sunumla anlattığını belirtir. Racine, Corneille gibi neoklasik yazarlar bu anlayış içinde değerlendirilebilir.

Geleneksel gerçekçi tarihsel dram, yine benzer malzemeleri bu kez kurgunun gerçeğe şekil vermekte biraz daha baskın olduğu, yenilikçi anlatıların arandığı, yenilikçi tarihsel dram ile dönüşüme uğrar. Karakterler artık sadece sosyal bir yapının ya da tarihsel bir anın yansıması olarak değil, psikolojik karmaşalarıyla da değerlendirilmektedir. Shakespeare'in oyunlarının çok daha önceki bir döneme tarihlenmekle birlikte, bu anlamda sonraki pek çok tarihsel dramdan daha yenilikçi olduğu dikkatimizi çeker. Yine Victor Hugo'nun üçbirlik kuralını kırmasıyla romantik akım yazarlarının bu yenilikçi bakış açısını benimsediğini söyleyebiliriz. Schiller, belirli bir toplumsal durumun değil, evrensel bir tarih anlayışının peşine düşerken benzer bir noktadan hareket eder. *"Evrensel tarih, tarih içinde sürekli kendini gösteren merkezi bir konunun varlığı düşüncesine dayanır ve tüm olay ve olguları bu merkezde toplamayı amaçlar. Bu görüş tarih boyunca ortaya çıkan kültürel, kurumsal, politik, toplumsal ve bireysel farklılıkların varlığını reddetmese de tüm bu farklılıkları değişmez bir bütünün parçaları olarak görür"*²⁷. Burada, evrensel olanı bulmak için düş gücüne yer verse de, olayların birbirini takip ettiği, bütünlüklü bir tarih anlayışı mevcuttur. Sonrasında burjuva toplumunun değerlerini eleştiren Büchner ve Brecht gibi modern yazarlar da tarihe yenilikçi bir açıdan ama bu kez evrensel tarih anlayışının da bir aldatmaca olduğunu bilerek yaklaşırlar. *"Yenilikçi tarihsel oyun, isminin gösterdiği gibi, formal öğeleri ya da gerçekçi tarihsel oyunun içeriğini gözden geçirip değiştirir ve genellikle tarihin baskın versiyonundaki tutarsızlıklar ve yanlış tanımlamalar nedeniyle tarihsel bir alternatif sunar"*²⁸. Biçimsel açıdan baktığımızda Aristotelesçi yapıdan uzaklaşma, mimesisin reddi ve epik anlatım bu alt tür içinde değerlendirilebilir.

Geleneksel-gerçekçi yapılar, ironik bir şekilde, hem tarih algısı hem de biçim açısından yanılmanın gücüne inanırlar. Mimetik yanılma biçimi kurarken, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları aştıklarını düşünerek, yani gerçeği temsil ettiklerini düşünerek de tarihsel bir yanılmasını yansıtır. Aslında

*"kurgusal olanla gerçek dünyaya ait olgular arasındaki ontolojik 'dikiş yerlerini' örtmeye"*²⁹ çalışmakta ve böylece tarihe de, insana da bir devamlılık, bütünsellik arzusuyla yaklaşmaktadırlar. İşte Metatarihsel ve posttarihsel oyun tam da bu dikiş yerlerini göstermeyi amaçlayarak yanılmasından uzaklaşır. Öncelikle tarihin ele alınışının değişimi söz konusudur, dramda da bu değişim yankısını bulur.

'Meta', öneki, 'üst' anlamında tarihe de kurguya da uyarlanmıştır. **Metatarih** adlı kitabında yeni tarihselciliğin önemli ismi Hayden White, tarihi geçmişteki yapıları anlamaya dönük bir 'model', bir 'gösterge' ve 'dilsel bir yapı' olarak ele almıştır³⁰. Bu anlayışla White, tarih ve edebiyat metinlerinin yazım süreçlerini karşılaştırmalı inceleyerek tarihinin ayıklama ve seçme işlemi yaptığını, kültürel ve ideolojik bir söylem ürettiğini açığa vurur. Tarihin sürekliliği dediğimiz şey, anlatının yazınsal sürekliliğinden başka bir şey değildir³¹. Metafiction, yani üstkurmacada ise anlatı, anlatılanın önüne çıkar ve onu belirler. Yazar, kesintili ve süreksiz bir anlatım yöntemi ile metnin içinde okur tarafından tamamlanması gereken boş alanlar yaratmakta, kendi yazım sürecini metnin önüne almakta, kesikli ve süreksiz bir anlatım benimsemektedir³². Metatarihsel oyunlarda ise hem tarihin hem de kurmacanın 'üst' boyutuna çıkılır. Tarihsel yapının mekanizmasına etki eden farklı görüşler tartışılır; geleneksel gerçekçi dramın kronolojik anlatımında olmayan, Aristotelesçi yapıdan uzaklaşan bir anlatım biçimini vurgular. Şimdi ile geçmiş iki farklı düzey olarak değil; geçmiş, şimdinin içinde bulunan, şimdide kullanılan bir düzey olarak kullanılır. Böylece, tarih yapısını tartışılabilir hale getirir, metinlerarasılık da bu sayede kendini gösterir.

Posttarihsel oyunda tam anlamıyla postmodern unsurlar devreye girer: mimetik olmayan dil, gerçekçi olmayan sahne tasarımı, belirsiz ve sabit olmayan kişiler, çizgisel olmayan olay dizisi, anakronizm, metinlerarasılık, türlerarasılık, parodi, pastiş gibi yöntemler. Tarihe de, bu tarih içindeki bireye de postmodernizmin şüpheciliğiyle yaklaşılmaktadır artık. *"Postmodern yazar kendi ürünü olan gerçekleri dil olgusu olarak ele alır ve geçmiş belgelere dayanarak aktarıyor gibi sunarak bu belgelerin oluşturduğu tarih söylemi içindeki anlam kaymalarını, boşlukları ve sınırları sergiler"*³³.

Biyografik dram tarihe bağlıdır, ancak tarihsel dramda biyografik gerilim daha geri plandadır ya da yoktur, biyografik dram ise biyografi türü-

nün geçmişi ve onun yeniden yapımı ile de iç içe yürür. Biyografik dram, her ne kadar tarihe ve döneme uzansa da bireysel yaşam ile sınırlıdır. Bir yaşamın sunumu ile onun sosyokültürel açıdan anlaşılmasının bir karışımıdır. Tarihsel bir olay içinde ele alınsa da dikkat bireye dönüktür. Geleneksel-gerçekçi biyografik dramlar kişinin yaşamının tümünden resmedilmesine yönelir. Bu oyunlar iyi kurulu oyunların karakteristiğini gösterir. Yoğunlaştırılmış öykü, nedensellik prensibi, olay, zaman, yer birliği, karaktere uygun dil ve birbirini kronolojik izleyen sahneler. Yine de bu tür içinde kurgusal öğelerle kişinin belgelere geçmemiş, karanlık alanlarına yoğunlaşılır. Ancak kurgusal öğeler olayların gerçekliğine uygun olmalı ve bunlara zarar vermemelidir. Geleneksel/gerçekçi tarihsel drama benzeyen bu türe Südkamp, 'belgesel biyografik oyun' adını verir. Belgesel Biyografik Oyunun geçmişin baskın referanslarını temel alma, kronolojik sunum, öyküde nedensellik, tasarımın dönem atmosferini yansıtmayı, anakronizmden kaçınma gibi özellikleri vardır. Dolayısıyla bu tür biyografik oyunlar metinlerarası ve parodik unsurları da kullanmazlar.

Yenilikçi biyografik dramda ise kurgu ve yazarın seçimleri önplana geçer. Biyografik ve tarihsel bilgi yeniden gözden geçilir, belli parçaları seçilir, vurgu geçmiş ve şimdi arasındaki farka yüklenir. Kronolojik anlatımın kullanıldığı oyunlarda biyografik figüre odaklanmanın, onun iç ve dış çatışmalarının tarihsel olayların önüne konmasının yenilikçi biyografik dramın bir özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Böylece yeni biyografide olduğu gibi kişiliğe odaklanılmış, kişiliğin somut olan kadar soyut olanla (düşler, düşünceler, belleğin karmaşası) var olduğu dikkate alınmış, bu sayede henüz meta ya da postbiyografik dramda rastlanılan yoğunlukta olmasa da iyi kurulu oyun, yer-zaman birliği bozulmuştur.

Metabiyografik oyun Woolf'un yaklaşımıyla ele alınan yeni bir birey algısının yansıması gibidir: *"Woolf'a göre, gerçek yaşam, yaşamın kişinin zihninde görüldüğü biçimindedir. Bu biçim hiçbir zaman net değildir, zihninde geçmişin anıları, geleceğin düşleri ve çeşitli duygularla karışarak durmadan yeni biçimler oluştururlar ve zihindeki bu biçimlerde yer ve zamanda kesinlik ve belirsizlik veya tam olarak bir kişilik yoktur"*³⁴. Kişiyi tüm karmaşası içinde ele almaya çalışan metabiyografik oyunda şimdinin önemi fazlalır ve geçmiş şimdideki vurgusuyla, yankısıyla anlam kazanır. Meta-Tarihsel oyun tarihsel olayların anlatımından çok, şimdideki bireyin zihnindeki geçmişe ait imgelerin, karmaşanın, bir

alter-egoyu anlamının olanaklarının ve zorluklarının ortaya çıkartılmasıdır. Bu amaçla, kurgusal teknikler ön plana çıkar, tarihsel süreçlerin, öznelğin, kimliğin kavramlaştırılması kusurlu bulunup mantık ve fizik yasaları çöktürülür ve anakronizme başvurulur.

Post-biyografik dramda ise gerçek ve kurgunun dengesi kurgu lehine tersine döner. Biyografik gerçekliğin kutsallığı kırılmış, mitten tarihe geçişler bulanıklaşmış, karakterin sunumu bir kişinin değişik yüzlerini ele alma gibi farklı anlatım yöntemleriyle yapılmaya başlanmıştır. Perspektifin getirdiği görünüm tamamen bozulmuş, katmanlı, katlamalı bir yapı hakim olmuştur. Sahne tasarımı gerçekçi değildir, dil de olayların sunumu da mimetiklikten uzaktır, karakter belirsiz ve parçalanmıştır. Anakronizm, metinler ve türlerarasılık hakim öğelerdir. Postbiyografik oyun dikiş yerlerini örtmeye çalışmaz, tam tersine onlara vurgu yaparak gerçek ve tarih algımızı bir sorunsala dönüştürür. Gerçek orada bir yerde bulmamız için bekleyen bir şey değil, tamamen bizim yorumladığımız bir şey olduğu için gerçeğe benzerlik, inandırıcılık sorunu ortadan kalkmıştır. Tam tersine, gerçeği kurgulardan bilincimizin hangi mekanizmalarca koşullandığı önem kazanmıştır. Oyun, gerçeklik iddiasındaki yaşama bakarken bu mekanizmaları aşıkâr eder. Gerçek kişi, dönem ve yaşantıdan ilgisiz bir kurgunun içine yerleştirilebildiği gibi, gerçek bir kişiden değil bir mitin, bir dönemin temsili kişisinden de söz edilebilir. Örneğin Südkamp'ın Tom Stoppard'ın **Rozencrantz ve Guildenstern Öldüler**'ini biyografik oyun olarak değerlendirmesinin temelinde postbiyografik bir bakış vardır³⁵. Çünkü bu oyun, seyircinin zihninde (hatta hiç Shakespeare okumamışlarda bile), pek çok yaşamış tarihsel kişiden daha fazla bilinen Hamlet mitinin yeniden yorumlanmasıdır. Stoppard, bir biyografik oyun yazar gibi, kurgusunu 'kahramanın maskesinin düşürülmesi' üzerine kurar ve bu sayede bilinen hayat kırılıp gevşetilip değiştirilir ve sorgulanır. Artık, Hamlet'in gerçek bir kişi olup olmadığı önemsizdir.

Martin Middake, Romantik dönem yazarları hakkında yazılmış biyografik eserlerden yola çıkarak çözümleme yaparken "biokurgu" (biofiction) terimini kullanır ve çağdaş biokurguların, ele alınan yaşama hangi metabiyografik açılardan yaklaşıldığına göre incelenebileceğini belirtir. Biokurgular, gerçek ve kurgu arasında hiçbir fark olmadığını söylemez ama *"başlangıçlar ve sonlar, bütünlük ve totalite, mantık ve nedenler, bilinçlilik ve insan doğası, süreç ve kader, sunum ve gerçek, (...) çizgisellik ve devamlılık"*³⁶ gibi konularda-

ki inançların sorgulanmasını önplana alır. Şimdinin perspektifinden geçmişe bakar, metinlerarasılığı kullanarak, geçmiş deneyimlerle ilişkilendirilerek şimdiki varoluşumuzu çözmeye çalışır. Bu doğrultuda metakurgusal yapıların bütün biçimsel yeniliklerine karşın halen bir insan ve tarih anlayışından hareket ettiğini, ancak bu anlayışın çok kuşuklu olduğunu vurguladığını ve gerçeği sorgulamamız için bizleri kışkırttığını söyleyebiliriz. Bu durum postbiyografik oyunda tamamen değişecektir. Çünkü artık geçmişin ve bireyin sabit bir anlatısı, anlamı olamayacağı kesinleşmiştir. Her şey bir dil oyunudur ve bu oyun her seferinde oyun ile izleyen arasında tekrar tekrar oynanmaktadır. Dağınık, başı sonu olmayan, neden-sonuç ilişkisine dayanmayan yaşam, tam da bu kavramlar üzerine kurulan bir oyunla anlatıldığında belki de en gerçekçi anlatımına kavuşmaktadır.

Biyografik Dram İçin Bir Sınıflandırma Denemesi:

Burada, yine sınırların birbiri içine geçeceğinin ön kabulüyle biyografik dram için bir başka sınıflandırma denemesine girişebiliriz. Gerçek kişileri, gerçekçi bir kurgu içinde kullanarak, tarihsel bir süreci kronolojik ve iyi kurulu oyun teknikleriyle anlatan oyunları tarihsel oyunlar olarak nitelendirirsek, tarihsel olayların fonunda kişilere odaklanan oyunları "biotarihsel oyunlar" olarak adlandırabiliriz. Burada tarihsel oyun ile biyografik oyun iç içe geçmekte, biyografik özne ancak tarihsel durum/olay izin verdiği ölçüde ortaya çıkmaktadır. Tarihsel olaylardan ya da dönemden çok kişinin çatışmalarını ön plana alan, bu doğrultuda kronolojii bozan, oyunun anlamını şimdide kuran oyunları ise "biyografik oyunlar" olarak adlandırılabilir. Bu oyunlar da geleneksel, meta, post şeklinde alt türlere ayrılabilir. Öte yandan malzeme anlamında da bir ayrıma gidilebilir.

Biyografisi ya da otobiyografi yazılmış kişiler üzerine çalışmak, bir başka türün yolundan geçmek demektir. Bu anlamda avantajları ve zorlukları vardır. Gerçek ve kurgu dengesini kurarken yazar sadece kendi seçimleriyle değil, oto/biyografi yazarının seçimleriyle de hesaplaşmak zorundadır. Bu nedenle gerçek, kurguda fazlasıyla belirleyici olabilir. İkinci bir malzeme türü ise ele alınacak kişinin yazılı bir oto/biyografisinin olmaması, yazarın bu malzeme-yi kendi araştırmalarıyla bulmasıdır ki burada yazar aynı zamanda bir biyografi yazarı gibi de çalışmaktadır. Gerçek ve kurgu dengesi, yazarın inisiyatifinde kurulur. Gerçek ve kurgu eşit pay alabilirler. Üçüncü

bir seçenek olarak da gerçek kimliklere gönderme yapılan ya da bir dönemi, çağı, miti ortaya çıkartan kişilerin malzeme seçilmesi söz konusudur. Burada yazar gerçekliği bilmeli ama onu yeniden yorumlarken, kendi kurgusunu gerçeğin önünde tutmalıdır.

Yeni biyografi anlayışı ve sonrasında gelişmelerin biyografide aldığı yolun bir benzeri tiyatrodada da alınmaktadır. Artık biricik doğrunun arandığı değil, bugünün geçmişten hareketle yeniden kurgulandığı bir biyografi ve biyografik dram anlayışı vardır. Dolayısıyla şimdikiyi inşa etmek ve bu doğrultuda tarihle, onun söylemleriyle ve bu söylemlerden örülü bireyle hesaplaşmak amaçtır. Barthes'in "metnin daima şimdi ve burada yazılan" olması anlayışı, "şimdi ve burada'yı en iyi yaşatan sanatlardan biri olan tiyatrodada tam karşılığını bulur. Yeni biyografinin ve biyografik dramın yazarı eserini bir palimpseste, yani silinip yeniden yazılan, yazıların üst üste bindiği bir parşöme yazdığının farkındadır.

KAYNAKÇA

- AKSOY, Nazan, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009.
- BARTHES, Roland, "Yazarın Ölümü", çev: Hüsamettin Çetinkaya, **Edebiyat Eleştirisi**, sayı 4, güz 1993, s.140-144.
- BAŞLI, Şeyda, "Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım", **Littera**, sayı 17, aralık 2005, s.91-120.
- BERKTAY, Fatmagül, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Y., İst, 2010 (3. baskı).
- ÇELEBİOĞLU, Sinem, **Türk Edebiyatında Modern Biyografinin Doğuşu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İst., 2007.
- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, çev: Esen Tarım, Ayrıntı Y., İst., 1990.
- HINZ, Evelyn j., "Mimesis: The Dramatic Lineage of Autobiography", Marlene KADAR (ed.), **Essays On Life Writing: From Genre to Critical Practice**, University of Toronto Pres, Canada, 1992, s.195-212.
- HUBBART, Robert J., **The Author on the Boards: Intertextuality and Literary Biographical Drama** (thesis of doctorate), Bowling Gren State University, Kentucky-U.S.A., 1996., UMI no: 9713105.
- IRZİK, Sibel, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", Der: Sibel IRZİK- Jale PARLA, **Kadınlar Dile Düşünce – Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İletişim Y., İst., 2009 (3.baskı), s.35-56.
- GÖĞEBAKAN, Turgut, **Tarihsel Roman Üzerine**, Akçağ Y., Ank., 2004.
- GRACE, Sherrill - WASSERMAN Jerry, eds. **Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice**, Talonbooks, Vancouver, 2006.
- LUKÁCS, György, **Tarihsel Roman**, çev: İsmail Doğan, Epos Y., Ank., 2010

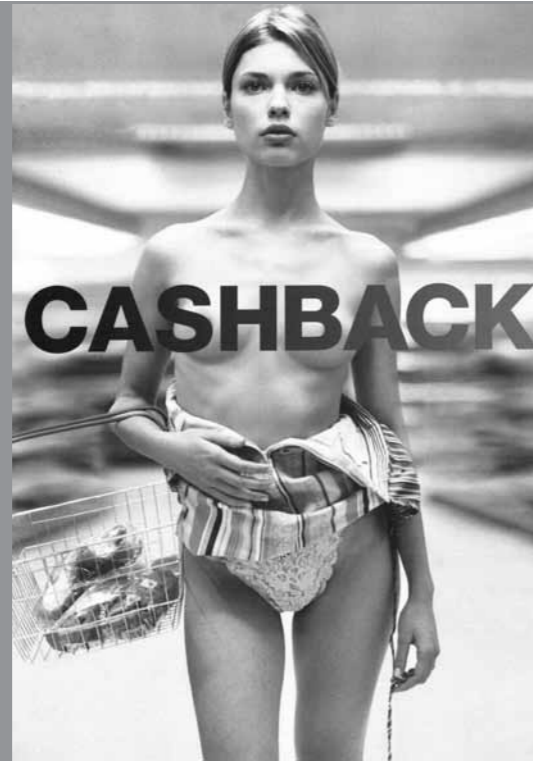
- MİDDAKE, Martin, "Introduction", Martin Middeke-Werner Huber (ed.), **Biofiction – The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama**, Camden House, NY, 1999, s.1-25.
- NADAL, Ira Bruce, **Biography: Fiction, Fact and Form**, St.Martin's Pres, N.Y., 1984.
- NUTKU, Hülya, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1983.
- ORTAYLI, İlber, "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine", **Gelenekten Geleceğe**, Timaş Y.,İst., 2010,s.157-176.
- OPPERMANN, Serpil, **Postmodern Tarih Kuramı – Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phonix Y., Ank.2006
- SÜDKAMP, Holger, **Tom Stoppard's Biographical Drama**,Wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier, Berlin, 2008.
- TEKCAN, Rana, "Sessiz Yaşayan Kadınlar: Biyografide Kadın", **Kadınlar Dile Düşünce – Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İletişim Y., İst., 2009 (3.baskı), s.145-156.
- WHITE, Hayden, **Metatarih-Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Tarihsel İmgelem**, çev: Mehmet Küçük, Dost Y., Ank., 2008.
- WOOLF, Virginia, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, Tha Hogart Pres, London, 1960, s.149-155.
- YALÇIN-ÇELİK, Dilek, **Yeni Tarihselcilik ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Y., Ank., 2005.

NOTLAR

1. Terry EAGLETON, **Edebiyat Kuramı**, çev: Esen Tarım, Ayrıntı Y., İst., 1990, s.99.
2. Sibel IRZİK, "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", Der: Sibel IRZİK- Jale PARLA, **Kadınlar Dile Düşünce – Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İletişim Y., İst., 2009 (3.baskı), s.38.
3. Roland BARTHES, "Yazarın Ölümü", çev: Hüsamettin Çetinkaya, **Edebiyat Eleştirisi**, sayı 4, güz 1993, s.142-143. A.g.e., s.144.
5. Martin MİDDAKE, "Introduction", Martin Middeke-Werner Huber (ed.), **Biofiction – The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama**, Camden House, NY, 1999, s.5.
6. Bkz.; Marietta A. HYDE, **Modern Biography** (New York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1926), s.xiv. Aktaran: Sinem ÇELEBİOĞLU, **Türk Edebiyatında Modern Biyografinin Doğuşu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İst., 2007, s.1-6.
7. Holger SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**,Wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier, Berlin, 2008, s.20.
8. Bkz.; T. EAGLETON, **Edebiyat Kuramı**, s.46-54.
9. Lytton STRACHEY, **Eminent Victorians – The Definitive Edition: Cardinal Mannig, Florans Nightingale, Dr Arnold, General Gordon**, Continuum, New York, 2002, s.4; aktaran: Holger SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**, s.28.
10. Virginia WOOLF, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, Tha Hogart Pres, London, 1960, s.149. (Türkçesi için bkz.; V.Woolf, **Granit ve Gökkuşuğu**, Çev: İlkunur Güzel, İletişim Y., İst., 2010)
11. A.g.e., s.152.
12. Ira Bruce NADAL, **Biography: Fiction, Fact and Form**, St.Martin's Pres, N.Y., 1984, s.5.
13. Rana TEKCAN, "Sessiz Yaşayan Kadınlar: Biyografide Kadın", **Kadınlar Dile Düşünce**, s.155-156.
14. Philip LEJEUNE, "The Autobiographical Contract", **French Literary Theory Today: A Reader** (Ed. Tzvetan Todorov), Cambridge Uni. Pres, 1992, s.192-222; Aktaran; Şeyda BAŞLI, "Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım", **Littera**, sayı 17, Aralık 2006, s.91-120.
15. Nazan AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009, s.35.
16. A.g.e., s.36.
17. Bkz.; Evelyn j. HİNZ, "Mimesis: The Dramatic Lineage of Autobiography", Marlene KADAR (ed.), **Essays On Life Writing: From Genre to Critical Practice**, University of Toronto Pres, Canada, 1992.
18. Herbert LİDENBERGER, **Historical Drama**, Chicago, 1975, Aktaran, Hülya NUTKU, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1983, A.g.e., s.56.
19. György LUKÁCS, **Tarihsel Roman**, çev: İsmail Doğan, Epos Y., Ank., 2010, s.117.
20. Turgut GÖĞEBAKAN, **Tarihsel Roman Üzerine**, Akçağ Y., Ank., 2004, s.21.
21. İlber ORTAYLI, "Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine", **Gelenekten Geleceğe**, Timaş Y.,İst., 2010, s.158.
22. Fatmagül BERKTAY, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Y., İst, 2010 (3.baskı), s.16.
23. H. NUTKU, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri**, s.49. A.g.e., s.49.
25. H. SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**, s.75.
26. Mark BERNİNGER, **Variations of a Genre: The British History Play in the Nineties**, 2002; aktaran H. SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**, s.63-68
27. Serpil OPPERMANN, **Postmodern Tarih Kuramı – Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phonix Y., Ank.2006, s.35.
28. H. SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**, s.67.
29. S. OPPERMANN, **Postmodern Tarih Kuramı – Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, s.53.
30. Bkz.; Hayden WHITE, **Metatarih-Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Tarihsel İmgelem**, çev: Mehmet Küçük, Dost Y., Ank., 2008, s.18.
31. S., OPPERMANN, **Postmodern Tarih Kuramı – Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman** s.12-14. A.g.e., s.52.
33. A.g.e., s.59.
34. Oya BATUM MENTEŞE, "Bitmemiş Bir Tartışma Postmodernizm", Kuram Kitap, sayı 10, Ocak 1996, s.99; aktaran; Dilek YALÇIN-ÇELİK, **Yeni Tarihselcilik ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Y., Ank., 2005, s.38.
35. Bkz.; H. SÜDKAMP, **Tom Stoppard's Biographical Drama**, s.85-114.
36. Martin MİDDAKE, "Introduction", Martin Middeke-Werner Huber (ed.), **Biofiction – The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama**, s.4.

“Cashback” Filmi Ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi

Ekin GÜNDÜZ*



Özet

Kadın bedeninin Rönesans resim sanatından günümüz sinema sanatına kadar uzanan bir süreçte arzu nesnesi olarak konumlandırılışı, sanat tarihinde eril bakışın hâkimiyetini açıkça ortaya koymaktadır. Antik Yunan'dan, Ortaçağ'a, Rönesans'tan içinde bulunduğumuz kapitalizm çağına kadar her dönemde kadın bedeni eril iktidarın arzuları doğrultusunda ele alınmış, şekillendirilmiştir. Günümüzde kapitalizmin ekonomik döngüsü açısından hayati öneme sahip olan kadın bedeninin, arzu nesnesi olmanın ötesinde tüketim nesnesine dönüşmesi de ayrı bir sorunsaldır. Bu çalışmada, 2006 yılında Oscar adayı olan ve uluslararası birçok festivalde birincilik ödülü alan “Cashback” adlı kısa film üzerinden, kadın bedeninin nesneleştirilmesi, belirtilen tarihsel süreçler göz önünde bulundurularak ele alınacak ve tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Eril bakış, Pornografi, Kapitalizm

“Cashback” Movie and The Objectification of Woman's Body.

Summary

The positioning of female body as object of desire since Renaissance painting art until today's cinema, clearly exhibits the domination of masculinity as “point of view” in art history. Female body has been handled and formalized by masculine power during all ages since Ancient Greece to Middle Ages and Renaissance to the current capitalist era. Nowadays, the fact that female body, which is of vital importance for the economic circle of capitalism, is considered as the object of consumption besides as the object of desire, remains as another problematic. In this work, over the short movie “Cashback”, which was nominated for Oscars in 2006 and has gained the first prize at many international festivals, we'll examine and discuss the objectification of the female body by considering the historical processes mentioned above.

Keywords: Body, Masculine point of view, Pornography, Capitalism

Giriş

Kadın bedeni tarih boyunca çeşitli konumlara yerleştirilmiş, aşağılanma, sakınılma, ikonlaşma, gibi süreçlerden geçerek günümüzde bir ‘tüketim nesnesi’ haline getirilmiştir. Antik Yunan'da hayranlık duyulan erkek bedeniyle, Rönesans'la birlikte kadın bedeni adeta yeniden keşfedilmiş ve arzu nesnesi olarak tasvir edilmeye başlanmıştır. Rönesans sanatında beden, gerçek oranları ve mükemmel görsel nitelikleri ile lirik bir anlatım kazanmıştır.¹ Modern sanat kadın bedenini bakışın ve arzunun nesnesi olarak yeniden tanımlamıştır.

Cashback (Yönetmen: Sean Ellis, 2004) filmi de, resim öğrencisi Ben'in gözünden kadın bedenini sanatsal estetiğin bir parçası haline getirirken, onu bakışın ve arzunun nesnesi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Filmde kadın, sadece bakışın nesnesi ola-

rak önemlidir; üretmemekte, yorumda bulunmaktan, hatta tam anlamıyla hareketsiz durmaktadır. Bu filmde, kadın ve erkeğin konumlandırılışındaki keskin ayrım belirgindir. Foucault'ya göre, hazlar sahnesindeki etkin oyuncular olan erkekler ve kadınlar arasındaki ayrım çizgisinin bir yanında cinsel etkinliğin öznesi olanlar, öte yanında ise bu etkinliğin üzerlerinde ve sayelerinde gerçekleştirildiği nesne-partner olanlar yer almaktadır.² **Cashback** filminde kadın, edilginliği ve erkeğe ait hazzın odağında yer alışıyla bir nesne-partner olmanın ötesine geçmemektedir.

Bu çalışmada ele alacağımız **Cashback** adlı kısa film 2006 yılında aynı yönetmen tarafından uzun metrajlı filme de dönüştürülmüştür. Fakat bu çalışmada, en iyi kısa film dalında Oscar adaylığı bulunan, 18 dakikalık kısa film versiyonu irdelenecektir.

*Arş. Gör., İTÜ, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Nesne-Beden

Bir süpermarkette gece vardiyasında çalışan Ben'in, markette alışveriş yapan kadınlara bakışında "bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı" oluşunun yani "skopofiliyi" etkinliği görülmektedir. Freud skopofiliyi, diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirmektedir.³ Yunanca "skepeo"(-bakmak) ve "philia"(-sevgi) sözcüklerinden türemiş olan bu sözcük, severek, haz alarak bakmayı içermektedir.



Resim 1-2-3-4: Cashback filminden kareler.

Filmin kahramanı Ben'e göre, kadınların bedenleri Rönesans resim sanatının mükemmel örnekleri gibidir. Onlara bakışındaki hayranlık, natüromort çizen bir ressamın nesnelere algılayışından farklı değildir.

Bir sahnede Ben, yere düşüp dağılmış olan bezelye tanelerine dikkatlice bakarken aslında onların bütün olarak yarattığı resimdeki güzelliği görmektedir. Nasıl ki sanatçı natüromortla, "nesnelere ve onların bir arada oluşlarında gördüğü güzellik karşısındaki şiirsel hislerini"⁴ aktarıyorsa, Ben de aynı yaklaşımla kadınların bir arada duran çıplak bedenlerinin güzelliğini resmetmek istemektedir. Ben'in bu isteğin hayaline dalmasıyla bir anda zamanın durması, kadınların bedenlerini tıpkı cansız varlıklar gibi hareketsiz bırakmaktadır. Bu geçişle kadın bedeni adeta, cansız varlığı betimleyen natüromortun öznesi haline gelmekte ve nesneleştirilmektedir.

Bedenin nesneleştirilmesi, resim sanatının yeniden doğuşunu simgeleyen Rönesans'ın bir getirisidir. Özellikle, on beşinci yüzyıldan itibaren, İtalya'da ve öncelikle Floransa'da, sanatçılar arasında, insan bedenini tanımak ve klasik çağ Yunan sanatçılarına bile geçerek, beden gerçeğini niteliklerini ve estetiğini yapıtlarında yansıtmak amacıyla giderek yoğunlaşan bir ilgi oluşmuştur.⁵ Rönesans'ın aynı zamanda, "kadın bedeninin arzu nesnesi olarak" keşfi olduğunu söylemek de mümkündür. Daha önceleri, örneğin Antik Yunan'da, "vücut ısı" gibi bir sebepten dolayı kadından daha mükemmel olduğu savunulan erkek



Resim 5: "Apoxyomenos", Lysippos

Resim 6: "Disk Atan Atlet", Myro

Resim 7: "Iason", Lysippos

bedeni arzusunun nesnesi olarak ele alınmıştır. Antik Yunan'da, Lysippos, Myron ve Scopas gibi heykeltıraşların eserlerinde erkek vücudunun mükemmelliği ve ihtişamı öne çıkarılmıştır. Yunancada "çırılçıplak" anlamına gelen *gymnoi* kelimesinden türeyen gymnasium adlı mekânlarda erkekler, arzulamak ve arzulanan

mak için bedenlerini nasıl kullanacaklarını öğrenip onu güçlendirirken, kadınlar buraya sadece doğum amacıyla güçlendirici egzersizler yapmaları için kabul edilmişlerdir.⁶ Dolayısıyla Antik Yunan'da kadın bedeni, baştan çıkarıcılığı ve arzulanırlığıyla değil daha çok işlevselliğiyle öne çıkmıştır.

Ortaçağ'da ise, Meryem Ana figürünün uzantısı olarak anaçlık özelliğiyle değer bulan kadın bedeninin arzulanışı adeta bir tabu gibi görülmüştür. Bedenin çelişkili istekleri ruhun sağlığı için feda edilirken, cinsel duyguların tümüyle bastırılması gerektiğine inanılmıştır. Hatta bu inanış doğrultusunda beden sürekli bir biçimde aşağılanmıştır. Büyük Gregorius bedeni, "ruhun şu iğrenç giysisi" olarak adlandırırken, Saint Louis Joinville ise bedene dair şöyle demiştir: "İnsan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur"⁷. Bu dönemde, bedensel zevkleri düşünmek Tanrı'ya düşmanlık olarak yorumlanmıştır, ruhsallığa yoğunlaşmaksa yaşam ve huzur demektir.⁸ İnsanın Tanrı karşısındaki acizliği Ortaçağ'ın hâkim söylemidir, buna bağlı olarak beden değersizliği her fırsatta öne çıkarılmış ve tasvir edilmiştir. İnsanın kendi bedeni biçimindeki ölümünü sürekli yanında taşıdığı ve yaşamı-



Resim 8: Hans Baldung Grien, 1517

Resim 9: Niklaus Manuel Deutsch, 1517

Resim 10: N. M. Deutsch, 1516/19



Resim 11: Hans Sebald Beham, 1548

nın onunla dans etmekten ibaret olduğu fikrini yansıtan "Ölüm Dansı" figürleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İlk örneklerine 1424 yılında Paris'teki *Cimetière des Innocents / Masumlar Mezarlığı*'nın duvarlarında rastlanan bu figürler sonraki yıllarda 'Ölüm ve Bakire' tasvirlerinin doğuşuna yol açmıştır. Bu tasvirlerde, hâkim figür olan iskeletler, genç, güzel ve çoğunlukla çıplak kızlarla birlikte resmedilmişlerdir.



Resim 12: "La Liberté (Marianne) guidant le peuple", Eugène Delacroix, 1830

Bu tasvirlerle, bir yandan bedensel güzelliğin geçiciliği, ölüm karşısındaki anlamsızlığı vurgulanmaya çalışılırken, diğer yandan iskelet ve genç kız arasında cinsel bir etkileşimin öne çıkarılması da dikkat çekicidir. Kadın bedeni bir günah nesnesidir, onun arzulanmasının karşılığı ancak ölümün karanlığıyla tanımlanabilmektedir. 'Ölüm ve Bakire' figürlerinin kökeni de bu yaklaşıma işaret etmektedir. Bu tasvirler Antik Yunan'dan gelen mitolojik bir öyküye dayanmaktadır. Buna göre, Zeus'un kızı genç tanrıça Kore ona âşık olan acımasız yer altı tanrısı Hades tarafından kaçırılarak ölümler ülkesine hapsedilmiştir, burada Persephone adını alarak yer altının kraliçesi olmaktadır. Hristiyan ressamın Ortaçağ'dan kalan 'Ölüm ve Bakire' tasvirleri bu mitolojik öyküye göre yorumlandığında, Hades'in 'arzulayan' taraf olarak cehennem ve şeytani bir figürü temsil ettiği, Persephone'un 'arzulan' bedeninin ise ancak Hades'in yanında yani cehennemde var olabileceği sonucuna ulaşmak mümkündür. Ölüm, Tanrı'nın kudretinin en önemli göstergesi olarak yorumlandığı için aynı zamanda en büyük korku kaynağıdır. Dolayısıyla, ölümler adeta sevişirken tasvir edilen kadın bedeni de, insanı Tanrı yolundan uzaklaştıracak dünyevi zevklerin temsili ve arzusunun nesnesi olması bakımından korkulması, uzak durulması gereken bir olgudur. 'Ölüm ve Bakire' tasvirleri kadın bedenini olumsuzlarken aslında onun arzulanır oluşunu örtük bir biçimde öne çıkarmakta, onu bakışın nesnesi haline getirmekte ve baştan çıkarıcılığı kadını özdeşleştirmektedir. Aslında kadın bedeni, Boccaccio'nun Ortaçağ'a damgasını vuran

Decameron adlı eserinde de ironik bir dille ele alındığı gibi, o dönemde de arzu nesnesidir fakat bunun meşrulaşması için Rönesans'ı beklemek gerekecektir.

Rönesans'la birlikte kadın bedeninin arzulanırlığı meşrulaşmış olsa da diğer yandan anaç bir figür olarak yüceltilmesi de hala söz konusudur. Rousseau'nun **Emile** adlı eserinde yer alan "*Sophie'nin akan göğüsleri erdeminin kanıtlarıydı*"⁹ cümlesi buna dikkat çekmektedir. Fransız Devrimi sırasında devrimci amblemlerdeki ideal yurttaş sureti olan, bereketi ve



Resim 13:
"Virgin and Child",
Leonardo da Vinci,
1502

Resim 14:
"The Balcony",
Edouard Manet,
1868

Resim 15:
"The Sleeper",
Pierre Auguste
Renoir, 1897

erdemini simgeleyen Marianne adlı kadın figürü de bu yaklaşımın bir örneğidir. Aynı yaklaşım 19. yüzyılda da görülecektir. Bu dönemde kadın bedeninin, bir yandan özel alanda tasvir edilerek iffetliliği vurgulanırken, bir yandan da baştan çıkarıcılığı, modern kent yaşamının eğlence hayatında yer alabilen hafif meşrep kadınlar aracılığıyla erkek egemen sanat dünyasında özgürce resmedilmiştir. İki farklı biçimde betimlenen kadın bedeni her iki tasvir biçiminde de eril bakışa ait idealin nesnesi olmayı sürdürmüştür.

Arzu ve Tüketim Nesnesi Olarak Kadın Bedeni

Günümüzde kadın bedeninin arzu nesnesinin ötesinde tüketim nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Baudrillard içinde bulunduğumuz tüketim odaklı sistemi birey açısından şu şekilde tanımlamaktadır; "*Modernlikle, ötekinin üretilmesi çağına giriyoruz. Artık onu öldürmek, parçalayıp yutmak, aklını çelmek, onunla rekabete girmek, onu sevmek veya nefret etmek söz konusu değildir-öncelikle onu üretmektir söz konusu olan. O artık bir tutku nesnesi değil, bir üretim nesnesidir*"¹⁰. Arzu nesnesinin Rönesans dönemindeki biricikliği artık yoktur, Walter Benjamin'in de belirttiği gibi 'yeniden üretilebilirlik' üretilenin değerini de aşağıya

çekmekte, özel atmosferinin yıkılmasına sebep olmaktadır. Kadın bedeni açısından bu 'yeniden üretilirliğin' belki de en vahim örneği, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir endüstri haline gelen pornografidir. Günümüzde kadın bedenine çoğunlukla, Baudrillard'ın 'arzudan yoksun kalmış bir aşırı bedenin, duyarsız ve yararsız bir cinsel işlevin doruk noktası' olarak tasvir ettiği pornografinin kodlarıyla yaklaşmaktadır.

Cashback filmi ise, kadın bedenini bakışın nesnesi olarak konumlandırırken romantik başkahramanı aracılığıyla, arzuyu ve sanat eserine özgü 'özel atmosfer' olgusunu yeniden öne çıkarmaktadır. Yönetmen, kadın bedenini tüketimin sembolü olan bir süpermarket içinde, Rönesans ve 19. yüzyıl resim sanatı estetiğiyle sunarak, bedeni arzudan yoksun bir üretim nesnesi haline getiren pornografiden ayrıldığı izlenimini vermektedir.

Salvoj Zizek'e göre pornografide gerçek özneler bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir, biz seyirciler ise felç olmuş bir nesnebakışa indirgeniriz¹¹. **Cashback** filminde ise erkek kahraman kadın bedeninin çıplaklığını bir sanatçı gözüyle, tıpkı yerde dağılmış olarak bir arada duran bezelye tanelerinin rengi ve duruşunda yakalamaya çalıştığı güzelliğe bakar gibi görmektedir, izleyici de bu çıplaklığı onun bakış açısıyla seyretmektedir. Kahramanın romantikleştirilen tutkusu doğrultusunda seyredilen kadın bedeni estetize edilmiş bir sunumla nesneleştirilmektedir. Filmde, Laura Mulvey'nin "*Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*" başlıklı makalesinde dile getirdiği gibi, maskülen bakış açısının hâkimiyeti ve 'izlenen' olarak kadının edilginliği söz konusudur; "*nesne olarak kadının güzelliğiyle perdenin uzamı birleşir; yakın plan çekimlerle parçalara ayrılan ve stilize edilen beden, filmin içeriği ve izleyicinin bakışının dolaysız alıcısı olan bir üründür*"¹².

Cashback filminde tüketimin, ürün çeşitliliği açısından tüketime teşvikin en sembolik merkezlerinden birisi olan süpermarkette cansız birer varlık gibi duran çıplak kadın bedenleri, kapitalizmin bedene verdiği öneme de işaret etmektedir. Kapitalist sistem, tüketim ve gösteriş üzerine kurulu olduğu için bedeni önemsemmiştir, üretimlerini bedenin haz almasına dayandırmıştır. Bauman'a göre "*Beden, duyarlılığı yüksek ve tavımda bir haz aracıdır. Bu haz, cinsel, midesel ve fiziksel egzersizden alınan hazları içermektedir. Artık, tartışmasız özel mülk olan beden, heyecan verici, büyüleyici, çıldırıcı ve mest edicidir*"¹³. Bu sistem içinde hazzın

merkezi olarak kadın bedeni konumlandırılmış, onun hem tüketmesine hem de tüketilmesine uygun bir ortam yaratılmıştır. Yani kapitalizm, "*imparatorluğunu geliştirirken kadını temel alıp ürünlerle beraber ortak pazara koymuştur*"¹⁴. Erkeğin beğenisine göre inşa edilmiş olan ve kadın bedeninin sosyal bir gereklilik güdüsüyle içine hapsedildiği kapitalist sistemin güzellik kodları, eril iktidarı pekiştiren cinsiyetçi bir söyleme de hizmet etmektedir. Sheila Jeffreys'e göre kadınlar, 'etekler, vücut hatlarını gösteren kıyafetler, makyaj, saç şekilleri, epilasyon, ikincil cinsel karakterlerin sergilenmesi ya da bunların cerrahi aracılığıyla yaratılması ve feminen vücut diliyle' neredeyse zorunlu bir feminenlik etosu oluşturmaktadırlar; Jeffreys'e göre bu feminenlik, kadınların, kendilerinin ezilen sınıf olduğunu göstermeleri olarak okunmalıdır¹⁵. Kadın kabul görmek için tanımlanan güzelliğe sahip olmalı, bunun için de bedenini, kapitalist düzenin ekonomik döngüsüne hizmet eden çeşitli yöntemlere başvurarak dönüştürmelidir. Bu sistem içinde beden, Bauman'ın tabiriyle bir 'haz aracıdır' ve bu hazzın bastırılması değil, sürekli olarak üretilmesi ve çoğaltılması teşvik edilmektedir. Hristiyanlık, günah olduğu tehdidiyle kendi iktidarını sağlamlaştırmak için bedeni cinsellik söylemi ile kontrol etmeyi planlarken, kapitalizm de cinselliği düzenleyerek sosyal kontrolün hesaplarını yapmaktadır¹⁶. Bu düzenleme de kadın bedenini, belli güzellik kodları dâhilinde üretilen ve tüketilen nesnelere dönüştürmektedir. Bu anlamda, kapitalist sistemin döngüsüne hizmet eden bedensel gereklilikler gibi pornografi de yönlendirilmiş arzulara hitap etmekte, üretimin ve tüketimin sürekliliğiyle şekillenmektedir.

Cashback filmi kadın bedenine dair bir güzelleme gibi olan hikâyesini kapitalist sistemin ürünü olan bir tüketim alanı içine yerleştirmekle, bu sistem içindeki beden sömürsüne adeta Rönesans romantizmiyle karşı durmaktadır. Fakat kadın bedeninin üretim nesnesi haline getirilişine bir tepki gibi görünen bu yaklaşım, eril bakış tarafından arzu nesnesi olarak konumlandırıldığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Filmde erkek, kadın bedenine, resmetmeye değer sanatsal bir malzeme, bir nesne olarak yaklaşmaktadır; çünkü bu form karşısında büyülenmekte, ona bakmaktan zevk duymaktadır. Filmdeki kadınlar ise heykel gibi hareketsiz haldedirler ve çıplaklıklarının farkında değildirler. John Berger'e göre "*Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına*



Resim 16-17: Cashback filminden kareler.

çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuştur"¹⁷. Filmde resim öğrencisi erkek başkahramanın kadın bedenine karşı duyduğu skopofilik güdü, nü sanatı estetiğiyle perdeye yansıtılmıştır. Böylece, hâkim olan kahramanın bakış açısı, kadın bedenini izleyicinin gözünde de 'arzu nesnesi' konumuna yerleştirmektedir.

Sonuç

Cashback filminde kadınlar izlenildiklerinin farkında değildirler, çıplak kalmayı tercih etmezler. Filmde ürün reyonları arasında alışveriş yapan kadınların cansız mankenlere dönüştürülerek çıplak bırakılması ve bunun erkek kahramanın hayali doğrultusunda gerçekleşmesi, kadın bedeninin eril iktidar tarafından her daim yeniden üretilen ve tüketilen bir arzu nesnesi olarak ele alınışının da bir göstergesidir. Kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır, erkeğin dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir¹⁸. Lacan 'Kadın yoktur' önermesini yapmaktadır; Zizek'in eleştirel saptamasına göre ise kadın 'erkeğin semptomundan (belirtisi)' başka bir şey değildir, büyüleme gücü var olmasının boşluğunu maskeleymektedir¹⁹. Kadın bu filmde de erkeği büyüleyişiyle tanımlanmakta, o büyüleyici

ciliğiyle var olmaktadır. Bunun için eylemde bulunmasına gerek yoktur, doğası gereği büyüleyiciliği bedeninde taşımaktadır. Hareketsiz, ifadesiz ve olan bitenden habersizdir, tam anlamıyla edilgindir. Ama ekranı, kapitalist sistemin tüm güzellik kodlarını taşıyan bedeni doldurmaktadır. Dolayısıyla **Cashback** filminde kadın, hareketsizliği ve farkında olmayışı açısından bir yandan var oluşuyla nesneleştirilirken, diğer yandan çıplaklığının ve güzelliğinin fetişleştirilmesi açısından bedensel olarak da nesneleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

- BAUDRILLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998
- BAUMAN, Zygmunt, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008
- FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007
- JEFFREYS, Sheila, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, aktaran: BAŞKENT, Can, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
- KIZILÇELİK, Sezgin, **Küreselleşme Beden ve Şizofreni**, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
- MULVEY, Laura, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", ANTMEN, Ahu, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008
- SAGAN, Eli, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003
- SENNETT, Richard, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002
- STERLING, Charles, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
- TAŞ, Hüsamettin; BİNGÖL, Sinem; ARSLAN, Serdal; GÜNEŞ, Onur; **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
- TURNER, Bryan S., "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London 1993
- UMUNÇ, Himmet, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>
- ZIZEK, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004

NOTLAR

1. Himmet UMUNÇ, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, s.2 <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>

2. Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007, s.154
3. Laura MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", Ahu ANTMEN, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008, s. 281
4. Charles STERLING, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
5. Ernst Hans GOMBRICH, **Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance**. 4th ed. 1966. Chicago: U of Chicago P, 1985, aktaran: UMUNÇ, A.g.y, s. 1
6. Richard SENNETT, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002, s. 38-39
7. Jacques LE GOFF, **Ortaçağ Batı Uygarlığı**, Çeviren: Hanife GÜVEN ve Uğur GÜVEN, Dokuz Eylül Yayınları, 1999, s.283, aktaran: Sezgin KIZILÇELİK, *Küreselleşme Beden ve Şizofreni*, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, s. 89, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
8. Eli SAGAN, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003, s. 183
9. R. SENNETT, *Ten ve Taş*, s.258
10. Jean BAUDRILLARD, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998, s. 135
11. Slavoj ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004, s.150
12. L. MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", s. 291
13. Zygmunt BAUMAN, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s.157-159
14. Hüsamettin TAŞ, Sinem BİNGÖL, Serdal ARSLAN, Onur GÜNEŞ, **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, s. 43, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
15. Sheila JEFFREYS, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, s. 24, aktaran: Can BAŞKENT, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
16. Bryan S. TURNER, "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London, 1993, s. 15
17. John BERGER, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008, s. 54
18. A.g.y., s. 278
19. S. ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, s. 95

Mit Kıрма Girişimi Olarak Tarih İllüzyonu: "Der Baader Meinhof Komplex"

Emrah Suat ONAT*

Özet

Sinema kimi zaman tarihi yeniden oluşturma eğilimi taşıyabilir. İzleyicinin geçmiş ile bağı koptuktan sonra tarihi manipüle etmek ve sonucunda onu tekrar yazmak mümkündür. Bu metin tarihsel gerçeklerle **Der Baader Meinhof Komplex** filminin aktardığı süreci karşılaştırırken, bu dönem incelemesi anlatı boşluklarının gerçeği nasıl çarpıttığını ifşa eder. Filmin teknik olarak gerçeğe benzerliği tarihi yeniden yazmaya çalışan bir söylem ortaya çıkarmıştır. *Anahtar sözcükler: sinema, tarihsel eleştiri, RAF (Kızıl Ordu Fraksiyonu/Rote Armee Fraktion), söylem, ideoloji*

History Illusion as an Iconoclastic Attempt: "Der Baader Meinhof Komplex"

Summary

Movies may have tendencies to reconstruct the history occasionally. Once the audience's connection with the past is broken it is possible to manipulate the history and eventually rewrite it. While comparing the historical facts with the period that *Der Baader Meinhof Komplex* expresses, this paper reveals how narrative gaps twist the truth and the history. Technical verisimilitude of the film determines a discourse which is willing to rewrite the history.

Key words: cinema, historical criticism, RAF (Red Army Faction/Rote Armee Fraktion), discourse, ideology

Giriş

Sinema gerçeği değil ama izleyicinin gerçeklik algısını değiştirir. Egemen sinema, adının da hakkını vererek tarihi yeniden yazmaktan çekinmemiştir ve vazgeçmeyecektir; çünkü bu endüstri, var olduğu toplumun sinema sektörünün sadece ekonomik ilişkilerini değil, ideolojisini de tanımlar. "Ekonomik ve ideolojik olan arasındaki ilişki içinde egemen sinema kendi somut biçimini alır. Bu nedenle bir sinema endüstrisi olan her ülkenin kendi egemen sineması vardır ve bu sinema sürekli olarak içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilere bağlı olarak gelişir"¹. Egemen sinemanın, egemen ideoloji bağlamında Vietnam'da Rambo ile ya da –ve hatta– Irak'ta P.Alemdar'la ve daha birçok örnekle intikam peşinde koşarken tarihi ve gerçeği çarpıttığı açıktır.

2008 yılında tarihle bir kez daha oynanırken Almanya üstesinden hala gelemediği RAF (Rote Armee Fraktion - Kızıl Ordu Fraksiyonu) fantezisini yeniden izleyiciye sunar. 11 Eylül'den bu yana hortlayan terör ve terörist filmlerinin son halkalarından biri

olan **Der Baader Meinhof Komplex**, 1986 yapımı **Stammheim** ve 2002 yılı yapımı **Baader** adlı filmlerden sonra (her iki yapım da Uluslararası Berlin Film Festivali'nde çeşitli ödüller kazanmıştır) adeta serinin son halkası konumundadır. 2002 tarihli filmin yanında, **Der Baader Meinhof Komplex** gerçeğe daha yakın duruyorken, buradaki yakınlık ancak göreceli bir değer taşıyabilir. Bu durum şaşırtıcı değildir, çünkü Almanya'nın sinemayı ideolojik olarak etkili biçimde kullanması zaten yeni değildir. Zira Goebbels'i ve Leni Riefenstahl'i göz ardı etmek imkânsızdır.

Aynı konuyla ilgilenen tüm benzerleri içinde **Der Baader Meinhof Komplex** görsel olarak gerçeğe benzerlik, etkileyicilik, oyunculuk, yapım, sinemasal anlatı, kronoloji vb. gibi özellikleri bakımından diğerlerinden çok ileridedir. Peki ya söylem? **Der Baader Meinhof Komplex** NE'yi NASIL anlatır?

2008 İstanbul Film Festivalinde **Bir Terör Filmi: Der Baader Meinhof** adıyla² gösterilen **Der Baader Meinhof Komplex** aynı zamanda Almanya'nın Oscar'lardaki En İyi Yabancı Film ödülüne adaylığını

koyduğu filmidir. Yapım, 1970'te kurulan RAF'ın (*Rote Armee Fraktion*- Kızıl Ordu Fraksiyonu) kurucu kadrosuna³ odaklanır. Bu kadro 1977 yılının 18 Ekim'inde, Stammheim cezaevindeki hücrelerinde ölmüş halde bulunurken, Ulrike Meinhof 1976'da, Holger Meins 1974'de hayatını kaybetmiştir.

Konuyu tartışmaya başlarken üzerinde önemle durulması gereken bir nokta vardır. Filmin adına göre, öykü, RAF'ın kurucu kadrosundan Andreas Baader ve Ulrike Meinhof arasındaki politik ilişkiye mi gönderme yapmaktadır yoksa genel olarak RAF'tan mı bahsetmektedir? Film izlendiğinde olay örgüsünün kişisel bir ilişki ağı üzerinden ilerlemediği görülür; zira yapım sadece iki karakter arasında geçen ilişkileri ele almaz. Öykü, ağırlıklı olarak 1970-1977 arası RAF'ı incelemektedir. Tam da bu noktada 'RAF' ile 'Baader-Meinhof Grubu' adları arasında ciddi ideolojik yaklaşım sorunu ortaya çıkmaktadır. Hiç bir RAF üyesi ya da sempatzanı örgütün adını Baader-Meinhof Grubu ya da Çetesini olarak telaffuz etmez. Kurdukları oluşumun adı Kızıl Ordu Fraksiyonu'dur. Bu tip bir isimlendirme egemen bir bakışın (devletin ve basın) söylemidir. Hatta Bernhard Vogel'in şu sözleri önemli bir ayrımı da ortaya koyar: "*Baader Meinhof çetesi yerine Baader Meinhof grubu diyen herhangi bir kişinin örgütün sempatzanı olduğu düşünülebilir (zira RAF'ın ortaya çıktığı günden beri 'grup' kelimesinin kullanılması onlara politik bir meşruiyet kazandırırken, 'çete' tanımlaması örgütünün adı suçlarla ilişkili kılıyordu)*"⁴.

Tarihe Karşı Temsil ve Sunum

Bu metnin amacı bir film izleyicisinin olmuş olan ile manipüle edilmiş olan arasındaki ilişkiyi ele alınırken neden sonuç ilişkisi ve tarihsel bağlamı göz önünde bulundurarak sunum ve tarih arasındaki ilişkileri incelemektir. Filmi oluşturan birbirinden oldukça kopuk görünen yapısal blokların birbirleriyle ilişkisini kurmak, konudan habersiz izleyici için mümkün görünmemektedir. İzleyicinin konu hakkındaki bu bilgisizliği (izleyicinin her filme dair tarihsel gerçeklikten haberdar olması zaten beklenemez) manipülasyon aracı olarak kullanırken, bu girişim tam da bu bilgi boşluklarından faydalanarak sağlanmaktadır ve bu anlamda bilinçli ve amaca uygundur. Tarihsel süreç içinde kesintisiz devam eden örgü, filmsel olay örgüsünde kasıtlı olarak eksiltilmiş, boşluklar yaratılmıştır. İzleyici sinema dilinin ve bizatihi anlatımın ruhunda olan bu yöntemi yadırgamayacak ve olay örgüsünün ifade ettiği gerçekliği (aslında gerçeğe benzerliğini) –

film izleme deneyiminin getirdiği bir ön kabul ile alımlayacaktır. Filmin söylemi izleyiciye kasti olarak eksiltildi bir anlatım sunarak kendi içinde tutarlı görünen fakat tarihle çelişen bir yapı ortaya çıkarmıştır.

Andreas Baader ve Ulrike Meinhof bir efsane statüsüne yükselmiş iki devrimci kimlik olarak, egemen ideoloji tarafından yeniden sıradanlaştırılmak ve son aşamada da yok edilmek zorundadır. Filmin ulaşmaya çalıştığı (özellikle filmin finalinde Brigitte Mohnhaupt'un replikleriyle filmin anlattığını anlamayan izleyiciye bir de 'kör göze parmak' usulüyle dayatılan) sonuca giden bu yolda, yönetmenin ve dolayısıyla anlatının kendisinin böyle stratejiler geliştirmesi doğaldır. Oysa sunumun boş bırakıldığı noktalar doldurulduğunda daha gerçekçi karakter ve olay analizlerine ulaşmak mümkün görünmektedir. Ayrıca gerçekleşen olayların motivasyonlarını yakalamak adına tarihe dönmek zorunlu olacaktır. Her olayın değil ama önemli olanların tarihsel gelişiminin doğrusunu söylemek, filmi izlemiş / izleyecek olan seyirci için bir rehber vazifesi de görecektir. RAF üzerine tarihsel bir araştırma olmasa da, **Der Baader Meinhof Komplex**'in RAF'ı temsil ve sunum tarzında tarihle nasıl çeliştiğini kavramak, anlatının tarihsel manipülasyonu bağlamında iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Filmin girişi Meinhof'un burjuva yaşamıyla izleyiciyi karşılar: çıplaklar kampında marjinal aile tablosu. Görüntülere eşlik eden müzik Janis Joplin'in **Mercedes Benz** adlı parçasıdır. Şarkının sözleri, burjuva yaşam tarzına bir vurgu daha yaparak, daha sonra çizilecek olan Ulrike Meinhof portresinin filmsel şimdi ile filmsel sonra arasındaki uçurumunu resmetmeye çabalar.

İkinci sekans (rock'n roll kıızı olarak Meinhof'un ev partisi ve Almanya'ya gelen İran Şahı ve eşine yazdığı açık mektup) ilk sekansın devamı niteliğinde olup, politik Meinhof karakterine ilk göndermeyi oluşturur. İzleyici rock'n roll yapan Ulrike'den, **Konkret** dergisinde sivri dilli yazıları yayınlanan Meinhof'a sert bir geçiş yaşar. Bu sahnenin bir önemi daha vardır. **Der Baader Meinhof Komplex** filminin uyarlandığı kitabın⁵ yazarı Stefan Aust karakteri izleyicinin karşısına burada çıkar.

İran Şahına yönelik protestolarla başlayan sonraki sekansa ait görüntüler, ses köprüsü vasıtasıyla bir önceki sekansın içinden başlar. Polislin ve yandaş göstericilerin protestoculara saldırısı aktüel kamera ve göz hizasından yapılan çekimlerle sunulur. Fakat

bu sahnenin hemen girişinde, tıpkı bir öncekinde olduğu gibi, yine bir tanıtma çabası vardır. İzleyici, filmin daha sonraki bölümlerinde önemli bir rol oynayacak olan Peter Homann'ı görür. Bir önceki sekansta kendisine yer bulan Aust'un **Der Baader Meinhof Komplex**'i yazarken Homann'ın büyük desteğini almış olması bir diğer anlamlı noktadır.

Başlayan protestoda Benno Ohnesorg adlı öğrencinin bir polis kurşunuyla 2 Haziran 1967'de yanlışlıkla öldürülmesi Almanya içinde çok ciddi tepkilere neden olur. Zaten o gün gerçekleşen olay da polislin aşırı müdahalesi nedeniyle yaşanmıştır.

*Şah ve karısını korumak üzere daha önce görülmedik önlemler alınmıştı. Birçok İranlı öğrenci geçici olarak Münih'ten çıkarılmış, otoyollar kapatılmış, yedek polis güçleri getirilmişti. Şah'ın operaya girmesi sırasında yumurta ve biraz taş atılmasının dışında, polislin iddiasına göre, bin kadar Batı Berlinli gösterici şiddete başvurmuştu. Ama polis şiddet kullanıyordu. Göstericileri dövüyorlar, bazıları evlere sığınınca, onları izlediler. Ohnesorg orada, sivil polis tarafından başından vuruldu*⁶.

Filmde gösterilmemiş olsa bile, Ohnesorg adına düzenlenen protesto belki de ölüm olayından daha etkili bir eylem haline gelmiştir. "*Batı Berlin'den SDS'li (SDS: Alman Sosyalist Öğrenciler Federasyonu) Siegwald Lönnendoncker, 'insanlar Ohnesorg'a olan hepimize olabilir diye düşünüyorlardı' diyor. 'Ve o zamana kadar olmamış olan bir şey oldu. SDS'li yoldaşların daha önce çağrısını yaptığı soyut dayanışma kavramı artık gerçek bir dayanışmaya dönüşmüştü'*"⁷.

Devlet ve polise karşı çarpışan protestoculara yönelik en büyük saldırı, filmde de gösterildiği gibi basın devi Springer Grubu'ndan gelmekteydi. İzleyici, Gudrun Ensslin ile tanışmadan hemen önce, Meinhof'un Springer Basın Grubu'na bağlı bir gazete-yi eleştirdiğini görecektir.

Gudrun Ensslin, film içinde defalarca olduğu gibi, annelik bağlamı içinde temsil edilmiş ancak bu temsil sırasında da annelik kavramıyla uzaktan yakından ilişkisi olmayan bir karaktere dönüştürülmüştür. Zaten filmdeki kadın karakterlerin anneden çok birer terörist olarak temsil edilmesi süreci, çocuk-anne ilişkisi üzerinden devamlı surette kendini tekrar etmektedir.

İzleyicinin Andreas Baader ile tanışması ise Schneider Mağazasının kundaklanması öncesinde gerçekleşir. Andreas Baader sert, kavgacı ve uyumsuz bir karakter olarak sunulurken, bu sahnede Ensslin'in Baader'e olan körü körüne inancı özellikle vurgulanır. Bu inanç filmin genel stratejisi içinde sıklıkla başvurulan bir araç haline gelecektir.

Filmdeki önemli bir dönüm noktasını ise öğrenci lideri Rudi Dutschke'nin vurulmasıdır. Sağcı bir genç tarafından yüzünden ve vücudundan vurulan Dutschke o gün (11 Nisan 1968) değil fakat 11 yıl sonra bu olaya bağlı olarak beyin kanaması yüzünden hayatını kaybedecektir. Bu suikast girişimi, filmde gösterildiği şekliyle, gerçekten büyük bir infial yaratır.

*Önde gelen Batı Alman şehirlerinde 60.000 kişi Springer binalarını kordon altına aldı. Münih SDS'den Barbara Brick, 'şimdi büyük bir öfkeden kaynaklanan şiddet eğilimi vardı' diye anımsıyor. 'şimdi savaş için, iç savaş için sokaktaydık. Öyle olmasaydı, başka insanların arabalarıyla barikatlar kurmazdık; sahiplerine sormak bir an bile aklımıza gelmemişti. Bir otobüsü devirip ateşe vermezdik. Evet, duygusal olarak savaş ilan etmiştik, öncelikle karalamaları ve iftiralarıyla insanları öldüren basına karşı'*⁸.

Burada bahsi geçen basın grubu, izleyicinin birkaç sekans önce Meinhof'un eleştirileri ile adını duyduğu Springer Basın Grubu'dur ve gazetelerinde şöyle manşetlere yer vermektedirler: "*Genç Kızların Terörünü Hemen Durdurun, Bütün Pis İş Polise ve Onların Su Tabancalarına Bırakmayın*"⁹. Ancak her ne olursa olsun RAF'ın kurulma saiklerini sadece Ohnesorg cinayetine ve Dutschke suikastına bağlamak, Vietnam savaşına, Amerikan karşıtlığına, Almanya-Amerika arasındaki askeri işbirliğine ve Almanya'nın Nazi geçmişine neredeyse hiç değinmemek anlatıya ait stratejinin bir parçasıdır. Filmin bu anına kadar gerçeklerden kopmamaya özen gösteren ama izleyiciyi yine de yanlış yönlendiren bir anlatım tarzı söz konusudur.

Komün sekansında izleyici bir serseri olarak Baader portresini çok daha yakından görecektir. Bu sekansta görülen nedensiz şiddet, bilinçli olarak RAF'ın kurulmasıyla da ilişkilendirilecek ve RAF kimi durumlarda Baader'in oyuncağı olarak resmedilecektir.

14 Mayıs 1970 tarihinde Baader, Ulrike Meinhof'un da yardımıyla Berlin'deki Dahlem Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden kaçılırken, filmde sunulduğu biçimiyle Meinhof'un şaşkınlık yaşamaya ya da tereddütte kalması mümkün görünmemektedir. Zira, "... sekiz gün sonra eylem Agit 883 adlı anarşist eğilimli bir yeraltı gazetesinde çıkan bir yazıda üstlenilir. 'Kızıl Ordunun İnşası' adlı metnin yazarları anti-emperyalist hareket içinde silahlı bir fraksiyon olarak örgütlenmeyi amaçladıklarını belirtirler. RAF adı ilk kez bu metinde kullanılmıştır"¹⁰. Bu metnin yazarlarından biri de Meinhof'tur. Zaten örgüt içinde de bu gelenek devam etmektedir. Fakat film boyunca görüleceği üzere Meinhof'un bu teorik yanı Baader ve Ensslin tarafından sayısız kere aşağılanmakta, filme göre Meinhof'u intihara sürükleyen bu süreç karakterler arasında kopmalara neden olmaktadır.

22 Mayıs 1970 tarihli bildiri ile RAF'ın temelleri atılmıştır. "1968 yılında küçük-burjuva devrimci-radikal bir örgüt olarak şekillenen RAF, ideolojik-askeri gidasını Latin-Amerika devrimciliğinden almış, şehir gerillacılığı temelinde, etkin gerilla eylemleriyle darbeler indirerek Alman emperyalizmini zayıflatmayı ve ardından gelişecek olan toplumsal muhalefetle de düzeni yıkmayı hedefleyen bir stratejiyle hareket etmiştir"¹¹. Fakat Ümit Koşan'ın kitabında 1968, Geoffrey K. Roberts ve Patricia Hogwood'un **The Politics Today** adlı eserinde ise 1971 olarak¹² bildirilmiş olmasına rağmen RAF'ın kuruluş yılı 1970'tir¹³.

RAF'ın kurulmasından hemen sonra, 1970 yılının yaz aylarında RAF'ın kurucu kadrosu Ürdün'deki El Fetih kamplarına katılır¹⁴. Filmsel söylemin bu kamp üzerinden iletmeye çalıştığı iki mesaj göze çarpar. İlki ve daha az önemli olanı RAF üyelerinin marjinal duruşlarını vurgulayan çıplaklık meselesidir. Müslüman militanlarla Alman gençlerin ahlaki çatışması neredeyse rahatsızlık verici bir biçimde sunulmaktadır.

İkinci ve çok daha önemli olan mesaj ise anlatı stratejisinin filmin o anına dek pek çok kez vurguladığı ama burada zirve yaptığı söylemin açık tezahürüdür. Daha önce de tekrarlandığı üzere RAF kadınlarının (özelde Ensslin ve Meinhof) annelik güdüsünden yoksun olduğu burada bir kez daha yinelenir. Fakat bu noktada da tarih ve temsil / sunum tekrar karşı karşıya gelir. Annelik niteliklerine haiz olamama üzerinden işleyen bu söylem yeni de değildir üstelik.

... hiç kuşkusuz medya 'terörist' kadınların temel bir özelliği olarak gösterilen, Lombroso'nun¹⁵ da suçlu kadınlara atfettiği 'analık görevini yerine getirmeme' noktasının altını çizme fırsatını kaçırmamıştır. ... RAF'lı kadınlar, toplumun kadınlar için saptamış olduğu özel rolü kaale almadan kendi geleceklerini belirlemişlerdir. 'Sakin ve huzurlu bir hayat sürmeyi' seçmemiş ve 'bireysel daire'nin yerine 'genel oluş'u koymuş, böylelikle anneliği ikinci plana itmişlerdir¹⁶.

Meinhof'un kızlarını Filistin'e göndererek onları babalarından koparmayı istediğine ilişkin iddia (ve vereceği bu kararları bir daha kendisinin de göremeyeceği olduğunun bilincinde olması) izleyicinin gözünde Meinhof'un ve Ensslin'in insani olan tüm niteliklerini silmeye yönelik bir girişimdir. Film bunu yaparken, çok bilinçli olarak doğruluğu ya da yanlışlığı kanıtlanmamış ve kanıtlanamayacak olan bu iddiaya dayanmaktadır.

2007 yılında Jutta Dittfurth, filmde geçen bu olayın bir başka yönünü açığa çıkarmıştır. Yazara göre Meinhof, ikiz kızlarının velayeti babaları Klaus Reiner Röhl'e verilecek olursa onları kızkardeşi Inge Wienke Zitzlaff'ın yanına Doğu Almanya'ya göndermeyi planlamaktadır¹⁷. Fakat Ürdün Kampı'nda RAF'la yollarını ayıran Peter Homann (zaten film ve kitapta bu konudaki söylem onun anıları üzerinden şekillenmektedir), ikizleri buldukları Sicilya'dan kaçırarak babalarına teslim eder. Böylece Meinhof'un kendi kızlarıyla ilgili planları suya düşmüş olur.

Dittfurth'un belirttiği gibi çocukların Ürdün'e gönderilme planı sürecinde ülkenin savaşın eşiğinde olduğu zaten herkesin malumudur. Gerillalar Federal Almanya'ya döndükten birkaç ay sonra savaş çıkmış ve 4000 ila 10000 Filistinlinin yaşamına mal olmuştur. Homann ve Aust'un iddialarına göre kızların gönderileceği yetimhane de Ürdün hava kuvvetleri tarafından bombalanan hedeflerden biriydi ve bu taarruzdan hiç kimse kurtulmadı¹⁸.

Homann ve Aust'un iddialarına karşılık Dittfurth'un iddiaları daha makul gelmektedir, zira Meinhof gibi hayatını politikaya adanmış bir gazetecinin konjonktürel gerilimin farkında olmaması ve göz göre göre kızlarını ölüme göndermesi, her şeyden önce, akla hiç yatkın gelmemektedir.

RAF üyeleri Almanya'ya döndükten sonra ise banka soygunları başlar. Alman hükümeti bu eylemler sayesinde örgütten haberdar olur. 1970-1972 arası RAF'ın halk desteği giderek büyümektedir. Filmde Federal Kriminal Polis Bürosu Başkanı Horst Herold'un repliğiyle ifade edildiği üzere 30 yaş altı her dört Almandan biri RAF sempatanıdır.

1972 yılında, Mayıs Taarruzundan önce gerçekleştirilen bir anket halkın RAF'a olan desteğini göstermektedir.

1971 yılında yapılan geniş çaplı bir kamuoyu araştırmasında katılımcıların 40%'ının RAF eylemlerini, motivasyon olarak, adi suç olarak değil de politik şiddet olarak gördüğünü, 20%'sinin RAF üyelerinin yakalanmasını engellemek için onları himaye edenlerle ortak görüşte olduğunu ve 6%'sının ise RAF üyelerini saklama konusunda gönüllü olduklarını ortaya koymuştur¹⁹.

1972 yılının Mayıs ayında RAF Vietnam'daki bombalamalara karşı Almanya'da Mayıs Taarruz'unu başlatır ve bu şekilde Vietnam'da gerçekleşen savaşı kendi ülkesine de getirmiş olacağını düşünür. Onlara göre artık savaş sadece Asya'da değil, Almanya'daki Amerikan ordu merkezlerinde de devam edecek, hatta Amerika'ya destek veren Alman Devleti de bu saldırılardan nasibini alacaktır. İlk saldırı 11 Mayıs günü Frankfurt'ta Amerikan Ordu Karargâhına gerçekleşirken bir subay ölür ve 13 kişi yaralanır. 13 Mayıs'ta Augsburg ve Münih'teki polis merkezleri bombalanır. 15 Mayıs'ta Yargıç Buddenberg'in arabasına başarısız bir bombalı saldırı düzenlenir. 19 Mayıs'ta Hamburg'daki Springer binası bombalanır ve 17 çalışan yaralanır. Bu saldırı daha sonra RAF'ı bölen saldırı olarak gündeme getirilecek ve film içinde de kullanılacaktır. Ancak Brigitte Mohnhaupt'un 1976 yılında Stammheim'daki ifadesi (bu ifade ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak ele alınacaktır) bu yaklaşımın doğru olmadığını gösterir. 24 Mayıs'ta Heidelberg'de bulunan Amerikan Ordusu Karargahı bombalanır ve üç asker ölür²⁰.

Almanya'daki Amerikan askeri üsleri Vietnam'a yapılan sevkیاتlar açısından son derece büyük öneme sahiptir. Bu konudaki hedef seçimi RAF açısından oldukça doğru görünmektedir çünkü hedeflerin Almanya'nın Nazi geçmişiyile de ilgisi bulunmaktadır. Örneğin "Frankfurt'taki IG-Farben Karargahı bir zamanlar Nazi Reich'mın finans liderleri için bir mer-

kezdi ve şimdi de Amerikan ordusu tarafından stratejik planlama merkezi olarak kullanılmaktadır ki bu durum da burayı RAF'ın saldırısı için oldukça uygun bir hedef haline getirmektedir"²¹.

Bu saldırılardan hemen sonra tüm ülkede RAF militanı avı başlar ve çok sayıda polis görevlendirilir. Bu beklenmedik bir tepki değildir ama halkın desteğini bir anda çekmesi RAF'ın kurucu kadroları için şaşırtıcıdır. "Tüm bu eylemler silahlı propaganda sonucu halkın da mücadeleye katılacağını düşünen RAF'ın beklentisinin aksine halkın devletle daha çok bütünleşmesine ve polisle işbirliğine gitmesine neden olur"²². Bu etki sonucu RAF'ın kurucu üyeleri arka arkaya yakalanır; 1 Haziran'da Baader, Meins ve Raspe, 7 Haziran'da Ensslin, 9 Haziran'da Mohnhaupt, 15 Haziran'da ise Meinhof gözaltına alınır²³.

Filmde gösterilmeyen çok önemli bir nokta vardır. Meinhof'un yakalandığı gün aynı dairede Gerhard Müller de ele geçirilmiştir. Kamera bu dairenin içinde gezinse de Müller'in orada olmadığı görülür. Oysa Müller, filmin iskeletini oluşturan söylemlerin sahibidir. Hapse girdikten sonra savcılarla işbirliği yapan (bir polisi öldürmekten yargılanmaktadır ve aleyhine tanıklık yapan görgü tanıkları vardır) ve böylece çok az bir süre mahkûm olduktan sonra salıverilen ve Meinhof'un RAF'ın diğer üyeleriyle kopma noktasına geldiğini söyleyen²⁴ -böylece filmde Meinhof'un intiharı için uygun bir ortam yaratana yine Müller'in kendisidir. Bu iddiaları Jan Raspe ve Brigitte Mohnhaupt kesin olarak yalanlamıştır. Müller'in anlattıkları film için, filmin izleyiciyi inandırması için, RAF'ın gerçeklerle çelişen temsili için biçilmiş kaftandır ve Müller filmde, gerçekte olması gereken yer ve zamanda mevcut değildir.

RAF üyelerinin hapisane günleri tecritlerle başlar. Psikolojik işkence tekniklerinin uygulandığı tecrit yöntemleri özellikle Meinhof üzerinde kullanılır. Film bu süreci, yine intiharı haklı çıkaracak biçimde, Meinhof'un akli dengesini kaybetmeye başlamasıyla kullanır. Bu noktada açlık grevleri ve ölüm oruçları devreye girer. Bu etkinliklerin RAF için iki önemli amacı vardır: birincisi halka ulaşmak ve ikincisi tecritleri kırabilecek güce sahip olmak²⁵. RAF üyelerine göre ellerindeki tek silah (filmde gösterilen tabanca ve kurşunların aksine) kendi hayatlarıdır. Artık eylem alanları mahkeme salonları ve açlık grevleri, ölüm oruçlarıdır.

Holger Meins'in öldüğü açlık grevi tek bir dalgaymış gibi yer bulur filmde. Oysa 1973 yılından 1989'a kadar tam 10 açlık grevi gerçekleştirilir²⁶. Meins Kasım 1974'de üçüncü açlık grevi dalgası sırasında ölür. Ayrıca Baader ve Ensslin farklı açlık grevi dalgaları sırasında cezaevi yetkilileri tarafından sudan da mahrum bırakıldıkları için hayati tehlike atlatırlar. Meins'in tabii tutulduğu zorla besleme yöntemleri ise mahkûmun hayatta kalması için değil, daha sancılı ve daha hızlı ölmesi için kullanılan işkence yöntemlerindedir. Bu işlemin uygulanması için hapishane doktorları baskı altında tutulmaktadır. "Bir keresinde hapishane doktorları açlık grevi yapan bir mahkûma zorla besleme uygulaması yapmayı reddetmişlerdir çünkü bunun insani olmadığını düşünmektedirler; bu mahkûm daha işbirlikçi tıbbi bir ekibin görev yaptığı başka bir hapishaneye gönderilmiştir"²⁷.

RAF üyelerinin yargılandığı Stammheim duruşması Stuttgart'ta 21 Mayıs 1975 günü başlar. Bu duruşma için özel bir mahkeme binası inşa edilmiştir.

*Stuttgart-Stammheim Cezaevinin 200 metre uzağına inşa edilen bina... penceresiz beton bir bloktan ibarettir... üç değişik girişi vardır: biri mahkeme heyeti ve iddia makamı tanıklarının için, ikincisi sanıklar için ve karmaşık bir güvenlik sistemine sahip olan sonuncusu ise içeri üstleri aranarak teker teker alınan izleyiciler, gazeteciler ve avukatlar için*²⁸.

Filmde de Horst Herold'un replikleriyle vurgulandığı gibi RAF üyelerinin iletişimlerinin gözlemlenmesi için Stammheim'da bir araya getirilmektedir. Oysa Baader, Ensslin ve Raspe'nin öldüğü ve Möller'in ağır yaralandığı geceye ait ses kayıtları ölüm olaylarının araştırılması sırasında dinlenmemiştir²⁹.

Stammheim'a ait ilk sekans Baader'in mahkeme heyetine devlet tarafından verilen avukatları istemediğini haykırmasıyla açılır. Hiçbir neden sunmaksızın yapılan böyle bir giriş izleyicide yaratılmaya çalışılan 'Şımarık Baader' yargısını güçlendirmeye yöneliktir.

RAF duruşmasıyla birlikte Alman Hükümeti ceza kanununun 129a Maddesini (anti terör yasası) yürürlüğe sokar. Bu madde yüksek güvenlikli Stammheim'ın hem içeri, hem de dışını kontrol altına almaktadır. Bu yasa uyarınca avukatlar teröristlere yardımcı olmak ya da onları davalarında desteklemek gibi şüphelerle davadan el çektilerilebilir hatta bürolarına yapılan baskınlarda elde edilebilecek şüpheli kanıt-

lar dolayısıyla ceza alabilirlerdi. Andreas Baader'in buradaki haykırışı bir şımarıklık belirtisi değil, aksine hakkı göz göre yenen bir insanın isyanıdır.

*Andreas Baader davanın başlamasından önce kendi seçtiği avukatlarından mahrumdur. Üç avukatı Klaus Croissant, Kurt Groenwold ve Christian Strobele ... savunma makamlarından ihraç edilmişlerdir... Bu, üç yıl süren bir soruşturmanın ardından davanın başlamasına bir hafta kala, sanıkların dosyaya en iyi şekilde vakıf olan üç avuktardan yoksun kalmaları anlamına gelmektedir*³⁰.

Baader'in savunmasını üstlenen avukat Croissant RAF'ın açlık grevlerini desteklediği ve 3 günlük destek amaçlı açlık grevi yaptığı için terörist bir örgütle ilişkilendirilerek davadan el çektilerilmiştir³¹. Baader bu yüzden davaya devletin kendisine tahsis ettiği avukatlarla başlamak zorunda kalmıştır.

Bu ilk Stammheim duruşma sekansının bir özelliği de Meinhof'un akıl sağlığını yitirdiği yönündeki anlatı stratejisinin devamını sağlamaktır. Ölü bölümde³² uzun süre kalan Meinhof'un çok da sağlıklı olduğunu iddia etmek mümkün değildir; ancak bu sunum biçimi devletin sanıkların yokluğunda da davaya devam edilebilmesini sağlayan yasayı çıkarmasını haklı gösterir niteliktedir. Ayrıca Meinhof'un ölü bölümünden, ölümüne değin devam edecek temsil tarzının bir halkasını oluşturur. Filmde Petra Schelm'in öldürülmesinden sonra Meinhof'un ölümüne değin sunulacak tüm sekanslar bu izlek üzerinde işlemekte ve Andreas ile Ensslin'in karşısında giderek zavallılaştıran ve onlardan giderek kopan bir Meinhof portresi çizmektedir. Anlatının açıkça vurgulamak istediği RAF'ın teori ve pratik ilişkisinin koştugu hatta Baader'in kaçırılması dışında hiç mevcudiyet kazanmadığıdır. Meinhof'un ölüm sekansından bir önceki bölümde grup içindeki bu hizipleşme karikatürize edilmiştir. Ensslin ve Baader, önce Meinhof'un yazdığı bir yazıyı yırtıp atmakta, ardından onu Hamburg'daki Springer binası saldırısı yüzünden yargılamakta, aşırı depresif Meinhof hüccesine dönerken de arkasından öpüşmektedirler. Anlatının bu bölümüyle tarihi bir kez daha karşı karşıya getirmek gereklidir.

Yukarıda bahsedilen tüm suçlamalar (Springer Saldırısı ve Meinhof'un gruptan kopması) Gerhard Müller isimli eski RAF militanının ifadesine dayanmaktadır ve filmde değiştirilmeden kullanılmış-

tır. Gerhard Müller bir polisin ölümünden sorumlu tutulmasına rağmen, savcılarla işbirliği yaparak az bir ceza almış ve daha sonra da izini kaybettirmiştir³³. Oysa Brigitte Mohnhaupt 22 Temmuz 1976'da verdiği ifade Hamburg'daki saldırı sırasında Meinhof'un orada olmadığını ve RAF'ın birbirinden bağımsız hücrelerden oluştuğunu ve her bir hücrenin kendi başına eylem planlama ve gerçekleştirme gücünün olduğunu vurgular. Ancak sivillere zarar verebilecek eylem tarzı RAF içinde benimsenmemiştir ve Springer saldırısı bu yüzden örgüt içinden de eleştiriler almıştır. Meinhof da bu olayı araştırmak üzere saldırıdan hemen sonra Hamburg'a gitmiştir. Mohnhaupt olayın böyle çarpıtılmasını, Baader'in RAF'ın lideri gibi gösterilmesini ve grup içinde kopmalar yaşandığına dair dedikoduları (yani filmde anlatılan hemen her şeyi) Başsavcı Buback ile Gerhard Müller arasındaki işbirliğine bağlar³⁴. Meinhof'u intihara sürükler gibi temsil edilen bu kopuşların aslında söz konusu olmadığını belirten bir metin de Jan-Carl Raspe'nin 11 Mayıs 1976'da yazdığı "Ulrike Meinhof'un ölümü üzerine" adlı yazısıdır.

*Geçtiğimiz yedi yıl boyunca gözlemlediğim Ulrike ve Andreas arasındaki ilişkinin sıvrırları yoğunluk ve şefkat, duyarlılık ve açıklıkla çizilmişti... bugün Ulrike ve Andreas arasında ya da Ulrike ile bizim aramızda herhangi bir 'gerilim' ve 'yabancılaşma' olduğunu iddia etmek ... iftiradan başka bir şey değildir. Tüm bunlar Buback'ın ve onun budalalığının parçasıdır*³⁵.

Filmin bu ana kadar sürdürdüğü çöküş süreci Meinhof'un son çekimine eşlik eden diegetik³⁶ ses köprüsü vasıtasıyla izleyicide yaratılan beklentinin karşılığını verir ve Meinhof intihar eder. Anlatı bu ölüm olayının açıkça intihar olduğunu gösterme niyetindedir. Ölüm anında hiç görgü tanığı bulunmadığı için bu olayın bir intihar mı yoksa cinayet mi olduğu kesin olarak iddia edilemez ancak eldeki veriler bazı kafa karıştırıcı soruların oluşmasına neden olmaktadır. Örneğin Meinhof'un ölümü sonrası olayı soruşturmak üzere bir araya gelen uluslararası inceleme komisyonu 15 Aralık 1978 tarihinde şöyle belirtir: "... İncelememiz sonucunda Ulrike Meinhof'un asıldığında ölü olduğu şüphesini doğuran bulgularla karşılaştık ve bu ölüme bir ya da birden fazla kişinin karışmış olduğuna dair çarpıcı göstergeler mevcut... Komisyonumuz Ulrike Meinhof'un hangi koşullarda öldüğü hakkında kesin bir açıklama yapma şansına sahip değil"³⁷.

Meinhof'un ölümünden sonra ve neredeyse bir ay süren 4. açlık grevi sürecinde RAF militanları misilleme yolunu seçer. 7 Nisan 1977 günü Federal Başsavcı Siegfried Buback öldürülür. Aynı gün yayınlanan RAF – Ulrike Meinhof Müfrezesi imzalı bildirisinin son cümlesi şöyledir: "Federal Savcılar Dairesinin (BAW) asgari yaşam koşullarına sahip olmak için hep birlikte yapılan dördüncü açlık grevini Andreas, Gudrun ve Jan'ı katletmek adına bir fırsat haline getirmesinin önüne geçeceğiz çünkü psikolojik savaş Ulrike'nin ölümlüyle birlikte açıkça derinleştirilmektedir"³⁸³⁹.

Filmin sonraki sekansı tarihsel olarak gerçek olamayacak kadar kurmaca görünmektedir: Ceza Kanunu'nun 129a maddesi son derece etkin biçimde uygulanırken yüksek güvenlikli Stammheim hapishanesine dosya arasında silah sokulması. Bu noktada tarihsel gerçeklere bir kez daha dönmek ve ceza yasasının 129a maddesinin ilgili bölümlerini incelemek gerekiyor.

Daha önce de değinildiği gibi Stammheim'ın üç farklı girişi vardır ve 129a uyarınca avukatlar üstleri mutlaka aranarak içeriye alınmaktadırlar. 129a anti terör yasası 24 maddeden oluşmaktadır ve 15 ve 16. maddeler mahkûmun ve avukatların aranmasıyla ilgilidir:

Madde 15. Politik suçlu, her ziyaretten önce ve sonra ayrıca her elbise değiştirdiğinde, çıplak olarak aranmalıdır.

Madde 16. Avukatlar her ziyaretten önce, üst araması yapılarak kontrol edilmeli ve metal detektör yardımıyla da savunmayla ilgili olmayan eşyalar incelenmek şeklinde aranmalıdır.

*... Savunmanın görüşme odasına (bilgisayara bağlanabilen) el teybi, ses kayıt aleti ve kalın dosyalar almasına izin verilmez*⁴⁰.

Filmde silahın Stammheim'a girişi, mahkeme sırasında gerçekleşir. Ancak normal görüşme sırasında bile bu denli ağır gözetleme ve arama prosedürleri işlerken, mahkeme sırasında mahkûmlara iki tabanca ve kurşun iletebilmek çok olası görünmemektedir. Bu sunum ölümleri intihar gibi göstermek üzere işleyen anlatının karşılığıdır.

Mahkeme sırasında mahkûmlara avukatlar tarafından silah verildiği iddiası eski RAF militan-

ları olan Hans Joachim Dellwo ve Volker Speitel tarafından polis sorgusunda ortaya atılmıştır. Bunun karşılığında daha az ceza ve yeni kimlikler almışlardır⁴¹.

Bir sonraki sekans 30 Temmuz 1977'de gerçekleşen Jürgen Ponto suikastıdır. Ponto Batı Almanya'nın en önemli iş adamlarından biridir ve Güney Afrika'nın ırkçı rejimine danışman olarak hizmet etmektedir. Ayrıca kendisi, bu saldırıyı gerçekleştiren ekipten Susanne Albrecht'in kız kardeşinin vaftiz babasıdır. Bu suikast aslında bir kaçırma eylemi olarak planlanmış ama işler ters gidince Ponto kendi evinde öldürülmüştür. Sekansın finalinde, suikasttan sonra, Albrecht sinir krizi geçirirken gösterilir. Genç kadının buradaki temsili yaptığından pişmanlık duyan ve ailesine bunu nasıl açıklayacağını –sinir krizi içinde– sorgulayan biçimdedir.

Oysa Albrecht'in hayatı incelenecek olursa 1978–1979 yılları arasında Yemen'de gerilla kampına katıldığı ve 1979 yılında, sonucu başarısız da olsa, RAF adına bir suikast girişiminde yer aldığı görülecektir⁴². 14 Ağustos 1977 tarihli ve RAF Müfrezesi adına Susanne Albrecht imzalı "Jürgen Ponto Suikastı" adlı bildiriye şu satırlar göze çarpar: "Ponto ve onu Oberursel'de vuran kurşunlar hakkında söyleyeceğimiz tek şey, Üçüncü Dünya Ülkelerine savaş açan ve tüm halkı yok eden bu insanların, kendi yurtlarında şiddetle karşılaşınca nasıl da şaşkına döndüklerini göstermek istememizdi"⁴³.

Alman Sanayicileri Birliği ve Alman İşverenler Birliği'nin başkanı olan Hans Martin Schleyer'in kaçırılması filmin bir sonraki sekansını belirler. Bu eylem sırasında korumaların ve şoförün öldürülmesi, tıpkı 13 Ekim 1977'de Lufthansa'nın Uçuş 181 numaralı uçağının kaçırılması ya da 24 Nisan 1975 tarihinde Stockholm'deki Alman Büyükelçiliği baskını gibi ilk nesil RAF militanlarının çok da doğru bulmadıkları eylem tarzıdır. Zira masumlara ve sivilere zarar gelmesi ilk nesil RAF militanlarının kabul etmeyeceği bir saldırı biçimidir. Ancak görünen odur ki, ikinci nesil RAF militanları bu konuda daha az duyarlıdır. Zaten filmde de Baader'in bu eylemlerden hoşnut olmadığı –az da olsa– gösterilir.

İşçi taleplerine saldırganca yanıtlar veren Schleyer'in kaçırılması için iki temel motivasyon mevcuttur. Öncelikle İşverenler Birliği'nin yöneticisi olması, diğeri ise oldukça yoğun bir Nazi geçmişine sahip olmasıdır. "Gerçekten de Schleyer Alman patronlarının bir simgesi olmaktan ziyade eski Nazi kadrolarının F. Almanya'ya ne denli eklemelenmiş olduğunun parlak bir

timsalidir. 1931'de 'Hitler Gençliği'ne üye olmuş; SS üniforması giyme hayali 19 yaşında gerçekleşmiştir. Numarası 2270147'tür"⁴⁴. "Nazi partisinin bir üyesidir ve Çekoslovakya'da SS yüzbaşı olarak⁴⁵ görev yapmıştır"⁴⁶.

Bu nedenle Schleyer, RAF için iki yönden de uygun bir hedeftir. Fakat bu duruma rağmen örgüt Schleyer'in daha çok Nazi geçmişini ön plana çıkarmaktadır "çünkü RAF Alman halkına değil uluslararası kamuoyuna seslenmektedir"⁴⁷. Ancak filmde RAF'ın bu tavrı gösterilmez.

Arka arkaya gerçekleştirilen bu kaçırma girişimlerinin motivasyonu hakkında film hiçbir bilgi vermez. İzleyici ister istemez bu eylemleri gerçekleştirenlerin boşu boşuna çabaladıklarını düşünür. Zaten anlatının da baştan beri ulaşmaya çalıştığı hedef de bu olmuştur. Bu yüzden 27 Şubat 1975 tarihinde Peter Lorenz'in kaçırılma hadisesinin bilinmesi gerekir.

... Berlin CDU milletvekili ve Berlin Meclisi'nde ana muhalefet grup başkanı Peter Lorenz '2 Haziran Hareketi'ne bağlı silahlı bir grup tarafından kaçırılır; karşılığında altı tutuklunun serbest bırakılması istenir. Bu kişiler arasında yalnızca Horst Mahler RAF'ın 'tarihi çekirdek'ine dahildir, fakat daha önce gruptan ayrıldığını açıkça ifade etmiştir⁴⁸. Alman Hükümeti gerillalarla görüşmeyi hemen kabul eder ve hızla taleplerini yerine getirir. Lorenz'in kaçırılmasından altı gün sonra '2 Haziran Hareketi'nin serbest bırakılmasını istediği altı kişiden beşi Aden'e uçacaktır⁴⁹.

Ancak ve sadece bu motivasyondan haberdar olan izleyici RAF'ın neden bu olaydan 2 ay sonra Stockholm baskınına gerçekleştirdiğini ya da neden Schleyer'i kaçırdığını anlayacaktır.

Schleyer'in kaçırılmasından hemen sonra RAF tutuklularına görüşme yasağı (kontaktsperre) getirilir. "RAF ve diğer örgütlerden 72 tutukluya uygulanan görüşme yasağı ile birlikte grubun tecrit işlemi tamamlanmış olur. Görüşme yasağı altındaki tutsaklar tek başlarına tutulacak, okuma olanaklarından mahrum edilecek ve avukatları da dahil olmak üzere hiç kimseyle irtibat kuramayacaklardır"⁵⁰. Mahkûmların avukatları aracılığıyla dışarıya haber gönderdikleri sanılmaktadır ve devlet bu insani olmayan önlemi ulusal güvenlik meselesi haline getirerek almıştır. Bu yasak mahkûmlar öldükten bir gün sonra kalkacaktır.

Görüşme yasağı altında odalara elektrik verilmemekte ve kapılar ses geçirmez örtülerle kapatılmaktadır. Baader, Enslin ve Raspe'nin öldüğü 18 Ekim gecesi ağır yaralanan Irmgard Möller, görüşme yasağı altındayken, başka bir mahkûmla görüşebilmenin tek yolunu şöyle anlatır: "O zamanlar kaldığım hücrede yere uzanarak kapının altından şiddetli bir şekilde bağırdığımda haberleşebiliyorduk"⁵¹. Stammheim'in 7. Katında Baader, Enslin ve Raspe ile birlikte tutuklu bulunan Möller'in mahkûmlar arasındaki iletişimi anlatırken dâhili telefon hattından bahsetmeyerek, kapının altından bağırıktan söz etmesi filmin gerçeklerden iyiden iyiye koptuğunun göstergesidir. Bu ana kadar anlatının her söylediğine inanmaya zorlanan izleyici bile görüşme yasağı altındaki odalar arasında kurulmuş ve hapisane yönetiminin fark etmediği haberleşme sistemleri karşısında anlatının gerçekliğinden şüphe duyacaktır.

Lufthansa uçağının kaçırılma girişimi de Stammheim'da yatan RAF liderlerinin doğru bulduğu bir hamle değildir. Ancak aynı zamanda bu eylemin "devletin mahkûmlara karşı saldırıları karşısında kaçılmaz bir misilleme"⁵² olduğunu düşünmektedirler.

Uçak kaçırma eyleminin başarısızlığı, tıpkı izleyicinin Meinhof'un ölümüne hazırlanması gibi, bir intihar atmosferi ve intiharı haklı çıkaracak koşulları yaratma girişimidir. RAF mahkûmları eylemin başarısızlığını yıkılmış bir halde öğrenirler. Yüzlerindeki tek ifade umutsuzluktur. Bu sahne yine Meinhof'un intihar ettiği sahneye benzer biçimde Enslin'in pencereden dışarı bakmasıyla sonlanır. İlk örnekte kameranın zoom-in yaparak Meinhof'u göğüs plandan baş plana doğru sıkıştırdığı görülür. Pencerenin dışına bakan kadının yüzü çerçeveyi doldurur. Ardından gelen kesme ile Stammheim'in dışı gösterilir. Benzer strateji Enslin için de geçerlidir.

Bu çekimlerde zoom-in kullanılmasa da mizansen benzerdir. Enslin elinde sigarası, duvarın hemen önünde parmaklıklı pencerenin dışına bakmaktadır. Aynı umutsuz ifade onun yüzünde de görülür. Bu planı takip eden çekim yine Stammheim'in dışıdır. Sabah olduğunda gardiyanlar mahkûmları ölmüş halde bulurlar. Ancak hepsini değil; Irmgard Möller yaşamaktadır fakat ağır yaralıdır. Film bu konu üzerinde durmamakta, hatta adeta geçiştirmektedir. Oysa Irmgard Möller, o günden bugüne değin hiçbir zaman arkadaşlarının ve kendisinin intihara teşebbüs etmediğini söylemektedir. Ancak strateji gereği gerçek bir görgü tanığının ifadeleri anlatı içinde kendine yer

bulmaz.

Bu anlatı (kitap ve film) Aust'un kurmacası gibi görünmekte, dış etkiler (görgü tanıklarının anlattıkları bile olsa) temel yapıyı değiştirememektedir. "Örneğin cezaevi doktoru Henck, tutsakların devlet tarafından öldürüldüğüne ve yemeklerine uyuşturucu konulduğuna inandıklarını açıklıyordu"⁵³. Irmgard Möller ise o gece olanları şöyle anlatır:

Koridorda floresan ışıklarının altında birilerinin göz kapaklarını yukarı kaldırdığını fark ettiğimde ilk algıladığım şey kafamdaki uğultular... bir ses duydum 'Baader ve Enslin öldü'. Tekrar kendimi kaybetmişim. Yeniden gözlerimi açtığımda Thüringen'de bir hastanede idim... Göğsümdeki dört şiş yarısından birisi, kalp zarına isabet etmiş ve ciğerimi parçalamıştı. Yara yedi santim derinlikteydi... resmi raporlara göre cezaevi bıçağıyla yapılmıştı. Ama cezaevinde kullanılan bıçakların bu derinlikte bir yara açması imkânsızdır⁵⁴.

Filmin son sekansında anlatı, iki buçuk saat süren manipülasyonunun temel ifadesini Brigitte Mohnhaupt'un ağzından sunar: "Onlar kurban değildi. Hiçbir zaman da olmadılar. Durumlarını son ana kadar kendileri belirlediler. Yani bunu kendileri yaptılar, başkaları tarafından yapılmadı. ... Ulrike de öyle". Ve şöyle bitirir: "Onları olmadıkları gibi görmekten vazgeçtin". Mohnhaupt, bu sözlerin ardından yatay parmaklıkların kapladığı pencereye döner ve tıpkı Meinhof ve Enslin gibi sıkıntı içinde dışarıya bakar. Kamera kaydırma ile pencereye yaklaşır.

Duygu yüklü bu sekans anlatının temel arzusunun söze gelmiş halidir. Eğer filmin bu anına kadar izleyici sunulan olaylar vasıtası ile anlatıya inanmamışsa, son bir hamleyle doğrudan doğruya replikler yoluyla bu çabaya devam edilmelidir. Anlatı, izleyiciyi kendisine inandırmak için adeta kıvrandı ve hatta yalvarmaktadır. Aslında bu konuda haklıdır çünkü tüm tarihsel olgulara sırtını dönmüş ve kendisini Aust, Müller ve Homann'ın hayal gücüne dayamıştır.

Stammheim ölümleri üzerine kısaca şunlar söylenebilir: Bu kez resmi raporda Meinhof'un ölüm olayındakinden daha da belirgin ilişkiler vardır: Baader'in ölümüne yol açan kurşun ensesinden girip alından çıkmıştır; solak olmasına rağmen sağ elinde barut izi bulun-

muştur⁵⁵. Tüm adli tabipler intihar eden kişilerin ellerindeki silahı düşürdükleri konusunda hem fikir olmasına rağmen Raspe'nin intiharında kullandığı silah elindedir. Nihayet Ensslin'in vücudunda kuşku uyandıran kan oturmaları gözlemlenmiştir...⁵⁶

Baader'in hücrelerinde üç kurşun deliği tespit edilmiştir. Bir kurşun duvara, diğeri yatağa saplanmış, ölüme sebep olan üçüncüsü ise yerde bulunmuştur. Bu durumda Baader'in kendisini iki defa iskaladığını mı düşünmemiz gerekiyor? ... Silah ateşleyen kişilerin ellerinde barut izi olmasına rağmen, Raspe'nin ellerinde herhangi bir barut izine rastlanmamıştır⁵⁷.

Mohnhaupt'un son sözlerine karşılık, Irmgard Möller'in söyledikleri son noktayı koyacaktır:

Bizde iddia edildiği gibi silah kesinlikle yoktu. Silahları hücrede sakladığımız şeklindeki bir düşünce çok saçmadır, çünkü özellikle dışarıyla ilişkilerin koparıldığı o süreçte [görüşme yasağı] üstümüz birkaç kez aranırdı. Eğer silahlarımız olsaydı onların bize karşı kullanılmasına izin vermek bir yana, onunla ne yapacağımızı ve kime karşı kullanacağımızı çok iyi biliyorduk. Onları kendimize karşı kullanmak yerine, kendimizi korumaya ve dışarı çıkmaya çalışırdık⁵⁸.

Sonuç

Bir sinema filmi sanatsal nitelik taşıyabileceği gibi, eğlence değeri, ticari değer ve öğretici değer gibi özelliklere de sahip olabilir. Bunun yanında, bir kitle iletişim aracı olarak içerik ve söylemini toplumun her kesimine rahatlıkla ulaştırabilmektedir. Egemen ideolojinin sınırlarını çizdiği alan içinde oynanan bu oyunda izleyici yapay gerçekliklere kanabilmekte, illüzyona tabi tutulmakta, gerçek olan ile çarpıtılmış olan arasında hangi yöne çekilirse o tarafa sürüklenip gidebilmektedir. Kitle kültürü ve egemen ideoloji izleyiciyi olmayana inandırarak mevcut gerilimi boşaltmaya çabalamaktadır.

Gerçek bir olaya dayanan **Der Baader Meinhof Komplex** filmi (ve kitabı) yaşanmış olanı söylem ve ifade yoluyla değiştirmeye çalışmaktadır. Enformasyon bombardımanı altında giderek belleksizleşen izleyici tarih bilgisini sinemadan elde etmeye çalıştıkça –ya da buna maruz bırakıldıkça–, film için-

deki mesajlar biçim üzerinden alıcıya ulaşmaktadır. Bu örnekte olduğu gibi tarihsel olgularla bağlantısı kalmamış bu mesaj, tarihsel gerçek olarak izleyiciye sunulmakta, o da bunu edilgen olarak kabul etmektedir. Filmel yapının kuruluş tarzı onun bunu fark edememesini güvence altına almakta, adeta saflaştırılan izleyici manipülasyona açık hale getirilmektedir.

Manipülasyon, en azından olay örgüsü düzeyinde, öncelikle gerçeğe, ardından gerçeğe benzerliğe ihtiyaç duyarken gerçeğe benzerlikten kopulduğu anda karikatürleşerek etkin gücünü yitirir. Tragedyadan beri seyirci seyrettiğinin gerçek olmasını arınma deneyimi olarak kavramlaştırmamış mıdır? Aradan geçen zaman boyunca gerçeğe benzerliğe karşı duyulan arzunun ve talebin -ve dolayısıyla da arzın- değişmediği görülmektedir. Gerçekmiş gibi olana, oradaymış, içindeymiş gibi olana duyulan tutku. Bugün sinema diğer hiçbir sanat formunun elde edemediği bir inandırma gücüne sahiptir. **Der Baader Meinhof Komplex** bu gücü sonuna kadar kullanmaktadır. Film, eksilteli bir tarih anlatımı stratejisi güderek farklı bir anlam yaratırken, boşlukların doldurulması gerçeğe müdahalenin (dolayısıyla da filmin bilişsel olarak manipülatif, fiziksel olarak ise meta olma özelliğinin) boyutlarını göstermektedir. Sinematografik bir uygulama olarak kullandığı gerçeğe benzerlik izleyiciyi psikolojik olarak güdümlenmekte, kişilerin temsili, olayların sunumu ve olay örgüsü boşlukları seyircinin ana karakterlerle önce özdeşleşmesini sağlamakta ardından onları birbirinden uzaklaştırmaktadır (ama asla yabancılaşma mekanizmasını devreye sokmadan). Bu anlamda izleyicinin filme, karakterlere ve tarihe karşı algısını belirleyebilmekte ve bununla oynayabilmektedir.

Bu metnin tarihsel olan ve sunulmuş / temsil edilmiş olan arasındaki boşluğu doldurma ve gösterme çabası, imajın teknik olarak gerçeğe benzerliğinin tarihin çarpıtılması adına kullanıldığını ifşa etme girişimidir. Zira anlatının ifade tarzı (söylemi) içeriğin manipüle edilmesine neden olmuştur. Filmin sekansları arasında yaratılan boşluklar vasıtasıyla film hedeflediği ifadeyi vurgulayabilmekte, anlatının biçimi içeriğini dönüştürebilmekte, kendi ideolojik bağlamına oturtabilmektedir.

KAYNAKÇA

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin., **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
- ÇABUKLU, Yaşar, *Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak*, **Virgül Dergisi**, Sayı. 36, 2001.
- HAYWARD, Susan, **Cinema Studies: Key Concepts**, Routledge, Londra, 2000.
- KOŞAN, Ümit, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, Belge Yayınları, İstanbul, 2000.
- MONCOURT, Andre, SMITH, J., **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008.
- ROBERTS, Geoffrey K., HOGWOOD, Patricia, **The Politics Today Companion to West European Politics**, Manchester University Press, 2003.
- FRASER, Roland, **1968 – İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı**, çev. K. Emiroğlu, BelgeYayınları, İstanbul, 1988.
- SMITH, J., MONCOURT, Andre, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland, 2009.
- STEINER, Annie, DEBRAY, Loic, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
- THE STRUCTURE OF THE RAF (1976), http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html (28.03.2010)
- THE ASSASSINATION OF ATTORNEY GENERAL SIEGFRIED BUBACK (1977), http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/77_04_07.html, (28.01.2010)
- VARON, Jeremy, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004.

NOTLAR

1. Susan HAYWARD, **Cinema Studies: Key Concepts**, Routledge, Londra, 2000, s.93
2. Türkiye dışında diğer hiçbir ülke gösteriminde, filmin adına "Bir Terör Filmi" eklemesi yapılmamıştır. Farklı ülkelerde "Baader-Meinhof", "Baader Meinhof Çetesi", "Baader Meinhof Grubu" ve İspanya'da *RAF Facción del ejército rojo* adıyla izleyicisiyle buluşmuş olmasına rağmen film, Türkiye'de "terör filmi" adı altında gösterilmiştir (<http://www.imdb.com/title/tt0765432/releaseinfo#akas>)
3. Bu kadro Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Horst Mahler ve Gudrun Ensslin'den oluşmaktadır
4. Jeremy VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004, s. 259
5. Stefan Aust, **Der Baader Meinhof Komplex**, Hoffman und Campe, 1985. ISBN-10: 345508253X.
6. Roland FRASER, **1968 – İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı**, çev. K. Emiroğlu, BelgeYayınları, İstanbul, 1998, s.152–153
7. a.g.y., s. 154
8. a.g.y., s. 206
9. a.g.y., s. 205
10. Yaşar ÇABUKLU, *"Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak"*, **Virgül Dergisi**, Sayı. 36, 2001, s. 1
11. Ümit KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, Belge Yayınları, İstanbul, 2000, s. 102
12. Geoffrey K. ROBERTS ve Patricia HOGWOOD, **The Politics Today Companion to West European Politics**, Manchester University Press, 2003, s. 58

13. Detaylı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 19-20; J. SMITH ve A. MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland , 2009, s. 584; Jeremy VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2004, s. 20.
14. Detaylı bilgi için bkz. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008, s. 28.
15. "Kriminolog Cesare Lombroso, ..., kadınların kan dökücü suçlara müstesna katıllarını onların fizyolojileri ve "analık içgüdüleri" ile açıklar. Onun gözünde "analık güdüsü" nün noksanlığı daima bir "suç işleme güdüsü" ile bağlantılıdır" (Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 63)
16. STEINER ve DEBRAY, **Kızıl Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 63
17. J. SMITH ve A. MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland , 2009, s. 558
18. a.g.y., s. 558
19. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 199
20. Detaylı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26-27
21. a.g.y., s. 213
22. ÇABUKLU, *"Bir Fraksiyon Olarak Var Olmak"*, s. 1
23. Ayrıntılı bilgi için bkz. Annie STEINER ve Loic DEBRAY, **Kızıl Ordu Fraksiyonu**, çev. Ruşen Çakır.; Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 29-30.
24. Ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html. Ayrıca mahkeme tutanakları, ifadeler ve RAF'ın yayınladığı bildiriler için bkz. <http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/index.html>
25. İlk açıklı grevi 4,5 hafta sürer ve Meinhof'un tecritte tutulduğu ölü bölümden çıkarılma sözüyle sona erer fakat bu söz tutulmaz
26. Konuyla ilgili detaylı bilgi için Bkz. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 115–127
27. aktaran VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 271
28. STEINER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 39
29. aktaran KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 131
30. STEINER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 39
31. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 268
32. Ölü bölüm ya da ölüm kanadı (dead-wing): Tamamen ses yalıtımı yapılmış ve 24 saat boyunca beyaz ışıkla aydınlatılan tek kişilik tecrit ve psikolojik işkence hücresi
33. Metnin önceki bölümlerinde Müller'in Meinhof'la aynı gün, aynı apartman dairesinde yakalanmasına rağmen filmde (dairenin içini tarayan kameraya rağmen) yer almadığını tekrar hatırlatmakta fayda var
34. http://www.germanguerrilla.com/red-army-faction/documents/76_0708_mohnhaupt_pohl.html

35. SMITH ve MONCOURT, **Red Army Faction: A Documentary History**, PM., Oakland, 2009, s. 395-396
36. Diegetik Ses: Kaynağı film öyküsü evreni içinde olan her türlü ses, müzik parçası ya da ses efekti. (David BORDWELL ve Kristin THOMPSON, **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 478)
37. *La mort d'Ulrike Meinhof* – aktaran STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.** s. 42
38. Filmde bu sekansa, yukarıda adı geçen bildirinin ilk paragrafına ait ses kuşağı eşlik etmektedir
39. http://www.germanguerilla.com/red-army-faction/documents/77_04_07.html
40. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 64
41. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, PM., Oakland, 2008, s. 28
42. http://en.wikipedia.org/wiki/Susanne_Albrecht
43. http://www.germanguerilla.com/red-army-faction/documents/77_08_14.html
44. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 52
45. “Canavar Reinhard Heydrich’in hizmetinde” (VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 282)
46. Varon, a.g.y., s. 197
47. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 155
48. Horst Mahler serbest bırakılmayı reddetti. Eylemcilerin onun bırakılmasının neden istedikleri de anlaşılamadı. (a.g.y., 2000, s. 46)
49. a.g.y., s. 46
50. VARON, **Bringing The War Home: the Weather Underground, the Red Army Faction, and the revolutionary violence of the sixties and seventies**, s. 226
51. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 132
52. SMITH ve MONCOURT, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, 2009, s. 483
53. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 130
54. a.g.y., s. 133
55. “Diğer bir çelişki ise kurşunun 30 ile 40 cm. mesafeden isabet ettiğinin saptanmasıdır ki, bu durumda bir intiharın olması olanaksızdır. (a.g.y., s. 131)
56. STEİNER ve DEBRAY, **Hata! Bağlantı geçersiz.**, s. 54
57. MONCOURT ve SMITH, **Daring to Struggle Failing to Win – The Red Army Faction's 1977 Campaign of Desperation**, 2008, s. 28
58. KOŞAN, **SESSİZ ÖLÜM – Tabutluklar, Beyin Yıkama ve Tecrit Hücreleri**, s. 134-135.

Zamanın Ruhunu ve Dünyanın Ruhunda ‘Hortlaklar’ Kierkegaard’ın Penceresinden Ibsen

Bahar AKPINAR*

Özet

Bu makale, Henrik Ibsen’in Hortlaklar oyunu üzerinden burjuva aile değerleri ve 19. yüzyıl kadın algısını, Ibsen’in etkilendiğini açıkça belirttiği Soren Kierkegaard’ın zamansallık kavramı üzerinden ele almayı amaçlar. Makale, feminist eleştirel bir yaklaşımla çalışılmış, dönemdeki kadın hareketiyle ilgili referanslar Mary Wollstonecraft’ın, Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi yapıtı üzerinden ele alınmıştır. Çalışmanın final bölümünde zamanın ruhu teması üzerinden tasarlanan bir dramaturjik metin yenileme önerisine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Henrik Ibsen, Hortlaklar, Soren Kierkegaard, zamanın ruhu, 19. yüzyıl kadın hareketleri, feminist eleştiri

Summary

This article aims to deal with the 19th century perception of woman and a bourgeois way of family life as reflected in Henrik Ibsen’s Ghosts. The two subjects are evaluated using Kierkegaard’s concept of ‘spirit of times’, which had influenced Ibsen so deeply. The article operated from a feminist point of view taking Mary Wollstonecraft’s, A Vindication on the Right of Woman, as a main reference source from the women’s movement of that era. In the final part of the article there is an dramaturgical offer of a reevaluation of the text with respect to the ‘spirit of times’ theme.

Keywords: Henrik Ibsen, Ghosts, Soren Kierkegaard, sprits of time, woman’s movement on 19. century, feminist criticism

Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen, 1881 yılında yazdığı **Hortlaklar** adlı oyununda 19. yüzyıl burjuva aile yapısındaki aksaklıklar üzerinden toplumu, toplumun birey üzerindeki yönlendirici etkisini, bireyin varoluş sıkıntısını konu alır. Ibsen, bu sıkıntıyı kadın ve erkek karakterler üzerinden ayrı ayrı işler. Bunu yaparken, kadın oyun kişinin mücadelecisi yanını, erkeğe göre daha keskin bir açıyla seyircisine verir.

Ibsen, “bir önceki oyununun seyredilmeden, bir sonraki oyununun anlaşılamayacağını”¹ söyleyen bir yazardır. Çeşitli çalışmalarda **Hortlaklar** oyununu, ilk başta, **Nora**’dan sonra çıkan eleştirilere cevaben yazmayı planladığı ve bu nedenle oyunun merkezine evlilik kurumunu almaya karar verdiği belirtilse de², oyunu yazma sürecine geçtiğinde Ibsen’in bu odaklanmayla sınırlı kalmadığını, oyunu farklı, ancak birbiri ile etkileşim halinde olan yan temalar üzerinden kurduğunu görürüz.

Tematik yapının oyunun yazıldığı dönem içindeki güncelliğini araştırırken, Ibsen’i etkileyen düşünür ve yazarların da göz önünde bulundurulması, yazarın tema seçimini ve seçtiği temayı nasıl işlediğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Svend Christiansen, etkilendikleri kişileri saklayan birçok şair ve yazarın aksine Ibsen’in kendisini etkileyen yazar ve düşünürleri gayet açık yüreklilikle söylediğini belirtir. Ibsen, İncil, Andersen’in masalları, Norveç halk masalları, Kierkegaard, Hegel ve Schopenhauer’dan çokça etkilendiğini ifade etmiştir. Ayrıca Shakespeare, Goethe, Schiller, Holberg ve romantizm akımının Danimarka’da öne çıkan ismi Oehlenschläger gibi klasik yazarların bütün eserlerini okumuştur³. Bu isimler arasında özellikle Kierkegaard, yazarın düşün dünyasında etkili olmuştur.

Ibsen’le ilgili birçok kaynak, yazarın çağdaş Kierkegaard’dan etkilendiğini belirtir⁴. Ibsen üze-

rine çok sayıda çalışması olan Profesör Erol Durbach, **Ibsen Eleştirisinin Yüz Yılı** adlı makalesinde, Ibsen'in eserlerini oluşturmada yola çıktığı kaygıların son derece varoluşçu olduğuna dikkat çekerek, Ibsen'in 'öz' ile 'yaşamsal olan' arasında yeniden bir düzenleme yaptığının altını çizer. Durbach, bu düzenlemeyi, insanı dünyaya bağlayan ilahi emirler ile moral taahhütlerin arasında yapılan bir yeniden yapılanma olarak değerlendirirken bunu Kierkegaardian terimlerle, 'teleolojik' olanın 'etik' olana göre yeniden düzenlenmesi şeklinde ifade edebileceğini söyler. Aynı makalesinde Durbach, bazı eleştirmenlerin Ibsen'i 'Kierkegaard'ın şairi' olarak tanımladıklarını vurgular. Bir 'ekol' olarak adlandırdığı bu çevirmen grubuna göre Ibsen, Kirkegaard'ın felsefesini oluşturmada temel aldığı düşünce ve kavramları eserlerinin tematik yapısını şekillendirmede baz almıştır. Bu eleştirmenlerden biri olan Rolf Fjelde, **Peer Gynt** üzerine yazdı-



Resim 1: Ibsen

ğı bir makalesinde Ibsen'i, 19. yüzyıl felsefe atmosferini Hegel'in özcülük kavramından kaydırıp, Kierkegaard'ın varoluşçuluğuna çevirerek, Kierkegaard'ın algının benliğinin tanımlanmasında bir dünya görüşü olarak yerleşmesinde büyük önemi olduğunu öne sürer⁵. Bu düşüncenin bir başka örneği Kierkegaard'ın **Kaygı Kavramı** adlı çalışmasında yaptığı zamansallık tanımının, Ibsen'in **Hortlaklar** oyunu üzerinden okunmasıyla örneklenebilir. Metne bu açıdan yaklaşmak Bayan Alving'in trajedisine neden olan karmaşık gibi görünen düğümün de birden çözülmesini beraberinde getirir.

Kierkegaard, Hegel'in 'zamansallık' çalışmalarından yola çıkarak bu alanı *Zeitgeist* ve *Weltgeist* olmak üzere iki boyutta ele alır. **For Self Examination** ve **Kaygı Kavramı** adlı yapıtlarında bu kavramları açıklayan Kierkegaard'a göre zaman *Zeitgeist* ve *Weltgeist* olmak üzere birbirine sarmal iki zemin üze-

rinden ilerler. 'Zamanın ruhu' anlamına gelen *Zeitgeist*, o döneme ait her şeyi içinde bulunduran bir yaşama ortaklığına karşılık gelmektedir. Dönemdeki bütün hisler ve düşünceler, kavramlar ve değerler bu terimin anlam alanı içindedir⁶. Kierkegaard, *Zeitgeist*'in zamanla ve kendiliğinden oluştuğunu belirtir. Yani zamanın ruhu, zaman karşısında değişkendir. Diğer taraftan 'dünyanın ruhu' anlamına gelen *Weltgeist*, *Zeitgeist*'in şekillenmesinde etkili olan ve hiç değişmeyen bir zamansallık olarak tanımlanır⁷. Aynı zamanda bir teolog olan Kierkegaard bu tanımını Hıristiyanlık üzerinden somutlaştırarak 'günahkâr ruh'la (*evil spirit*) eşleştirir. Bu eşleştirmeye göre dünya ruhu, günahkâr ruh üzerinden çalışarak, insanı, zamanın ruhundan daha üst bir noktada ve daha baskın olarak eline geçirir. Hareketlerini belirler. Onu bir kıskaç gibi çevreler. Kierkegaard, **Kaygı Kavramı** adlı çalışmasında insanı "zamansal ile sonsuzun bir sentezi"⁸ olarak tanımlar. Bir başka deyişle insan zamanın ve dünyanın ruhunun bir sentezidir. Kendi yaşam süresi içinde deneyimleyecekleri, zamanın bu iki ruhu üzerinden şekillenecektir. Fransız eleştirmen ve yazın tarihçisi Hippolyte Taine, yazın eserinin Kierkegaard'ın bu

Henrik Ibsen

düşüncelerine benzer bir yaklaşımla değerlendirildiğini öne sürerek, incelemelerini tarihsel ve yaşamöyküsel bilgilere dayandırır. Bu yolla yazarın yaşamı ile yapıtları arasında bir koşutluk kurar. Taine'in araştırma ikliminde, yalnızca yapıtlar ve yazarlara değil, toplumlar ve dönemler de göz önünde bulundurulur. Ona göre "dünden bugüne, genelden özele doğru gelerek yazar ve yapıtları tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtup, onları bu bağlam içinde yer alan değişik olgular arasında kurulan bağlantılarla açıklamak"⁹ gerekir. Taine'in olgucu eleştirinin başlangıcı olan bu düşünceleri ile Kierkegaard'ın 'zamanın ruhu' kavramı arasındaki paralellik hemen göze çarpar. Taine'e göre 'zamanın ruhu' eserin ortaya çıkışında belirleyici bir unsurdur.

Kierkegaard'ın tanıklık ettiği zamanın ruhunda kadın haklarının önemli bir yeri vardır. Kadının erkek karşısındaki durumunun sorgulanmaya başlandığı ve toplum içindeki konumu üzerine öncü düşüncelerin öne sürüldüğü bu dönemde Kierkegaard'da dönemin ruhuna uygun, cesur söylemlerde bulunur. Kadın ile erkeğin 'farklı' olmadıklarını ancak 'başka' olduklarını ileri sürer. İki cins ara-

sındaki bu başkalığı kaygı kavramına bağlar. Kaygının kadındaki yansımalarının erkektekinden daha fazla olduğunu belirten Kirkegaard, bu fazlalığın kadının fiziksel güçsüzlüğünden değil, erkekte daha şehvani olmasına bağlar. "Kadının daha zayıf cinsiyet olması ile ilgili söylenenler bana bir şey ifade etmiyor, çünkü böyle olsaydı erkekte daha az kaygılı olurdu" diyerek zamanın ruhuna etki eden Kierkegaard'ın hakkında konuştuğu kadınlardan biri de **Hortlaklar** oyunundaki Bayan Alving'dir. Zamanın ruhuna uygun varoluş kaygısı taşıyan Bayan Alving nasıl bir kadın olmak istediğini ve neden o kadın olmadığını da bilir. Kendisine engel olan nedenlerin de farkındadır. Bu engeller, toplum dışı kalmama korkusu, oğlu Oswald'la ilgili kaygıları ama daha çok da kendi cesaretsizliğidir. Bayan Alving, oyunun farklı yerlerinde bu cesaretsizliğin altını çizer:

"Kocamın nasıl bir hayat sürdüğünü hiç gizlememeliydim. Ama bunu yapmaya cesaretim yoktu; hem benim için de uygun olamazdı bu, kendimi de düşünüyordum. Ne korkak bir insanmışım"¹⁰.

Kendisini başka kadınlarla aldatan sorumsuz kocasının yaptıklarını yıllarca gizlemek durumunda kalan Bayan Alving, dünyanın ruhunun baskın çıkması yüzünden, saklamak zorunda kaldığı gerçekleri kocası ölene kadar açıklayamaz. Ancak, zamanın ruhunda gelişmekte olan feminist düşünceler, kadının birey olarak haklarını eline almaya başlaması onu planlar yapmaya iter. Başta dışlanmayı asla kabul edemediği toplum, eşi yüzbaşı Manders, ve oğlu Oswald, dünyanın ruhu düzleminde Bayan Alving'i geçmişte de, oyunun geçtiği zaman diliminde de sınırlandıran oyun kişileri olarak karşımıza çıkar. Toplum içinde hem saygın bir yüzbaşının karısı hem de anne kimliğiyle varolan Bayan Alving dünyanın ruhunun her iki kimliğe yüklediği ağırlık altında devinmeye çalışır. Bu yüzden yaptığı bütün planlar gizli saklıdır. Diğer taraftan Rahip Manders ve yine Oswald, Bayan Alving'in, kendini zamanın ruhuna teslim etmesine engel olan ve onu hem kendi içinde, hem de birbirleriyle çatışmaya iten zemini hazırlayan oyun kişileridir. Zamanın, Bayan Alving'i burjuva toplumunun can acıtan kıskaçlarına karşı plan geliştirmeye iten yanı 'zamanın ruhu'nda devinirken, onu yıllarca suskun kalmaya iten güç bizzat 'dünyanın ruhu'dur.

Oyunun kadın karakterleri Bayan Alving ve Regina'nın, kendilerine sunulan hayatı kabullenmeyerek, istedikleri gibi bir hayatı şekillendirme

yolunda giriştikleri mücadeleler, dönemde yaşanan kadın hareketleriyle birlikte okunduğunda daha derin bir anlam kazanır. Bu bağlamda, İngiltere'de kadın hakları üzerinde düşündüklerini yazdığı kitaplarla dile getiren Mary Wollstonecraft'ın 'zamanın ruhu' üzerinde etkili olduğu düşünülebilir. 1759-1797 yılları arasında yaşayan Wollstonecraft, 18. yüzyıl sonlarında İngiltere ve İskandinav ülkelerinde kadın hakları konusunda önemli bir düşünce alanı açmıştır. Düşüncelerini dile getirdiği kitaplarının yanı sıra şiir ve gezi yazıları da yazan Wollstonecraft'ın 1796'da Danimarka, Norveç ve İsveç'te yaşadığı dönemleri anlattığı **İskandinavya Mektupları** 1790'ların en çok okunan kitapları arasındadır. Zamanın kronolojik düzleminde, 1881'de yazılan **Hortlaklar**'ı, 1882 yılında İngiltere'de yürürlüğe giren ve kadınların evlendikten sonra kendilerine ait mallarını korumalarına yönelik kanununun takip etmesi¹¹ 'zamanın ruhu'nda bu hareketin ne denli etkin olduğunun anlaşılmasında önemlidir. İşte bu ruh, Bayan Alving ve Regina'nın yönelişlerinde oldukça etkilidir.

Frankenstein'in yazarı Mary Shelley'nin annesi olan Wollstonecraft, **Kadın Haklarının Gereçelendirilmesi** adlı çalışmasının, "Kadınlara Neredeyse Horgörüyle Yaklaşan, Onları Acıması Varlıklar Olarak Çizen Bazı Yazarların Eleştirisi" adlı bölümünde, "yazarların kendi çekici özellikleriyle böbürlenirken karşı cinsi kurnazca aşağıladığı"¹² kitapların zararlarının ne kadar afişe edilse az olduğunu söyleyerek, hemcinslerine şöyle seslenir:

Sevgili çağdaşlarım (...), Tüm düşüncelerimizi önemsiz gündelik olaylarla ya da sevgililerimizin ve kocalarımızın yüreğinden geçenlerle sınırlandırmayalım. Tüm görevlerimiz içinde zihnimizi geliştirmek öncelikli olsun; böylece diğer görevlerimiz de buna bağlı olsun ve duygularımız da daha yüce durumlara hazırlansın.

Öyleyse dostlarım, her türlü önemsiz olayın sizi duygusal olarak etkilemesine izin vermeyin: Irmağın kıyısındaki sazlar her küçük esintiden etkilenirler ve her yıl ölürlük; meşe ise sağlam durur ve yıllarca her türlü fırtınaya göğüs gerebilir!¹³

Zamanın ruhunu genişletip derinleştiren Wollstonecraft'ın çağdaşlarına yaptığı bu çağrı, Bayan Alving ve Regina tarafından işitilmiştir. Regina, kadın kimliğini sağlam bir birey kurgusu içinde özgürce bir

yaşama taşırken, Bayan Alving fasit bir daire çizer. Kendine çok güvenen bir karakter gibi görünse de öyle değildir. Kitap okuma eylemini tanımlarken, kitapların bilmediği şeyleri söylemediği ancak gene de kendine olan güvenini arttırdığını dile getirir. Kritik zamanlarda kendine değil, başkalarına güvenir. Evlenirken anne ve teyzelerinin aldığı kararı uygular. Evi terk etme cesaretini gösterse de tek başına savaşımaz. Mutsuz hayatından onu kurtarması için kendine değil, Manders'e güvenir. Bunların sonucunda kendi planlarıyla şekillendirdiği bir hapishanenin içinde hareketsiz kalır. Kozasının dışındaki dünyayı görmek ama oradan dışarıya çıkamaz. Bu fasit dairenin çizilmesinde etkili olan dünyanın baskılayıcı ruhudur. Bayan Alving'i, ortalıktaki pisliği halının altına süpürmekten farklı olmayan planlar yapmaya iten ruh, bu ruhtur...

Bayan Alving'in aksine, Regina'nın yöneline zamanın ruhu daha etkilidir. Regina kararlarını alırken Wollstonecraft'ın belirttiği gibi duygusal olarak etkilenmez, akılcı davranır. Kentte yaşamak istemesine rağmen Engstrand'la şehre gitmeyi kabul etmemesi, geçmişte Oswald'la Paris'e gitme planları yapmış olmasına rağmen, onun hasta olduğunu ve kendisine beklediği geleceği veremeyeceğini öğrendiğinde onunla olmaktan vazgeçmesinin ardında bu akılcı tavır vardır. Bayan Alving'in gerçeği kimsenin duymamasına yönelik yaptığı hassas planları Irmağın kıyısındaki sazlar gibi her küçük esintiden etkilenirken, Regina karşısına çıkacak bütün fırtınalara göğüs gerebilecek sağlamlıkta görünür.

Oyunda, Bayan Alving üzerinden verilen ve bir yan tema olarak karşımıza çıkan, bireyin toplum karşısındaki görev ve sorumlulukları, 'dünyanın ruhu' üzerinde hareket eder. Ibsen, dramatik kurgusu içinde Bayan Alving karakterini bir ayağı topluma dayanan çatışmanın karşı tarafı olarak kurgulamıştır. Oyun kişisini burjuva sınıftan seçerek, bu sınıfın yaşantısına eleştirel yaklaşmış, yaşantıların iç yüzünün görünenden farklı olduğunu ve bu farklılığın insanın üzerindeki etkilerini Bayan Alving karakteri üzerinden anlatmıştır. Bayan Alving, içindeki ve çevresindeki hortlarla savaşırken, olardan kaçıp kurtulmak isterken, cesaret edemeyip geri dönerken, hiçbir şey yaşamamış gibi hikâyeler uydurup yapamadıkları için pişmanlık duyarken girdiği hesaplaşma, korunması gereken toplumsal kimliğin neden olduğu hortlaklardır. Geçmişin hortlakları Bayan Alving'in bugününe ele geçirmiştir. Bayan Alving'i burjuva düzenini kırmak-

tan alıkoyan, 'dünyanın ruhunun' ağır baskısıdır. Kierkegaard'ın Hıristiyanlıktaki 'kötücül ruh' ile özdeşleştirdiği bu düşünceye göre, insan ömrü boyunca arınamayacağı günahla birlikte doğar ve bu günahın lekesini bir sonraki kuşağa aktarır. Kötü olanın aktarılmasına yönelik algı, oyunun yazıldığı dönemde, 'zamanın ruhu' düzleminde gelişen genetik biliminin üzerinde etkili olan dünyasal gerçekliği ifade etmesi bakımından da önemlidir. Kierkegaard'ın zamansallığı tanımlamak için kullandığı "geist" kelimesinin, 'hortlak' (ghost) için de kullanılması rastlantısal bir tesadüf gibi görülse de, ilginçtir.

Zamansallık boyutu üzerinden sağlanan sıkışmanın yaşandığı bir diğer zemin moral düzlemde gelişir. Yan tema olarak beliren bu kavram oyunda; Manders-Alving, Oswald-Manders, Oswald-Alving arasında kurgulanan çatışmalarda kendini gösterir. Dengelenmiş bir kişileştirme kurgusu içinde yapılan bu moral çatışmalarının bir ucunda toplumsal ahlak değerleri yer alırken, diğer tarafında daha özgürlükçü ve bireyci bir ahlak anlayışı vardır. Dünyanın ruhu, toplumsal ahlak değerlerinde kendini gösterirken, daha özgürlükçü olan anlayış, zamanın ruhu içinde devinmektedir. Engstrand-Regina ve Manders-Engstrand söyleşimlerinde de işlenen bu konu, kişinin görev ve sorumluluklarını yerine getirmesinin toplum için önemini altının çizilmesinde etkilidir. Tartışmanın, oyunun ana teması olan aile üzerinden yapılması tematik tasarımda ağırlıklı bir yer kazanmasını sağlar. Manders, Bayan Alving'e, Engstrand da Regina'ya kadının aile içindeki görevlerini hatırlatırlar. Engstrand, Regina'yı çocukların ebeveynlerine karşı sorumluluklarını yerine getirmemekle suçlarken, Manders, Bayan Alving'i kendisini aldatan kocasını terk ettiği için eleştirir. Bu eleştiri toplumdaki evli kadına yönelik bir eleştiridir. Manders'in Bayan Alving'i eleştirdiği hatta suçladığı diğer konu ise annelikle ilgilidir. Manders, Bayan Alving'in Oswald'ı babasından etkilenerek onun kötücül özelliklerini almaması ve yalnızca kendisindeki iyi özelliklerle şekillenen bir birey olabilmesi için evden uzakta büyütmesini eleştirir. Hatta ondan açıkça hesap sorar. Bayan Alving'in kocasıyla ilgili gerçeği açıklaması Manders üzerinde şaşkınlık yaratsa da, bu şaşkınlık köklü bir değişikliğe neden olmaz. Bunun nedeni, Manders'in dünyasal zamanın ruhunda kurgulanmış bir karakter olmasıdır. Dünyasal zamandaki kimliği statiktir, değişmez. Dünyasal zaman Hıristiyan yaşam görüşü ve ahlak anlayışıyla somutlandığı için, dinin toplum kurallarını belirleyen bir araç olması ve top-

lum düzeninin, bir din adamı tarafından korunuyor olması, oyunda aslında dinin de sorgulandığı ve bir yan tema olarak oyunda işlendiğini şeklinde yorumlanabilir. Gelişimine din adamı kimliğiyle başlayan Manders, oyunun gelişiminde bir mali müşavir derken bir eski aşık ve sonunda rant peşinde koşan bir ticaret adamı olarak seyirciye tanıtılır. Evlilik dışı yaşam konusunda Oswald'la çatışan Manders, vaktinde evli bir kadın olan Bayan Alving'le adı konulmayan bir ilişki yaşamıştır. Benzer çelişki Engstrand'la arasındaki ilişkide kurulur. Oyunun başından beri bir din adamı olarak tavrı aldığı Engstrand'la kârlı bir iş olacağını düşündüğü denizciler için açılacak mekânda ona her türlü kolaylığı sağlama sözü verir. Bayan Alving'in miras konusunda değişiklik yapma isteğini sezdiğinde aileye ait Solvik arazisinin kiliseye devredilmesini önerir. Ibsen, Rahip Manders üzerinden zamanın ruhunda güçlenen burjuva algısının, toplum güvenle bağlı olduğu kurumlarında ne gibi değişimlere neden olduğunu gösterirken, bu kurumların genelinde toplumu, özelden bireyi baskılayıcı etkisini dünyanın ruhu üzerinden etkin kılarak kiliseye yönelik eleştirilerini yöneltebileceği bir alan yaratır.

Sonuç:

Ibsen'in çağdaşı olan ve oyunlarının İngiltere'de sahnelenmesinde önemli rol oynayan İskoç eleştirmen William Archer, Ibsen'in Avrupa düşüncesi bağlamında ele alındığında bir filozof ve bir bilgi olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer. Archer, Ibsen'i "Schopenhauer ve Nietzsche gibi trajik bir teorisyen, Kant ve Kierkegaard gibi bir öncü Varoluşçu, Hebel ve Hegel gibi bir kültürel devrimci; Goethe ve Blake gibi bir Romantik peygamber olarak" tanımlar¹⁴. Ibsen'in kaygılarını varoluşçu bir anlayışla şekillendirmesi, bu şekillendirmeyi zamanın ruhu ile dünyanın ruhu sentezine dayandırması, onun 'modern dramın babası' olarak anılmasında öne çıkan etkenlerden biridir. Ibsen, yaşadığı döneme tanıklık etmeyi Hegel'ci bir romantizmle yapmak yerine Kierkegaard'ın bir varoluşçulukla yapmayı seçerek o güne kadar dram tarihinde görülmemiş gerçeklikte oyun kişileri yaratır. Bu oyun kişilerinden kimi Bayan Alving'de olduğu gibi zamanın ruhundan gelen etkiyi iç dünyalarında hissederek ancak çevrelerindeki baskıcı etkisini koruyan dünyanın ruhu nedeniyle eyleme geçme cesaretini kolayca gösteremez. Varoluşları dünyanın ruhunun verdiği formla sınırlı kalır. Kimi ise Regina'da olduğu gibi varoluşunu zamanın ruhu üzerinden gerçekleştirme cesaretini göstererek kendi kimliklerini yine kendi

verdikleri kararlarla şekillendirirler. Ibsen her iki tercihi de Kierkegaard'ın bir varoluş zemininde işler. Bayan Alving'in tercihi toplumda onun durumunda olan diğer kadınlar için bir farkındalık yaratmayla sonuçlanırken, Regina'nın tercihi başlı başına bir farklılıktır. Zamanın ruhu ve dünyanın ruhunun farklı iki kadın kahraman tarafından farklı iki tercih olarak sunulması varoluş zemini genişleten yanıyla da anlamlıdır. Bu geniş varoluşsal alan **Hortlaklar**'ın günümüz dünyası için de ilgi çekici bir oyun olmasını sağlar.

Ibsen'in kadın karakterlere yüklediği varoluş misyonu, aradan geçen yüzyılı aşkın zamana rağmen bugün hala geçerlidir. Zamanın ruhundaki tanımını korumaktadır. Ibsen'in 19. yüzyılda yazdığı satırlarla Regina'ya verdiği umut, zamanı aşmış günümüze kadar gelir. Zamanın ve dünyanın ruhlarının sonsuza uzanan çatışmasında Ibsen her ikisine de hâkim olan yanıyla hep ayrıcalıklı kalacaktır.

KAYNAKLAR

- Fergusson, Francis, **Ghosts (1949)**, Drama Criticism, Vol.2, Detroit, 1992
- Ibsen, Henrik, **Hortlaklar**, İmge Kitabevi, İstanbul 2001
- Kierkegaard, Soren, **Kayı Kavramı**, Çev: Türker Armaner, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009
- McFarlane, James (Editör), **The Cambridge Companion to Ibsen**, Cambridge University Press, Cambridge 2007
- Temple, John B., **Timelines of World History** – DK Publishing, New York 2002
- Yücel, Tahsin, **Eleştiri Kuramları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009
- Wollstonecraft, Mary, **Kadın Haklarının Gereçlendirilmesi**, Çev: Deniz Hakyemez, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007
- Gosse, Edmund, Henrik Ibsen by Edmund Gosse, The Ecco Library, ISBN:1-84637-380-8, s. 71-72 (<http://books.google.com.tr/books?id=TOPqBFdXnh4C&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>)
- Christiansen, Svend, **Henrik Ibsen and the Theatre Conventions**,
- http://ebog.dk/production/preview/9788779175556_type99.pdf

NOTLAR

- Svend CHRISTIANSEN, **Henrik Ibsen and the Theatre Conventions**, Forlaget Multivers Aps, 2006, s.9 (http://ebog.dk/production/preview/9788779175556_type99.pdf)
- Ayrıntılı bilgi için bakınız: Edmund GOSSE, **Henrik Ibsen by Edmund Gosse**, The Ecco Library, ISBN:1-84637-380-8, s. 71-72 (<http://books.google.com.tr/books?id=TOPqBFdXnh4C&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>)
- S. Christiansen, Agy, s. 8.
- Francis FERGUSSON, "Ghosts (1949)", **Drama Criticism**, Vol. 2, n. 310, Detroit, 1992

5. Erol DURBACH, "A Century of Ibsen Criticism", **The Cambridge Companion to Ibsen**, James McFarlane (Editör), Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 247.
6. Ayrıntılı bilgi için bakınız: F. FERGUSSON, A.g.y.
7. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Soren KIERKEGAARD, **Kayı Kavramı**, Çev: Türker Armaner, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009, ss. 51-90.
8. A.g.y., s. 81.
9. Tahsin YÜCEL, **Eleştiri Kuramları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009, s. 30.
10. Henrik IBSEN, **Hortlaklar**, İmge Kitabevi, İstanbul 2001, s. 51.
11. John B. TEMPLE, **Timelines of World History** – DK Publishing, New York 2002, s. 377.
12. Mary WOLLSTONECRAFT, **Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi**, Çev: Deniz Hakyemez, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007, s. 139.
13. A.g.y., s. 139.
14. E. DURBACH, "A Century of Ibsen Criticism", s. 244.

KATKILAR

Sanatçı mısınız? Tasarımcı mısınız?

İlhan BİLGE*

Son yirmi yılda tasarımcılara en çok sorulan -ve tasarımcıların, kendilerine en çok sorduğu- soru, bu olmalı. Üzerinde bu kadar çok konuşup da anlayamadığımız ve hep güncel kalan başka konu yok gibi. Biz tam görüş birliğine varacakken biçim değiştiriveriyor.

1987 yılında Gösteri dergisinin hazırladığı bir 'soruşturma' dosyasında grafikerlere ilk sorulan, şuydu: "Sanatçı mısınız zanaatkar mı?"

O günlerin tartışma konusu, buydu. Bizler kendimize grafiker diyorduk. Tasarımcı sözcüğü henüz kullanılmıyordu. 90'larda bu sözcüğün yaşamımıza girmesiyle, sanatçı mı tasarımcı mı olduğumuzu tartışmaya başladık. Sonunda karar verdik ki biz tasarımcıyız.

Bizim dışımızda grafik sanatçıları da vardı. Onlar, kendilerine sipariş edilmemiş çalışmalar da yapıyorlardı. Örneğin Mengü Ertel, tasarımcı şapkasını taktığında broşürler, amblemler, ambalajlar tasarlıyor; sanatçı şapkasını takınca da resim sergisi açıyordu.

Sanatçı kendi sözünü söyler; tasarımcı başkaları adına konuşur.

Bu, sanatçıyla tasarımcı arasındaki en net ayırım.

Sanatçı, insanlara söyleyecek sözü olan insandır. Çoğunlukla, insanlara 'gösterecek' şeyi onlarla karıştırılır. Herkesin beceremediği marifetlerinizi göstermek, sizi sanatçı yapmaz; herkesin yaşadığını yaşayıp, herkesin söylemediğini söylemek, sanatçı yapar.

Tasarımcı ise -özellikle grafik tasarımcıdan sözediyorum- başkaları adına konuşan kişidir. Üreticinin sözünü görsel dile tercüme edip, hedef kitlesine iletmekle görevlidir. Bunu yaparken kendi kültürel ve mesleki birikiminden yararlanır elbette ama bu birikimi, kendini anlatmak için değil, ürünü anlatmak için kullanır.

Sanatçının kimliği, yaptığı işe yansır; yansımalıdır. Tasarımcı ise yaptığı işin kimliğine bürünmelidir.

Sanatçı ne söylerse söylesin, kendisi olarak kalır. Tasarımcı ise, her zaman söylediği söze uygun kimlikler yansır. Deterjandan söz ederken hamarat bir ev kadını, jiletten söz ederken kenar mahalle bıçkını olabilmelidir.

Sanatçı, kendi kendine iş verir. Tasarımcıya ise iş, başkaları tarafından verilir.

Sanatçıya sipariş verilmez. Sipariş üzerine yapılan ürün, sanat ürünü değildir. Sanatçı, yapıyla neyi, kime, nasıl anlatacak; işin tekniği, fiyatı ne olacak; kendi karar verir.

Tasarımcı ise, kime, ne söyleyeceği -hatta nasıl söyleyeceği-konusunda talimatı, işverenden alır. İşe başlarken; satış hedefleri, insanlarda hangi tutum ve davranışları değiştirmenin amaçlandığı, ve bunun hangi bütçeyle yapılacağı bellidir. Tasarımcı, bu bilgileri almadan işe başlayamaz.

Çoğu kez, kullanacağı renkler, yazı karakterleri, ölçüler, orantılar da, eline tutuşturulan kurum kimliği dosyasında, en ince ayrıntısına kadar tarif edilmiştir.

Sanatçı tümüyle özgür değilse, sanatçı değildir. Tasarımcı tümüyle özgürse, tasarımcı değildir.

Sanatçı, söylemek istediğini söyler; konuştuğu kitlenin kendisini anlamamasını göze alabilir, onlarla ters düşebilir ya da çatışmaya girebilir.

Tasarımcının böyle bir lüksü yoktur. O, seslendiği kitlenin beğenisini, beklentilerini, değer yargılarını öğrenip, bunlara uygun konuşma refleksi geliştirmiştir.

Tasarımcı, çoğunluğun fikirlerine karşı çıkıyorsa o fikirlere karşı çıkan birilerine -örneğin, doğaları gereği sisteme başkaldırma eğiliminde olan gençlere- bir şey satmak için yapıyordur.

*Bu yazı, Radikal gazetesi tasarım ekininin 2006 Kasım ve Aralık sayılarında yayımlandı; Grafik Tasarım dergisi için yeniden gözden geçirilerek, birleştirildi.



GÖSTEREN: SAVAŞ ÇEKİÇ İLETİŞİM TASARIMI SERGİSİ 1993-2003 ÜRÜNLERİ 10-27 MART 2004 ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ İSTANBUL



Resim 1: "Haykıran", Savaş Çekiç.
Haykıran -ya da bağırın- adamlar, Savaş Çekiç'in uzun süredir kullandığı simgeler. Onun yapıtlarında meyveler, içecekler, ağaçlar, eşyalar ve ille de insanlar, yıllardır bağırmakta, dünyada kötü giden bir şeyler olduğunu haykırmaktadır. Yapıtlarını incelediğimizde, haykıranın o nesnelere değil, Savaş Çekiç'in kendisi olduğunu anlarsınız.

Mayın tarlasında dansetmek

Tasarımcının da özgürlüğe ihtiyacı vardır ama bu, sanatçının özgürlüğüne benzemez.

Ona, aynı konuda (rakip ürünler için) çalışan tasarımcılara verilen malzeme verilir, aynı sınırlar çizilir ve farklı bir şey üretmesi istenir.

Tasarımcının yaptığı, mayın tarlasında yürümek gibidir. Bu tarladan mayına basmadan -verili sınırları çiğnemenin- geçmek kolay değildir ama ondan beklenen biraz daha fazlasıdır: Yürümesi değil, dansetmesi ve dansıyla izleyicileri etkilemesi isten-



Resim 2: Savaş Çekiç.
Savaş Çekiç'in bağırın adamı, bu dergi sayfasında, Ertan Mısırlı ile birlikte bağırıyor.

mektedir. Ve elbette izleyici, sahnenin altında mayın olduğunu hiç bir şekilde hissetmemelidir. (Bu, dansı çok sıkıcı bir gösteriye dönüştürür.)

Tasarımcı çalışmaya başlarken, tüm mayınların yerini bilmelidir. Önce gereksiz mayınları kaldırmak için işverenle tartışacak, sonra, kalan mayınlara basmayacağı bir koreografi tasarlayacaktır. Ve öyle dansedecektir ki, mayınları oraya koyanlar bile onların varlığını unutacak, sahnedekinin bir sanatçı olduğunu, o mayınlar orada olmasaydı da zaten öyle dansedeceğini düşüneceklerdir.

Özgürlük nereden itibaren gerekli

Patlayıcıları yerleştirip sizi sahneye salanlar, bu noktadan sonra özgür bırakmalıdır. Dans başladıktan sonra yapılacak her müdahale, tarlaya eklenen yeni bir mayındır. Onlara da basmamak için, koreografide ufak değişiklikler yaparak kurtarmaya çalışırsınız. Oldu galiba, derken, altınıza bir patlayıcı daha konur. Artık dans dans olmaktan çıkmış, ne dansedene, ne izleyene keyif vermez hale gelmiştir.

Bu noktada en uygun şey, geri dönüp herşeye yeniden başlamak, yeni mayın haritasına göre yeni bir dans tasarlamaktır ama verilen süre dolmuştur. İşin bütçesi yeni bir çalışmayı ödemez. Sizin de yaptığınız işe inancınız ve şevkiniz kalmamıştır. Son anda eklenen mayınlara da basmadan gösteriyi tamamlamaya çalışırsınız ama artık olanları izleyiciden gizlemeniz çok zordur. Çektiğiniz sıkıntı hissedilir ve onlara da bulaşır.

Sonradan eklenen her engel, işe zarar verir. İşverenin bunu yapmasına izin verirsiniz, siz tasarımcı olarak kötü bir iş çıkarmış olursunuz ama asıl zararı kendisi görür. İletmek istediği mesaj, okunmaz hale gelir. Direnmeniz, sizden çok işvereni kurtaracaktır.

Tasarımcının ihtiyacı olan özgürlük, işte böyle bir özgürlüktür. Zincirleriyle birlikte özgür olmaktır.

Ve bu özgürlük de bütün diğerleri gibi, savaşarak ve bedeli ödenerek elde edilir.

Tasarımcı kendini sanatçı zannederse ne olur?

Mayına basar. Bastığı mayının büyüklüğüne göre işin bir bölümü ya da tamamı havaya uçar.

Dansçı, olayı yara almadan atlatabilir, hatta rakiplerinden daha rahat dansettiği için, nelerin



Resim 3: "Kitap", Bülent Erkmen.
"Kitap", amacı yalnızca kendisi olan bir 'grafik sanatı' örneği. Önce Firdevsi'nin Şehname'sinden bir minyatür ve kör metinler kullanılarak, Bülent Erkmen tarafından tasarlandı. Daha sonra, bu taslağa uygun olarak, Ferit Edgü tarafından yazıldı (1989).

havaya uçtuğunu görmeyen bir kitlenin gözünde puan kazanabilir, tasarım yarışmalarında ödülleri alabilir. Çünkü bastığı, aslında mayın değil, füyüdedir. O, sahnedeki füyüdeye basıp, ateşler; mayın başka yerde patlar: Fabrikalarda, depolarda, süpermarketlerde, bankalarda.

Hele mucize eseri hiç bir füyüdeye basmamış ve iyi bir ticari sonuç sağlamışsa, bir anda bir iletişim ilahına bile dönüşebilir.

Bu, kazanma şansı çok çok düşük olan bir kumardır ve başkalarının paralarıyla oynanmaktadır. Masaya sürdüğü para, bir ürünün ortaya çıkarılıp,



Resim 4: Bülent Erkmen.
İstanbul Film Festivali'nin onuncu yılı için yine Bülent Erkmen tarafından hazırlanan diğer kitap ise bir tasarım çalışması (1991).

tüketiciye ulaşması için ona emanet edilmiş paradır. Yalnız işveren değil, o ürün için çalışan tedarikçiler, nakliyeciler, işçiler, bakkallar, onun çalışmasının sonucuna göre hayatlarını kazanmaya devam edecek ya da işsiz kalacaklardır.

Şimdi seçme şansınız var:

Az önce sanatla tasarımı birbirinden kesin çizgilerle ayırdık. Ama bu çizgiler sonsuza kadar değişmeden kalmıyor. Sanat-tasarım ayırımının yeniden bulanıklaşmaya başladığı bir döneme giriyoruz. Bu, içindeki sanatçıyı zaptetmekte zorlanan tasarımcılar için iyi bir haber sayılabilir.

Tasarımcıdan sanat istemek

Sanayici, kitleler için üretim yapmaya başlayıp da, yaptığı işi onlara anlatmak durumunda kalınca -hitabet yeteneğinin olmadığını bildiğinden- kendi adına konuşmaları için sanatçılara başvurdu. (O sırada başvurabileceği başka kimse yoktu.) Sanatçılar insanlara mesaj iletebiliyorlardı; öyleyse sanayicinin mesajını da iletebilirlerdi. Ressamlardan afişçi, şairlerden metin yazarı olmalarını istediler.

Bu elbette geçici bir çözümdü. Kalıcı çözüm için tasarım ve iletişim okulları kuruldu. Buralardan yetişenler, başkaları adına konuşma eğitimi almışlardı ve işlerini iyi yapıyorlardı.

Çok uzun süre hepimiz hayatımızdan memnunduk ama yirminci yüzyılın son çeyreğinde yeni bir sorun başgösterdi: Herkes üretim yapıyor, herkes ürettiğini anlatıyordu ama birbirine çok benzeyen şeyler söylüyorlardı. Çünkü söyleyecek farklı şeyleri kalmamıştı. Teknoloji öyle bir aşamaya gelmişti ki bütün deterjanlar beyaz yıkıyor, bütün otomobiller az yakıt tüketiyor, bütün şampuanlar saçlarımızı ahenkle dansettiriyordu. Aralarında bazı farklar vardı elbette ama bunlar tüketicinin algılayabileceği, algılasa da umursadığı farklar değildi artık.

Tüketiciye ürün hakkında söylenecek yeni söz kalmayınca, ondan olabildiğince az söz etmenin, hatta hiç söz etmemenin daha iyi olabileceği fark edildi. Tasarımcıya dönüp "sen de birşeyler söyle" demeye başladılar.

O zamana kadar kendinden söz etmesi kusur sayılan tasarımcı, birden, kendi adına da konuşabilme olanağına kavuştu. Yüz elli yıl önce sanatçının içindeki tasarımcıyı bulup çıkaran ekonomik sistem,

bugün de tasarımcının içindeki sanatçıyı serbest bırakıyordu.

Artık bazı grafik sanatçıları, tasarım da yapsalar, üreticinin mesajını iletmekle yetinmiyor, onun üzerine kendi mesajlarını da ekliyorlardı. Onlardan istenen de buydu. Mesajlar arasındaki fark sözlerde değil, söyleyenlerdeydi. 18 yıl boyunca Benetton'un rakiplerinden en önemli farkı, ürettiği giysiler değildi; afişlerini tasarlayan Oliviero Toscani'ydi.



Resim 5: Oliviero Toscani, Benetton için yaptığı afişlerde ürünlerden hiç söz etmiyor, dünyanın sorunlarını, kendi bakış açısıyla dile getiriyordu.

Grafik sanatçıları çağına mı giriyoruz?

Henüz değil. Rekabetin şiddetli, ürünler arasındaki farkın az olduğu bazı üretim alanlarında uygulamalar başladı ve zamanla artacak. Ama modernist (işlevi izleyen) tasarım bitmeyecek. Üründe farkedilebilir bir yenilik yapabilen üreticiler bunu tüketiciye doğrudan söylemek isteyecekler. Ürünler arasındaki farklar azaldığında, tekrar, sanatçı kişiliği ağır basan tasarımcılar aranacak.

Her iki çalışma biçimi, bundan sonra beraber yaşayacak gibi görünüyor. Bu durumda, tasarımcıların kendi seçimlerini yapmaları ve ilan etmeleri gerekiyor. Grafik sanatçısı olmayı seçerlerse artık onlardan standart tasarımlar istenmeyecektir. Tasarımcı olarak kalmayı seçenler bile, her zaman, kendilerine söyleneni aynen tekrarlayamayacaklar.

Önümüzdeki günlerde eskisinden daha hoş, daha etkileyici ve heyecan verici tasarımlar göreceğiz. Bunları yapamayan tasarımcılar da artık suçlu müşterilerine atamayacaklar.

Sanat katmak başka, sanat yapmak başka.

Tasarımla sanatı ayıran duvar son on yılda hayli incelmiş; hatta bazı noktalardan delindi ve geçirgen hale geldi. Tasarımcının kendi bakış açısını, tarzını, duygularını işine yansıtması, artık her zaman yanlış sayılmıyor. Ama bu, iki disiplinin birleştiği anlamına da gelmiyor. Tasarımcı hâlâ tasarımcıdır; sanatçı da hâlâ sanatçı.

Önce bir konuda anlaşalım: Elinizdeki çalışmayı kendi kişisel üslubunuza uydurmanız, hatta onun mesajına kendi mesajlarınızı da eklemeniz, o çalışmayı sanat ürününe dönüştürmez. Olsa olsa sanat sosuna batırılmış tasarım ürününe dönüştürür.



Resim 6-7: Mengü Ertel, ilk afişlerini sipariş almadan yaptı ama onlar sanat eseri değiller. Mengü Ertel'in değil, oyunların mesajını -sanatsal bir dille- iletmek için yapıldılar. Ertel bunun için kendine siparişler vermedi; kendine hayali müşteriler yarattı. Bir tiyatro grubu ona afiş sipariş etseydi nasıl afişler yapacaksa, aşağı yukarı onları yaptı.

Sanat katmak mı, sanat yapmak mı?

Tasarımcının (burada özellikle grafik tasarımcıyı kastediyorum) iki seçeneği her zaman vardı: Tasarımcı olarak kalmak, yani işveren adına konuşmayı sürdürmek ya da kendi sözünü söyleyerek, sanat yapmak. (Selim Tuncer'in aktardığı özlü ifade ile "sanat olarak tecrübe edilmesi amaç edinilen" yapıtlar üretmek.)

Bunlara eklenen üçüncü seçenek, ikisinin karışımı: Başkası adına konuştuğularımıza kendi sözünüzü de eklemek.

Sipariş almadan da başkalarının adına konuşabiliriz

Tasarımcı, hayatını, aldığı siparişlerle kazanır ama işlerini onlarla sınırlamak zorunda değildir. İlgilendiği konularda uzmanlaşmış kişilerin görüşlerini kitlelere iletmek için de çalışabilir.

Bütün yıl gofret ilanları yaptıktan sonra örneğin Sokak Çocukları Derneği için bir kampanya tasarlar ve karşılığında ücret almayabilirsiniz. Bu yaptığımız da tasarımdır; çünkü verdiğiniz mesaj, derneğin mesajıdır. Dernek yetkilileriyle karşılıklı sohbet ederek konuyu birlikte geliştirmeniz, hatta derneğin üyesi olmanız da durumu değiştirmez. Kampanyanın hedefi, derneğin hedefidir. Bu çalışmanın gofret reklamı yapmaktan tek farkı, ücret almadığımız için işinize muhtemelen daha az müdahale edilmesi ve yararlı bir hizmete katılmanın verdiği ek tatmindir; o kadar.

Bir işi yapma kararını sizin vermeniz, mutlaka kendi adınıza konuştuğunuz anlamına gelmez. Kimin adına konuşacağımıza sizin karar verdiğiniz anlamına gelir.



Sanat-Tasarım İkilemine Farklı Açılardan Da Bakmalıyız

Önceki yazımda, bu ikileme, kendi bulduğumuz yerden, yani sanatçılar ve daha çok da tasarımcılar açısından bakmıştım. Oysa sanat/tasarım çarçının beş kanadı var ve tasarımcı, bunlardan yalnızca bir tanesini oluşturuyor. Sonraki kanatlarda, işin yapı-

mına karar verenler, yapanları eğitenler ve yapıtı/ürünü kullananlar var. Yani işveren, okul ve hedef kitle. Beşinci kanat ise yapılan işin, yani ürünün kendisi.

Şimdi isterseniz, bu dört kanadı da biraz irdeleyelim:

Tasarım İşvereni/Sanat İşvereni

Önce başlıktaki yanlışlığı düzeltelim: İşveren, tasarımın yapılmasına karar veren kişidir. Oysa sanat yapıyorsanız, bir işvereniniz yoktur. Üretim kararını veren sizsiniz.

Tasarım yapıyorsanız, onu sizden isteyen birisi vardır. Niçin istiyor? Çünkü mesajını kitlelere ulaştırmak için size ihtiyacı var. Bu işi niçin kendisi yapmıyor? Çünkü kitle iletişim araçlarını yaratıcı biçimde kullanmadan bunu beceremez. (Deterjan üreticisi, tüketici ile aynı köyde yaşasaydı ve deterjanını çamaşır yıkayan herkese tek tek anlatabilseydi, başka iletişim çalışmasına ihtiyacı kalmazdı.)

Yani onun ihtiyaç duyduğu şey, sizin yapacağımız afiş ya da basın ilanı değil, deterjanını tüketiciye anlatmak. Bunu radyo ile de yapabilir, TV ile de. İsterse kentin üzerinde balon da uçurabilir. Yani grafik tasarım onun için tek seçenek değil. Yalnızca iletişimin yapılabileceğine değil, hangi mecralarda ve kimin tarafından yapılacağına da işveren karar veriyor.

Sanatla tasarımı ayıran bir kriter de bu: Düğmeye kimin bastığı.

Tasarım Tüketicisi/Sanat Tüketicisi

Talep cephesinden baktığımızda görüyoruz ki; tüketici tasarımcıdan bir şey talep etmiyor. Tasarımdan ne kadar etkilenirse etkilenir, onun talep ettiği şey, üreticiden aldığı mal ve hizmetlerdir. Biz grafik tasarımcılar, tüketici için deterjan ilanları tasarlarız; onun istediği ise deterjandır. Biz kitap kapağı tasarlarız, o kitap satın alır. Bizden film afişi istemez, film ister; plak kapağı istemez; plak ister.

Tasarım, tüketicinin bir ihtiyacını giderir ya da onu nasıl gidereceğini söyler. Sanatın kendisi ihtiyaçtır.

Tasarım elbette talebi etkiler, kıskırtır, hatta bazen yoktan vareder. Ama talep edilen, yine de tasarımın kendisi değildir. Yarattığı talep, yarattığı ihtiyaçla sınırlıdır. İhtiyaç karşılandığında talep de biter.



Resim 8-9: Philippe Starck ve portakal sıkacağı tasarımı

Sanat yapıtı ise talebi kışkırtan bir şey değil, talep edilen şeydir. İhtiyaç yaratan değil, ihtiyaç duyulan şeydir. Ve bu, karşılandığında sona eren değil, kuvvetlenen bir ihtiyaçtır.

Otomobilinizi yenilediğinizde, diğer otomobillerin tasarımları da, broşürleri de artık sizin için ilginç değildir. Uzunca bir süre onları farketmezsiniz bile. Oysa Mozart'ın bir keman konçertosunu ya da Hacı Arif Bey'in bir şarkısını dinlediğinizde "Tamam, ben işimi hallettim. Mozart'a da Hacı Arif Bey'e de artık ihtiyacım kalmadı" demezsiniz. Tam tersine, özellikle onları aramaya başlarsınız. Bu arayış zaman zaman tutkuya da dönüşebilir çünkü sanat yapıtının sizi kendisine aşık etme gücü vardır. Oysa otomobil broşürü olsa olsa sizi otomobile, daha doğrusu o otomobile sahip olma hayaline aşık edebilir.

Tüketici, sanatla tasarımı birbirinin yerine kullanabilir

Tasarım ve sanat birbirlerinin alanına girmekle kalmıyor, piyasasına da giriyor.

Grafik tasarımcılar, sanatçıların -özellikle ressamların- kendi alanlarına girmesinden şikayet ederlerdi. Tasarımcılar kendi sözlerini söylemeye başlayınca, bu kez de sanatçılar, aynı şeyden şikayet etmeye başladılar.

Bir öğrencim, heykeltıraş olan eşiyile aralarındaki bir konuşmayı aktarmıştı: Genç heykeltıraş, sanat alıcısı olabilecek kişilerin, bir tasarım ürününü, örneğin Philip Starck'ın portakal sıkacağı satın alarak, sanata duydukları ihtiyacı köreltmelerinden şikâyet ediyordu.

Tüketici "sanat olarak tecrübe edilmesi amaç edilerek yaratılmış" bir yapıtı başka amaçlarla da tecrübe edebilir. Örneğin bir resmi, dekorasyon ya da yatırım aracı olarak satın alabilir. Aynı tüketici, bir tasarım ürününü, örneğin Gerrit Rietveld'in koltuğuna, oturmak için değil, "sanat olarak tecrübe etmek" amacıyla sahip olmak isteyebilir.

Böyle örneklerin çoğalması, sanatla tasarım arasındaki çizgiyi biraz daha bulanıklaştırmaktadır.

Sanatın anlamı, izleyene göre değişir.

Sanatın izleyicisi, sanat yapıtını, kendi kültürel birikimine göre yorumlar; bir bakıma yeniden yaratır. Bir resmin anlamı, siz ne anlıyorsanız, odur. O resim, izleyen her farklı kişi için, farklı bir resimdir. O yüzden, bir sanatçıya "bu resimle -ya da şiirle- ne anlatmak istediniz?" diye sormak, abestir; canlarını sıkır. Çünkü bunu sormanız, o yapıtın, sizde bir "yeniden yaratma"ya yol açmadığını, yani amacına ulaşmadığını göstermektedir.

Oysa iletişim tasarımcısı, işini hangi mesajı iletmek için tasarlamışsa, izleyen her bir kişinin aynı mesajı almasını sağlamak zorundadır. "Ben önlerine koyarım, anlayan anlar" deme lüksünüz yoktur. "Beni bugün anlamayabilirler, ileride anlayacaklardır" da diyemezsiniz. Herkes tarafından, hemen, aynı biçimde anlaşılmalısınız. Tasarıma sanat katmış olmanız, izleyenlerin mesajı farklı düzeylerde ve düzlemlerde algılamasına, izledikleri şeyden farklı keyif almalarına yol açabilir ama algılamalarının sonucu aynı olmalıdır. Çünkü o tasarım, o sonuca ulaşmak için yapılmıştır. Zihinlerinde bırakmanız gereken iz, önceden belirlenmiştir. O izi bırakmadıysanız, bütün emek ve masraf boşa gitmiş demektir.

Tasarım Ürünü/Sanat Yapıtı

Sanat-tasarım ayrımında bir kriter de ortaya konan yapıtın taşıdığı mesajın kendisi.

Tasarım ürünü, doğrudan ya da dolaylı olarak mutlaka bir mesaj iletir. Sanat yapıtı ise mesaj iletme zorunda değildir; kendisi mesajdır. Sanat, insanlara sunduğumuz şeyin kendisidir; tasarım ise sunulan şeyin -malların, hizmetlerin, fikirlerin- aracıdır.

Sanat yapıtı kalıcıdır, tasarım ürünü geçicidir.

Sanat yapıtının ömrü genelde uzundur; yüz yıllarla ölçülür; bin yıllara kadar uzayabilir.

Tasarım ürünü ise kısa ömürlüdür. En uzun ömürlü olanı -örneğin logo- bir kaç on yıl yaşayabilir ama bir gazete ilanı, yayın sona erdiğinde, çöptür.

Geçici olması, tasarımın zayıf yönü gibi görünüyor ama içerdiği bir avantaj da var:

Sanat yapıtı, bittikten sonra kolay kolay değiştirilemez. Sanatçı, yapıtını kamuya ilettikten sonra artık "şurasını düzeltseydim" diyemez.

Buna karşılık, tasarım ürününün üzerinde, ilk yaratılışından sonra da çalışmaya devam edilebilir. Onu, günün beğeni ölçütlerine göre sürekli günceller, en azından yeni üretim teknolojilerine uyarlayabilirsiniz. Geliştirebilir, güçlendirebilirsiniz.

Tasarım Eğitimi/Sanat Eğitimi

Tasarım okulunun öğrenciye kazandırdığı beceriler ve geliştirdiği alışkanlıklar, sanatın gerektirdiklerinden farklıdır. Sanatçı olmaya karar veren bir grafik öğrencisi, çok farklı bilgi ve beceriler kazanmalıdır. Herşeyden önemlisi, farklı bir düşünce yöntemi geliştirmelidir.

Tasarımcı, tüketiciye göre düşünme refleksi kazanır. Tüketicinin algılama biçimi, tüketicinin zevki, eğilimleri, dünya görüşü ve tüketicinin duymak istedikleri önemlidir onun için. Söyledikleri hemen ve eksiksiz anlaşılmasa, hiç bir işe yaramaz. Bu yüzden, yaptığı tasarım, çoğaltılmadan önce, ön testlerden geçirilebilir. Tüketicinin algılamasına göre değiştirilebilir, yeniden -gerekirse başka bir tasarımcı tarafından- tasarlanabilir.

Sanatçı ise yalnızca kendisine göre düşünür. Onun öznesi -sonunda yapıtını satacak olsa da- alıcı değil, kendisidir. Kimse onu yapıtını değiştirmeye zorlayamaz.

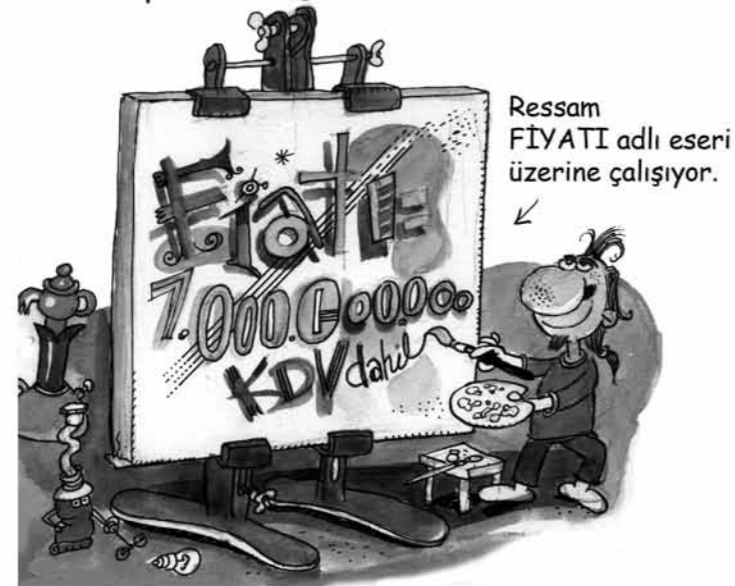
Grafik sanatçısı nasıl yetişir

Grafik tasarımcı, mesleğinin zenaatkârı olarak yetişir. Eğitim sürecinde, uygulama tekniklerini öğrenir ve iletişim teorileriyle tanışır. Bu bilgiler, onu sanatçı olmaya yaklaştırmaz; tersine, uzaklaştırır. Çünkü her biri, bir başka bağımlılığa işaret etmektedir. Tasarım, bağımlılıktır. Bütçeye, stratejiye, pazarın

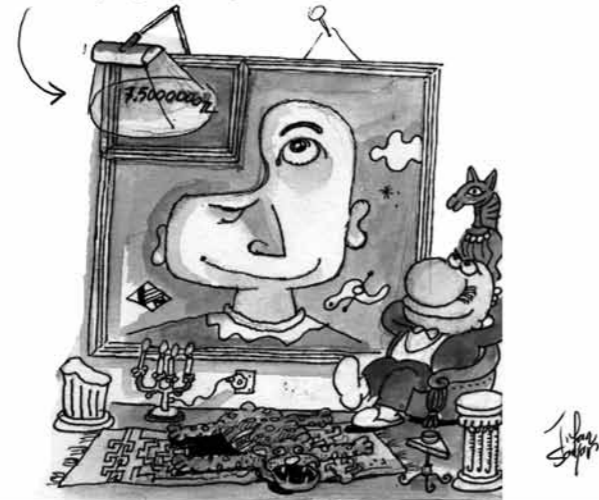
durumuna, tüketicinin değer yargılarına ve alışkanlıklarına ve bunlar gibi yüzlerce şeye bağımlı olarak çözüm geliştirmeyi öğrenir tasarım öğrencisi. Sanat öğrencisi ise her şeyden önce, bağımsız düşünmeyi öğrenmelidir.

Son sözü Derya Öztürk'e bırakalım: Almandan tercüme ettiği söz şöyle: "Sanat, uzlaşmazdır. Tasarım ise bütünüyle uzlaşmazdır."

**RESİMDEN ANLAMAYAN FAKAT YATIRIM
AMAÇLI İLGİLENEN ZENGİNLER İÇİN
TABLOLAR** procesi ☺



Burada ise fiyatı ayrı bir çerçevede ışıklandırılarak betimlenmeye çalışılmış.



Eleştirinin Karikatürü...

İrfan SAYAR*

TV, radyo, bar, disko, volkmen, mp3, CD sayesinde gelişmiş kulaklara hitap edebilen
STEREO SAKSAFON (SAXSOPHONE)
procesi ☺



Müzikte yeni sentezlere imkan sağlayan
GİTARASAZ
procesi ☺



Sanat, Eleştiri Ve Seramik Eleştirisi Üzerine...

Abdulkadir GÜNYAZ*

Varoluşun bir yansıması olarak düşünürsek sanatı, evreni ve kendini anlatma, yorumlama, aynı zamanda başkaldırının da özgür ve özgün dili olarak tanımlayabiliriz. Eleştiri nedir sorusunu da en yalınından doğruyu, güzeli bulmaya yönelik bir uğraş olarak algılarız. Ve eleştirel bakışında Kant kaynaklı bir Şerif Mardin tanımlamasına göre yalnızca eleştirmek değil, başkalarının fikirlerine bakarak karar vermek olduğunu, o toplumsal, kültürel ortamın 'olağan'larını sürekli sorgulamak olduğunu da düşünürsek sanırım onun, eleştirinin gerekliliğini de kabul etmiş oluruz.

Ardından hemen seramiğe, seramiğin eleştirisine geçecek olursak, kabul edelim ki kısaca toprak, su ve ateşin beraberliği olarak kabullendiğimiz seramik, kuşkusuz ki M.Ö. 8000 yıllarına kadar uzanan tarihiyle en eski, en temel ve her zaman insanlığının iyiye, güzele yönelişinin en tipik alanıdır da diyebiliriz. Ne var ki kimi kez seramik, çok basit bir tanımlamayla ve 'kap kacak' deyişimiyle küçümsenilmeye yeltenilmiş, bilinçsizce yadsınılmaya kalkışılmıştır... Fakat bu yanlış sava karşı en basitinden şunu söyleyebiliriz ki o kap kacak denilerek küçümsenilmek istenen bu soylu sanatın en basit örnekleri bile doğada yoktur; açıkçası doğadan şu veya bu şekilde esinlenme söz konusu bile değildir seramik için. Doğayı kopyalayanları sanırım başka alanlarda bulabiliriz.

Seramik ancak sanatçısının yaratıcılığında, bilincinde varolur. Kaldı ki seramik sanatı sanatla teknolojiyi, bilimi ve elbet felsefeyi bir araya getiren kuşkusuz çok önemli bir daldır. Ve konumuza yabancı olanlar için basit bir açıklama getirecek olursak seramik öncelikle kimya bilimiyle yakın ilişki içindedir. Tabii kimi madenler de söz konusu edilmek durumundadır. Aynı şekilde ısı bilimi diyebileceğimiz olguyla ilintisi de göz önündedir. Zira kimyasal maddeleri değişik oranlarda uygulamak, yanı sıra en azından demir, bakır, altın, gümüş cinsi madenler de seramiğin ilgi alanı içindedir. Öte yandan fırın ısılarını ki elekt-

rikli, gazlı ve odunlu fırınların farkları gibi farklı pişirimleri de sanatçı göz önünde tutmak zorunluluğundadır.

Peki, ya çağdaşlık, ya diğer sanatlardan etkileşim diye de bir soru gelebilir elbet zihinlere. Zira biliriz ki söz gelimi resim sanatında bir izlenimcilik akımı varsa, müzikte de karşılığını bulacaktır; tıpkı edebiyattaki realizmin resimde de karşılığını bulabildiği gibi. Bu açıdan bakacak olursak kanımca seramik diğer dallar arasında özgünlüğü ve özgürlüğünü koruyabilen yegâne daldır da diyebiliriz bir anlamda. Hoş, zaman zaman söz gelimi Serv Porselenlerinde özellikle romantizmin yansımalarını görmüşlüğümüz de vardır ama sanırım o kadarla sınırlıdır.

Şimdi de dilerseniz, ya bizim seramiğimiz, seramik sanatımız diyerek uzunca bir paragraf açalım. Tabii ki bu topraklar ve Mezopotamya anayurdudur bu ve bir çırpıda, eski dönemleri geride bırakıp sıralayacak olursak öncelikle İznik, Kütahya, Çanakkale gelir hatırlara. O kıymetlerinin yeni yeni farkına vardığımız... Canım örneklerini çöplere atıp adeta plastik bir döneme girerken Louvre'da, British Museum'da, Metropolitan Museum'da, daha nerelerde, nerelerde en azından o eşsiz İznik'lerle karşılaşılınca ancak idraklerine varabildik. Yoksa en azından Topkapı Sarayı'nın, ne Sultanahmet'in, ne Rüstempaşa'nın çini zenginlikleri bizleri uyarmaya yetmemişti.

Ve hemen çağımıza gelirse, bizim sanatçılarımız her zaman için dünya çapında ilgiyle karşılanmışlar ve sürekli bir ilgi görgelmişlerdir. Hem düşünün ki günümüzün dünya seramik müzelerinde az mı eserleri vardır bizimkilerin. Diğer sanat dallarıyla asla karşılaştırılmaz denli ve gururla gösterebileceğimize.

Seramik sanatı konusunda kimi, çoğu da herhalde yetersiz bilgiler sundum. Ya seramik değerlendirmesinde, eleştirisinde ne gibi dikkat edilmesi gereken noktalar vardır dersiniz? Öncelikle bilirsiniz

ki söz gelimi seramik yarışmalarında genelde dört ana dal söz konusu edilir: serbest, torna, endüstriyel ve torna. Değerlendirme yaparken de elbet bu kategoriler kendi içlerinde dikkate alınmak durumundadırlar. Ve elbet yanı sıra teknik zorluklar da başarı değerlendirilmelerinde dikkat edilmesi gereken unsurlar olmak durumundadır. Aksi takdirde eserin sadece estetik duruşu, bize sunumu o değerlendirmelerde bulunacak kişileri kuşkusuz ki yanılgıya götürebilir sanırım. Belki de kısaca bütünü görmeye çalışmak, zorluklarını göz önüne almak, sonrasında da asıl olan estetik görünüm; zira sanırız ki herkes herhalde işin teknik zorluklarına göre değil asıl varoluşuna, bizlerle kuracağı ilişkiye göre değerlendireceklerdir.

Özetlersek seramik çok çok daha ciddiye almamız gereken soylu bir sanat dalıdır ve elbet inançla, içtenlik ve bilinçle değerlendirmemiz gereken...

NOT: Bu arada kuşkusuz çok büyük bir gönül borcudur bu Üniversitenin, Dokuz Eylül'ün Seramik Bölümü'nün sözünü etmek ihtiyacı. Zira bu bölümdür ki ta 1997 den bu yana Prof. Sevim Çizer'in arkadaşlarıyla birlikte sempozyumlar düzenlemesi ve sayıları otuzu geçen dünya ülkelerinin sekseni aşkın sanatçıyla bir büyük coşku içinde bine yaklaşan sayıda seramik sanatının nice özgün eserleriyle bir büyük mü büyük koleksiyonu, bir gerçek müze nüvesini sahiplenmesi... Hem fazlasıyla takdir ve gıpta edilmesi gereken görkemli bir olay...

Brecht'ten Trier'e Epik Yapı ya da Kapitalizmin Köpekkent'i Dogville

Hasan ERKEK *

Giriş ya da Dramatik Bir Sanat Olarak Sinema

Lars Von Trier'in, **Amerika Üçlemesi (Dogville, Manderlay ve Washington)** adını verdiği üçlemenin ilk filmi olan **Dogville** (2003), yönetmenin ününe ve yarattığı sinema dalgasına rağmen, ülkemizde yeterince tartışılmamış, hakkı teslim edilmiş bir film oldu. Kanımca bunda, ülkemizde sinema üzerine yazı yazarların dram sanatı konusundaki bilgi eksikliği, sinemayı dram sanatı dışında, daha çok sinema tekniği bilgisiyle anlaşılabilir bağımsız bir sanat olarak görme eğilimi rol oynamıştır. Oysa teknik olarak sinemanın yüz yılı aşan tarihine aldanmamak gerekir. Arkasında üçbin yılı aşkın dram sanatı tarihi vardır. İyi sinema yönetmenleri bunun farkındadırlar ve başarılarının altında bu birikimin önemli bir payı vardır. Sergey Ayzenshtayn sanata tiyatroyla başlamış, bir süre tiyatro yaptıktan sonra sinemaya geçmiştir. Ingmar Bergman yalnız bir film yönetmeni değil aynı zamanda bir oyun yazarıdır. Fellini radyo oyunları yazmıştır. Orson Welles'in nasıl bir Shakespeare tutkunu ve ustası olduğu bilinir. **Macbeth, Othello** oyunlarını sinemaya aktarmıştır. Öte yandan Bertolt Brecht, Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrodaki başarı kazanan bazı sanatçıların da sinema denemeleri olmuştur.

Dram Sanatında İki Temel Yapı

Dram sanatı tarihi boyunca, iki temel dramaturjinin belirleyici olduğu bilinir. Bunlardan biri Aristoteles'ten beri süregelen Klasik Dramatik Dramaturji, öteki de Brecht'ten önce başlayan ancak Brecht tarafından sistematize edilen ve başarılı uygulamaları yapılan Epik Dramaturjidir.

Psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik yanlarıyla derinlikli olarak işlenen kişiler, Klasik Dramatik Yapıda karşımıza 'karakter' olarak çıkar. Konu edinen kişilerin taraf olduğu ve tahterevalli tekniğiyle çatıştığı, olayların sıkı neden-sonuç bağıyla bağlandığı, doğrusal ve doruksal olarak geliştiği, yoğun merak duygusu üreten bu yapı, tiyatrodaki olduğu gibi, sinemada da ağırlıklı rol oynamıştır. Kişi, uzam, zaman ve olay-

ların yoğunlaştırma yoluyla kullanıldığı ve 'sıkı dokulu doruksal yapı' olarak da adlandırılan bu yapı, tiyatrodaki 19. yüzyıl sonuna kadar baskın olmuş, 20. yüzyılda da yaygın ve etkin bir biçimde kullanılmasından vazgeçilmemiştir. Sinemadaki birçok yapı bu yapıyla dile getirilmiş, sözkonusu yapı neredeyse tek doğru yapı olarak benimsenmiştir. Öyle ki ABD kaynaklı senaryo ve yönetmenlik kitaplarında sadece bu yapıya yer verildiğine tanık olunmaktadır. Hollywood sineması bu yapıyı çeşitlemeleriyle kullanmayı sürdürmektedir. Sözkonusu yapıyla, yapının 'gerçek' olduğu yanılması (illüzyonu) yaratılmaya çalışılır. Yapının kurmaca değil gerçek bir hayat kesiti olduğu yönünde seyirci telkin edilir.

Kişilerin, genellikle tip olarak karşımıza çıktığı Epik Yapı ise, yoğunlaştırma yerine seyreltme ve yayma üzerine kurulmuştur. Yoğun merak duygusu, yerini uzak açıyla izlemeye, dışarıdan bakarak değerlendirmeye bırakır. Olaylar uzun bir zaman dilimine ve birçok uzama dağıldığı için, seyirci olaylara dışarıdan bakar ve kendiliğinden bir yabancılaşma ortaya çıkar. Brecht ve ardılları, bu doğal yabancılaşmayı bilinçli ve amaçlı olarak, yabancılaştırma etmenleriyle pekiştirirler. Artık birbiri ardına gelen olayların birbirlerini nasıl izledikleri değil, o olayların altında yatan nedenler önemli olmaya başlar. Öte yandan, aynı yapıt içinde birden çok olay, birbirleriyle esnek bir bağla bağlanabilmektedir. Yapıtın kurmaca olduğu, oyunun oyun, filmin film olduğu çeşitli anlatım araçlarıyla vurgulanır.

Epik Yapının kökeninde, *epik şiir, epope* yani *destan, mitos, masal* vardır. Destanların, masalların, mitolojik öykülerin biçimsel olarak en çarpıcı özellikleriyse uzun bir zaman dilimine ve çok sayıda uzama yayılmalarıdır. Bertolt Brecht tarafından kuramı oluşturulmuş ve başarılı uygulamaları gerçekleştirilmiş olan Epik Tiyatro ise yalnız biçimsel özellikleriyle karşımıza çıkmaz. Epik yapının bu köklerinden hareket eden Brecht, epik biçimi Markist bir içerikle birleştirmiş, Epik-diyalektik bir tiyatro yaratmıştır. Bu

* Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü Başkanı

bakımdan yalnız biçimsel olarak epik özellikler taşıyan yapıtlar için ‘Epik’, epik yapıyla Marksist dünya görüşünü birleştiren yapıtlar içinse ‘Epik-Diyalektik’ terimini kullanmak ayırt edici olacaktır. Zaten Brecht de özellikle yaşamının son yıllarında ‘Epik Tiyatro’ teriminin, tiyatrosunu adlandırmaya yetmediğini, ancak yeni bir terim buluncaya kadar, bu terimi kullanmayı sürdüreceğini belirtmiştir¹.

Klasik Dramaik Yapının temsilcileri, sanatı ‘hayatın aynası’ olarak görürken, Epik Yapının temsilcileri, sanatı ‘hayatın dinamosu’ olarak görürler. Birinciler, sadece gerçeği yansıtmakla, bazen eleştirmekle yetinirken ikinciler, eleştirmek ve sorgulamakla yetinmezler, dönüştürmeyi de amaç edinirler. Bazı yapıtlarda dönüştürme yönüne de işaret ederler.

Epik Sinema

Olayların uzun bir zaman dilimine ve birçok uzama yayılmasında teknik olarak çok elverişli olan sinemada, çok sayıda epik film denemesi yapılmış, Brecht’in anlamda olmasa da çok başarılı filmler ortaya konmuştur. Fellini’nin **Amarcord** (Hatırlıyorum), Bertolucci’nin **1900, Çölde Çay, Son İmparator**, Antonioni’nin **Yolcu**, Alain Resnais’in **Providance**, Yılmaz Güney’in **Umud, Sürü, Yol**, Ömer Kavur’un **Gece Yolculuğu**, Ali Özgentürk’ün **Balalayka**, Yeşim Ustaoglu’nun **Güneşe Yolculuk**, Fatih Akın’ın **Temmuzda, Yaşamın Kıyısında**, Nuri Bilge Ceylan’ın **Mayıs Sıkıntısı, İklimler** gibi filmleri, olayların uzun bir zaman dilimine ve birçok uzama yayıldığı, birden çok öykünün aynı film içinde kullanıldığı, Epik Yapının temelinde yatan destansı anlatımın egemen olduğu filmlerdir.

Epik-Diyalektik sinema örnekleri ise çok azdır. “*Brecht’çi bir sinemanın en yetkin örneklerini sunan yönetmen kuşkusuz Fransız yönetmeni Jean-Luc Godard’dır*”². İçerik olarak her zaman Markist bir yaklaşım içinde olmasa da biçimsel olarak deneysel epik sinema örnekleri ortaya koymuştur. **Serseri Aşıklar** adlı filminde kamera açıları, çekim ölçekleriyle bunu yapmaya çalışır. **Adı Carmen** adlı filmi epizotlar halinde ve epizotların arasına orkestranın çaldığı müzikleri yerleştirir. Böylece merak duygusunu azaltmaya, olayları seyreltmeye çalışır. (Daha sonra Fatih Akın, **Duvara Karşı** adlı filminde benzer bir uygulama yapacaktır.) Epik Yapıya yaklaştığı en önemli filmiyse, hem Marksist içeriği hem de Brecht’çi biçimiyle **Tout Va Bien** (Her Şey Yolunda) adlı filmidir. Filmin film olduğu her fırsatta vurgulanır. Örneğin filmin başında,

film çalışanlarının ücret koçanları gösterilir. Bir fabrika grevini konu alan filmde, yadırgatıcı uzamlar kullanılır. Epizot aralarına işçilerin söylediği şarkılar, marşlar yerleştirilmiştir. Kapitalsit sisteme, sömünlere esaslı bir eleştiri getirilir. Eleştiriden sol kesim de nasibini alır.

Başarılı Bir Epik Sinema Yapıtı Olarak DOGVILLE

Lars Von Trier **Dalgaları Aşmak, Karanlıkta Dans**, filmlerinden başlayarak Epik Yapıya ilgi duyan ve filmlerinde bunu uygulamaya çalışan bir yönetmen olarak dikkati çekiyordu. Yönetmenin **Dogville** filmi ise Brecht kuramını sinemada başarıyla uygulayan, Epik Sinema geleneğini taçlandıran ve bu alanı genişleten yenilikçi bir filmidir. Bu filmde, dramatik bir yapının temel öğeleri olan kişi, uzam, zaman ve olayların kullanımının epik yönüme denk getirildiği görülmektedir. ‘Tarihselleştirme’, ‘epizodik anlatım’ ve ‘yabancılaştırma-yadırgatma etmenlerini uygulama’ gibi Brecht’in temel Epik Tiyatro ilkelerini sinemaya üst düzeyde uyguladığı anlaşılmaktadır.

Kişiler tip özellikleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Biraz daha ayrıntılı tanıdığımız, karakter olmaya yaklaşan Grace ve Tom bile 19. yüzyıl karakterlerine benzemezler. Geçmişleri hakkında pek bir şey bilmeyiz. Tipler, temsilci tip düzeyindedirler. Kasabadan seçilmiş olan bu kişiler sınıfsal özellikleriyle karşımıza çıkarlar. Burjuva sınıfının ahlak anlayışının ve tutumunun tipik yansımalarıdır. İkiyüzlülük ve çıkar, davranışlarında belirleyici olur.

Brecht’in kişileri genellikle antipatik kişilerdir. Seyircinin kendileriyle özdeşleşmesine izin vermezler. Seyirci empati kurmadığı, özdeşleşmediği bu kişilerle kendileri arasında bir mesafe hisseder. Böylece kişilere uzak açıdan bakar ve onları soğukkanlı değerlendirir. **Dogville**’de de Grace ve Tom dışındaki kişiler, filmin başında sevimli görünseler de antipatik çizilmişlerdir. Tom’un çelişkileri film boyunca adım adım ortaya çıktığından, seyirci başlarda onunla özdeşlik kursa bile, kısa bir zamanda bundan kurtulacak, Tom’a ve Tom’un temsil ettiği entelektüel kesime eleştirel bakmaya başlayacaktır.

Grace’de durum farklıdır. Grace filmin başından sonuna kadar her bakımdan, seyircinin empati duyabileceği, özdeşleşebileceği bir karakter gibidir. Güzel, alımlı ve zekidir. Saf ve temizdir. Tutumuyla ‘idealize’ edilmiştir. Zaten Yunan mitolojisinde ‘güzellik tanrıçası’dır. Herkese her şeye karşı

anlayışlıdır. Hatta kendisine kötülük yapanlara karşı bile kibar davranır. Ancak filmin sonunda, kasabayı yakacak, herkesi öldürecek kadar acımasız biri olup çıkar. Kendisine yapılanlar ve yaşadığı olaylar onu o hale getirir. Böylece seyirciyi sonuna kadar kendisiyle özdeşleştirerek peşinden sürükleyen bu tip-karakter, onları çok yüksek bir yerden korkunç bir uçuruma bırakır. Bir kasabanın katili olur.

Film bir kasabada geçse bile, olaylar olabildiğince dağıtılmıştır. Kayalık, maden, misyon evi, farklı evler, sokak, bahçe, arabanın içi gibi bir kasabanın farklı uzamlarında geçer. Uzamlar kısmi dekorlarla yaratılmıştır. Giriş çıkışlar efektlerle desteklenir. Bununla birlikte dramaturjik olarak tutarlı bir biçimde kullanılır uzamlar. Duvarlardan değil, kapılardan girilip çıkarılır. Tıpkı Brecht oyunlarında olduğu gibi bazı uzamların üzerine ne oldukları yazılır. ‘Elm Sokağı’, ‘Kanyon Yolu’, ‘Yaşlı Kadın Bankı’, ‘Thomas Edison’un Evi....’ bunlardan bazılarıdır. O uzamların gerçek uzamlar olmadıkları vurgulanır hep. Tıpkı filmin bir film olduğunun, gerçek olmadığının çeşitli vesilelerle vurgulanması gibi. Uzamlar sadece önden değil, yanlardan, arkadan ya da yukarıdan da görünür kılınır böylece. Duvarlar olayları gizlemez, tersine açık eder. Bu kullanım, bize Brecht’in yarım perdesini hatırlatır. Brecht’in dördüncü duvar yerine kullanmış olduğu yarım perdesi, İtalyan Sahnede perdenin kullanılma amacının tersine, illüzyon yaratmak için değil, yabancılaştırma yaratmak için kullanılır. Olayların çok sayıda uzama yayılmış olması, filme bir esnek anlatım getirmektedir. Öte yandan, gerçek uzamların yaratılmaması, özdeşleşmeyi engellemekte, seyircilerin olaylara uzak açıdan bakmalarına katkıda bulunmaktadır. Dogville kasabası, çok sevimli ve şirin bir kasaba olarak, gerçek uzamlarla yaratılması mümkünken bundan özellikle kaçınılmış olduğu görülmektedir. Öyle olmuş olsaydı, seyirciler, bu çekici uzamda olmayı arzulayabilecek, böylece kendilerini olayların içinde daha çok hissedebileceklerdi. Uzamın bu biçimde kullanımıyla, bilinçli olarak bundan kaçınıldığı gözlenmektedir.

Olaylar Klasik Dramatik Yapıda olduğu gibi, dar bir zaman dilimine sıkıştırılmamış, bir kırılma noktasına denk getirilmemiştir. Zamana limit konmamıştır. Zaman, Klasik Dramatik Yapıda olduğu gibi bir gerilim öğesi olarak kullanılmamaktadır. Birkaç kez Grace’in arandığı belirtilse de bu, olay çizgisi doğrultusunda bir hatırlatmadan öteye pek geçmez. Olaylar uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Grace’in

kasabaya gelişi ile ayrılışı arasında bir yıl geçer. Zaman daha çok süreç boyutuyla karşımıza çıkar. O kasabaya gelen Grace’in bir yılda nasıl bir süreç yaşadığı esnek bir biçimde sergilenir. Süreç mercek altına alınır. Bu incelemenin konusu burjuva ahlak anlayışıdır. Brecht’in dediği gibi, saatin dışı değil, içi, çarkları ve bu çarkların nasıl işlediği sergilenmiş olur.

Olaylar Klasik Dramatik Yapıdaki gibi sıkı neden-sonuç bağıyla, doruksal olarak ve sürekli merak öğesini pompalayarak gelişmez. Bu nedenle de seyirciler, nefeslerini tutarak ‘şimdi ne olacak’ diye filmi seyretmeyeceklerdir. Her ne kadar olaylar bir öykü üzerinden gelişse ve olup bitenlerin çizgisel bir gelişimi olsa da olaylar örgüsü epizodik olarak işlenmiştir. Olaylar, bir prologdan ve dokuz epizottan oluşur. Tıpkı Brecht’te olduğu gibi her epizotta ne olacağı zaten epizot başlarında belirtilmektedir. Olayların arasına anlatıcı anlatıları serpiştirilmiştir. Aslında bu anlatıcı da bir yabancılaştırma öğesi olarak kullanılmıştır. Anlatıtları zaten büyük oranda gösterildiğinden, anlatmaya değer pek bir şey yoktur. Anlatıcının ironik ses tonu ve anlatma biçimi bu yabancılaştırmaya hizmet etmektedir. Sözlerle, anlatma biçimi çelişmekte, bu çelişki yabancılaştırmaya katkıda bulunmaktadır.

Filmde başka yabancılaştırma etmenleri de kullanılmıştır. Kamera açıları, çekim ölçekleri, müziğin olaylarla çelişmesi bunlardan bazılarıdır. Film, ustalıklı çekilmiş olmasına rağmen amatör bir kamerayla çekilmiş izlenimi yaratır. Kamera sürekli hareket halindedir. Öte yandan, benzetmecî bir anlatımdan uzak durulur. Örneğin sonbahar sadece düşen yapraklarla belirtilir. Filmin sonunda bütün kasaba halkı öldürülürken hiç kan görünmez. Kapılar olmadığı halde göstermecî bir biçimde çalınır. Böylece filmin bir film olduğu sürekli hatırlatılır. Gösterilenin ‘gerçek’ olmadığı, yapıntı olduğu, film olduğu sık sık vurgulanır.

Modern Bir Film

Film içerik olarak da Brecht yapıtlarına yakın durur. Brecht, yapıtlarında bazı meselleri ele alır ve onları dünya görüşü doğrultusunda yeniden yorumlar. Bugünün sorunlarını geçmiş öyküler üzerinden (yani tarihselleştirerek) anlatır. Onun **Kafkas Tebeşir Dairesi** oyunu bir Asya öyküsüdür. Bu oyunla ‘üretim araçlarının asıl sahipleri kimlerdir, kimler olmalıdır, mülkiyeti ellerinde bulunduranlar mı yoksa üretkenler mi’ sorusunun yanıtlarını irdeler. Atomun

parçalanması, atom bombasının üretilmesi üzerine bilimin işlevini irdeler. ‘Bilim, bilim için midir; yoksa insan için midir’ sorunsalını **Galile’nin Yaşamı** üzerinden sorgular. İkinci Dünya Savaşı yaklaşırken, savaşı deşmek için **Cesaret Ana ve Çocukları**’nı yazar. Öykü, 1618–1648 tarihleri arasında yaşanan Otuz Yıl Savaşları sırasında geçer. **Dogville** de filmin yapıldığı (2003) ikibinli yıllarda değil, 1930’ların Amerika’sında geçer.

Brecht genel olanı temsiller, örnekler üzerinden anlatmayı seçer. ‘Bütün’ üzerine değil, ama o ‘bütün’ü temsil eden numuneler, örnekler üzerine kurar oyunlarını. Örneğin sınıfsal çelişkiyi, **Bay Puntila ve Uşağı Matti** adlı oyununda Puntila ile Matti üzerinden anlatır. Trier de **Dogville**’de, kapitalizmin kuşattığı dünyayı, kapitalist küçük bir kasaba üzerinden anlatır. Yapılan kurgulamayla Dogville (dog: köpek ville: kent) kasabası bütün kapitalist dünyayı temsil eder gibidir. Nitekim filmin içinde de Tom, sık sık bu örneklemelerden söz eder. Filmin sonunda ise Garce’e “*Bingo Grace, söylemem gerek, senin örneğin beninkini fazlasıyla geçti*” der. Tom, bu örneği yazacağı romanında kullanmak ister. Tom’un daha önce yazmaya başladığı roman bir üçlemenin ilk cildini oluşturacaktır. Grace’den bu örneği kullanmak için izin ister. Ancak çok geçtir. Tom’un romanı kasabaya gelen bir kız hakkındadır. Ve aslında Tom için değeri bundan ibarettir. Bu yönüyle Çehov’un **Martı** oyunundaki Nina’nın Trigorin için ‘küçük bir hikâye konusu’ olmasını hatırlatır. Tom, romanına isim bulmakta güçlük çekmektedir. Grace “*neden Dogville koymuyorsun*” dediğinde ise, “*daha evrensel bir şey olmalı*” der. Böylece Brecht’in ‘oyun içinde oyun’ kurgusuna benzer bir yapı ortaya çıkar ve ‘yapıt içinde yapıt’a dönüşür. Filmin film olduğu bir kez daha hatırlatılır. Evrensel olan bu filmde, ironik bir durum ortaya çıkar: çünkü **Dogville** de bir üçlemenin ilk filmidir.

Filmin başlarında Tom, kasabalılar için “*aslında hepsi iyi insanlardır*” der ve bunu sık sık tekrarlar. Oysa Marksizme göre insanın değişmez bir özü yoktur. Maddi koşullar kişileri oluşturur ve koşullar değişince kişiler de değişir. Kapitalist sistemin, çıkar ilişkileri, ‘alış-veriş’ mantığı hepsini zehirlemiş, hasta insanlar haline getirmiştir. Grace’in onlara mecbur olduğunu fark edince bu alış veriş mantığı harekete geçer ve sömürü en derin haliyle gerçekleşir. Gangsterlerden kaçıp gelmiş olan Grace, filmin sonunda kasaba halkının onlardan pek de farklı olmadığını ayırdına varır. Güç ve fırsat verildiğinde, kapitalist sis-

temin yaratmış olduğu zihniyetleri eyleme geçer ve hiçbir insani değer tanımaz.

Filmin başkışisi Grace bir melek olarak oluşturulmuştur. Saç rengi, cilt rengi, giyim kuşamıyla da bir meleği çağırıştırır. Sarımsın ve beyaz tenlidir. Kasabaya gelirken üzerindeki kürkün yakaları kanatları andırır. Kasabadan ayrılmaya karar verdiğinde de aynı kürkü giyer. Filmin başında üzerine çıktığı kayalıktan uçacakmış gibi durur. Gökten indirilmiş, gönderilmiş bir hediye (*gift*, peresent değil) gibidir. Öyle bir hediye olduğu birkaç kez vurgulanır. Zaten ‘grace’ sözcüğü, incelik, nezaket, iyilik, merhamet anlamlarının yanı sıra, tanrının lütfu, başışı, yardımı anlamlarına da gelmektedir. Yunan mitolojisinde Grace, Zeus ve Eurynome’nin kızıdır. Zaten filmde de Grace’in babası, bir gangster babası, yani bir çeşit zamane tanrısı olarak karşımıza çıkar. Güç ondadır. Grace, baba-tanrı ile yedi büyük günahın biri olan ‘kibir’ nedeniyle çatışmış ve onu terk etmiştir. Bu kibir konusu bize, Sophocles’in **Kral Oidipus**’undaki Oidipus’u hatırlatır. Genç Oidipus yolda tanımadığı babasıyla karşılaşınca, her ikisi de kibirli olduklarından, babasını öldürür. Grace ise sonunda babasıyla uzlaşır. Yeni bir anlaşma yaparlar ve gücü paylaşırlar. Aldığı güçle son vuruşu gerçekleştirir, öldürücü darbeyi (*coupe de grace*) indirir. Artık ‘merhamet’i yoktur.

Grace, batı dram sanatı içinde gökten indirilmiş ilk melek değildir. Strindberg’in **Rüya Oyunu**’nda da benzer bir tema işlenir. Oyunun başkışisi Kız, Tanrı İndra’nın kızıdır. Yeryüzüne iner ve ‘iki kat acıyla ödenen’ küçük sevinçleri yaşayan ‘insancıklar’ın neler yaşadığını görür, buna dayanamaz ve yeniden gökyüzüne çıkar.

Dürrenmatt’ın **Babil’e Bir Melek İniyor** adlı oyununda ise insanlık durumu artık acıklı olmanın ötesine geçmiş komik, hatta absürd bir hale gelmiştir. Melek de bir yabancılaştırma ögesine dönüşmüştür.

Grace, kasabadaki bu sözde ‘iyi insanların’ iyi olup olmadıklarını, böyle kötü bir düzende melek bile olursa, iyi yaşanıp yaşanamayacağını test etmek için gönderilmiş gibidir. Kasabalılar da o sistemin çarkının dişlileri gibidir. Bir melek olarak kasabaya gelen Grace, kasabada yaşadığı bir yılın sonunda bir fahişeye dönüştürülür. Bu yönüyle filmin önermesi, Adorno’nun “*yanlış bir düzende doğru yaşanmaz*” sözünü pekiştirir gibidir. Brecht de çok daha önce **Sezuan’ın İyi İnsanı** adlı oyunuyla benzer bir öner-

meyi kanıtlamak istemiştir. Shen-Te kötü bir düzende iyi olmayı başaramaz. Ayakta kalmak için kılık değiştirip Shui Ta olmak zorunda kalır. Bu düzende “*hem iyi olmak hem de yaşamını sürdürmek olanaksızdır*”³.

Amerikan rüyasıyla, **Tom Sawyer’ın Maceraları**’yla (Tom’un babası Thomas Edison doktordur ve **Tom Sawyer’ın Maceraları**’nı okur) yetişen bir kuşağın kafasının arkasında Kızılderili Joe’ları unutturmayan bir yabancı düşmanlığı vardır. Kötülükleri hep yabancılar, ‘öteki’ler yapar. Kendileri ile ‘öteki’ler arasındaki uçurum hiç kapanmaz. Günümüzde yapılan filmlerde bile bu son bulmaz. (Örneğin, Tarantino’nun **Kill Bill**’inde, ölenler hep zenciler ya da Çinlilerdir.) Kasabayı yabancılar için **Elm Sokağı Kâbusu’na** çevirirler.

Her ne kadar film, Amerika Üçlemesi içinde yer alıyorsa da, kapitalizmin kökleştiği Avrupa’ya ve ‘Avrupa Uygarlığı’na da sıkı bir eleştiri getirir Trier. Aileler, çocuklarına Eski Yunan tanrılarının ve mitolojik kahramanların adlarını (Dahlia, Diana, Olympia, Athena, Pandora, Iason) verirler. Ancak adına uygarlık dedikleri şeyin, burjuva ikiyüzlülüğü, ahlaksızlığı olduğu sergilenir film boyunca. Çıkar, tehdit, şantaj ve yabancı düşmanlığı bu ‘uygarlığın’ ayrılmaz parçalarıdır. Sözkonusu ahlak anlayışı ve tutum çocuklara bile sirayet etmiştir. Çocuklar, sınıflı toplumlarda, masum değildir. Ait oldukları sınıfın ahlak anlayışıyla yetişirler. Grace ile küçük Iason arasında yaşananların bunun somut bir örneğidir. Grace, Iason’a Tepegöz efsanesini okumak ister. Ancak küçük çocuk Iason, Grace’ten onu kucığına almasını ister. Grace bunu yapmayınca, Iason şantaj yaparak kendisini ona dövdürür. Ardından bunu annesine söyleyerek Grace’i cezalandırır. Bu ilişki bize, Euripides’in **Medeia** oyunundaki Iason ve Medeia ilişkisini çağırıştırır. Hem kadın hem yabancı olmasıyla ‘öteki’dir. Ancak çıkarları ya da boyun eğmeleri gereken bir güç sözkonusu olduğunda sarıldıkları uygarlığın temelleri köklerinden sarsılmaya başlar. Tıpkı Dürrenmatt’ın **Yaşlı Kadının Ziyareti**’inde olduğu gibi.

Bir yabancı olarak Grace’in kasabaya kabul edilmesine ya da oradan ayrılmasına karar vermek için oylama yaparlar. Bu kararlar oybirliğiyle alınır. Bu, bize Avrupa Birliği’ne yeni üyelerin kabul edilmesi vb. konulardaki oylamayı çağırıştırır.

Dogville tıpkı Brecht oyunlarında olduğu gibi, Epik Yapıda oluşturulmuş modern bir yapıttır. Nedensellikler üzerine odaklanmakta ve güçlü eleştiri-

riler içermektedir. ‘Daha iyi bir gelecek’ ve ‘daha iyi bir insanlık’ için ‘daha iyi bir dünya’ ülküsü umudunu işlemektedir. Filmin finali de bu bakışla daha iyi yorumlanabilir. Dogville kasabasının içindekilerle birlikte yok edilmesi her şeyden önce sembolik bir anlam taşımaktadır. Grace, filmin sonunda “*bir kasabanın olmaması dünyayı daha iyi bir yer yapacaksa, burası orası*”, “*bu dünyayı biraz daha iyi yapmak istiyorum*” der ve kasabayı ateşe verdirip herkesi öldürtür. Sevgisine, ideallerine ihanet eden Tom’u da kendisi vurur. Tom ‘sevgede ve özgürlükte yeniden buluşmayı’ beklemediği, Dogville’in öteki erkekleri gibi Grace’e sahip olmak istemiştir. Tom entellektüel de olsa, kendi sınıfının gerektirdiği gibi çıkarları doğrultusunda davranmış, Grace’i de ele vermiştir. Kagan’ın trajik tanımında olduğu gibi ideal olan gerçeğe yenilmiş, filmin sonu trajik bitmiştir.

Film boyunca, bütün film kişilerine karşı, bizi eleştirel bir tutuma davet eden Trier, filmin sonunda, Grace’a karşı da benzer bir tutum almamızı sağlar. Grace’e yaptıklarından dolayı öfke duyulan Dogville halkı filmin sonunda katledilince, geri kalmış toplumların seyircileri intikam duygusuyla tatmin olsa da gelişmiş, uygar seyirciler bu katliam karşısında şaşkınlık yaşarlar. Tüylar ürperten bu katliam karşısında Grace’ten koparlar. Ona da yabancılaşırlar. ‘Ceza’nın ‘suç’u kat kat aştığı bu finale, seyirciler, Antonin Artaud’nun ‘Vahşet Tiyatrosu-Kıyıcı Tiyatro’ ile yaratmak istediği duyguya benzer bir duygu yaşarlar.

Filmin öyküsü bitince de film bitmez. Trier filmin sonuna, epik oyunlardaki epiloglar (son deyiş, son oyun) gibi, bir bölüm eklemiştir. Bu bölümde jenerik yazılarının altına, müzik eşliğinde, gerçek dünyadan fotoğraflar resm-i geçidi başlatır. Yoksul insanların, savaş ve sömürü mağdurlarının, evsizlerin, yalnızların, ezilmişlerin fotoğraflarıdır bunlar. Böylece sık sık dış dünyaya gönderme yapan film, bu fotoğraflarla dış dünyayla kurmuş olduğu ilişkiyi somutlar ve pekiştirir. Öte yandan filmin boş bir fantezi olmadığı, estetik kaygılarla ama gerçek dünyadan hareketle oluşturulmuş bir sanat yapıtı olduğu bir kez daha kanıtlanır.

Sonuç Ya Da Yetkin Bir Sinema Örneği Olarak DOGVILLE

Sinema tarihinde çok sayıda ‘Epik Sinema’ denemesi yapılmıştır. Ancak **Dogville** artık bir denemenin ötesine geçmiş bir filmidir. Başarılı bir Epik Sinema örneğidir. Bretolt Brecht’le bir kurama

kavuşmuş olan epik anlatımın sinemadaki en başarılı uygulamalarının başında gelecektir.

Trier, Brecht'in kuramını ve uygulamalarını özümseyip sinema tekniğine uygulamakla kalmamış, dram sanatındaki epik alanı geliştirip genişletmiştir. **Manderlay** filminde, bu anlatımı benimsemiş ve rahatlıkla uygulayan bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. **Antichrist** adını taşıyan yeni filmi içerik olarak Brecht'i yen bir film olmamakla birlikte, bu filmde de epik yapının epizodik anlatımını başarıyla kullandığı görülmektedir. Daha sonra yapacağı filmlerinde de, Lars Von Trier'i, bu konuda yetkinleşmiş bir yönetmen göreceğimizden hiç kuşku yok.

Dogville, yetkin bir Epik Sinema örneği olarak izlenecek, irdelenecek ve sinema okullarında üzerine tezler yapılacak yetkinlikte bir filmidir. Sinema tarihine bir dönüşüm noktası olarak geçecek filmlerden biri olacaktır.

KAYNAKLAR

- NUTKU, Özdemir, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1.B., İstanbul, Özgür Yayınları, 2007.
- PARKAN, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema**, 2.B., İzmir, İdeart Yayınları, 1991.

NOTLAR

1. Özdemir NUTKU, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1.B., İstanbul, Özgür Yayınları, 2007, s.125-126-127.
2. Mutlu PARKAN, **Brecht Estetiği ve Sinema**, 2.B., İzmir, İdeart Yayınları, 1991, s. 64.
3. Ö. NUTKU, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, s. 273.

Resim Eleştirisinde Feminist Yaklaşım ve “Lale Temelkuran” Resmi

Zafer ÖZDEN *

Özet

Sanat eleştirisi ya da daha özgül tanımlamayla resim eleştirisi, sanat yapıtlarının yorumlanmasında ve değerlendirilmesinde sahip olduğu önem nedeniyle kuramsal alanda olduğu kadar sanat piyasasında da sürekli olarak tartışma konusu olmuştur. Günümüzde ve geçmişte, birçok sanatçı sanat yapıtının kendisini ifade etme yeterliliğine sahip olduğuna, eleştirinin ise sanat eserinin değerini azaltacağına ya da yapıtı sınırlayacağına inanmıştır. Ama hiçbir eleştiri türü bir sanat yapıtı tamamen açıklama gücüne sahip değildir. Tam aksine, çeşitli eleştirel yaklaşımlar başka olasılıkları tüketmeden bize sanat yapıtı anlamada farklı yollar gösterebilirler. Feminist eleştiri bu yaklaşımlardan birisidir ve bize sanat yapıtlarını –özellikle kadınlar tarafından üretilmiş olan sanat yapıtlarını– değerlendirme konusunda yardımcı olmaktadır. Bu makalenin amacı feminist eleştiri konusunu tartışmak ve bu yaklaşımı Lale Temelkuran'ın tablolarının değerlendirilmesinde kullanmaktır.

Summary

Art criticism, more specifically painting critique, has been a controversial subject both in theoretical field and art market as it plays an important role in interpretation and evaluation of artistic works. Many artists, in the past and now, believe that a work of art is capable of expressing itself, and criticism would devalue and limit it. But no criticism may wholly explain a work of art. On the contrary, several critical approaches may provide us different ways of understanding it, without consuming other possibilities. Feminist criticism is one of these approaches, and it helps us to evaluate artistic works, mainly works produced by women. In this article, our aim is to discuss feminist criticism and use it in the evaluation of Lale Temelkuran's paintings.

Giriş

Resim ve eleştiri, sanat tarihi boyunca hem belirli yönlerden karşıtlıklar içeren hem de birbirini besleyen iki alan olmuştur. Ama özünde bu birliktelik her iki alan için de verimli sonuçlar doğuran bir ortaklığa işaret etmektedir: Resim sanatı, resim eleştirisinin ortaya çıkmasını sağladığı gibi, resim eleştirisi de resim sanatının kültürel varoluşuna olanak tanımamasının yanı sıra, sanat eserlerinin değerini arttıracak bir biçimde yorumlanmasının yolunu açmıştır. Aslına bakılacak olursa, resim ve eleştiri kurumu ve kuramı açısından günümüzde daha geniş bir mutabakat alanı bulunduğundan söz edebiliriz. Artık resim eleştirisinde karşıtlıktan çok eleştirinin niteliği tartışılmaktadır. Resim ve eleştiri arasındaki belirli ölçüdeki uzlaşımın arkasında eleştiri kuramlarının gelişmesinin ve yaygınlaşmasının olduğu kadar, akademik eleştirinin de yaygınlık kazanması ve buna paralel olarak eleştirel

yaklaşımların zenginliği içinde resim yapıtlarının daha derinlikli ve çeşitlilik arzeden biçimlerde okunmasının yattığı ileri sürülebilir. Bu konudaki literatür –kuşkusuz ağırlıklı olarak yabancı dillerdeki literatür ve az da olsa ülkemizdeki literatür– sözlerimizi tanıtlamaktadır. Giderek daha fazla sayıda eleştiri ve yorum, sanat dergilerinde ve akademik yayınlarda yer almakta ve sanat yapıtlarının çoklu okumalarının gerçekleştirilmesinin yolunu açmaktadır. Bu bakımdan resim eleştirisi –ister öznel tavra sahip eleştiri olsun ister belirli bir kuramsal çerçeveye dayansın– resim sanatını besleyen ve gelişimini sağlayan bir yol arkadaşı işlevini görmektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda, çalışmamızda resim eleştirisinde kuramsal yaklaşımların işlevi değerlendirilerek feminist resim eleştirisi üzerinde durulacak ve Lale Temelkuran'ın resimleri –diğer eleştirel yaklaşımlardan da destek alınarak– ağırlıklı olarak feminist yaklaşım çerçevesinde değerlendirilecektir.

Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar

Sanat tarihine bakıldığında, resim ve eleştiri arasındaki ilişkinin sorunlu bir ilişki olduğu görülmektedir; bunun bir aşk ilişkisi olarak niteleyebilmek de pek mümkün değildir, ama tamamen nefrete dayalı olduğu da ileri sürülemez. Tarih boyunca sanatçılar resimlerine yönelik değerlendirmelere –özellikle olumsuz olduklarında– pek sıcak bakmamışlardır. Bu tavrın arkasında genellikle sanatçının eleştiri nedeniyle kısıtlandığı ya da yapıtının anlaşılmadığı düşüncesi yatmaktadır. Sanatçılar eleştirmeni yapıtlarını sınırlandıran ya da ustalık hünerlerini açıklayarak yapıtlarının değerini azaltan birisi olarak görmeye meyilli olmuşlar; eleştirel değerlendirmenin eleştiriye daha üst bir yere koyduğunu düşünmüşlerdir. Böyle bakıldığında, “*eleştiri sanatı çerçevelemektedir*”. Örneğin, ‘*sanat nesnesi*’ terimi bile, sanatın ayrı ayrı nesnelere (resimler, kitaplar, müzik ‘parçaları’, filmler, binalar, vd.) oluştuğu ve sanatın kendisinin dünya ve sanat arasında ayırım oluşturan bir kuramın sonucu olduğu düşüncesini içermektedir”¹. Yapıtının kendisini açıklayabildiğini ve bu konuda bir aracıya ihtiyacı olmadığını düşünen sanatçı, doğal olarak yapıtını bir anlamda ikinci plana iten ve hakkında bazen istemediği şeyleri de dile getiren eleştiri kurumuna karşı mesafe koyabilmektedir.

Bu bakış açısından eleştiriye karşı konumda yer alan sanatçıların sahip oldukları düşünce, eleştirinin yapıtlarını açıklamaya yetmeyeceği ya da yapıtlarının anlamını sınırlayacağıdır. Belki de bu nedenle sanatçıların en hoşgörülü oldukları eleştiri, yapıtlarının anlamını kesin bir biçimde araştırmaktan çok, fırça darbelerinin sözel karşılıklarını edebiyat sanatının söz oyunlarına dayalı bir üslupla bulmaya çalışan ve önemli ölçüde öznellik taşıyan eleştiridir.

Daha bilgilendirici olan bir başka eleştiri yöntemi ise resmin daha teknik bir bakış açısıyla değerlendirilmesine yönelik anlayışa dayalıdır. Bu anlayış içinde, “*resim eleştirisinin, resim analizi olarak anlaşıldığına pek sık rastlanır. Bir resmin, teknik olarak, üslup olarak irdelenmesi, neyin, nasıl anlatıldığının ortaya konması, belirtilmesi, kuşkusuz bir tür eleştiridir. Ama böyle bir eleştiri, o resmin varlığının –nesnel ve öznel olarak varlığının– ortaya koyması açısından yeterli midir?*”² Kuşkusuz bütün eleştirel yaklaşımlarda olduğu gibi, bu tür bir yaklaşım da resim sanatına yönelik bilgilendirme ve bilgilendirme eylemini yerine getirdiği için etkili bir eleştiri ortaya koyabilir ama resmin eleştirel boyutunu tek başına sergileyemez. Bu nedenle resim sanatına yönelik eleştirel yaklaşımların her biri seyirci-

nin resim sanatına yönelik algısının geliştirilmesine katkıda bulunur.

Bununla birlikte, eleştirinin bir kurum olarak farklı kuramlardan destek alarak ulaştığı gelişmişlik düzeyi içinde, sanat dergilerinde yazan eleştirmenlerin tarzlarından farklı olan (bazı durumlarda bu eleştirmenlerin karşı çıkabileceği) ve akademik nitelik taşıyan eleştirel yaklaşımlar resim alanında da yaygınlık kazanmıştır. Farklı kuramsal yaklaşımlardan yararlanan eleştirmenlerin sayısının artmasının yanı sıra, sanat eğitiminin nicelik ve nitelik yönünden gelişmesinin sonucunda güzel sanatlar fakültelerindeki akademisyenlerin çalışmalarının daha fazla yayınlanma olanağı bulması gibi gelişmeler, bu yaygınlaşmanın nedeni olarak ileri sürülebilir. Ayrıca eleştiri alanında farklı kuramsal yaklaşımlardan yararlanılması ve bu alanda geniş bir literatürün oluşması tek bir sanat dalı için söz konusu değildir. Söz konusu eleştirel yaklaşımlar hemen hemen bütün sanat dallarında etkili ve yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.

Düşünülenin aksine, sanat eleştirisinde farklı eleştirel yaklaşımların kullanılması sanat yapıtını kısıtlamak yerine çoklu okumalara olanak tanıyarak yapıtın değerini arttırmaya hizmet etmektedir. Sanat eleştirmeninin aynı zamanda sanatçı ile seyircisi arasında bir köprü işlevini yerine getirdiği akıldaki tutulursa, eleştirel yaklaşımların bilgi ve algı konusundaki kılavuzluğu, seyircinin resim konusundaki bilinç ve haz düzeyinin yükseltilmesine yardımcı olacaktır.

Resim eleştirisinde farklı eleştirel yaklaşımların kullanılmasıyla birlikte, ana akım eleştirinin hariçte bıraktığı sanatçıların ve bunların yapıtlarının eleştiri alanına sokulması mümkün kılınacaktır. Nitekim eleştirel yaklaşımların yaygınlık kazanması, hem sanatçıların estetik dışavurum alanlarının genişliğinin tanınmasına ve ifade olanaklarının zenginliğinin araştırılmasına olanak tanımış hem de resim eleştirisi alanındaki literatürün zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

Ayrıca eleştirinin temel işlevlerinden birinin sanat yapıtlarını kültürel belleğe yerleştirmek olduğu düşünülürse, eleştirel yaklaşımların sanat literatürüne daha fazla yapıt taşıyacağı ve kültürel zenginliğin artmasına yol açacağı muhakkaktır. Böylelikle ulusal ve uluslararası düzeyde daha çok sanatçının resim sanatına katkıları değerlendirilebilecek ve bu sanatçıların toplumların kolektif belleğinde yer edinmesi sağlanacaktır.

2. Resmi kendi grubu içinde ele alan eleştiriler”³

Erinç’in sınıflaması içinde ve farklı disiplinlerden kuramsal desteğini alan biçimde, resim sanatındaki eleştirel yaklaşımların çeşitliliğini arttırmak mümkündür. Öncelikle psikolojik eleştiri yaklaşımını literatürünün genişliği, yaygınlığı ve etkisi nedeniyle Psikanalitik Eleştiri olarak da tanımlayabilmek mümkündür. Diğer eleştirel yaklaşımlar arasında Göstergibilimsel Eleştiriye, ideolojik -ya da başka bir tanımlamayla Marksist- Eleştiriye ve Feminist Eleştiriye bu sınıflamaya dahil edebiliriz.

Yukarıda adı anılan eleştirel yaklaşımların sağladığı perspektif içinde; *sosyolojik yaklaşımın* tarihsel bakış açısıyla bir sanatçının resmi, döneminin estetik dışavurumu ve taşıdığı sosyal değerler açısından değerlendirilebileceği gibi, *göstergibilimsel yaklaşım* ile resmin temelanlamsal malzemesi saptanarak resimdeki göstergelerin yarattığı anlamlandırma yapısının ortaya konulması sağlanacak ve seyircinin ya da bir başka eleştirmenin yananlamsal okumaları için nispeten daha nesnel bir tartışma zemini kurulmuş olacaktır. Bu zemin üzerinde *psikanalitik yaklaşım* ile sanatçının/toplumun dışavurumunun ruhsal kaynaklarına ulaşılabilir ya da *ideolojik yaklaşım* ile bir eser içerdiği politik içerik ve imalarla çözümlenebilecektir. Ele alınan sanatçının kişiliğine dayalı olarak tercih edilebilecek her bir eleştiri yaklaşımı, eleştirmenin sahip olduğu kuramsal birikim ve yapıtın sahip olduğu içeriğin zenginliği ölçüsünde sanat yapıtlarına yönelik bakış açımızı genişleten yeni bir pencere haline gelecektir.

Bununla birlikte, yukarıdaki sınıflandırma resim eleştirisindeki temel yaklaşımları kendine özgü kuramsal yapısı içinde tanıtmaya çalışmakta ama hiçbir şekilde bir resmin değerlendirilmesinde tek bir yaklaşıma bağlı kalma konusunda bir düşünceyi empoze etmeyi amaçlamamaktadır. Tam tersine, resim eleştirmeni farklı eleştirel yaklaşımların yorum avantajlarından bir arada yararlanarak da bir resmi değerlendirebilir. Dolayısıyla tek bir eleştirel yaklaşımla belirli bir konu daha derinlemesine ele alınabileceği gibi, farklı eleştirel yaklaşımların söz dağarcığından, ölçütlerinden ve yöntemlerinden yararlanılarak daha geniş perspektif içinde bir eleştiri kurulabilir. Hangi eleştirel yaklaşımdan ya da yaklaşımlardan yararlanılacağı konusundaki ihtiyaç, sanatçının yapıtlarının ortaya çıkardığı gereksinime ve eleştirmenin kuramsal tercihine bağlı olarak kendisini gösterecektir.

Resim eleştirisinde farklı eleştirel yaklaşımların sağladığı kuramsal tartışma alanı, sanatın ne olduğu konusunun araştırılmasına katkıda bulunmasının yanında, sanat eserlerinin değerlendirilmesinde kullanılacak ölçütlerin saptanması ve geliştirilmesi konusunda da farklı perspektiflerin zenginliği içinde yanıtlar aranması sonucuna yol açmaktadır. Resim eleştirisindeki eleştirel yaklaşımları ele alan kuramsal çalışmalar ve bu yaklaşımlar doğrultusunda yazılmış eleştirilerin oluşturduğu literatür bu durumun açık bir göstergesidir.

Resim eleştirisindeki kuramsal literatür bağlamında temel eleştirel yaklaşımları amaç ve işlevleri bakımından sınıflandırabilmek mümkündür. Belirtmeden geçmeyelim, söz konusu eleştirel yaklaşımlar esas itibariyle edebiyat eleştirisi alanında ortaya çıkmışlar ve zamanla diğer sanat dallarında da kullanılmışlardır. Bu yüzden her bir eleştirel literatürün farklı sanat dallarındaki içeriği aynı zamanda birbirleriyle de örtüşebilmekte ve birbirini beslemektedir. Resim eleştirisinde bu temel yaklaşımlardan yararlanmak isteyen bir eleştirmen, amaç, işlev ve yöntem bilim açısından diğer sanat dallarına ait literatürden de esinlenme şansına sahiptir.

Resim eleştirisindeki temel yaklaşımları Erinç şu şekilde sınıflandırmaktadır:

“- Resmi Öğelerine ayıran Eleştiriler:

- Resmi biçim olarak değerlendiren eleştiriler
- Resmi içerik olarak değerlendiren eleştiriler
- Resmi öz olarak değerlendiren eleştiriler
- Resmi bir bütün olarak değerlendiren eleştiriler

Diğer bir gruplama da resmi amaç olarak ele alan, fakat ona yaklaşımda kullanılan araçlara ya da bu araçların girdiği disiplinlere göre yapılan sınıflamalardır: Şöyle ki;

1. Teknik Eleştiri
2. Psikolojik Eleştiri
3. Sosyolojik Eleştiri
4. Estetik Eleştiri
5. Felsefi Eleştiri

Son olarak da şöyle bir gruplamaya gidilebilir:

1. Resmi kendi ontik yapısı içinde ele alan eleştiriler

Resim Eleştirisinde Feminist Yaklaşım

Resim eleştirisinde hızla gelişen ve geniş bir literatür oluşturmuş olan yaklaşımlardan birisi, feminist harekete paralel bir biçimde gelişen feminist eleştiri yaklaşımıdır. Resim eleştirisindeki feminist yaklaşımın kuramsal içeriğini feminist hareketin tarihselliğinden ve diğer sanatlarla ilgili tavrından ayırmak mümkün değildir. Sanat eleştirisi alanındaki tartışmalara dâhil olmalarından bu yana, feminist bir estetik anlayış peşindeki kadın kuramcılar, kadının 'kadın olarak' kendini ifade etme tarzlarını incelemeyi amaçlayan bir bilinç ve estetik tavır arayışı içinde olmuşlardır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, "kadın hareketinin yükselmesiyle birlikte, feministler erkek kültürüne yönelik bir eleştiri başlatmışlar ve kadın kültürünü kutlayan bir 'dişi estetik' hareketi geliştirmişlerdir"⁴. Değişik sanat dallarından kadın kuramcı ve sanatçılar esas olarak başlangıçtaki bu amaçları gerçekleştirmek üzere; öncelikle sanatta kadın temsili için erkek anlatısal ve görsel hazzını tatmin etmek üzere kurgulanmasına neden olan sanat geleneklerini ve bu gelenekleri ortaya çıkaran erkek kültürünü eleştirmişlerdir. Ardından 'kadın bedenini' (özellikle vajina ve göğüsleri) eksen alan ve mitolojik referansları ağırlıklı olarak kullanan bir tavır içinde, kadın anlatısını oluşturacak ve erkek için bakış hazzının uzağında inşa edilecek dişi ifade tarzlarını araştırmaya koyulmuşlardır. Bu araştırmaları içinde, feminist kuramcılar hem geçmişteki kadın sanatçıların ortaya çıkarılması, yapıtlarının tanıtılması ve ifade tarzlarının incelenmesi yönünde çaba göstermişler hem de çağdaş kadın sanatçıların 'dişil' dışavurum biçimlerinin geliştirilmesi konusunda destek vermişlerdir.

Feminist kuramcı ve eleştirmenler dişi ifade tarzlarını yaratabilmenin yolunun kadın bedeninden geçtiği düşüncesiyle, kadın anatomisine ve psikolojisine yaslanan anlatı tarzlarının ve görselliğin arayışı içine girmişlerdir. Fallus merkezli cinselliğin bir yansıması olarak, erkek sanatçıların yaratılarda çizgisel bir anlatı tarzına sahip olduğu düşüncesinden hareket eden feminist yazarlar, benzer şekilde kadın bedeninden esinlenen bir dişi ifade tarzının saptanması yönünde çaba göstermişlerdir. Feminist yazarlar kadın cinselliğinin ve hazzının tüm bedenine dağılmış olmasına paralel olarak gösterecek bir şekilde, kadının estetik dışavurumunun çok parçalı, çizgisel olmayan, döngüsel ve kimi zaman da sessizlikle ifade edilen bir şekilde kurulduğu düşüncesini ileri sürmüşler ve bu düşünceleri estetik arayışlarında kullanmışlardır. Bu kuramsal çıkış noktası, kadın sanatında 'beden sanatı'

ya da 'vagina sanatı' tanımlamalarıyla ifade edilen anlatı tarzları üzerine yoğunlaşmayı getirmiştir. Bedenin gerek sanatsal tavır gerek eleştirel öge olarak önem kazanması, feminist eleştirmenlerin resim sanatında 'nü' olgusunu kendi perspektifleri içinde yeniden değerlendirmeleri ile eşdeğer bir öneme sahiptir.

Resim sanatında 'nü' içerik, feminist sanatçıların gerek karşı çıkışlarıyla gerek bu sanat tarzını yeniden yorumlamalarıyla en çok üzerinde durdukları ve karşı eser ürettikleri bir alan olmuştur. Feminist hareketin hızlı bir gelişme süreci içine girdiği yetmişli yılların başında, John Berger, Avrupa yağlıboya resim geleneğinde nü olgusunu değerlendirirken erkeklerin bakışın sahibi oldukları, kadınların ise kendilerini erkek gözü için sergiledikleri ve burada kadın bedeninin nesneleştirildiği saptamasını yapmaktadır⁵. Berger bu görsel stratejinin, yağlıboya resmin görsel geleneğinden esinlenen günümüz reklamlarında da sürdüğü ve hâkim bir kültür haline geldiği gerçeğinin altını çizmektedir. Berger'ın saptamalarının yol göstericiliğinde "sanattaki nü ile cinsel farklılığa dair sosyokültürel sorunlar arasındaki bu bariz bağlantı ancak 1970'li yılların başında feminist sanat tarihinin gelişimiyle bir sorun olarak ele alınmaya başladı"⁶. Bu çalışmaların oluşturduğu kuramsal altyapıdan yararlanan feminist eleştirmenler, kadının görsel sunumunu sorunsallaştırarak eleştirel yönden karşı tavrılar geliştirmişler ve bu yöndeki kadın üretimlerini teşvik etmişlerdir. Ayrıca kadın seyircinin cinsel tahakküm ya da üstünlük göstergesi olarak bakışa sahip olmaları konusunu ele almışlar ve sanat yapıtlarını bu bakış açısıyla değerlendirmişlerdir. Feminist eleştiri içinde kadın bedeninin nesneleştirilmesine karşı çıkan üretimler teşvik edilmiş ya da kadının bakış açısıyla erkek bedenini sergileyen çalışmalar özendirilmiştir. Bu eleştirel tavır, kadının nü gelenek içindeki sunumlarını sorgulayan, değiştirmeyi amaçlayan ya da erkek seyircinin bakış hazzını kırmaya yönelik olan çalışmalarını olumlu bakış açısıyla ele almıştır.

Bu bağlamda, feminist kuram ve eleştirisinin iki temel alanda katkı sağladığı ve bunların etkisinin günümüz feminist sanatında da devam ettiği görülmektedir; "tecessüm etmiş beden ve feminist estetik aracılığıyla tarihin gözden geçirilip düzeltilmesi"⁷. Feminist sanatın daha çok kadın bedenini ön plana çıkarmakla birlikte erkek bedenini de feminist estetik anlayışı doğrultusunda kullanma eğilimi günümüz feminist sanatında sürdürülmektedir. Bedenin çarpıcı ya da şok edici şekilde kullanılmasıyla, bakış stratejilerinin değiştirilmesine yönelik çaba gösterilmesi amaçlan-

maktadır. Feminist sanatçılar erkek bakış hazzının kırılması için kadın bedeninin geleneksel güzellik anlayışının dışında tasvir edildiği ya da –özellikle gay ya da lezbiyen sanatçıların yapıtlarında olduğu gibi– erkek bedeninin de bir seyir ve haz nesnesi olarak resmedildiği yapıtlar üretmektedirler. Sanat tarihine feminist bir bakış açısıyla geri dönen feminist kuramcılar ise, kadınların tarih içinde unutulmuş ya da görülmezden gelinerek bir yana bırakılmış kadın sanatçıları ve çalışmalarını ortaya çıkarmaktadırlar. Feminist kuram, uygulama ve eleştiri içindeki bu yönelimler, feminist bir sanatın köklerinin güçlenmesini sağlamışlardır.

Değınmiş olduğumuz konuların yanı sıra, feminist eleştirmenlere yol gösteren ve feminist sanatçılara esin sağlayan alanlar olarak mitoloji ve mitolojik figürler özel bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda, primitif toplumlardan bu yana gelen bir semgellik içinde kullanılan ve kaynağını mitolojiden alan hayvan figürleri kadın resminde ya da kadın ile ilgili resimlerde en çok karşımıza çıkan öğelerden birisidir. Sanattaki hayvan figürünün görsel temsilleri "arkaik dönemlerin bir uzantısı olarak bereketi ve üremeyi, zeka ve inancı da temsil eder... hayvan aynı zamanda zorla ele geçirmeyi, kimi zaman tecavüze varan zorlamayı, kısırcılığı, uygarlaşmış, ilişkileri kurallara ve saygıya dayanan bir toplumun üyelerinin kontrol etmesi gereken, hoşgörülme-yen içgüdülerinin ve ona bağlı pek çok şey'in de sembolüdür"⁸. Kadınla ilişkili olarak kullanılan hayvan figürlerinin hem primitif kültürlerin görsel betimlemelerinde hem de Avrupa sanatının birçok yapıtında bereket, üreme, zeka ve cinsellik çağrışımlarıyla karşımıza çıkması, kadın ressamların bu figürleri bir estetik seçenek ya da bilinçaltı bir dışavurum aracı işlevi içinde ağırlıklı şekilde kullanmalarının bir nedeni olarak kendisini göstermektedir.

Feminist sanat pratiği ve eleştirisi bağlamında yukarıdaki tartışmamız sonucunda feminist eleştirinin içeriğini saptama ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Kadın ya da erkek bir eleştirmenin bir kadın sanatçı üzerine yazmasının kendisini feminist eleştirmen yapmayacağını söyleyen ve eleştiriye feminist yapan şeyin ne olduğu ya da hangi spesifik eleştiri formunun feminist olarak adlandırılabilceği sorularına yanıt ararken, Katy Deepwell şu düşünceleri ileri sürmektedir: "Feminist sanat eleştirmeni kadın sanatçılar hakkında yazmayı etkinliklerinin merkezine yerleştirebilir. Kendi rolünü izler kitlesini bilgilendiren, hatta onları kadınların yapıtları ve feminist meseleler hakkında eğiten ya da aydınlatan bir rol olarak görebilir. Kadınların yapıtları hakkında

ilgi yaratmayı yine etkinliklerinin merkezinde görebilir. Bunun etkisi 'bilinç yükseltme' ya da bazı kadın sanatçıları daha genç sanatçılar için rol modelleri olarak konumlandırma olabilir... Feminist eleştirmen, kadınların sanat hareketi süreci içinde kadınsı ve feminist pratikler arasında daha ince ayırım çizgisi çekmeye zaman harca-yabilir"⁹. Feminist eleştirmenin yerine getirmesi gereken bu işlevler aynı zamanda feminist bir resim eleştirisinin geliştirilmesi ve sanat kuramına yeni açımların getirilmesi yararını da sağlayacaktır. Böylelikle kadınlar uzak bırakıldıkları kuram ve eleştiri alanına katkıda bulunabileceklerdir.

Hiç kuşku yok ki, hem pratik hem teori alanındaki üretimleriyle, feminist sanatçılar ve eleştirmenler kadının toplumsal konumunun güçlendirilmesine yönelik mücadelenin bir parçası olarak değişim çabasında rol oynayacaklardır. Günümüz kültürünün güçlü görsel yapısı içinde, imgelerin gücünü kullanan feminist sanatçılar ve onların üretimlerini teşvik eden feminist eleştirmenler, semgesel düzeyde etki sağlayarak görsel algı kalıplarının değiştirilmesine yardımcı olabileceklerdir. Resim sanatındaki çabaların diğer sanat dallarıyla birleştirilmesi, feminist hareketin toplumsal hareketler üzerinde güç veren bir etkiye sahip olmasına olanak tanyacaktır.

Feminist Eleştiri Bağlamında Lale Temelkuran Resmi

Lale Temelkuran'ın resmini feminist perspektiften yorumlamaya geçmeden önce kendisini kısaca tanıtabilsek: 1952 yılında Akhisar'da doğan sanatçı resim eğitimini İzmir Buca Eğitim Enstitüsü, Resim İş Bölümü'nde almıştır. 1972 yılında okulu bitiren sanatçının ilk sergisi de son sınıfı okuduğu bu yıla tarihlenmektedir. Bu dönemdeki resimleri dönemin ruhuna uygun politik tonlar taşımaktadır. Öğrencilik yıllarından itibaren birçok karma sergiye katılan sanatçının 18 kişisel sergisi bulunmaktadır. Yapıtlarına tarihsel gelişimi içinde bakıldığında, sanatçının bir kadın ressam olarak kadına ait temaları kadınsı bir üslupla aktardığı görülmektedir. Aşağıdaki bölümde bu saptamayı en fazla ifade eden yapıtlarının incelenmesiyle sanatçının feminist bir okuması gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

Yapıtlarını genel bir değerlendirme içinde ele aldığımızda görüleceği üzere, sanatçı resimlerinde kendi gerçeğinden yola çıkarak, kendi bilinçdışının simgeleriyle ya da kadın resminde/kadın ile ilgili resimlerde sık rastlanan imgelerle toplumsala uzanan yola taşlar döşemektedir. Seyircisini de gösterge-

bilimsel bir okumayı psikanalitik ve mitolojik yorumlarla birleştirmeye davet etmektedir.

Sanatçının resimlerinin neredeyse hemen hepsinde sadece kadınlar, çocuklar ve hayvanlar vardır; erkekler resminden sürgün edilmiş gibidirler. Yalnız değildir bu kadın(lar) bedenlerini sarmalayan ya da bedenlerinin bir uzantısı gibi duran imgeler onu/onları kuşatmaktadır. Bu imgeler kadın(lar)ın konuşma balonu gibi değerlendirilebilirler; onun/onlar için konuşurlar bir anlamda. Kadının sessizliğinin anlamını semgesel değerleriyle usulca seyirciye aktarmaya çalışmaktadırlar. Kadınlar içlerinde, yanlarında, üstlerinde çocuklar ve farklı hayvanlar ile bezenmişlerdir; kimi zaman resim kasvetle kaplanmıştı ama içindeki bir çocuk ya da bir hayvan umudu hissettirmektedir.

Sanatçının resimlerinde bir durum vardır; zaman içine çakılmış kalan ve seyreden keşfedeceği öykü(ler) kendini imgelerin arkasına gizlemektedirler. Figürleri bir yerden gelmemiş, bir yere gitmeyecekmiş gibi durmaktadırlar. Sanatçı figürleri bir mekâna da yerleştirmemektedir; en fazla bir mekânın görsel yönden tanımlanabilen eşyaları, semgesel değerleriyle yer almaktadır tablolarında. Gerçekçi değildir resimleri; almış olduğu grafik eğitiminin de etkisini taşıyan figürler, kendilerini renklerin içine gömerler ve renk karaltıları arasında seçilmeyi beklerler. Hareket yoktur; bir yere bakmazlar, bir yere gidecek gibi durmazlar, resmin içine iyice gömerler kendilerini. Sanatçının tablolarını anlamak için iki yol vardır elimizde: “Bir sanat yapıtı, her iki durumun birden kaovranmasını gerektirir: Bir yandan görsel mekânı; diğer yandan da –sanatın bir düş olduğu varsayımından giderek– Kaos’u ve tutarsızlığı (incoherence) serimleyen düşün temel yapısını kavramak”¹⁰. Öyleyse, psikanalizin desteğini de alarak sanatçının düşününü çözümlenmeye ve onun gerçeğinden geçerek toplumsal gerçeklere ulaşmaya çalışalım.

Sanatçının tablolarındaki figürlerin kendisini açıkça ortaya koymaması, bize düşteki simgeleştirme sürecinin işleyişini anımsatmaktadır; karşımızda bir şeyler söyleyen ama bunu apaçık yapmayan imgeler vardır. Her imge tablo içindeki diğer imgeyle olduğu kadar, başka tablolarındaki imgelerle bir ilişki içindedir; ona anlam verir ya da anlamını ondan alır. Her imge sanatçının kişisel imgelemine izlerini ve bunların semgesel tortularını taşır.

Bu nitelikleri bir arada bulduğumuz



Resim 1: Masumiyet, akrilik.

Tablo 1’de gözümüz resmi sanatçının istediği gibi okumaktadır. Daha belirgin çizgilerle ve dikkat çekici renklerle bezenmiş resmin alt yarısına bakıldığında, öncelikle merkezde yer alan boş bir yatak gözümüzü almakta, ardından yatağın yanındaki kuş kafesi, üzerindeki çiçek ile birlikte bir tabure, son olarak da yatağın üstündeki sarı rengin geçişleri içinde daha zor fark edilen ters dönmüş balık görülmektedir. Resmin üst kısmında ise, yatağın üzerinde uçarcasına yatan ve mavi rengin dinginliğine sığınmış gibi duran bir kadın ve kadının başının hemen üstünde kanatlanmış bir kuş yer almaktadır.

Burada resmi yorumlarken feminist ve psikanalitik okumalara başvurma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır: resmin içeriği ve bir kadın ressam tarafından yapılmış olması bu yaklaşımların seçiminde başat rol oynamaktadır. Çünkü psikanalizin sanat eleştirisindeki yol göstericiliğinde, “sanat yapıtının gizlediğine, sessiz bıraktığına yeni bir yaklaşım olasıdır artık. Yapıtın sessizlikleri, yani onda elde edilemez olanlar, aslında seyircinde haz yaratan unsurlardır. O nedenle yapıtın yorumu aslında bu hazın yorumu demektir. Ancak çoğu kez çözümü hayli zor birçok bilmecenin içiçeliği söz konusudur burada. Yapıtın bilmecesine onu yaratan sanatçıyı harekete geçiren ilhamın bilmecesi de eklenir”¹¹. Bu resimdeki her imge psikanalitik ve mitolojik açıdan taşıdığı sim-

gesel anlam aracılığıyla diğer imgeyi, giderek tüm resmi yorumlamamıza katkıda bulunmaktadır.

Göstergelerin dizilişinin yaratmış olduğu anlatım açısından bakıldığında ise resmin iki ayrı durumu, ortadan ayrılmış şekilde –sanatçının diğer resimlerinde de baskın olarak bulunan bir görsel betimleme stratejisi içinde– görselleştirdiğini görüyoruz. Resmin alt düzlemini bu bakış açısıyla yorumlamaya geçerse, üzerinde ‘bir yastığın’ uzandığı ve geleneksel yatak odalarını çağrıştıran tasarımı ve yorganıyla yatak imgesi, hemen yanında tabure üzerinde bir çiçek ve kısıtlanma/bastırılma ilişkisini çağrıştıran kafes imgesi yan yana dizilmektedir. Bu düzlemde dikkatimizi çeken son öge ters dönmüş balıktır. Bilindiği gibi, balık toplumsal bellekte ve psikanalitik okumada cinsellik ile ilişkilendirilmektedir ve erkek cinsel organını, dolayısıyla cinselliği simgelemesinin yanı sıra, sanatçının yapıtlarında sık sık karşımıza çıktığı gibi, bilinçaltı ve verimlilik çağrışımlarına da sahiptir. Sanatçı balık imgesi hakkında ipucu sağlayan kişisel bir yorumunu şöyle aktarmaktadır:

“Kullandığım bir balık türü var resimlerimde. Yavrularını korumak için ağzında saklayan bir balık var. Rahat bir ortam bulunca salıyor yavrularını ve bir tehlike anında ağzında saklıyor. Benim için hayatta anne olmak en önemli şeydir. Hatta kişiliğimin öne geçecek kadar önemli”¹².

Boş ama canlı ve dikkat çekici renklerle bezeli boş yataktan balık imgesi üstünden geçilen ikinci düzlemde, gökyüzü ya da deniz çağrışımına sahip mavi rengin dinginliği içinde başucunda kanat çırpan bir kuş ile yatan bir kadın bulunmaktadır.

Psikanalitik açıdan bakıldığında kuş imgesi “ruhsal güç alanına (gökyüzüyle simgelenir) girişi ya da giriş davetini işaret edebilir... Şaman figürüyle ilintisi olduğu için, bir kuş ruhunuzda iyileşme ya da bütünlük, denge getiren bir enerji ya da işlevi simgeleyebilir... Kuş kanatlanmışsa, kendinize sizin ya da bir parçanızın kanatlanmaya gerek duyup duymadığınızı sorun”¹³. Göstergelerin anlatım yaratacak şekilde dizilişiyile ve bunların psikanalitik-feminist-mitolojik yorumuyla resim seyirci tarafından açıklanmakta ve kadın(lar)ın kişisel gelişiminin bir öyküsü haline gelmektedir. Resim kadın olarak bir sanatçının, kadına ait olguları ve temaları dışı bir anlatım tarzıyla ve estetiğiyle anlatması üzerine kuruludur.

Sanatçının bu resminde kullandığı anlatım tarzı çoğu çalışmada yeniden karşımıza çık-

maktadır. Hep iki yanı vardır resimlerin; kadının iki yüzünü yansıtmaktadırlar. Resmin yarısında başka şey söylenmektedir öte yarısında başka bir şey. Sanatçının kullandığı imgeler söylenmek istenileni sessizce dile getirmektedirler. Tabloları dikey ya da düşey ikiye bölseniz, resmin yarısı diğer yarısından farklı ya da ona karşıt şeyler söylemektedir. Belki de bütün kadınlar gibi kafası karışıktır sanatçının ya da kafasını karıştıran durumlara tanıklık etmektedir. Çoğu tabloda kompozisyon sizi karşıtlıklara taşımaktadır. Figürler de bu sessiz karşıtlıklara tanıklık etmektedirler.

Sanatçının resminin feminist yaklaşımla eleştirisi, bu yaklaşımın dayandığı kuramın temel öncüllerini içermektedir. Yazının başında çerçevesini çizdiğimiz feminist yaklaşım içinde belirlemiş olduğumuz gibi, sanatçının resimleri kadının psiko-seksüel-sosyal durumunu ele almakta, dışı ifade tarzının kadın bedeninden esinlenmesi gerektiği düşüncesine uygunluk göstermekte, kadın anatomisi ve psikolojisine dayalı bir görsellik arayışını sergilemekte, fallus merkezli çizgisel anlatım yerine kadın bedenindeki cinselliğin dağılımına paralel şekilde dağınık ve parçalı anlatımı yeğlemekte ve bilgelik taşıyan bir kadın sessizliğini hissettirmektedir. Ayrıca kadınlara ait resim tarihinin feminist okuması ile ortaya çıkarılan imgeler dikkat çekmektedir: Bu imgeler kadın ve hayvan birlikteliğini çeşitli öyküler içinde gösteren görsel kültürün tarihsel içeriğine uygun biçimde dışı temaları hayvanların semgesel çağrışımları aracılığıyla anlatmaktadır.

Sanatçının görsel betimleme tarzına bakmaya devam edersek, yukarıdaki tabloda da olduğu gibi, sanatçının resimlerinde göz önünde hazır bir görsellik bulunmamaktadır. Resme bakan birisi, aramak, araştırmak, bulmak, ortaya çıkarmak ve üzerine düşünmek ihtiyacı duymaktadır. Figürler ağırlıklı olarak birer renk dağılımı/birleşimi olarak tasarlandıklarından bu arayışı daha zorlu kılmaktadırlar. Bazen imgeye ulaşabilmek için renklerin arkasına saklanmaya çalışan fırça izlerini aşmaya çalışmak gerekmektedir. Her imgenin bir de semgesel boyutu vardır: “Herhangi bir sanat dalının varlığı, imgelerin dili ile kurduğu dizgeyle iç içedir. Ayrıca, tek tek imgelerin her bireysel yaşantıyı karşılayacak denli çeşitlilik göstermeyişi yüzünden, söz konusu imgelerin algılanabilirliği de, ancak, belli ve birey dışındaki bir dizgeye bağlı olmalarıyla gerçeklik kazanmaktadır”¹⁴. Sanatçının resimlerinin semgesel boyutunu yorumlarken kendi dışındaki dizge içindeki anlamlarını çözümlenebilmek için, mitolojiye başvurarak imge avımıza devam edelim.

Bu imge avında sanatçının tablolarında tekrar eden bir motif olarak kuş, baykuş, kedi gibi hayvan imgelerinin yanı sıra kuş yuvası ve kafes imgeleri de özellikle dikkat çekmektedir. Bu hayvan imgeleri sanat tarihi içinde çeşitli sanatçılar tarafından simgesel mesajlar vermek üzere çeşitli biçimlerde kullanılmışlardır. Sanat eserlerinde "hayvan simgeselciliği iki yönde iş görmektedir; insan niteliklerinin hayvanların üzerine yansıtıldığı anthropomorphism (insanbiçimcilik) ve insanların hayvanlar olarak tahayyül edildiği zoomorphism (hayvanbiçimcilik)... Anthropomorphism ve zoomorphism insanlarla hayvanlar arasındaki başkalaşımın azaltılması ve farklılığın altında yatan benzerliğin görülmesi yönündeki iki farklı girişimdir"¹⁵. İnsan ve hayvan figürlerini bu iki yönde kullanılırken, sanatçılar ya tek bir figür içinde iki ayrı varlığın niteliklerini birleştirmekte ya da bu figürleri anlamlarını birbirine aktarmak üzere yan yana getirdikleri kompozisyonlar içine yerleştirmektedirler. Bu tür yapıtlardaki anlamları ve estetik dışavurumu çözümlenebilmek için hayvanların simgesel anlamlarını teşhis etmek ve sanatçının bu simgeselliğe nasıl bir yorum getirdiğini incelemek gerekmektedir.

Sanatçının resimlerindeki hayvan sembolizmini incelemek üzere öncelikle resimlerinde en fazla rastlanan öğelerden birisi olarak kuş imgesinden başlayabiliriz. Kuşlar hem erkek hem kadın sanatçıların yüzyıllardan bu yana resimlerinde kullandıkları bir imgedir. Resim sanatı tarihinde kuş ve kafes imgesi günümüzde de hemen hemen değişmeden kalan metaforik anlamı içinde kullanılagelmiştir. Yağlıboya tablolarında kadın ve erkek sunumlarını 'Hayvanları Avlamak Kadınları Kafeslemek' başlığı altında değerlendiren Leppert'in belirttiği gibi, "on sekizinci yüzyıldan itibaren, İngiliz portrelerinde kuşların ve özellikle de evcil hayvan niyetine kafeslenen kuşların kullanılması, kadının evdeki rolüne işaret eden klişe düzeneklerden biriydi"¹⁶. Leppert'in incelediği tablolarındaki ölü kuşlar kendilerini öldüren adamların erkekliğini, kafesteki kuş evin kadını, bir metafor olarak kafes ise kadının kocası tarafından korunan, özenle bakılan eş olarak bağımlı rolünü tanımlamaktadır. Bu açıdan ataerkil kültür içinde değişmeden kalan bir görsel imge ve metafor olarak kuş ve kafes, sanatçının çalışmalarında da aynı anlamda feminist okumaya uygun bir biçimde yer almaktadır. Sanatçının kafes imgesini içeren resimlerinde kadınlar kafeslerini ya yanlarında ya ellerinde taşımaktadırlar ama resmin diğer yarısında bu rolü reddetmeyi gösteren bir biçimde açık alanlarda dallara konan ya da özgürce uçan kuşlar görülmektedir. Buradaki kompozisyon yapısından ötürü, sanatçının resimlerinde suskun bir kadınlık durumundan çok

sessiz bir başkaldırı ya da bir çıkış önerisi bulunduğu ileri sürebiliriz. Böylelikle kafesler kadının özgürleşme arzusunun engellenemeyeceğine işaret eden göstergelere dönüşmektedirler.



Resim 2: Seçmek, akrilik.



Resim 3: Birakamamak, akrilik.

Sanatçının resimlerinde "kadınsılık, gece, ay, büyü"¹⁷ gibi kadına ait niteliklerle ilişkilendirilen baykuşlar, farklı nitelikte kuşlar ve kediler iri gözlü suskun kadınların etrafında ağaç dallarında beklemekte, uçmakta ya da kucaklarında yatmaktadırlar. Sanatçının kendisinin de belirttiği gibi resimlerinde,

"kuşlar çok var. Biraz da yaşamı da anlatan. Hem özgürlüğü hem hayatı anlatan. Diğer yerlerde balıklar da var. Tutulamayan şeyler. Hayatın içinde geçirdiğimiz ya da kaçırdığımız şeyler anlamında kullanıyorum. O nedenle görebilirsiniz. Kedi de görürsünüz. Kedi yapı itibarıyla çok hoş resmedilebilecek bir şey. Aynı zamanda birlikte yaşadığımız bir şey ve suskunluğu anlatan. Kadınla da kedi arasında bir bağlantı kuruyorum davranış olarak, o nedenle çok kullanıyorum"¹⁸.

Sanatçının hayvan simgeselciliğinin resimlerindeki yerini ifade eden sözlerinin gösterdiği gibi, tablolarındaki kadınlar hem kısıtlamalarının farkında olan hem de özgürleşim arzusu taşıyan kadınlardır. Bu sunumlarla kadının bastırılmışlığı ve özgürleşim arzusu arasındaki gerilim, sanatçının yapıtlarının neredeyse temel temasını oluşturur. Sanatçı bu ikilemi, karşıt anlamları ifade eden simgesel figürleri tablolarının farklı yerlerine dağıtarak vermektedir.



Resim 4: Zerafet, akrilik.

Kadın bedeni ve resimdeki nü geleneği çerçevesinde, sanatçının az sayıdaki nü tablosu ve bazı resimlerindeki kadın bedenleri, feminist eleştirinin ele aldığı konulara uygunluğu bakımından dikkat çekmektedir. Bu nü çalışmalarında kadın imgeleri erkek bakışına teslim edilmemektedir. Nü kadınlar cinselliklerini altını çizmeden, neredeyse masum bir biçimde sergilerler; bunun en bariz kanıtı hiç çizilmemiş ya da vurgulanmamış cinsel organlar ve estetize edilmemiş göğüslerdir. Ayrıca nü kadınlar resimde tek başlarına yer almazlar; diğer tablolarında olduğu gibi diğer imgelerle bir anlamlandırma ilişkisi içindedirler. Buradaki resimde yüzü olmayan bir nü figürü, vurgulanmamış cinsel organı ve göğüsleriyle ışığa dönmüş yatarken, hemen yanındaki benzer bir nü figür çıplaklığından kaçmak ister gibi aynı başı paylaştığı giyinik bir kadına uzanmaktadır. Giyinik kadının omzuna konmuş gibi duran bir kuş da başsız nü figürünü çizgi ve renk uzantısı içinde tamamlayarak ve sanki onun başı gibi görünerek onunla bütünleşmektedir. Buradaki anlamda da resim ikiye bölündüğünde farklı şeyler söylemektedir: Resmin sağ tarafındaki kadın giyinik ve elindeki çiçek tutan erdemli duruşuyla, nü figürlerin karşısını oluşturmakta ve bir tür denge sağlamaktadır.

Resimdeki nü figürler geleneksel nü resimlerinde olduğu gibi cinsel bir teşhir ya da davetkarlık taşımadıkları için, görsel iktidar ile ilgili toplumsal cinsiyet içeriğine sahip bir oyuna mahal vermemektedir. Nü figürler neredeyse sanat hatırına uzanmış yatar gibi durmakta ve tenlerindeki çekiciliği yok edecek fırça darbelerinin yarattığı renk patlamalarının arkasına saklanmaktadırlar. Handiye şehvetinden arındırılmış bir erotik içerikli görsel referans olmaktan öteye gitme amacı taşımamakta; bir seyir nesnesi olmanın ötesinde bir kompozisyon ve anlatı ögesi olarak kalmaktadırlar. Sanatçı, nü resmin cinsel içeriğini inkâr etmeden kadın bedeninin görsel sömürüsüne yol açabilecek yolları tıkamaya çalışarak görsel hazzın cinsel boyutunu azaltmaya ve kadının erdemiyle dengelemeye çalışmaktadır.

Sonuç

Resim eleştirisi batı dilleri literatüründe oldukça gelişmiş bir durumdur. Sanat eleştirisi ana başlığı altında bu konuda eski tarihlere uzanan geniş bir eleştirel külliyat bulunmaktadır. Ayrıca resim eleştirisinde farklı kuramsal yaklaşımlardan kaynaklanan eleştiri biçimleri, özellikle yetmişli yıllar sonrasında ağırlık kazanmış ve resim eleştirisi alanına daha geniş ve zengin bir perspektif içinde yaklaşılmasına olanak

tanımıştır. Ülkemizde ise resim eleştirisi konusundaki tartışmaların yaygınlığına rağmen, bu konuda yapılmış kuramsal çalışmalar açısından ciddi bir çoraklığın bulunduğu görülmektedir. Bu nedenle resim eleştirisi alanında üretimde bulunan insanları iki açıdan yoğun bir çalışma beklemektedir: İlk olarak, eleştiri konusundaki telif ya da çeviri kuramsal çalışmaların nitelik ve nicelik olarak artışına ihtiyaç vardır. İkinci olarak ise eleştirel yaklaşımların yol göstericiliğinde yapılacak olan eleştiri örneklerinin çoğaltılması gerekmektedir. Bu çalışma hem bu konudaki ihtiyacı işaret edilmesini hem de feminist eleştiri yaklaşımı çerçevesinde Lale Temelkuran resminin değerlendirilmesini amaçlamıştır.

Feminist eleştiri yaklaşımı, kuram ve uygulamalarıyla resim alanında kendine özgü bir estetik anlayışı inşa etme yolunda önemli bir mesafe katmış ve resim sanatı konusundaki değerlendirme ve yargılarımız konusunda değişime yol açmıştır. Bu değişimin izlerini Lale Temelkuran gibi kadın ressamların resimlerinde tematik ve estetik olarak bulabilmek mümkündür. Sanatçının resimlerinin feminist okumayla değerlendirilmesi aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığımız gibi, feminist eleştiri kadınların sanat üretme biçimlerinin anlaşılması ve yorumlanması konusunda yeni bakış açılarının geliştirilmesinde yol gösterici olmayı sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- ACKYORD, Eric, *Rüya Sözlüğü: Rüya Psikolojisine Giriş-A'dan Z'ye Tüm Açıklamalar*, İstanbul, Say Yayınları, 1995.
- BERGER, John, *Görme Biçimleri*, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.
- DAVIES, Stephen, HIGGINS, Kathleen Marie ve HOPKINS, Robert, *A Companion to Aesthetics*, John Wiley and Sons, Singapore, 2009.
- DEEPWELL, Katy, *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- DONIGER, Wendy, "Foreword", *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art* kitabında, Hope B. Werness, New York, Continuum International Publishing Group, 2004.
- ERGÜVEN, Mehmet, *Yoruma Doğru*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- ERİNÇ, Sıtkı M., *Resmin Eleştirisi Üstüne*, (Genişletilmiş 3. Baskı), İstanbul, Ütopya Yayınevi, 2009.
- LEPPERT, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çeviri: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım 2009.
- PARMAN, Talat, "Freud ve Sanat", *Freud ve Çağdaş Sanat* kitabında, Şeyda Öztürk (Editör), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- ROWLAND, Susan, "Introduction", *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*, (Edited by Susan Rowland), East Sussex, Routledge, 2008.

- SAMURÇAY, Neriman, *Sanatta Psikanaliz*, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- SMITH, Paul ve Wilde, Carolyn, *A Companion to Art Theory*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2002.
- ŞANLIER, Zeynep, "Anneliğin Simgesi Balık", *Radikal Gazetesi*, 07/03/2004, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aTy pe=RadikalHaberDetay&ArticleID=703296&Date=13.12.2010&CategoryID=113> (Erişim Tarihi: 13 / 12 / 2010).
- YURTKULU, Emel, "Güncel Sanat Üretiminde Fantastik Erotik Kadın", *Yedi*, Temmuz 2010, Sayı: 4, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Lale Temelkuran ile SKY TV'de "Sanat Gündemi" programında söyleşi, 13.12. 2005.

NOTLAR

- Susan ROWLAND, "Introduction", *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*, (Edited by Susan Rowland), Routledge, East Sussex, 2008. s. 3.
- Sıtkı M. ERİNÇ, *Resmin Eleştirisi Üstüne*, (Genişletilmiş 3. Baskı), Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 9.
- A.g.e., s. 84.
- Stephen DAVIES, Kathleen Marie HIGGINS ve Robert HOPKINS, *A Companion to Aesthetics*, John Wiley and Sons, Singapore, 2009, s. 269.
- John BERGER, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 45-64.
- Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çeviri: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım İstanbul, 2009, s. 288.
- Paul SMITH ve Carolyn WILDE, *A Companion to Art Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2002, s. 388.
- Emel YURTKULU, "Güncel Sanat Üretiminde Fantastik Erotik Kadın", *Yedi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, Temmuz 2010, Sayı: 4, s. 122.
- Katy DEEPWELL, *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, Manchester University Press, Manchester, 1995 s. 6.
- EHRENZWEIG'ten aktaran: Neriman SAMURÇAY, *Sanatta Psikanaliz*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s.138.
- Talat PARMAN, "Freud ve Sanat", *Freud ve Çağdaş Sanat* kitabında, Şeyda ÖZTÜRK (Editör), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 9.
- Zeynep ŞANLIER, "Anneliğin Simgesi Balık", *Radikal Gazetesi*, 07/03/2004, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=703296&Date=13.12.2010&CategoryID=113> (Erişim Tarihi: 13/12/2010).
- Eric ACKYORD, *Rüya Sözlüğü: Rüya Psikolojisine Giriş-A'dan Z'ye Tüm Açıklamalar*, Say Yayınları, İstanbul, 1995, s. 153-154.
- Mehmet ERGÜVEN, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 19.
- Wendy DONIGER, "Foreword", *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art* kitabında, Hope B. Werness, Continuum International Publishing Group, New York, 2004, s. X.
- R. LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, s. 123.
- WERNES, a.g.e., s. 303.
- Lale TEMELKURAN ile SKY TV'de "Sanat Gündemi" programında söyleşi, 13.12. 2005.

Sahnede Soyutlama Ve 'De Stilte'*:

Çocuklar İçin Dans Tiyatrosu

Servet AYBAR**

Gösteri sanatlarının tarihine bakıldığında konuları ele alma biçiminin, yapı dramaturgisini ve sahne plastisini belirlediği görülmektedir. Tiyatroda yönetmenin veya dansta koreografin üslubu bir yandan kendi yaratı süreçlerine ışık tutarken, diğer yandan seyircinin izleme sürecini biçimlendirir. İster tamamıyla somut, isterse soyut bir yaklaşımla üretilsin; sahne gösterisi, seyircinin anlamlandırma ve haz almasına zemin oluşturacak, kendi içinde tutarlı bir kurguya sahip olmalıdır. Kanımızca dans tiyatrosu gösterileri, somut ile soyut olan arasındaki ilişkinin irdelenmesi için zengin malzemelerdir. Dans ve tiyatro kodlarını iç içe barındıran bu gösterilerde, soyutlama koşullarının ve anlamlandırma biçimlerinin izi sürülebilir.

Soyut ve soyutlamayı, karşıt kavramlar olan somut ve somut anlatımla birlikte ele almak yerinde olacaktır. Somutun (concrete) tanımı şu şekilde yapılıyor: Bütün halinde olan, duyuyla algılanabilen, gerçek şey ya da durum¹. Soyutun (abstract) tanımı ise somuttan yola çıkıyor: Somut varlığın doğasındaki kendine has bir niteliğin veya içeriğin çıkartılmış hali, anlaşılması güç olan². Güzel sanatlar alanında soyut sanat (abstract art) olarak adlandırılan sanat eserlerine bakıldığında; çizgi, form ve renklerden oluşan görsel bir dil kullanıldığı ve oluşturulan kompozisyonların gerçek dünyadaki referanslarını akla getirmekle birlikte onlardan farklı oldukları görülmektedir. Soyutlama yolunu seçen sanatçının seçimleri belirleyicidir. Acaba soyutlama yapmayı tercih eden sanatçı, somut bir varlıktan neyi ya da neleri eksilterek kendine özgü bir eser üretmektedir? Dans tiyatrosu pence-resinden bakarak soruyu yineleyelim: Acaba koreograf, yola çıktığı somut malzemenin / insan bedenindeki hareket dizilerinin içinden neleri devre dışı bırakıp neleri kullanarak kendi sahneleme anlayışını ortaya koyar? Gösterinin hem güzel hem de anlamlı olması nasıl mümkündür? Eğer hedef kitle çocuklar ise soyutlama yapmak bir risk midir?

Bu soruların cevabını ararken, Hollanda'nın Breda kentinde faaliyet gösteren Dance Company de Stille'nin çalışmalarını örnek aldık. Hem *Çizgideki Sihir* adlı oyunlarının prova sürecini hem de 2010-2011 sezonunda repertuarlarında yer alan oyunları değerlendirmeye geçmeden önce, dans tiyatrosunun çıkışına ve Hollanda sahnelerine kısa değinmek istiyoruz.

Tiyatro tarihinin oyun yazarlığı alanında Hollanda Tiyatrosu çok önemli bir yere sahip değil. İngilizlerin Shakespeare'inden, Fransızların Moliere'inden, Almanların Brecht'inden ve daha nicelelerinden, etkilerinden bahsedebiliriz. Ancak söz konusu Hollanda olunca 17. yüzyıl klasisizminin temsilcisi Joost Van Den Vondel (1587-1679) ve 20. yüzyıl başları sosyal gerçekçiliğinin temsilcisi Herman Heijermans'dan (1864-1924) başka isim saymak zor. Birçok ülke gibi Hollanda'da da Racine, Schiller, Shakespeare, Euripides, Ibsen ve Çehov gibi dünya çapında ünlü yazarların oyunları sahnelenmiş, sahneleniyor³.

Son otuz yılda Hollanda'da çocuk ve gençlik oyunu yazarlığı alanında önemli değişimler yaşanmaktadır. Geleneksel masal tiyatrosunun ötesine geçilerek daha az didaktik, sanatsal değeri yüksek oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Belli başlı yazarlar arasında; Pauline Mol, Ad de Bont, Hans van den Boom, Helen Verburg, Imme Dros yer almaktadır. Onların izinden giden genç kuşak yazarlar ise Esther Gerritsen ve Benny Lindelauf'dur. Neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen, kronolojik / çizgisel öyküler anlatan oyun anlayışı genel olarak bırakılmıştır. Tıpkı rüyalar gibi çağrışımlar içeren, parçalı yapıları hakimidir. Antik Yunan'dan, Shakespeare'den ve hatta absürd yazar Ionesco'dan çocuk ve gençlere yönelik uyarlamalar da yapılmaktadır. Oyuncu, yönetmen ve dramaturg bu tür metinlerin dilinde, hedef kitlenin yaş grubunu dikkate alarak değişiklikler yapmaktadırlar⁴. Çocuklara ve gençlere yönelik oyunlarda birçok tür, kaynak ve malzeme bir aradadır: Drama, dans, opera,

*De Stille'nin sanat yönetmeni ve koreograf Jack Timmermans'la, 2009-2010 sezonunda altı ay birlikte çalışma fırsatı bulduk. Ekibin *De Lopende Lijn (Çizgideki Sihir)* adlı oyununda, dramaturg ve rejisi asistanı olarak görev aldık

**Devlet Tiyatroları Dramaturgi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Anasanat Dalı, doktora öğrencisi

kabare; müzik, mim, kukla, projeksiyon. İki yaşından itibaren hemen her yaşta seyirciye hitap eden oyun ve festival bulunmaktadır.

Hollanda'da tiyatro edebiyatından çok sahne kültürüne, güzel sanatlar ve müziğin sahne sanatlarındaki yansımalarına değinmek yerinde olacaktır. Çünkü günümüz Hollanda sahnelerinde; her türden sanat, her türden malzeme özgürce yan yana getirilmektedir. Bunda elbette Avrupa'daki, kökleri 20.yüzyıl başına kadar giden dönüşümlerin rolü de var. Ancak kanımızca Hollanda'nın kendi kültürel, sanatsal geçmişinin etkisi de büyük. Hollanda sanatı 17. yüzyılda Rembrandt, Johannes Vermeer ve sonraki yüzyıllarda Vincent Van Gogh ve Piet Mondrian gibi değerli ressamalara sahiptir. Müzelerde klasikten moderne, modernden postmodern ve hatta dijital sanata kadar her türlü sanat eseri örneği özenle korunmakta, sergilenmektedir. Başta Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten olmak üzere, çeşitli dallarda sanat eğitimi veren okullar bulunmaktadır. Çok çeşitlilik ve yanyanalık sahnelere de yansımıştır. Dans, fiziksel tiyatro (movement / physical theatre), video-art, grafik tasarım, mekân tiyatrosu (site-specific theatre) ve mim gibi tarzlar; yaratıcı tasarımlarla buluşturulmuştur.

Hollanda, modern dans ve dans tiyatrosu alanında yaygın çalışmaların olduğu bir ülkedir. Yirminci yüzyılın başlarında Amerika'da Isadora Duncan ve Ruth St. Denis, Avrupa'da Mary Wigman, Emile Jacques-Dalcroze ve Rudolf von Laban gibi sanatçılar tarafından tohumları atılan modern dans, klasik balenin sıkı kurallarına bir başkaldırı olarak doğmuştur. Bu öncü sanatçılar, bedenini kendine doğal ve özgür bir biçimde ifade etmesi düşüncesinden yola çıkarak, teknik mükemmellikten çok yaratıcılık üstünde durmuşlardır. Bedenin ve hareketin; ağırlık, hız, denge ve uyum gibi doğal kanunlarını farklı biçimlerde yorumlama yolları aramışlardır. Sadece koreografide değil; sahnenin dekor, kostüm ve müzik gibi diğer öğelerinde de klasik balenin konvansiyonlarının dışına çıkmıştır. Yüzyıl boyunca onların fikirleri, çeşitli dansçı ve koreograflar tarafından geliştirilmiştir. Martha Graham, Merce Cunningham ve yakın tarihte Trisha Brown ve Pina Bausch onlardan sadece birkaç önde gelen isimdir⁵.

Dance Company de Stilte

Breda kentinin belli başlı tiyatrolarından biri olan De Stilte 1990 yılında kurulmuş.

Repertuarlarında yetişkinlere yönelik oyunlar da yer almış, ancak on yıldır sadece çocuklara yönelik modern dans performansları üretiyorlar. Hollanda'da, çocuklara ve gençlere yönelik dans tiyatrosu başlı başına bir tür ve çocuklar için dans tiyatrosu, çocuk tiyatrosunda bir reform olarak görülüyor⁶. De Stilte de bu reformda payı olan ekiplerden biri. Ekip bugüne kadar 25 oyun ve 13 özel proje gerçekleştirmiş. Okul dütleri dışında, yılda ortalama 140 temsil yapıyorlar. Konuk yönetmen ve koreograflarla da çalışıyorlar. Dans tiyatrosu alanında isim yapmış uzman danışmanları var. Bu danışmanlar ekibin faaliyetlerini takip ediyor ve değerlendiriyor. Çocuklara yönelik eğitim çalışmaları da mevcut. Çalışmaları; City Council of Breda, Province Council of Noord-Brabant ve Hollanda Kültür, Eğitim ve Bilim Bakanlığı tarafından destekleniyor. Ekip kendi sahnelerinde, ülke içinde farklı şehirlerde ve ülke dışında temsiller yapıyor. Hollanda'da sadece çocuklar için çalışmalar yapan ekiplerden; Rotterdam'daki Meekers ve Utrecht'deki De Dansers, De Stilte'nin başlıca rakipleri olarak görülüyor. Bu üç ekip dışında, on iki yaş üstü seyirciye hitap eden Amsterdam'daki Danstheater Aya ve yetişkinlerin yanı sıra çocuklar için de gösteriler hazırlayan Internationaal Danstheater ve Introdans da devletten destek alan ekipler arasında yer alıyor.

Devlet Tiyatroları tarafından Hollanda'ya sözsüz performans rejisi ve dramaturgisi, dans tiyatrosu, hareket ve beden dili, çocuk tiyatrosu üzerine gözlem ve çalışmalar yapmak üzere görevli olarak gönderildik. Amacımız yönetmen / koreograf Jack Timmermans'ın çalışma sistemini anlamak ve sözsüz performans rejisinin, dramaturgisinin işleyişini görmekti. 70'li yıllarda Theater School Arnhem'de tiyatro ve Tilburg Fontsy Dance Academy'de dans eğitimi gören Timmermans, iki alandaki deneyimlerini; dans tiyatrosu üslubunda çalışmalar gerçekleştirerek birleştiriyor.

De Stilte'nin eserlerinde Hollanda sahnelerindeki çok çeşitliliğin, görsel sanatların sahne sanatlarına yansımalarının ve modern dans konusundaki yetkinliğin izleri görülüyor. Özellikle yazımızın odağı olan 'sahne soyutlama' çerçevesinde baktığımızda Timmermans'ın malzemesine olan yaklaşımının, onu ele alma ve ifade etme biçiminin incelenmeye değer olduğunu düşünüyoruz. Öncelikle 2010-2011 sezonu repertuarlarında yer alan **Oyuncu Kuşlar**, **Alice**, **Çizgideki Sihir** ve **Sessiz Sinema** adlı dört oyunu değerlendireceğiz.



Resim 3: 'Oyuncu Kuşlar' adlı oyun ve afişi.

Oyuncu Kuşlar (Speelvogels / Madcap)

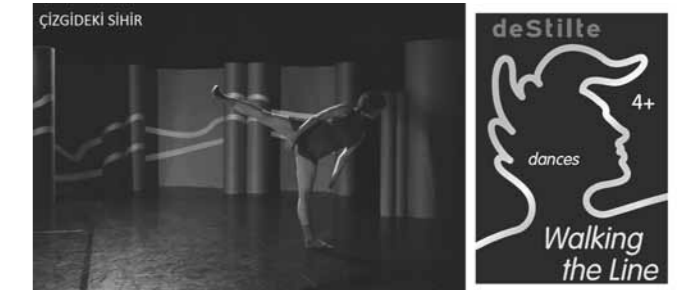
Oyuncu Kuşlar, dört yaş ve üstü seyirciye yönelik hazırlanmış bir proje. Bir çiftlik ortamındaki üç kişi arasındaki arkadaşlık ilişkisi, çevre faktörleriyle birlikte anlatılıyor. Dramatik durum, ikili ilişkilerdeki dengenin üçüncünün gelişiyle bozulması üstüne kurulmuş. Dışlanma, kıskançlık, öfke, şefkat gibi konular; episodik bir yapı içinde aktarılıyor. Bir öyküden çok, durum sergilemesi söz konusu. Üç kişi arasındaki dengeler sürekli değişiyor. Karakterler zaman zaman birbirlerinin yerini alıyorlar. Kimi zaman da hayvan figürlerini yansılıyorlar. Timmermans bu oyunda, çiftlik yaşamının seçimler yaparak minimalist bir sahne plastiği oluşturmuş. Soyutlama anlayışının temelinde oyun oynama teması yer alıyor ve "oyuncu kuşlar" olarak nitelenen oyun kişilerinin kendi aralarında oynadıkları oyunlar ön plana çıkarılıyor. Oyuna başlama, oyunu sürdürme ve oyunun bozulması biçiminde ilerleyen süreç; tekrarlarla destekleniyor. Çiftlik yaşamının gerçekliği, oyun oynayarak kırılıyor. Ele alınan hayvan figürlerinde de bir soyutlamaya gidilmiş. Kuş, inek, kaz gibi hayvanların tipik özelliklerinden bazıları seçilerek ön plan çıkartılmış, diğer özellikleri devre dışı bırakılmış. Finalde, oyun boyunca çekişmeler yaşayan üç kız arkadaş bir araya gelmeyi başarıyor ve böylelikle oyun mutlu bir sonla noktalanıyor.



Resim 1: 'Alice' adlı oyun ve afişi.

Alice

Alice, 6 yaş ve üstü seyirciye yönelik hazırlanmış bir proje. İngiliz yazar Charles Ludwidge Dogston'un, Lewis Carroll takma adıyla 1865'te yazdığı **Alice Harikalar Diyarında** adlı romandan yola çıkılarak oluşturulmuş. Alice'in bir tavşan deliğinden girerek fantastik yolculuğa çıkışı, dans tiyatrosunun olanaklarıyla aktarılıyor. Timmermans'ın bu eserde ön plana çıkan yaklaşımı, sahnede üç tane Alice figürü kullanmasıdır. Birbirine benzeyen kırmızı elbiseler giyen üç Alice; çıktıkları düşsel yolculuk boyunca tavşan, fare, tırtıl ve kediyi karşılaşırlar. Onlarla hem mücadele ederler hem de birlikte eğlenirler. Bir bütün olan Alice'ler bazen bölünürler ve kendi içlerinde de çatışma yaşarlar. Alice'in boyut olarak büyüyüp küçülme serüveni, gölge oyunlarıyla canlandırılır. Dekor oluşturan katlanabilir paravandaki irili ufaklı kapılar, kişilerin dönüşüm geçirmesini sağlar. Kapılardan giriş ve çıkışlar, kişilerde farklılaşmalara neden olur. Bu oyunda soyutlamanın, hareketlerden çok tasarımda kendini gösterdiği söylenebilir. Tasarımdaki genel tavır, dansçıların bedeni ile dekor arasındaki ilişkide çeşitlenmelere olanak sağlıyor. Özellikle ölçeklerde yaratılan kırılmalarla, öyküye paralel olarak, fantastik olanın vurgusu yapılıyor.



Resim 2: 'Çizgideki Sihir' adlı oyun ve afişi.

Çizgideki Sihir (De Lopende Lijn / Walking the Line)

Çizgideki Sihir, dört yaş ve üstü seyirciye yönelik hazırlanmış bir proje. Dekor, sahnede dikey olarak duran kâğıt rulolardan ibaret. Bu kâğıtlardan birinde, su damlaların düşüşü ve ardından bir şimşek çakması görülür. Sahne zeminine doğru bir çizgi inmeye başlar. Çizgi, beyaz bir rulo kâğıdın içinde kaybolur. Bir oyun kişisi girer ve bu ruloyu fark eder. Onu bir kalem gibi kullanarak, kendi çizgisini çizmeye başlar. Kapalı ruloların birinden diğer oyun kişisi çıkar. Çevresini inceler ve yere çizilen çizgiyi fark eder.

Çizgiyle iletişime geçer. Çizginin ötesine geçmeye çalışır ama olmaz. Çizgi onunla oyun oynamaktadır. İki kişi karşılaşır. Üçüncü kişi, bir kız, başka bir kâğıdın arkasından ortaya çıkar. Artık üç kişi olmuşlardır. Birbirlerini keşfederler, oyunlar oynar, eğlenirler. Çizgi de dördüncü karakter olarak oyunlarına katılır. Saklambaç oyununun sonunda, iki oğlan kız kaybederler. Tam onu bulduklarını düşündükleri anda şimşek çakar ve çizgi sahneyi terk eder. Özetle oyunda; insanoğlunun doğumu ve diğer insanlarla buluşması, üç arkadaş arasındaki paylaşma, eğlence, yer edinme, sahiplenme, kıskançlık, dışlanma ve yalnızlık, insanın hayat içinde kayboluşu, gizem, belirsizlik, arayış, yalnızlık ve terk edilme gibi konular işleniyor. Çizgi, hayatı temsil ediyor ve hayatın insanla oynadığı gibi oynuyor üç kişiyle.

Timmermans'ın bu oyunda yola çıkış noktası hareket eden bir çizgidir. Soyutlama hem hareket düzeninde hem de sahne plastiğinde kendini gösteriyor. Kağıt rulolarla yaratılan mekanlar belirli bir yere işaret etmiyor. Sadece oyun için sınırlar çiziyor. Oyun kişilerinin buluşma ve birlikte olma biçimleri de herhangi bir gerçekliğe oturmuyor. Öyküden çok bir durum sergilemesi yapılıyor.



Resim 4: 'Sessiz Sinema' adlı oyun ve afişi.

Sessiz Sinema (Niet te Film / Silent Film)

Sessiz Sinema, dört yaş ve üstü seyirciye yönelik hazırlanmış bir proje. Oyunda bir film ekibinin, bir kısa sessiz film çekme sürecine tanıklık ediliyor. Filmin konusu, bir uçağın düşüşü ve kazazedelerin bir canavarla karşılaşmaları. Ekip; bir yönetmen, bir kameraman, bir star oyuncu ve zaman zaman yan rolleri, zaman zaman da teknik işleri üstlenen iki kişiden oluşuyor. Oyun boyunca, yönetmenden başlayıp teknik çalışana kadar giden hiyerarşik düzen içinde, herkesin birbirinin yerinde gözü olduğunu anlıyoruz. Bu sadece alt kademedeki olanın üst kademeyi arzulanması değil, tersi biçiminde de işliyor. Zaman zaman

roller birbirinin içine giriyor ve çağrışımlara açık düşsel sahneler ortaya çıkıyor. Aynı şekilde, kimi zaman neyin film neyin gerçek olduğu anlaşılıyor. Ta ki finalde, çekilen film perdede gösterilene kadar. Bununla birlikte, perdedeki film ile film ekibinin çektiği sahnelerin birebir aynı olduğu da söylenemez. Seyirci hiç beklenmedik bir şekilde mekânsal ve zamansal bir sıçrama yaşıyor. Oyun boyunca izlediklerinin karşılıklarını, filmde farklı mekân ve zaman boyutunda görüyor. Karakter arasındaki çatışmaların kaynağında; kıskançlık, beceriksizlik ve zamanlama hataları var. Özelde film yönetmenliği, genelde yönetici kimliğine olan ironik yaklaşım dikkat çekici. Hareketlerdeki beceriksizlikler ve yaşanan talihsizlikler, oyunun komiğini oluşturuyor. Özellikle canavarın olduğu sahnelerde korkunç ile komik olan yan yana kullanılmış. Timmermans, fars öğelerini dans formunda aktarmada ustalıklı bir yaklaşım sergilemiş.

Sahne plastiğine bakıldığında, yönetmenin tasarımcılarla birlikte gerçekçi bir atmosfer oluşturduğunu belirtmeliyiz. Ancak ışık tasarımı, müzikler ve hareketlerle; bu atmosferde kırılmalar yaratılmış. Timmermans sessiz sinema film setlerini tüm gerçekliği ve somutluğuyla ele almamış. Onun bu oyundaki soyutlama anlayışının temelinde, 1920'lere damgasını vuran sessiz sinemaların karakteristik özelliklerinin seçimi yer alıyor. Özellikle bu filmlerdeki abartılı oyunculuk, mimik ve jestlerdeki vurgular, koreografideki soyutlamanın bel kemiğini oluşturuyor.

Dört oyunu birlikte değerlendirmeden önce, **Çizgideki Sihir** adlı oyunun prova sürecinden yola çıkarak, Timmermans'ın çalışma biçimiyle ilgili tespitlerimizi ortaya koymak yerinde olacaktır. Oyunun bir tiyatro değil dans gösterisi olması, tiyatrodaki çalışma sisteminin dışında bir sistemle bizi buluşturdu. Başlangıçta ne bir metin ne de bir sinopsis vardı. Başka bir deyişle analiz edilecek ve sonra da takibi yapılacak temel bir yapı yoktu. Ancak dramatik yapının yavaş yavaş, gün be gün oluşumuna tanıklık olmanın son derece ilginç olduğunu belirtmeliyiz.

De Stilte'de provalar doğaçlamalarla ilerliyor. Timmermans provalar sırasında dansçıları hem sahnede hem de fikirlerini aktarma konusunda özgür bırakıyor. Bir durumdan ya da duygudan yola çıkarak dansçılara müziksiz doğaçlama yaptırıyor. Bir konu belirliyor, durumu en basit ve en güzel nasıl aktaracağını arıyor. Ya da sadece karşılaşmak, zıplamak, uçmak, sınırı geçmeye çalışmak gibi bir hareketle ilgili doğaçlama yaptırıyor. En iyi dans tekniklerini, en iyi

ifade biçimiyle buluşturmaya çalışıyor. Sıra dışı formların peşinde. Onun için her şeyden önemlisi sahnede yalın, güzel ve orijinal formlar elde etmek. Bunun için gerçekliği sürekli kırmaya çalışıyor ve soyutlamaya gidiyor. Sahnede kullandığı göstergelerin çağrışıma açık olmasını istiyor. Bir göstergeyi alıyor ve ona ezber dışı farklı anlamlar yüklüyor. Oyuna has bir hareket sözlüğü yaratmak istiyor.

Timmermans dramaturjik olarak sağlam yapıların peşinde. 'Gerçekçi' anlatımdan uzak durmaya çalışıyor ama biçimsel olarak ayakları yere basan, çocuklar için 'açık ve anlaşılır' bir gösteri istiyor. Diğer yandan anlamı hep tamamlamaktan yana değil. Bazen seyircinin tamamlaması için boşluklar bırakıyor. Seyirciye hissetmesi için zaman aralıkları bırakıyor. Oyunda öykünün gidişatını doğaçlamalar belirliyor. Estetik formlar yakalandıkça katmanlar ve dolayısıyla öykü yavaş yavaş oluşuyor. Oyun seyirciyle buluştuktan sonra bile değişiklikler yapılıyor. Değişikliklerde, seyirci konsantrasyonuna dair değerlendirmeler göz önünde bulunduruluyor. Her seyircinin oyuna kendine özgü anlamlar yüklemesi, oyunlar üzerine basında çıkan yazıların birbirlerinden farklı oluşu; kanımızca De Stilte'nin oyunlarındaki soyutlamaların bir sonucudur.

Dans Timmermans için konuşmak gibi ya da bir tiyatro metni gibi. Bölümlerden ve cümlelerden oluşuyor. Hem özgün hem de anlamlı olmak zorunda. Dansta ritmin bir dil olduğunu düşünüyor. Koreografide noktalar, virgüller, ünlem işaretleri ve uzun esler var. Timmermans ve özellikle repetitörler, Arienne Zwijnenburg ve Femke Somervil, noktalamalarını belirliyorlar ve en temiz formları kuruyorlar. Bu çalışma özellikle yapının içinde başlı başına birim olan sololar, düetler ve triolar için yapılıyor. Repetitörler, bedeninin çalışma prensipleri konusunda dansçıları aydınlatıyorlar. Böylelikle ortaya tesadüfi değil bilinçli olarak akan, temiz bir koreografi çıkıyor. Bu repetisyonlar her oyun ve her kast için defalarca yapılıyor.

Dramaturg olarak bu provalar sırasında işlevimizi şu şekilde özetleyebiliriz: Yönetmenin yola çıkış noktası olarak belirlediği imgeler ve durumlar arasında ilişki kurmak, dansçıların doğaçlamalar sırasında yarattıkları hareket dizgelerinin bağlantılarını gözetmek, oluşmakta olan öyküyü takip etmek, kurgusal zaafar konusunda yönetmeni uyarmak, alternatifler sunmak. Dans tiyatrosu dramaturgisinin işlevine dair yaşadığımız tecrübe ve Utrecht'de katıl-

dığımız bir sempozyum, ülkemizde dramaturg kimliğinin yeri konusunda yeniden düşünmemize neden oldu. Utrecht Üniversitesi, Medya ve Kültür Çalışmaları Bölümü'nde (Dept. of Media and Culture Studies) gerçekleştirilen "Dans Dramaturgisi" başlıklı sempozyuma Hollanda'nun çeşitli illerinden yönetmenler, koreograflar, dansçılar, dramaturglar ve akademisyenler katıldı. Genç kuşak dans dramaturglarının tanıtımı yapıldı. Ülkemizde tiyatro alanında dramaturgun işlevi ve çalışma biçimiyle ilgili net bir anlayış bulunmazken, Avrupa'da dans ve hatta multimedia gibi alanlarda dramaturgiden bahsediliyor olmasının düşündürücü olduğunu belirtmeliyiz.

Sonuç

De Stilte'nin oyunlarını; her çocuk, genç ya da yetişkin seyirci kendince anlamlandıracaktır. Çünkü sahnede yapılan soyutlamalar, farklı çağrışımlara açık kapı bırakmakta, hiçbir şeyi sabitleyip dondurmamaktadır. 'Somut' kelimesinin İngilizce karşılığı olan 'concrete' kelimesinin anlamlarından biri de 'beton'dur. Timmermans'ın eserlerinde kalıplaşmış ve betonlaşmış yapıları yer bulunmamaktadır. Bununla birlikte sahnede ortaya çıkan eserin seyirci için anlamlı olabilmesi için, oyunun ana ekseninin ve temel dramatik durumun kavranılabilir olması sağlanmıştır. Çünkü Timmermans kendi kodlarını yaratmaktadır. Her oyunun kendine özgü bir sahne dili ve hareket sözlüğü bulunmaktadır. Tekrarlar, her dramatik eserde olduğu gibi anlamı pekiştirmekte, hareket dizgelerinin görsel hafızaya alınmasını sağlamaktadır.

De Stilte'nin oyunlarında soyutlamanın, minimalizmi ve simge kullanımını beraberinde getirdiği görülmektedir. Kullanılan sadeleştirilmiş imgeler, zamanla birer simgeye dönüşmektedirler. Bunun en belirgin örneği, **Çizgideki Sihir** adlı oyunda görülmektedir. Somut olarak – beyaz bir şeritle- kullanılan bir çizgi, oyun ilerledikçe bir karaktere dönüşmekte ve dramatik yapının bir parçası olmaktadır. **Alice**'de ise soyutlama, deformasyonla desteklenmektedir. Ölçüde oynamalar yapılması bir yandan fanteziyi beslemekte, diğer yandan gerçekliğe farklı bir bakış getirmektedir.

Dört oyun içinde soyutlamanın en yoğun olduğu oyun, **Çizgideki Sihir**'dir. **Oyuncu Kuşlar** ve **Çizgideki Sihir**, dört yaş ve üstü seyirciler için hazırlanmış projelerdir. Bu iki oyun, altı yaş ve üstü için hazırlanmış olan **Alice** ve **Sessiz Sinema** oyunları ile karşılaştırılabilir. Dört yaş ve üstü için hazırlanan oyunlarda, öyküden çok durum sergilemesi yapıldığı

dikkat çekmektedir. Altı yaş ve üstü için olanlarda ise öykünün hâkimiyeti söz konusudur. Bu farklılığın nedeni, küçük çocukların dikkatlerinin parçalı bir yapıya sahip olmasıdır. Büyük çocuklar ise neden-sonuç ilişkilendirmesi yaparak öyküleri kavrayabilmektedirler. Küçük çocuklar 'an'a ve mevcut olana odaklanırken, büyük çocuklar geçmiş ve şimdi arasında bağlantı kurabilmektedirler.

İsviçreli psikolog Jean Piaget'ye göre, altı yedi yaşlarına kadar çocukta düşünce mantık dışıdır ve anlık görünür koşullara son derece bağımlıdır. Zihinsel tasarımı olanaklı olsa da bilgi sistemli bir biçimde işlemez. Küçük çocuklar belli bir zamanda bir durumun yalnızca bir yönünü görebilme yeteneğine sahiptirler⁷.

Buradan yola çıkılarak, sahnede soyutlamanın –düşünülenin aksine- küçük seyircinin de dikkatini çektiği ve onlara yönelik oyunlarda rahatlıkla soyutlamaya gidilebileceği söylenebilir. Yeter ki estetik ve kendi içinde tutarlılık gözetilsin. Anita Twaalfhoven'ın "çocuksuluktan uzak bir çocuk tiyatrosu" nitelemesini anlamlı buluyoruz. Çocukların imgelerindeki ve hayal dünyalarındaki zenginliği, çocuklara yönelik oyunlar hazırlayan her sanatçı aklında tutmalıdır. Sınırlarını tahmin bile edemeyeceğimiz bu dünyanın 'çitasının' altına düşülmemelidir. Özdemir Nutku'nun deyişiyle, "çocuk tiyatrosunun gerçek zenginliği çocuğun yüreğindedir ve biz büyüklerin de oraya bakması gerekiyor"⁸.

Şu soruyu da sormalıyız: Gösteri sanatları içinde çok özel bir yere sahip olan 'çocuklara yönelik dans tiyatrosu'nun karakteristikleri nedir? Özellikle modern dansın seyirciden çok kendi içine yönelik, kendi kendisiyle meşgul olduğu düşünülürse, acaba çocuk seyirci için temsil nasıl çekici kılınabilir? Timmermans'ın bunu, sahnede sıkça değişiklik yaparak gerçekleştirdiğini gördük. Çocuklar 'neden' diye sormayı seviyorlar ve değişimler meraklarını canlı tutuyor⁹. Bilindiği gibi göstermeciler ve interaktif üslup çocuk tiyatrosunda çok tercih ediliyor. Ülkemizde de bunun pek çok örneğiyle karşılaşılıyor. De Stille göstermeciler üsluptan çok yanılmacı üslubu tercih ediyor. Ama seyirciyle arasındaki ipleri koparmıyor, zaman zaman göz kontağı kuruyor. Yönetmen hem dansçıların kendi aralarındaki iletişime hem de seyirciyle "iletişime" özen gösteriyor. Ancak bunu dördüncü duvarı koruyarak yapıyor. Esleri kullanarak vurgular yaratıyor. Dans ile oyunculuğu bir arada kullanıyor. Mimikler, jestler önemli. Nefes düzeni önemli. Ritim

ve mod önemli. Orijinalite önemli. Soyutlamadaki seçimler ve kendi içinde tutarlı olmak önemli. Dolayısıyla oyun seyirci için anlamlı ve ilgi çekici oluyor. Küçük yaşta çocuklar, oyunları oyun değil de gerçek olarak algılıyorlar. Bunun için sahnede gerçeklik ve hayal arasındaki sınırı çizirken ya da o sınırda dururken dikkatli olmak gerekiyor.

Sonuç olarak; çocuklara yönelik dans tiyatrosunun, yetişkinlere yönelik olandan çok farklı olmadığını söyleyebiliriz. Belki de tek fark - pedagojik gereklilikler bir yana - daha açık ve algılanabilir olması. Ama basit değil, kolay iş hiç değil. Zaten sanatta hüner, zor şeyleri "basit" anlatmakta değil midir? İyi çocuk tiyatrosunun yetişkinlerin de haz aldığı tiyatro olduğu bir gerçek. De Stille'nin yapımlarının da bu nitelikte olduğunu düşünüyoruz. Güzel olan, herkes için bir şey ifade ediyor. Son on, on beş yıldır dünyada, çocuk tiyatrosu ile yetişkin tiyatrosu arasındaki sınırların belirsizleştiğini söylemek mümkün. Genç seyirciye yönelik yapılan sanatın, genel tiyatro perspektifinin önemli bir işareti olduğunu unutmamalı.

KAYNAKÇA

- Aksan, Şebnem Selşik ve Gurur, Ertem. **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007.
 - Aybar, Servet. "Provalar ve atölye çalışmaları üstüne". Dance Company de Stille, Breda 2009-2010. (Yayınlanmamış notlar.)
 - Davis, H. Jed ve Watkins, Mary Jane. **Children's Theatre: Play Production for The Child Audience**. Happer & Brothers Publishers, New York 1960.
 - Evcı, Muzaffer (Ed.). **Dans, Daima....** Favori Yayınları, Ankara 2002.
 - Kuyumcu, Nihal. **Çocuk Tiyatrosu mu Dediniz**. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2007.
 - Nutku, Özdemir. **Oyun, Çocuk, Tiyatro**. Özgür Yayınları, İstanbul 1998.
 - Özkan, Nevzat. **Ritim Eğitimi ve Modern Dans**. Nobel Yayınları, Ankara 2006.
 - Schneider, Wolfgang. **Çocuklar İçin Tiyatro**. Çev: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005.
 - Twaalfhoven, Anita. "Dutch Youth Theatre is Far From Childish". **TIN**, Amsterdam 2009.
 - Van den Berg, Simon. "Dutch Theatre in Words and Pictures". **TIN**, Amsterdam 2010.
 - **De Stille Aanbod 2011-2012**. Dance Company de Stille, Breda 2010.
 - **Webster's II**. The Riverside Publishing Company, Boston 1998.
- NOTLAR**
1. **Webster's II**. The Riverside Publishing Company, Boston 1998, s. 294. (Makalede çevirmeni belirtilmemiş alıntılar, yazar tarafından çevrilmiştir.)
 2. A.g.e. s. 69.

3. Simon van den Berg. "Dutch Theatre in Words and Pictures". **TIN**, Amsterdam 2010.
4. Anita Twaalfhoven. "Dutch Youth Theatre is Far From Childish". **TIN**, Amsterdam 2009.
5. Şebnem Selşik Aksan ve Ertem Gurur. **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007.
6. Wolfgang Schneider. **Çocuklar İçin Tiyatro**. Çev: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005, s. 64.
7. Piaget'den aktaran: Nihal Kuyumcu. **Çocuk Tiyatrosu mu Dediniz**. Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2007, s. 42.
8. Özdemir Nutku. **Oyun, Çocuk, Tiyatro**. Özgür Yayınları, İstanbul 1998, s. 79.
9. H. Jed Davis ve Mary Jane Watkins. **Children's Theatre: Play Production for The Child Audience**. Happer & Brothers Publishers, New York 1960, s. 105.

Görkemli Siluetin Arkasındaki Kadın: Joan Harrison'ın 1940'lardaki Filmleri*

Cristina Lane
Çeviren: Hülya ÖNAL**



Joan Harrison tek başına tanınmış biri değildir ancak Alfred Hitchcock ile ortak çalışmalarından dolayı iyi bilinir. 1930 ve 40'larda yönetmenin altı filminin banyosunu ve yardımcı yazarlığını yaptı ve daha sonra, 1950 ve 60'larda gösterilen Emmy Ödüllü **Alfred Hitchcock Sunar** adlı televizyon dizisinin yardımcı yapımcılığını üstlendi. 1943 yılında Harrison, ani bir kararla kariyerine bağımsız bir film yaparak devam etmesi gerektiğini keşfetti. Korku/gerilim türü filmleri yapımında Hitchcock ile olan ortaklığının daha görünür ve özerk bir rolü olmasından yararlanmayı tercih etti. Bu aynı zamanda onun, kendisini "korku/gerilim filmleri ustası"ndan ayrı tutabilmenin ne kadar zor bir iş olduğuyla yüzleşmesi anlamına geliyordu.

Harrison'un ilk bireysel girişimi, 1944 yılında *United Artist* için **Karanlık Sular**'ın senaristliğini kabul etmesi oldu. Ancak **Karanlık Sular**'ın üzerindeki kontrolünü yitirdikten ve çok sayıda riskli senaryonun dibe vurmasına tanık olduktan sonra, yapımcılığın kendisine projelerindeki yazarlık dizginlerini elinde tutmasını sağlayan en iyi strateji olduğu kararına vardı. 1944 yılında Los Angeles Times gazetesine şu demeci verdi: "Önünüzde kösteklenen bir yazarı görüyorsunuz"¹. Gazeteye, Universal'in kendisine **Hayalet Kadın**'ı yazma teklifine karşı, çarkı kırmak için kendisinin kara film yapma isteği ile yanıt verdiğini söyledi. Üçüncü bağımsız filmi yani **Harry Amca**'ya (1944) geldiğinde Harrison artık Universal ortaklığında tam bir yapımcıydı. Bağımsız bir yapımcı olarak Harrison projelerine, film başına finanse eden ve dağıtımını üstlenen kısa vadeli stüdyo kontratlarıyla devam etti. **Harry Amca**'dan sonra **Nocturne**'ü (1946) de içeren altı film daha yapacaktı ki bunlar: **Bana İnanmayacaklar** (1947), **Pembe At** (1947), **Bir Kez Daha, Aşkım** (1949), **Tanık** (1950) ve **Tehlike Çemberi**'dir (1950).

Bu gerilim filmlerinde Harrison, eski akıl hocası Hitchcock'un alışagelen tür geleneklerini farklı

bir yöne doğru taşıyarak kullanmaya çalıştı. Ataerkil yapıların tehdidiyle ilgili yapılan kadın soruşturmaları, birliktelikler ve mutlu sonların sorgulanması gibi birbirine benzer temalar üzerinde durdu. Zihnini meşgul eden bu konuları, sık sık alelacele metne sıkıştırdığı bir "son dakika" şaşırtmacası ya da cinsiyet rollerinde beklenmedik bir tersine çevirme yoluyla farklı bir bağlamda kullandı. Harrison, erkeklere özgü kara film ve gerilim filmleri türlerini kendine mal eden ilk kadın olmamasına rağmen, klasik dönem boyunca Hollywood'da yapımcı konumuna yükselebilen tek kadındı. Hem erkek hem de kadın karakterleri açısından "kabul edilebilir" davranış sınırlarını zorlama girişimleri nedeniyle Harrison sık sık stüdyo yöneticileri ve Yapım Yasası İdaresi (PCA) ile karşı karşıya geldi. Gayri meşru cinsel davranışlar, müstehcen bir dil, çıplaklık öğeleri, alkolizm ve aldatma gibi olgulara eğilimi yüzünden kendisini her zaman Joseph Bren'in ofisinde filmlerinin doğruluğunu savunurken buldu. Yapımlarını perdeye taşımak için verdiği mücadeleler, yapımcının endüstrinin hem içindeki hem de dışındaki statüsüne dair fikir verir. Daha özelde bu mücadeleler, Harrison'un, hem Hitchcock'un eserlerinin (gerilim türüyle ilgili olarak) tüketicisi hem de feminist öğeleri içinde barındıran özel bir kara film türünün üreticisi olarak çifte rol almasını sağladı.

Geleneksel film tarihi çoğunlukla Harrison'ı Hitchcock'un himayesi altında oluşu ile anar. Donald Spoto'nun, Hitchcock'un biyografisini konu ettiği **Dahinin Karanlık Tarafı; Alfred Hitchcock'un Hayatı** (1983) adlı film, otoriteler tarafından pek başarılı bulunmasa da Spoto'nun filmde Harrison'u soğukkanlı ve ulaşılamaz bir sarışın rolüyle göstermesi, Harrison efsanesini de biçimlendirmiş oldu. Spoto'ya göre yirmi altı yaşındaki muhabir Harrison, London Times'da çıkan bir "yönetmen asistanı" ilanına başvurdu. Hitchcock'un bekleme odasında **39. Basamak**'ta rol alacağı bölüm için mülakata alınan Madeleine Carroll ile karşılaştı. Carol gibi sarışın

*Bu metin, *Authorship and Film*, (ed. A. David Gerstner ve Janet Staiger) Routledge, London, 2000, ss. 98-115. künyesine ait "Stepping Out From Behind The Grand Silhouette: Joan Harrison's films of the 1940s" başlıklı makaleden çevrilmiştir. Makalenin orijinaline en yakın "Görkemli Siluetin Arkasından Bir Adım Dışarıya" şeklindeki çevirisi, makalenin içeriğine ve orijinal başlığın edebi değerine uygun olarak başlıkta görüldüğü gibi değiştirilmiştir.

**Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü.

ve güzel olan Harrison da mülakata alınacaktı. Söylenişine göre yönetmen burada, ümit vaat eden adayı kendine özgü kara mizahıyla teste tabi tuttu ve kadının sarsacak derecede karizmatik hazır cevapları karşısında ikna oldu². Spoto, Hitchcock'un Harrison'ü kendi himayesine aldığı düşünüyordu. Çünkü Harrison, Hitchcock'un filmlerinde daha kırk yıl boyunca takıntı haline getireceği soğuk mizaçlı, kendinden taviz vermeyen sarışın figürünü temsil ediyordu. Spoto'ya göre Harrison, Hitchcock'un birçok fantezi kadını versiyonlarının gerçek yaşamdaki ilham kaynağıydı.

Bununla birlikte Hitchcock/Harrison işbirliği adına yapılan böyle bir yorum, Harrison'ü olası bir obje rolüne sokuyordu. Durum, bu soğuk sarışının gözünden acaba neydi? Nasıl oldu da onun kendi tercihleri ve fikirleri Hitchcock'un çalışmalarını etkiledi? Hangi açılardan birbirlerinin anlatıya olan katkılarını etkilediler? Hitchcock, üzerinde çalıştığı yaratıcı süreçte, çalışmanın ilerlemesine katkıda bulunması açısından yazarlarıyla bağımsız ortaklığına ve birlikte yaptıkları beyin fırtınasına çok güvenirdi. Bu noktada Harrison'un işleri kolaylaştırıcı rolü göz ardı edilmemelidir. John Houseman, *"Hitchcock ile çalışmak, aslında onu anekdotlar, durumlar, karakterler, keşifler ve tersine dönüştürmeler üzerine konuşurken dinlemek anlamına gelir,"* (Spoto, 262) diyordu. Bundan sonra yapılacak iş, senaristin, yönetmenin söylediklerini düzenleyip tutarlı, karakter merkezli bir öykü haline sokmasıydı. Hitchcock'un filmleri, böyle bir döngü halinde yazarın başarısı temelinde geliyordu ve Tom Ryall'ın da işaret ettiği gibi yönetmenin, ona destek veren ekibi güçlü olduğunda filmleri de eleştirel ve ticari yönden başarılı oluyordu³.

Harrison, Hitchcock'un eserlerine eşsiz ve çok güçlü katkılar sunmasına karşılık, onun kurumsal tarihi Hitchcock'la birlikte çalışmasının çok ötesine geçer. Onun yaptığı bağımsız filmler tarza, temalara ve ideolojilere bakış açısı sağlayan bir yaratıcı yapımcı eserdir. Bu noktaya kadar akademik film çalışmalarında Harrison'un kariyerine, bir dipnot ya da kabataslak bir anekdot içinde yer verilerek geçiştiriliyordu. Onun çalışmalarının tarihsel süreç, kurumsal çevre ve yazarlık gibi çok boyutlu bağlam içinde değerlendirildiği bu bölüm, Harrison'un film yapım ajanslığında sahip olduğu ya da olamadığı metinsel noktaları açıklamaktadır. Hitchcock ile olan ortaklık deneyimine kısaca değinildikten sonra bu bölümde **Hayalet Kadın** ve **Bana İnanmayacaklar** adlı iki filmin çözümlemesine

yer verilecektir. Onun her iki yapıma (**Hayalet Kadın** ve **Bana İnanmayacaklar**) yaptığı katkıların açıkça ortaya koyduğu gibi, Harrison, sadece kadının değil, erkeğin de evlilik ve aileye ilişkin sözde erdemli ilişkisini tersine çevirerek 1940'ların geleneksel normlarına karşı çıkmadaki kabiliyeti üzerinden kendi gücünün hakkını teslim etmiştir.

Hitchcock Etkisi

Harrison'un kariyerinde en belirgin gelişme onun Hitchcock ile 1935'ten 1943'e kadar olan ortaklığında şekillenmeye başladı. Hitchcock'un filmlerinde kadın dedektiflere ve gotik "femme noire/kara kadın" türüne ağırlık vermesi bu yıllara rastlar⁴. Yönetmenin İngiliz yapımı **Kaybolan Kadın** (1938), çarkın dönmesine katkıda bulundu ancak bu çark, doruk noktasına onun David O. Selznick ile yaptığı 1940'ın Amerikan filmleriyle ulaşacaktı. Harrison, Hitchcock'un eşi Alma Reville ile içinde genç, saf kadın kahramanların çoğu kez ölüm-kalım terazisinde aşk ve evlilik uğruna zorluklara göğüs gerdikleri edebi kaynakları bulup gözden geçirerek, işin büyük bir kısmını yerine getiriyordu. Harrison, Hitchcock'un hikâyelerini ve sinematik ilgi alanını biçimlendirmede anahtar rol oynadığı kadar, yönetmen de onun korku/gerilim filmlerinin hermenötik* yapısında hayatta kalma, bilmek ve bakmak gibi türe özgü çağrışımlar ile filmlerin bildik kalıplarını özümsemesine yardım etti. Yönetmenin **Kaybolan Kadın**, **Jamaica Inn** (1939), **Rebecca** (1940), **Şüpheli** (1941) ve **Şüphenin Gölgesinde** (1943) filmlerinde Harrison hikâye seçme becerisini zenginleştirmesi, çeşitli yollarla kimlik krizi ve kadın psikolojisinin içyapısını yansıtmayı denemesi açısından bu filmler onun için önemli bir eğitim sahası oldu. Harrison, 1934'te **Çok Şey Bilen Adam** filminin yapımı sırasında Hitchcock'un ekibine sekreter olarak katıldı. Birçoklarına göre Harrison küçük ofis işlerinde yetenekli değildi. O daha çok nesnel bir gözle film yapımıyla ilgili bilgi edinmeyi daha motive edici buldu. 1945'de Harrison, kendisiyle ilgili şu değerlendirmede bulunuyordu: *"Belki de Hitchcock'un sahip olduğu en kötü sekreterdim. Hitchcock'un bir yönetmen olarak ilgilenmesi gereken bütün bölümler hakkında çok daha fazla meraklıydım"*⁵. Harrison'un görevleri, senaryo olabilecek kaynak materyalleri ve hikâyeleri okuma olarak değiştirildiğinde, onda gözle görünür bir ilerleme kaydedildi. **Kaybolan Kadın** filmine kadar kısa senaryo ve diyalog parçaları yazan Harrison, sadece yönetmenden değil Sydney Gilliat ve Frank Launder ile senaryo yazan Reville'den de danışmanlık aldı.

Hitchcock'un kariyerindeki bu çok önemli filmde, anlatıyı yönlendiren (en azından bir noktaya kadar) soruşturmacı bir kadın karakter başrol aldı ve bunun sonucunda cinsiyet bakışlı ilişkiler ve kadınların ataerkilliğe dair edindiği bilgilerin uygunsuzluğunu sorun eden pek çok unsuru harekete geçirdi. Iris rolünü oynayan ve evlenmek için kararsız olan Margaret Lockwood, trenle nişanlısına giderken tanıştığı yol arkadaşı, Miss Froy'un kaybolarıyla karşı karşıya gelir. Çoğu "erkek uzman" olan trendeki diğer yolcular, Miss Froy'un Nazilere karşı çalışan bir casus olduğunu anlaşılmasından önce neredeyse onu aklını yitirmiş olduğuna inandırarak Miss Froy'un kaybolarıyla ilgili sürekli sorgularlar. Patrice Petro'nun da belirttiği gibi **Kaybolan Kadın** sadece kadın hafızasına, bakış açısına, bilgisine ve bireyselliğine değer veren feminist okumaya hizmet eden bir eser değil, aynı zamanda yapısını, klasik sinemanın geleneksel "Oedipal" anlatısının bir şekilde reddettiği kadın kimliğinin kayıp figürünü arayan kadın üzerine kuran bir film. Petro'ya göre film, *"Hitchcock'un yaratıcılığı için mihenk taşı oluşturmaktadır; çünkü film kadın kahramanını ataerkil sembolik düzenin karşısına çıkarmaktadır ve bu düzenin kadının kimliğini, deneyimini ve hafızasını yok sayan tanımlamasını reddetmektedir"*⁶.

Jamaica Inn, Harrison'un üzerinde durduğu meseleler Kaybolan Kadın'da olduğu gibi ön plana çıkmaya da kadının yine de araştırmacı rolünün olduğu ikinci film. **Jamaica Inn**, incelleme işlenmeyişi ve baştan aşağı kaba tarzı nedeniyle Hitchcock kulliyatından çıkartıldı. Ancak ben bu filmle ilgili bu negatif tutuma karşı bir yorum getirmeyeceğim. Harrison'un profesyonel yaşamına büyük etki gösterdi. Sydney Gilliat ile birlikte ikinci yazar olarak çalışan Harrison, yazma sürecine belki de ilk kez kendini bu kadar adayarak, **Jamaica Inn** senaryosuyla "olgunlaştı". Bu film, halası ve amcasıyla birlikte Cornish kıyılarında yeni bir evde yaşayacak ondokuzuncu yüzyıldaki bir yetimi canlandıran Maureen O'Hara'nın tanınmasına olanak sağladı. Kısa bir süre sonra kız, amcasının gemileri zorla rotasından çıkaran ve daha sonra yağmalayan bir kaçakçı çetesinin lideri olduğunu anlar. Bu cesur genç kadın Mary, sürekli olarak suçluların karşısında durur ve Charles Laughton tarafından canlandırılan cani sadistin kendisini kaçırarak bir seks kölesi olarak kullanacağı hayattan zorlukla kurtulur. Filmde zamanın çoğu suçluların kovalanması ve kanun adamının onları tutuklama çabaları ile geçse de Mary, daha önce **Kaybolan Kadın**, **Rebecca**, **Şüpheli** ve **Şüphenin Gölgesinde** filmlerinde ele alınan sorunlar-

la boğuşur. Mary, onun aile yaşamı ve kadın olgunluğu göstermede nasıl bir seçim yapacağı sorusunu ortaya koyan, kimliğini kaybetmesi sonucunda kocasının acımasız ve vahşi tarzı nedeniyle ona itaat etmek zorunda kalan Patience Teyze (Marie Ney)'in imgesiy-le karşı karşıya kalır.

Film, Harrison'un kariyerindeki bir diğer önemiyse onun **Jamaica Inn** ve **Rebecca**'nın uyarlandığı romanların yazarı Daphne du Maurier ile tanışması oldu. Du Maurier Jamaica Inn'in uyarlamasından çok hoşnut olmamasına rağmen, Hitchcock'un ilk Amerikan yapımı filmi için **Rebecca**'nın haklarını Selznick'e satmayı kabul etti (Spoto,202). Selznick için çalışan Harrison ve Kay Brown'un gayretli çalışmaları ikna sürecinde önemli rol oynadı. Harrison, yönetmeni kitapla ilgili olarak bitmek bilmeyen bir enerjiyle yönlendirip ve du Maurier'in şirketiyle defalarca iletişime geçerken, Brown da yazara romanına sadık kalınacağı teminatını verdi⁷. Harrison ve Brown'un sahne uyarlaması sırasındaki katkıları, geleneksel auteur kuramına çözüm getirmekte oynadığı önemli rol nedeniyle yabana atılmamalıdır. "D-Kızlar" ya da uyarlama sorumluları olarak onlar, hangi öykülere müdahale edilmesi gerektiğine dair hayatı kararlar vererek ya da seçimlerini sağlam nedenlere dayandırarak temel malzemenin teminatçılarıdır.

Rebecca, gotik **Jane Eyre** formülüne Hitchcock'un diğer filmlerinden daha yakındır ve Harrison'un yaratıcılık gelişiminde sarsılmaz bir yeri vardır. Bu, Robert Sherwood, Charles Bennett ile birlikte Harrison'a yazarlıkta ikinci kez saygınlık kazandıracak olan Akademi Ödülü'nü getirdi. Hem roman hem de filmin isimsiz protagonisti (Joan Fontaine), kendisini bir kimlik krizine sokacak anlaşılması güç bir adama, Maxim de Winter'a (Laurence Oliver) âşık olarak evlenir. Maksim onu yakınlarının evine götürdüğünde, ölmüş karısı Rebecca'nın imgesi tarafından rahatsız edilir ve bu durum onun kocasının gerçek yüzünü görme ve evliliklerinin ne kadar güçlü olduğunu sorgulamasına neden olur. Hitchcock'un görüş açısına göre yaptığı çekimler ve öznel kamera açılarıyla yarattığı sinematografik özdeşleşme nedeniyle onun en başarılı çalışmalarından biri olarak takdir gören **Rebecca**, yönetmenin feminizme karşı duyduğu kişisel kararsızlığı yansıtsa da, kadınların erkek egemenliğinde yaşadığı sorunlu ilişkileri dile getirmedeki ustalığını da ortaya koyar⁸. (Tania Modleski, 1988; Mary Ann Doane, 1987)

Birlikte çalıştığı ortaklarından biri olan Charles Bennett, Harrison'un katkılarını olduğundan daha az göstermek istemesine karşılık, yapım dosyaları, Bennet'in kişisel çıkarları için kendi bölümüyle ilgili değişiklikler yaptığını göstermektedir⁹. Harrison'un en önemli sorumluluklarından biri, günlükler, adres defterleri ve mektuplar gibi "kadın" eşyalarının protagonist'in psikolojik durumu ile nasıl örtüştürülebileceğinin yollarını bulmaktır¹⁰. Buna ilaveten Harrison, enerjisinin büyük bir kısmını, protagonistin, özellikle de Rebecca'nın idealize edilmiş imgesiyle onun toplumun tanımadığı türde bir eş olması arasındaki ilişkiyi bitirmesinde yaşadığı kimlik krizine ilişkin somut bir açıklama bulmakla harcıyordu. Bir film olarak **Rebecca**, senaristin daha da ileri götürmeyi ve farklı yönere taşımaya çalıştığı kadın kimliği ve kimlik tanımlamaları gibi konular ile zorunlu olarak bağlantı kurmuştu. Harrison'un yazdığı pek çok sahne, bir kimlik olarak eş rolünün alınmasının yarattığı psikolojik çıkmazı dramatize eden filme koyulmadı (Rebecca Dosyaları, HRC).

Harrison 1940'ların başlarında **Şüphe ve Şüphenin Gölgesinde** (beğenilmeyen bazı sahnelerini yazdığı) filmi üzerinde çalışırken ataerik sembolik düzende kendi benliğinin sınırlarını sorgulayan kadın karakterler üzerindeki ilgisini yenilemeyi sürdürdü. Artık Harrison kendini Hitchcock denkleminden kurtarmaya başlıyordu. Yönetmenin "femme noire" çarkı kendini döndürebildiğinde Harrison artık işi öğrenmiş olmanın zirvesindeydi. Kendi deyişiyle "sadece bir sekreter" olarak anılmak istemiyorsa, "kendi kanatlarını denemeye" hazırdı (Daggett, 22).

"Kadının Bakış Açısı": Phantom Lady/Hayalet Kadın

Harrison'un kişiliği, işi ve yazarlığı konusunda hakkını vererek fikir yürütebilmek için 1940'ların ortalarında Hitchcock'un etkisini de içeren, ama bununla sınırlı olmayan yapımcılık rolünün tam olarak anlaşılabilmesi için çeşitli koşul ve şartların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Filmlerinden her biri onun konumu hakkında sadece bir "Hitchcock" etkisi altındaki yazar olarak değil, aynı zamanda etkilendiği pek çok tür ("yanlış adam" filmi, "çalışan kız" drama, kara film) ve sürekli çalıştığı iki yönetmen hakkında da bilgilendirir. Robert Siodmak, **Hayalet Kadın** (Phantom Lady,1944) ve **Harry Amca** (Strange Affair of Uncle Harry, 1945) olmak üzere iki filmin yönetmenliğini yaptı. Aktör Robert Montgomery **Pembe At** (Ride the Pink Horse, 1947) (aynı zamanda oyuncu

olarak yer aldığı) **Bir Kez Daha Aşkım** (Once More, My Darling 1949) ve **Senin Tanığın** (Your Witness,1950, UK) filmlerini yönetti. Aslında Harrison'un en belirgin özelliklerinden biri de ortak çalışma sürecinde, en azından mesleki tavrını ortaya koyabildiği profesyonel anlamda uzun soluklu kadın-erkek ilişkileri oluşturabilmesiydi. İletişim kurma, beyin fırtınası ve görevlendirme konusundaki becerileri ve meziyetleri sayesinde başarılı oldu. Ve daha önceki bağlantıları sayesinde, endüstrideki diğer güçlü şahsiyetlerle kaynakları birleştirmenin değerini bildi.

Siodmak, Harrison ile onun kara filmle ve melodramla ilgili görüşleri nedeniyle uyumlu çalıştı. Siodmak, Harrison'un yapımcılığını üstlendiği filmlere Alman Dışavurumculuğu üzerine kurulu bir bakış açısı ve ona aktörlerle çalışma imkânı ve bir uzman bir "yardımcı yönetmen"¹¹ ünü kazandırdı. Harrison'un **Hayalet Kadın**'a katkısı daha çok William Irish'in romanını Bernad C. Schoenfeld ile birlikte uyarlamak oldu ki, bazı röportaj kayıtlarında her ne kadar taslağın yazımında Harrison'ın yardımcı yazar olduğu belirtilse de senarist payesini Schoenfeld tekbaşına aldı¹². Harrison, oyuncu seçme ve yapımı koordine etme yeteneğiyle birlikte PCA ile yapılan müzakerelerin yürütülmesinde aracılık da yaptı.

Bir malzeme olarak **Hayalet Kadın**'ı seçerek Harrison, hem kendini Hitchcock ile aynı hizaya getiriyor hem de yeni alanının özerkliğini ilan ediyordu. Hikâye görünürde karısının öldürüldüğü sırasındaki suç mahallinde bulunmayı, meçhul bir kadınla tiyatrodaki bir gece geçirdiği mazeretiyle açıklayan ve bu şekilde kendisini masum göstermeye çalışan Scott Handerson (Alan Curtis) üzerine kurulmuştu. Filmin başında anlatı üzerindeki kontrolünü dizginlemesine rağmen romandaki "sekreter kız", "yanlış adam"ın tümüyle umutlarını yitirmesinden çok sonra dahi, onun masumiyetini ispatlamak için araştırma yapmaktan vazgeçmeyen Kansas (Ella Raines) karakterine dönüştürdü. Romanı senaryoya uyarlarken Harrison, Scott'un en iyi arkadaşı bir polis dedektifiyle, onların buldukları ipuçları üzerinden iki erkek karakterle ilgili önemli değişiklikler yaptı.

Hitchcock ile çalışmadan önceki yıllarını, suça karşı duyduğu karşı koyulmaz merakı nedeniyle Londra'da işlenmiş çeşitli suçların yargılandığı mahkeme salonlarında oturarak geçiren Harrison ile Kansas arasındaki benzerliğe işaret edilirken Raines'in karakteri, Harrison'un pek çok özelliği ile birlikte onun da içinde olduğu "çalışan kadın" dünyasını

barındırır. Bu film ve yapımcının bunu izleyen pek çok filmi, savaş sonrası kadının yeni yeni girmeye başladığı iş dünyasında profesyonellik ile gerçek aşk arasında yaşanan ikilemlere odaklanan film türündeki "çalışan kız" dramlarını içerir¹³. Filmde Kansas'ın dikte etmek ve steno yazmak gibi rutin işlerinin yer aldığı iş yaşamına özel vurgu yapılır. Siodmak'ın biyografı Deborah Lazaroff Alpi, bir adım daha ileri giderek Kansas'ın yapımcıdan yola çıkılarak oluşturulmuş bir model olduğunu söyledi (122). Bu yolla Harrison, kendisini yetiştirmiş bir sekreter figürü yaratmaya yardım ederek aslında kendini dışa vurma yöntemi bulmuştu.

Harrison'la ilgili biyografik bilgilerle onun metinsel yapımcılığı arasında kurulacak ilişki, yapımcının motivasyonlarını ve yaratıcılıktaki odaklanışını anlamak için oldukça önemlidir. Onun özel yaşamına ait unsurlar, özellikle onun erkek egemen bir sektörde bir kadın rol modeli olduğunun bilincinde olması çok önemliydi. Çünkü Harrison bunu bir yandan **Hayalet Kadın** gibi filmlerde dolaylı yollarla anlatırken, diğer yandan Hollywood basınında sesli olarak dile getiriyordu. Örneğin, bu filmin gösteriminden çok kısa bir süre sonra, kendi doğduğu yerde, İngiltere'deki yan komşunun oğlu ile "boğucu" bir yaşama teslim olmayı kabullenemeyişinin film endüstrisinde çalışma kararında etkili olduğunu açıklamıştı. "Yazmak istiyordum. Hayatı öğrenmek için Londra'da Old Bailey'deki mahkeme duruşmalarına giderdim. Birkaç kısa öykü yazdım. Sinemayla ilgilenmeyi çok istiyordum"¹⁴. diyerek sektördeki durumunu anlatıyordu. Onun sektördeki konumu, onu kendi filminde çalışan ve aynı onun gibi toplumun kendilerini evcilleştirme çabalarına karşı duran erkeklerle aynı seviyeye getirmişti.

Romandaki marjinal figürlerden biri olan Kansas karakteri, neredeyse diğer stüdyo yapımlarında bu şekilde yer alabilecekken, **Hayalet Kadın**, daha önceki femme noir yapımlarında olduğu gibi kadın protagonistin keşfi üzerinde yol alır. Film, Kansas'ın görüldüğü yirmi beş dakikalık sürede onun öznelliğine bağlı olarak gelişir. İzleyici filmin ortalarına doğru Kansas'ın, ipuçlarının katil olarak işaret ettiği adamı dostu olarak düşündüğünü öğrenir ve merkezdeki çatışma, onun ilerde kendi ölümüne engel olup olamayacağına dönüşür. Kansas'ın barmeni aşağılayarak bakarak provoke edişi ve nihayetinde onun kazara ölümünü izleyen Kansas ile şüphelinin özellikle uzatılmış, sessiz karşılaşmaları **Hayalet Kadın**'ın en güçlü sahnelerindedir. Barmenin adımını yola atmasıyla hızla gelen bir arabanın altında kalarak ölmesine tanık

olan Kansas, bildik "kadını" histerik bir tepki vermediği gibi, durumdan etkilenmez. Hatta tanık olduğu pek çok vahşet karşısında tamamiyle soğukkanlıdır.

Bu ve bunun gibi pek çok yolla Kansas, polis dedektifi (Tomas Gomez) tarafından sorgulandığında bile soruşturmanın arka planında kalmayı reddederek, iddiacı ve ısrarlı bir kadın modeli çizer. Filmde birkaç kez onun sınırlarını aşan dedektiflik rolüne gönderme yapılır. Örneğin Jack Marlowe, (Franchot Tone). "Bak, bu erkek işi" diyerek onu bu sevdiğinden vazgeçirmek istese de o, "Özür dilerim, ama burada öylece oturamam" diyerek yanıt verir. Monica Sullivan ise "Bu sekreter... patronu hapisanede çaresizce beklerken kendini bir tehlikeli durumdan diğerine atıyor. Hitchcock bu adamı dışarı çıkarmanın yolunu bir şekilde bulur, böylece suçu birlikte çözmüş olurlar ve sonrada birbirlerine aşık olabilirler"¹⁵ sözleriyle durumu ortaya koyar. Aslında, Kansas'ın olaylar dizisi içinde tekil görünmesi uğruna filmin Scott'u anlatının merkezinden uzaklaştırması, Hitchcock'un **39.Basamak, Kaybolan Kadın, Sabotör** (1942), gibi filmlerinden de kopuşu temsil ediyordu. **Hayalet Kadın**, Kansas'ın çalışmasını ve otoritesini Scott'un kiler ile eşitlemesi nedeniyle Harrison'un daha önceki çalışmalarından ayrılır. Bu sadece erkek protagonistin filmin başlarında mahkûmiyeti boyunca edilginleştirilmesi değil aynı zamanda onun yasadışı ilişkileri nedeniyle acı çekmesi demektir. Aslında, suç esnasında başka bir yerde olduğu iddiasında olan katilin, onu suç mahallinde gören herkese rüşvet vermesi nedeniyle Scott, **Kaybolan Kadın**'daki Iris rolünü üstlenir. Kendi iddialarının doğruluğu konusunda önce polisi daha sonra da jüriyi ikna etmeye çalışır; bununla birlikte yasalar ve kanunlar tarafından görüşü, anıları ve deneyimleri konusunda sürekli sorgulanır. Kansas anlatı üzerindeki otoritesini iki şekilde kurar; birçokları henüz farkında olmadığı halde Kansas delilleri toplama ve Scott'un masumiyetine karar verme konusunda güç ve serbestiye sahiptir. Bunun dışında "yanlış erkek"e karşı o, "doğru" kadındır.

Feminist ifadelerle, **Hayalet Kadın**'ın gizemi, geleneksel kadın eşyası olan bir kadın şapkasına dayandığı için oldukça ilginçtir. Kansas, cinayeti gece kulübünde çalışan Estella Monteiro'nun (Aurora) taktığı şapkanın aynısı olan kayıp tanığın şapkası sayesinde çözer. **Rebecca**'da kullanılan kadın eşyaları gibi, bu şapka da sembolik anlamlar yüklenen bir nesne olarak oldukça önemlidir. Kansas'ın el çantası gibi diğer birçok kadın eşyasıyla birlikte kullanılan

kadına ait bu nesne, filmin dünyasına uygun bir zemin hazırlar. Bunlar **Hayalet Kadın**'ın anlatı ve tematik sıraların çözecek anahtarlarıdır. Diğer bir deyişle film, bu eşyaların sahip olduğu değeri canlı tutar ve Kansas'ın kimliğinin bir kadın olarak değer kazanması üzerinde durur.

Bunun ötesinde filmdeki sır, 1940'ların kara filmlerinde çok nadir görülen kadın arkadaşlığı ve karşılıklı dayanışmanın olduğu bir zamanda, Kansas'ın hayalet kadın Ann Terry'nin (Fay Helm) yatak odalarına ziyaretiyle çözülür. Kansas, Jack'in (katil) sadece kadın olması nedeniyle fuayede kalmasını istediği için sınırları bozulan Ann ile görüşmeyi başarır. (Jack'i Kansas'a ulaştıracak ziyareti engelleyen tıp doktoru, kadın olarak Kansas ile Ann arasındaki mesafeyi açıklayacak role dönüştürülen bir kadındır.) İki kadının buluşması, hem Gotik femme noire'de kullanılan mecazları hem birleştirir hem de yeniden yazar. Ann, nişanlısını kaybettikten sonra çektiği acıyla "çatıdaki deli kadına" dönüşür. Bununla birlikte korkunç bir dişi canavar hayaleti değildir – bir akıl hastası ve gelin (olamayışın) bozulmuş değişken egosu – ne Kansas'ı ne de onun gözünü korkutur. Evet, Kansas onun evlenme arzusu üzerinden ilişki kurar; fakat bu an kadın protagonistin erkek egemen ve heteroseksüel toplumsal düzen önünde baş eğişini göstermekten çok, kadınlar arası iletişimsizliğe vurgu yapar. Bu filmin söylemi kadının "zekâsı" üzerinedir ve anlatısının değeri bu iki kadının düşüncelerinin yoğun ve sakin buluşmasında kresendo noktasına ulaşır. Kadının balkondan düşmesinin çok sonrasında Jack'in bulunduğu, hayalet kadının bir ceset olarak gösterilmesi dışında hiç biri romanda yoktur.

Hayalet Kadın'a ait sayısız ana unsur romanda da bulunmasına rağmen Siodmak ve Schoenfeld'in katkıları göz ardı edilmemelidir ve Harrison'un yazarlığının, bu Feminist bağlam içinde anlaşılması önemlidir. O, yazar kontrolünü kullandı ama daha da önemlisi, bir kadının keşfi ve bir kadının yeniden metalaştırma kaderine dayalı kaynak materyali, yeniden yapılandırdı. Bir sekreterin bakış açısından kadın ilişkilerinin yer aldığı alanlara vurgu yapılması, onun kara filmin kadınsı hatlarını oluşturmasını ve Hitchcock tarzı gerilim, kara film ve "çalışan kız" dramlarının senteziyle şekillenen profesyonel ününü arttırmasını sağladı.

Hayalet Kadın'daki toplumsal cinsiyete ait yan anlamlar ya da dönüştürmeler Harrison'un bilincinde olan ve tanıtılmasını istediği kavramlardı.

Harrison'un müdahalesi ve onayıyla Universal'ın halkla ilişkiler birimi tarafından yazılan, filmin basın kitabındaki sayısız makalede üstü kapalı olarak bu filmin cinsiyet algısının dönüştürüldüğü bir gerilim olduğu ima ediliyordu. Harrison, "**Hayalet Kadın**, *Kadın Hayranları İçin İlk Gerilim*" başlıklı makalesinde filmin benzersiz olduğunu, "*bu film kadın bakış açısından bir gerilim hikâyesidir ve bu daha önce perdede uyarlanmamış bir formüldür*" diyerek açıkladı¹⁶. Aynı makalede filmin, "temel cazibesini kadın psikolojisine" dayandırması nedeniyle Harrison'un yapımcı olarak ekibe dâhil edildiği açıklamasına yer verildi. "Bu daha ziyade genç bir kadın ve bir kadının şapkası hakkında bir hikâye"¹⁷ ifadesi, daha önce sözü edilen sembolik anlamların yüklendiği eşyaların bilinçli olarak kullanılmış olduğunu yeterince açıklıyordu. Böylece filme atılan kadınsı bir kanca görevi sağlayan bu şapka, filmi "farklı" kıldı.

Hayalet Kadın iki önemli sonucuyla bilinir: birincisi film, Harrison kendini kadın izleyiciyle konuşur gibi gördüğü için filmdeki karakter, öykü ve cinsiyetlerin pek çoğunun, cinsiyet ideolojisi fikrini taşıyan korku/gerilimin kodlama ve kod-çözümleme çabalarına yönelik olduğunu gösterdi. Basına verdiği röportajlarda "Kadın Bakış Açısı"nın sadece bir görüşü ifade etmediği, daha da önemlisi filmin kendisi gibi suç hikâyeleri ve kara filme olumlu bakan, direkt olarak seslenilmek istenen kadın izleyicilerden oluşan bir pazar, elle tutulur bir hedef olduğundan söz etti. İkinci olarak, basına göre Harrison, kendisinin kadın-erkek farklılığına ilişkin getirdiği temel söylemleri ve Hitchcock ile ortaklığını öne çıkartmak konusunda oldukça istekliydi. Film tanıtımlarından biri şöyle başlıyordu; "*Joan Harrison, Alfred Hitchcock'un kanatları altındaki deha, yeni bir gerilim yapımcısı*". "*Bayan Yapımcı Tebrikleri Kabul Ediyor*"¹⁸ manşeti altında ise Hitchcock'un gönderdiği üç düzine gül ile Harrison'un ortak yapımcılık başarısını kutlamasından söz ediliyordu. Aynı yayının ifadesine göre ise Harrison, eski yönetmeniyle olan ilişkisini istismar etmekten çok "Dişi Alfred Hitchcock" olarak yer edinmek arzusun-daydı.

Harrison yazarlıktan yapımcılığa etkile-yici bir geçiş yaptı. En azından ilk defa, Universal'in kendisinin yetki sınırlarını arttırdığı bir kontratı imzalatmayı başardı. Daha önemlisi **Hayalet Kadın**'ın yapımcılığını yürütürken diğer bir güç birimi olan Yapım Yasaları İdaresi (PCA) ile mücadele etmek zorunda kaldı. Bu yapım sırasında yönetim ile çatış-

ması görece olarak diğerlerine göre daha hafifti ve en azından bir defalığına caz gösterisi sırasında davulu şehevi bir coşkuyla çalan Cliff'in (Elisha Cook, Jr.) birkaç çekimini saklayarak kendisine verdikleri tavsiyeye uymamaya karar verdi. Değişiklik yapmayı kabul ettiği tek şey, Scott'un soruşturmalar sırasında kötü giden evliliğiyle ilgili yaptığı konuşmanın küçük bir bölümüydü. Onun, "Yolunda gitmediği halde evli kalan insanlara inanmıyorum" ifadesi, PCA'ya göre evlilik kurumunun kutsallığına tehdit oluşturduğu için çıkarıldı¹⁹. Aslına bakılırsa **Hayalet Kadın**, evliliğin getirdiği sınırlamalar ile ilgili yapılacak sorgulamaların kapılarını açtı ve evlilik kurumunun "öteden beri yürümediğini" fark eden çiftlere farklı birkaç seçenek sundu. Film, "katil kim" sorusunun peşine düşmeden ve Scott ile ölmüş karısının mutsuz evliliğini ardında bırakmadan önce, çıkmaza giren evliliklerinin karmaşık resmini çizer. Harrison filmin bu boyutunu minimize etmek için ne kadar baskı görse de PCA'nın düşüncesi ve onun bu düşünceye karşı durma eğilimi şiddetlenecek ve onun bir sonraki on yıldaki yazarlık kariyerini tanımlamaya devam edecektir. Harrison özellikle geleneksel evlilik ve aile dinamiklerinin getirdiği sınırlamaların dışında kalmaya çalıştığı sırada Scott'un evliliği sorgulaması, gittikçe yüzeye çıkan ve kendisinden sonrakilere için "tehlikeli bir alan" örnek olacak olarak görülebilir.

"Evlilik Acıları": "**Bana İnanmayacaklar**"

Harrison, 1940'lardaki basın açıklamasında da belirttiği gibi, tek eşlilik ve evlilik konusunda sıra dışı fikirlere sahipti²⁰. Evliliği kırklı yaşlarına kadar erteleyen biri olarak (1958'de roman yazarı Eric Amber ile evlendi) bekâr olmaktan ve aktif sosyal bir yaşam sürdürmekten gurur duyduğunu ifade etti²¹. Bir defasında New York Times'a "*şu an itibarıyla evliliğe çok fazla inanan biri değilim. Başka bir ifadeyle, olabileceği kadarına inanan biriyim*"²² şeklinde bir demec verdi. O, bireyi evlenmeye zorlayan kültürel ve toplumsal baskıdaki gizemi gördü ve sinema karakterlerinin bu baskı altında ezilişleri ya da evlilikle ilgili yaptırımlara karşı çıkış süreçlerini araştırmayı tercih etti. **Hayalet Kadın**'dan sonra yaptığı filmler, kurumun olabilecek en az iyileştirici etkisiyle, onun bu tür hikâyeleri halka göstermek için ön plana çıkarma konusunda gösterdiği hatırı sayılır yönetsel enerji sayesinde, evliliğin çarpıklığı üzerinde ne kadar odaklandığını gösterdi.

Harrison'un yapımcılığını üstlendiği ikinci film **Harry Amca**, kadının araştırmacı olduğu

gerilim türünden kopuşun temsilcisi oldu. Erkek protagonistin üzerinde yoğunlaşan bu melodram gerilim kombinasyonu, Yeni İngiltere'nin aile yapısındaki aldatmaya dayalı ilişkilerle, güçlü savrulmuşları bulmak üzere üst sınıfın aldatıcı görüntüsünün altında yatanlara baktı. Bu popüler tiyatro oyununun uyarlamasında, orta yaşlı bir bekârın (George Sanders'in canlandığı) sadece kız kardeşinin ölümcül (aynı zamanda romantik) kıskançlığından kurtulmak için en nihayet âşık olması konu edilir. Senaryonun orijinalinde ise erkek, kız kardeşinin (Geraldine Fitzgerald) içtiği kakaoya zehir koyarak öldürür. Hikâyenin tabuları yıkacak bu açık tavrını yansıtmak üzere makul bir uzlaşma yolu bulma çabasıyla beş ayrı çekim önerisi hazırlayan Harrison, Breed'in bu sahneyi olduğu gibi koruması için çok mücadele verdi. PCA, hikâyenin sonunu belirleyen cinayet sahnesinin bir rüya olacak şekilde adapte edilmesi konusunda stüdyo üzerinde yoğun baskı yapıyordu.

Bu film, Harrison'un kariyerinde iki önemli neden yüzünden önemlidir:(1), "aile saadeti"nin çarpık ve patolojik sonuçları üzerinde ısrarla duracağına işaret etti. (2) PCA ile düştüğü ihtilafın sonucunda çalıştığı stüdyodan istifa ettiği süreçte, onun yaratıcı kararları arkasında duran Universal'in desteğine duyduğu güveni kaybetti. İstifasının ardından **Nocturne** (1946) ve **Bana İnanmayacaklar**'ı (1947) yapacağı RKO'ya geçti²³.

Eğer **Harry Amca**, orta sınıf İngiliz aile ilişkilerindeki cinsellik ve şiddeti ortaya çıkarıyorsa, **Bana İnanmayacaklar** da üremeye dönük cinsellik ve evlilik kurumundan topyekün bir dönüşü ifade ediyordu. RKO yapımı bu film, Verna Carlson adlı bir kadını öldürmekten suçlanan Larry Ballantyne'in mahkeme duruşması ile açılır. Onun verdiği ifadeler olaylar dizisinin çatısını oluşturmak üzere film süresince gösterilir. Larry flasback'ı başlatmak üzere zamanı bir yıl öncesine getirir. Ekonomik olarak kendini güvencede hissetmek üzere evlenen New York borsacı, bir dergi yazarı Jane (Jane Greer) ile aşk yaşamaktadır. Tam birlikte kaçmak üzereyken, karısı Greta (Rita Johnson) Los Angeles'de bir çiftlik satın aldığı ve onun terfii etmesi için düzenlemeler yaptığını söyleyerek kocasını kalması için ikna eder. Batı Kıyısına taşınmalarının ardından, sekreteri Verna yaşadığı aşk nedeniyle yine aynı duruma düşer. Larry, karısının parasının bir kısmını elde edebileceği bir yol bulur ve onu terk ettikten sonra Verna ile birlikte Reno'ya doğru balayı yapmak üzere yola çıkar. Yolculukları sırasında

bir kamyon araçlarına çarpar ve Larry, kazada yaşamını yitiren Verna'nın tanınmayacak durumda olduğunu fark ettiğinde, dedektiflere ölen kişinin karısı olduğunu söyler. Greta'nın uçurumdan atlayarak intihar ettiğinin anlaşılması üzerine Larry, Verna'yı öldürmekle suçlanır. Şüphelinin kendisine duyduğu ilgiyi kullanarak soruşturmaya yardım eden Janice, filmin ahlaki sesi olur ve onun masum olduğunu ileri sürer. Jürinin verdiği karar okunurken, Larry pencereden kaçmaya çalışır ve o sırada polisler tarafından vurulur. Tam bu anda kararı okuyan görevli, "suçsuzdur" der.

Böyle bir öykü özetinin yanıltıcı olabileceği gibi **Bana İnanmayacaklar** çok sayıda feminist uyarıcı konusundadır ve film, erkek ya da kadın fark etmeksizin tüm karakterlere karşı sempati duyulması konusunda başarısızdır. Harrison'un 1940'ların sonlarına doğru yaptığı tüm filmlerinde olduğu gibi bu film de hikâyesini, en azından yüzeysel de olsa, yapımcının kariyerindeki geçiş sürecinde kendini tanıtmak ve yazarlık farklılığını ortaya koymak üzere Kadın Bakış Açısı'nda faydalandığı kadın özneliği üzerinden sunmak için çok az çaba gösterir. Bununla birlikte, **Bana İnanmayacaklar** (ve Harrison'un son 1940'lı filmleri) Harrison'ın iki amacını gerçekleştirmek üzere gösterdiği çabalar bağlamında değerlendirilmelidir. Öncelikle açıkça bir kadın olarak erkek emsalleri gibi kara filmin aynı zıt permutasyonlarında başarılı olabileceğini göstermek istedi. İkinci olarak ise, **Bana İnanmayacaklar** ile olan ilişkisi, onun kadın-erkek ilişkilerine olan feminist tavrının altını çizdi. Afişin tanıtım manşeti "*Ona çok kadın âşık oldu. Bir adam şeytanlığa yönelirse genellikle yanında bir kadın götürür... bu adam ÜÇ tane kadın götürdü*"²⁴ idi. Harrison yanlış-adam türüne özgü geleneksel beklentileri yıkmakla ilgili olduğu kadar, içerisinde kadın ve erkeklerin tipik olarak eşleştirildikleri ve kendilerine bazı cinsel kural ve yasa biçimleri yolunun gösterildiği, daha muhalif "kara" filmlerle ilgiliydi.

Harrison, cinsiyet ve cinsel davranışın "uygun" standartlarını koruma yolunda kararlılığını gösteren PCA ile olan uzun savaşını sürdürerek **Bana İnanmayacaklar**'ı ortaya çıkarmak için akla kararı seçti. 25 Nisan 1946'da Joseph Breen'in ofisinde Harrison ile yapımcı Jack Gross ve William Gordon'un ilk öykü toplantısı ardından Breen dosyalara öykünün, "Yapım Kanunu"nun "evlilik kurumunun kutsallığının desteklenmesi gerektiği"ni belirten maddesini ihlal ettiği notunu düştü. Öykünün konusu ve teması bu ilkelere göre havada asılı kalmıştı ve Harrison,

yönetmen Irving Pichel ve Jonathan Latimer'den oluşan ekibiyle küçük değişiklikler yapmasına rağmen hikâyeyi perdeye taşımakta inat etti.

Bu film izleyicisini, Larry'nin Verna'nın kazayla ölümü ve Greta'nın intiharıyla ilgili anlattıklarına inanmaya yönlendirmekte ama daha da önemlisi onlardan Larry'nin kadınların her birinin ölümünden ayrı sorumlu tutulup tutulmayacağı üzerine fikir yürütmesini bekler. Nihayetinde o, Verna'nın yaşam değerini onun kimliğini bilerek ve isteyerek değiştirmeye vardırarak hiçe saymıştır. Diğer yandan Greta'yı acınacak ve sıkıntılı bir durumda bırakarak intihar etmesine sebep olur. Belki de katil olmamasına rağmen neredeyse hikâyenin bütününde karısının parasına güvenerek çapkınlık yapan kötü bir zampara olarak gösterilir. Nihayet cezası, izleyicinin kendisine vekil tayin ettiği ve Larry ile ilgili ahlaki değerlendirmesinin jüri üzerinde önemli bir etkisi olan Janice tarafından dile getirilir. Görevli son kararı okumadan önce Janice "*Sana inanıyorum Larry*" diyerek, özgür olması halinde gelecekte onunla birlikte olabileceğini ima eder. Ama ona olan inancı onun davranışlarını affedecek kadar çok değildir ve film, onun için dolayısıyla izleyici için 'eğer mümkünse' önerisinde bulunur. Bu sahnede Larry'nin zavallıca geçirdiği hayatında kadınlara ne kadar kötü davrandığını kabul etmesiyle duyduğu pişmanlık gösterilir. Bununla birlikte onun özrü, o kadar önemsiz gösterilir ki, doruk noktasına çıkacak bir kişilik-dönüşümünden mümkün olduğunca ayrı bir yöne gitmesini sağlar. Serbest bırakılsa bile bu çiftin mutlu bir sonla bitecek bir ilişkiye sahip olma olasılığı mümkün değildir²⁵. Ölümünden sonra bile sonuç, Larry'nin birden fazla kadınla gönül ilişkisi, yasal kurumlara karşı saygısız ve inançsız tutumu ve bitiremediği evliliğidir.

Janise'in, **Bana İnanmayacaklar**'da iyi huylu, uyumlu az sayıdaki birkaç karakterlerden birini temsil etmesi ve onun anlatıdaki konumu, Harrison'un sansürcülere yanıt olarak yaptığı birkaç küçük değişiklikten biridir. Janice ve Larry'nin alkol tüketimi kadar ikisi arasındaki gizli cinsel çekimin yumuşatılmasına ek olarak Harrison ve Latimer, ikinci ve üçüncü sahnede dava üzerindeki kadın karakterin bakış açısını yeniden şekillendirdi. Breen RKO'ya yazdığı mektupta, "ahlaki değerlerin uygun bir şekilde yerine getirilmesinde" başarısız olan filmde Janice'nin "hataları nedeniyle Larry'i cezalandıran" bir karakter olarak işlev görmesini çözüm olarak önerir. Breen, Harrison'a Gross ve Gordon ile yaptıkları

tartışmalarda "Janice karakterinin ahlaki açıdan temizlenerek onun "ahlakın sesi" rolünü alacak önemli karakterlerden biri haline getirilmesi görüşlerini hatırlatarak devam eder²⁶. RKO ekibi bu öneriyi bir tavsiye olarak değerlendirdi ve kesin kuralları olan PCA'yı yatıştırarak stratejik bir çaba olarak Janice'yi dışı bir yırtıcıdan, daha çok ahlaki bir tavır sergileyen karaktere dönüştürdüler. Onunla ilgili sahnelerden bazılarını yeniden yazdılar ve böylece o da Larry'nin kendisini baştan çıkarma çabalarına karşı durdu ve uzatılmış itiraz sürecinden sonra kendisini onun baştan çıkarıcılığına teslim etti. Daha doğrusu Janice, iyi bir kıza dönüştürüldü. Daha da önemlisi bu hikâyede Janice, Larry'nin ilişkilerindeki ucuz tavrı yargılayan kararların sesi haline geldi. Filmin doğru ve yanlışları üzerinde devletin ve şirketin söz sahibi olmasının bir uzantısı olarak, filmin alt metnine hâkim olan senaryodaki daha çok rahatsız edici unsurlardan verilen ödün, kadının karakterinde somutlandı.

Verna karakteri pek çok sahne süresince **Bana İnanmayacaklar**'daki Janice'den cinsel ve kültürel açıdan daha tehlikeliydi ve PCA kayıtları, Harrison'un Verna'nın (geleneksel/ahlaki) sınırları ihlal eden niteliğini korumak için çok çaba gösterdiğini ortaya çıkardı. Verna üretim kodlarını iki önemli sebepten ötürü tehlikeye attı: cinsel anlamda kendine çok güveniyordu ve evlilik ile tek eşlilik konusunda katı olmayan fikirlere sahipti. Tümünüyle klasik femme fatal figürüne uygun olmasa da o, evlilik dışı bir ilişkiden keyif alırken erkeği bir mazeret olarak seçen ve kendi tanımıyla para için cazibesini erkekler üzerinde kullanmaktan çekinmeyen bir kadındı. PCA tarafından talep edilen değişiklikler çok fazlaydı ve Harrison ile ekibi bunlardan sadece bir kaçına olumlu baktı. Örneğin orijinal taslakta Verna'nın Larry ile buluşmalarında giydiği kıyafet açık saçıktır ve yüzme sahnesi boyunca "mayosunun çok küçük olduğundan" övünerek söz eder. (PCA Dosyaları, Nisan 26, 1946,4) Filmin son versiyonunda Verna'nın elbisesi muhafazakâr görünür ve her iki karakter de yüzdükten hemen sonra bornozlarını giyerler. Bornoz giyme fikri Breen tarafından teklif edilmişti ve yazmaya değerdi ama Harrison, Breen'in teklifine uymaya zorlayan ikinci mektubu alıncaya kadar banyo bornozlarının kullanılmasına karşı direndi (Mayıs 28, 1946, 2). Değiştirilmesine rağmen yüzme sahnesi, zina yapmaya gönderme yapan "tutkulu aşk sahneleri"yle sansür yasalarının sınırlarını zorlamaktan da geri kalmadı. Bir hayli manidar bir şekilde yüzme sahnesiyle, Breen'in "yüzme kıyafeti giymiş iki insan arasında

asla fiziksel bir yakınlaşma olmamalıdır" direktifine karşı çıkmış oldu (Nisan 26, 1946, 4).

Breen ile Harrison'un ekibi arasında çıkan bir diğer anlaşmazlık ise Verna ve Larry'nin ilk buluşmalarındaki öpüşme sahnesiydi. Breen kesin bir ifadeyle "*Verna bir saniyelik bile olsa Larry'nin onu öpmesine karşılık vermemelidir*" diyordu (Nisan 26, 1946, 4). İlk başlarda Harrison, Verna'nın (senaryodaki) öpüşmeye karşılık vermesini olduğu gibi bırakarak PCA'nın gönlünü almayı reddetti. Yönetimdeki William Gordon bu sahnenin düzeltilmemiş olması konusundaki memnuniyetsizliğini imalı bir yolla dile getirdi. "*Daha önceki mektupta da belirtildiği gibi Larry'nin kadın üzerinde zor kullandığı izlenimini verilmesi kabul edilebilir*" (Mayıs 28, 1946, 2). Diğer bir deyişle Verna'nın cinsel arzusunda izin çıkmamıştı; ama öte yandan cinselliğinin kurban edilişine cesaret verilmişti. Harrison ve Latimer bu önerinin sessizce aksini kanıtlayacak bir çözüm yolu buldular. Sahneyi, Larry'nin Verna üzerinde zor kullanacağı şekilde değiştirmeyi reddettiler. Onun yerine bu sahneyi tümüyle çıkardılar ve ilk öpüşmeyi Larry'nin pırlanta yüzüğü Verna'nın parmağına taktığı sahneye taşıdılar. Böyle bir revizyonla ön plana çıkarttıkları evliliğe kinayeli bir şekilde bağlayıp sallantıda bırakarak geciktirdikleri Verna'nın cinsel görünürlüğü konusunda sansürcülerle uzlaşmaya vardılar. Üstelik kadının bu öpücüğe iddialı bir şekilde "karşılık" vermiş olmasını hem değiştirmemiş oldular hem de bir sonraki erotik dokunuşları olan yüzme sahnesine ön hazırlık yapmış oldular (bu öpüşme sahnesi yüzme sahnesinden hemen önce gelir). Sonuç olarak Breen ile RKO arasındaki fikir alışverişten, Harrison'un **Bana İnanmayacaklar**'da kadın cinselliğinin temsili ve tartışmalı heteroseksüel ilişkileri mümkün merteye olmasını istediği şekliyle bırakmak üzere planlı bir çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Harrison bu sahneleri tümüyle kaybetmek yerine, senaryolarda minimal düzeyde taktik ve stratejik değişiklikler yaptı.

Verna'nın neden olduğu ikinci bir tehlike de, onun tek eşlilik ve evlilikle ilgili ilerici politikaları ve bu da Harrison tarafından ustaca manevralarla sonuçlandırıldı. Verna'nın Larry'nin evli oluşunu umursamaması, onu geleneklere uymayan bir pozisyona sokuyordu. Verna, ilk senaryo versiyonlarında ve son film aşamasında, sürekli olarak onun Greta ile olan ilişkisi ya da evli olma durumuyla fazla ilgilenmediğini açıkça ifade etti. Breen'in ofisinde sadece özel iki diyalog dikkate alındı. Orijinal senaryoda

yüzme sahnesinden hemen sonraki konuşma boyunca Verna, “evlenmek zorunda olmadıklarını” ima etti – Larry’nin kendisiyle birlikte yaşayabilmek için karısını terk etmesinden “günah içinde” sonsuza kadar kendisiyle yaşamasına razıydı (Nisan 26, 1946, 5). Bu ifadelerdeki “birlikte yaşama” kısmı oldukça ciddiydi. Orijinal senaryoda Verna Larrye ultimatoma vererek sorar “Benimle mi yoksa onunla mı yaşamayı planlıyorsun?” PCA, bu cümlelerin kesinlikle evlilik dışı illegal bir ilişkiye gönderme yapması nedeniyle senaryodan çıkartılmasını istedi (Nisan 1946, 4). Harrison ve Latimer için çözüm, Verna’nın sorusunu “Onunla mı görünmek istiyorsun yoksa benimle mi?” şeklinde değiştirmek oldu. Sahne bu soru üzerine kurulduğu için aslında sorunun altında yatan anlam olduğu gibi kalmış oldu; bununla birlikte ifadenin yeniden yazılması, evlilik dışı birlikte yaşamaya açıkça yapılan göndermeyi de yumuşatmış oldu. Tüm bu tebligatlar ve yapılan değişikliklerden Harrison’un iki eşlilik, aldatma ve onaylanmamış cinsel birliktelikler gibi temaların onu çektiği görülmektedir. Aslında bu konuları PCA ile tartışıyorlardı, ancak çok sıkıştığında ya da karakterinin onay görmeyecek sınırları aşan tavırlarını büyük bir incelikte olduğu gibi bırakmak için bir strateji bulunduğu olabildiğince az taviz veriyor ve yerine farklı bir öneri sunuyordu.

Hatta ihanete uğrayan eş karakterine sıra geldiğinde, Harrison, Pichel ve Latimer evlilik kurumunun sorgulanmasını sağlayacak bir tutum sergilediler. Greta’nın gerçek aşk ile ya da evliliğin meşruluğuna dair bir inancı olmaması nedeniyle, evliliğin yürütmesinde gözle görülür bir çaba göstermesine rağmen Larry ile olan ilişkisi karmaşıktır. Breen’in isteği üzerine bir sahnede önemli bir konuşma iptal edildi. Greta’nın Verna ile olan ilişkisi konusunda Larry ile karşı karşıya kaldığı bu sahnede (ve Santa Barbara’ya taşınmalarını teklif eder.) kendisine sansür denetçilerini kaygılandırarak monolog verilmişti. Greta, azarlar bir tonda “hakarete uğramış bir eş ne yapar?” diye sordu. PCA’ya göre kadının bu soruyla ilgili tavrı, bazı durumlarda boşanmanın kabul edilebilir olabileceği imasını taşıması nedeniyle “saldırgan” bulunabilirdi. Çözüm olarak replik yeniden yazıldı ve Larry ile yer değiştirmesinden sonra daha sempatik gösterilen Greta “Bütün girişimleri yapabilirim, dava açmak hariç. Bunu kendi başına yapmak zorundasın” açıklamasını yaptı. Bu değişiklik hem kurumsal hem de duygusal olarak hareket kabiliyetinden yoksun olduğunu ifade etmeye yaradı ama yine de ihanete uğramış bir kadından gelecek dozu yüksek eleştirel bir mesaj vermesine

yetmedi. PCA’dan gelen baskıya bağlı olarak, toplumun mevcut gerçekliğine direkt olarak gönderme yapamadı. Greta’nın Larry’nin “zalimce” davranışlarına sınırlı bir şekilde karşılık vermesine izin verildi. Ayrıca kendisinin karşılık verme alanındaki seçeneklerinin ne denli sınırlandırılmış olduğuna da dikkat çekemedi. Sonuç olarak mevcut ahlaki normlara göre yeniden yazılan karakterin, Janice’nin cinsel temsilinin bastırılması gibi, Greta’nın da sesi kısıldı. Ben yine de bu “sessizliklerin” Harrison’un ekibinin yapmayı reddettiği değişiklikler olarak görülmesinin gerekli olduğunu düşünüyorum. Tüm bunlardan sonra, filmin senaryosunun versiyonunda bile Greta, evlilik kurumu ile ilgili esnek düşüncelerini sürdürdü. Sadece Santa Barbara çiftliğindeki gerçek tahakküm dışında, ne evlilik ve tek eşliliğin romantik imgelerinin gösterildiği senaryoların altına imzasını attı, ne de ideal kadın rolü versiyonlarını onayladı.

Harrison’un **Bana İnanmayacaklar** üzerinden PCA’ya karşı verdiği mücadelenin açıkça ortaya koyduğu gibi, yapımca kadın karakterlerin cinsel ve ahlaki kuralların sınırlarını zorlama konusunu kendi lehine çevirdiğini göstermiştir. Filmin kadın karakterine aşk nesnelere üzerinden kendini ifade ve temsil etme hakkını başlatma çabaları sırasında Harrison, PCA’nın baskılarının etrafından dolanma konusunda sıklıkla başarısızlığa uğramıştır. Bununla birlikte eldeki kanıtlar onun yine de bunu denediğini göstermektedir. **Bana İnanmayacaklar**, **Nocturne** ve **Pembe At** gibi 1940’lı yıllara ait filmler, onun mümkün mertebeye erkek karakterinin cinsel ve ahlaki gelenekleri zorlayıcı yatırımları olmuştur. **Bana İnanmayacaklar**’ın dünyasındaki değerleri inşa etmesine yardımcı olması bakımından Larry’nin cezalandırılması için mümkün olan en yumuşak çabayı gösterdi, onun mazeretlerini bastırıp kurtarılması olasılığını olabildiğince minimuma indirdi. Daha geniş bir düzeyde, onun yazarlık işi, kendi ilgi alanını oluşturan ve yapım aşamasında ilk sıraya koyduğu müstehcen hikâyeleri bulma kabiliyetini de içeriyordu.

Bana İnanmayacaklar’ın ortaya koyduğu üzere, Harrison’un yazarlığı her zamanki gibi evliliğin ve ailenin patolojik ve çoğu kez zorlu alt yapısı üzerinde durdu. **Hayalet Kadın**, dişi öznelliğe dikkati çekmesi nedeniyle doğru yoldan saparak var olmasına rağmen önemliydi; çünkü çalışan bir kadın olarak onun dünya görüşünü dile getirdi ve ona mutlu son ve standart aile kurumlarını sorgulayabileceği bir zemin hazırladı. Bir Harrison filmi yaparken, yapımca şu tabu

soruları sorardı: “Mutsuz bir çift neden boşanmaz?”, “Bireyin neden sadece bir tane sevgilisi olmalıdır?”, “Çekirdek aile ve işyerinin temelinde cinsel dinamikler yok mudur?”, “Normal insanlar bu dinamikleri kabullenseler ne olur?”, “Neden daima erkekler, eşlerinin cinayete kurban gitmesi durumunda en çok şüphelenilen kişiler olurlar?”

Harrison’ın yaratıcı kişiliği, Hitchcock’un mirasıyla birleştirilmiş görkemli bir tarihten ziyade daha çok ihtiyaç duyulan bir mikro-tarih oluşturdu. Harrison, Hitchcock’un çalışmaları üzerinde önemli yazınsal etkisiyle rol aldı ve onun Hitchcock’un filmlerine olan katkısı, stüdyo hiyerarşisi içinde kadınlara düşen görevleri daha değerli kılınması bilincini yarattı. Dahası, 1940’larda stüdyo sisteminde tek başına bir kadın olarak üretim kontrolünü kullanmaya ve tek eşlilik, evlilik, aile normları gibi kavramları eleştirmeye cüret ederek Hollywood’da feminist bağımsızlığı için bir yer açtı.

Nocturne, **Pembe At**, **Bir Kez Daha**, **Aşkım** ve Harrison’un 1940’ların sonunda yaptığı diğer filmler, daha kapsamlı çalışmalar için verimli çalışma alanları sunabilirler. Sinema akademisyenleri tarafından büyük ölçüde ihmal edilmiş bir çalışma temeli inşa etmeye yardım edebilirler. Harrison’un yapımca-yazar rolünün bu filmlere biyografik tutarlılık ve politik bir anlam kazandırması nedeniyle onların etkileri ve ima ettikleri daha anlaşılır olabilir. Hitchcock eserlerinin yapımca ve tüketicisi olarak onun çifte görevin pekiştiren **Alfred Hitchcock Sunar** (1955–1962) ve **Alfred Hitchcock Zamanı** (1962–1963) dizilerine olan katkısının araştırılması, bir diğer önemli çalışma alanı olabilir. Özellikle benzersiz bir şekilde “koruk veren” mekâna sahip bu diziler, televizyonun yeni evcil ve evcilleştirilmiş aracı olarak kabul edildiler. Harrison’un Norman Lloyd ile birlikte ortak yapımca olarak çalışması, onun 1940’lı yılların filmlerindeki aynı kültürel ve eleştirel unsurların devam etmesini sağladı. Aile üyeleri ve evli çiftlerin içersinde gizlenmiş suçluluk ile izleyiciyi sürekli olarak şaşırtmayı sağlayan yazarlığını kullanabileceği bir yer, bir tür ve bir çalışma ekibi bulmuştu.

NOTLAR

1. Philip K. Scheuer, “Producer’s Spurs Won by Woman,” **Los Angeles Time** (February 23,1944):n.p., Margaret Herrick Library clipping files.
2. Donald Spoto, **Dark Side of Genius: The Life Of Alfred Hitchcock**(New York: Ballantine Books,1983),162-163
3. Tom Ryall, **Alfred Hitchcock and the British Cinema** (Urbana and Chicago:University of Illinois Press, 1986), 118
4. Thomas Schatz femme noire i kara film akımının bir alt türü olarak tanımlar. **Rebecca, Gaslight (1944), The Spiral Saircase (1946), ve Notorious (1946)** gibi filmler , erkek merkezli kara filmlerden daha farklı ideolojik söylemler ortaya koyan kadın filmlerinin gotik varyasyonudur. Bkz. Shatz’ın **Boom and Bust: American Cinema in the 1940s** (Los Angeles and Berkley; University of California Press, 1997), 233 Hermenötik olarak teleffuz edilen“hermeneutic” kelimesi, yorumlama diye adlandırılmakla birlikte daha geniş anlamıyla, “yorum bilgisi”, “ olarak kullanılır. *Ç.N
5. Ann Daggett, “It’s a Woman’s World Too,” **Modern Screen** (February 1945):22
6. Patrice Petro, “ **Rematerializing the Vanishing Lady: Feminism, Hitchcock and Interpretation,**”in **A Hitchcock Reader**, ed. Marshall Deutelbaum and Leland Poague (Ames: Iowa State University, 1986),36
7. Rudy, Behlmer, ed. **Memo from David O. Selznick** (New York: Viking Press, 1972), 198–203
8. Tania, Modleski, **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory** (New York and London: Routledge, 1988); Mary Ann Doane, **The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s** (Bloomington; Indiana University Press, 1987)
9. Charles Bennet, quoted in Patrick McGillan, **Backstory; Interviews with Screenwriters from Hollywood Golden Age**, (Los Angeles and Berkley; University Of California Pres,1986),36
10. **Rebecca** Yapım Dosyaları, Harry Ransom Humanities Research Center (Austin: Univesity of Texas,1939).
11. Bkz. Deborah Lazaroff Alpi’nin **Robert Siodmak; A Biography, ile Critical Analysis of His Film Noirs and a Filmography of All His Works** (Jefferson, NC and London: McFarland &Co. Inc.,1998).
12. Dagget, 22; Monica Sullivan, “Joan Harrison”, **Movie Magazine International** (September 7,1994), http ://www.shoestring.org.mmi_revs.joanharr.html (accessed November 25,2001)
13. Schatz, 372–74
14. Florabel Muir, “Joan Harrison Worrying about Butter”, **Hollywood Citizen News** (January16, 1946),n.p., Margeret Herrick clippings files
15. Sullivan, http :// http ://www.shoestring.org.mmi_revs.joanharr.html
16. This marketing ploy self-rervingly elides the possible ways that earlier femme noire films offered female characters as protagonist
17. Phantom Lady First Mystery for Lady Fans “,” **Phantom Lady** pressbook, Universal Studios files (Los Angeles: University of Southern California Archive of Performing Arts,1944).
18. “*Phantom Lady* provides a New Experience” , **Phantom Lady** Pressbook.
19. *Phantom Lady* Production Code Administradion files, Margaret Herrick Library (Beverly Hills, CA: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 1944).
20. Muir, n.p.; Daggett, 22 ; Jerry D. Lewis, “Murder,’ She Says,” **Colliers** (August 10, 1943): 55; Barbara Berch, “A Hitchcock Alumna,” **New York Times** (June 27,1943), section II,3.

21. Harrison nihayat 1958'de kırkyedi yaşındayken evlendiğinde her fırsatta birkaç küçük evcil talebi dışında bakımı çok az bir kocaya sahip olduğunu söyleyen "çalışan bir kadın" olarak tanınmaya sürdürdü. **The Hollywood Reporter**'a verdiği demeçte genç kadın yazarlara profesyonel yaşamları ile evliliklerini dengede tutmaları gerektiğine ilişkin önerilerde bulundu.
22. Gilbert Millstein, "Harrison Horror Story" **New York Times** (July 21,1957), section 6, 44
23. **They Won't Believe Me** pressbook, RKO (Los Angeles, CA: University of Southern California Archive of Performing Arts, 1947
24. They Won't Believe Me Production Code Administration files, Margaret Herrick Library (Beverly Hills, CA: Academy Of Motion Picture Arts and Sciences, April 26,1946),1.
25. Ashında Harrison, Larry'nin "suçlu olmadığı" ve Janice ile bir gelecek kurduğu alternatif bir son hazırlamıştı. PCA, Larry'nin ya hapis ya da ölümüyle cezalandırılması gerektiği gerçeğinden hareketle böyle bir sonu reddetti. Harrison tarafından gelen böyle bir teklif ilginç çünkü bu tür bir sonuc; onun tekeşlilik, evlilik ve üremeye dönük cinsellik konularındaki ahlaki bakış açısının esnekliğini aynı zamanda iyileştirici bir zaruret oluşturma noktasına kadar Larry'nin çapkınlığının onu rahat etmediğini açıkça ortaya koymaktadır.
26. They Won't Believe Me, Production Code Administration files, (April 25,1946),2

Pusulatsız bir halde girdik yeni yüzyıla...

Özkan Binol*

"Burada söz konusu olan ne bir binyıldan diğerine geçerken hissedilen akıldışı sıkıntılar, ne de değişimden ödü patlayanların ya da değişim hızından korkanların ezelden beri ortaya attıkları, durmaksızın yineledikleri lanetler. Benim derdim bambaşka; Aydınlanma Çağı'nın bocaladığını, zayıfladığını ve kimi ülkelerde sona ermek üzere olduğunu gören bir Aydınlanma yanlısının; bir zamanlar özgürlüğün, dünyanın tamamına yayılmakta olduğuna inanan, şimdiyse ona yer olmayan bir dünyanın biçimlendiğini gören, eli kolu bağlı biçimde fanatizmin, şiddetin, dışlamanın ve umutsuzluğun yükselişine tanık olan bir özgürlük tutkununun; her şeyden önce de, aslında sadece, pusuda bekleyen yok oluşa boyun eğmek istemeyen bir yaşam aşığının endişeleri benimkiler"(1).

Bu endişeleri taşıyanlar için "sanat" bir pusula olabilir mi?

"Sanat"ın bir pusula olabilmesi için öncelikle "sanat nedir, ne işe yarar?" sorusunu sormamız gerekir. Bu soruyu John Carey "Herhangi biri bir şeyin sanat olduğunu söylüyorsa o sanattır" diye yanıtıyor. Prof. Ünsal Oskay ise sanatı "İnsanın herhangi bir insan olmaktan kurtulma, birey olma; 'kişi' olmaktan, kitle toplumunun edilgin bir birimi olmaktan kurtulma çabasıdır" şeklinde tanımlıyor. Yazar Hari Kunzru, öncelikle sanatın herkesi mutlaka iyi insan yapmayacağını söylüyor. "Aynı zamanda hem sanatsever hem sadist bir katil olunabileceğini biliyoruz" diyen Kunzru, örnek olarak da bir yandan çello süitlerini dinleyerek duygulanan, gözyaşı dökken ama diğer yandan başka insanları ölüme gönderen Nazi kumandanını gösteriyor. Yazar Jeanette Winterson da "Sanat bizi daha iyi insan yapar, çünkü bize alternatif bir değerler sistemi sunar" diye bir açıklama getiriyor. Yazar Ernst Fischer ise "Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir" diyor.

Bir trenin istasyona girişi

Toplumsal gerçeği kavrama ve değişime öncülük yapmada yedinci sanat sinema iki binli yıllarda gücünü artırarak sürdürüyor. Sözü, müziği, rengi,

zamanı, mekânı ve diğer sanat dallarını dilediği gibi kullanarak iz bırakan başyapıtlar çıkarabiliyor sinema. Bu nedenle insanın doğasını, toplumun yapısını anlatmada hiçbir sanat sinema kadar etkili olamadı.

Oysa 28 Aralık 1895'de sinemanın doğuşuna Paris'te Capucines Bulvarı'nın bir bodrum katında biletli otuz üç seyirci ilk tanıkları olmuştu. Lumiere Biraderler "Bir trenin istasyona girişi", "Paydos saatinde fabrikadan çıkan işçiler" gibi yirmi dakikayı zar zor dolduran bir programla sinema seyircisinin karşısına çıktılar. Gerçi Lumiere Biraderler aynı gösteriyi daha önce farklı etkinliklerde tekrarlamışlardı. Ama ilk kez "halk" reklama film seyretmeye çağrılmıştı. Yani, sinema halka inmişti. Fakat henüz eksik olan şey; sinemaya yirminci yüzyılın sanat formu niteliğini kazandıracak olan fotoğrafla dram sanatının beraberliği oluşmamıştı. Sadece bir olay kamerayla kaydediliyordu. Herhangi bir olay örgüsü ya da karakter söz konusu değildi.

"Bu dönemde bir başka Fransız; Georges Melies sinemanın neye ihtiyacı olduğunu bulmuştu: Biraz düşlem. Sadece gerçek olgular değil, biraz kurmaca, salt gerçeklik değil, illüzyon"(2). İşte bu illüzyonu başarıyla yaratabilen, hikaye anlatmaya yönelik ilk dönemin en iyi örneklerinden biri olan Edwin Poter'ın **The Great Train Robbery** (Büyük Tren Soygunu) adlı filmidir. Tek makaralık bu film on dört sahne içinde bir tren soygununu, ardından kaçıışı ve soyguncuların yakalanışını anlatırken süresi de topu topu on dakikadır.

... Ve sinemada eleştirinin doğuşu

*"Sinemanın ilk konulu uzun filmleri olan **Bir Millet'in Doğuşu** ve **Cabiria**'nın yapım yılları 1915 ve 1916'dır. Sinema üzerine yazılan ilk eleştirel kitaplar olan Vachel Lindsay'ın **The Art of The Moving Picture**'nın ve Hugo Munsterberg'in **The Photoplay a Psychological Study**'sinin yayın tarihleri de sırasıyla 1915 ve 1916'dır. Demek ki sinemanın sanat olmasıyla birlikte sinema üzerine düşünme de başlamıştır. Savaş koşullarına karşın, 1910'lu yılların ikinci yarısından başlayarak sinema sanatı tüm olanakları zorlayarak gelişmesini sürdürmüştür ve kısa*

sürede, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası, kentsel eğlencenin en önemli girdisi haline gelmiştir. Sinema ile toplum arasındaki gelişen ilişkiler de kaçınılmaz olarak toplumbilimcilerin dikkatini çekmeye başlamıştır” (3).

İlk başlardaki ticari filmlerden dolayı pek çok eleştiriye maruz kalan sinema, ilerleyen yıllarda çekilmeye başlanan belli bir mesajı olan, bir sorunu gündeme taşıyan filmlerin gerçek yaşamla ilişkilerinin bilimsel araştırmalara konu olmasına kadar giden bir sürece dönüşmüştür. Ve sinemanın toplumu etkilemedeki gücü tartışmasız kabul görmüştür. Mesela hiçbir toplumbilim araştırması, ikinci dünya savaşı sonrası İtalya’sını Vittorio de Sica’nın **Bisiklet Hırsızı** kadar açıklıkla anlatamamıştır. Sinemanın sanat olarak bu güce ulaşmasıyla eleştiri kurumunun da önemi ortaya çıkmıştır.

Marksizim ve Eleştiri

Eleştiriye Karl Marx ikiye ayırıyor. Ona göre birinci tip eleştiri olguları, sorunları, olayları, nedenleri, tüm olarak her şeyi, birçok çözüm yolu bularak irdelemeyi dışlar. İkinci tip eleştiri ise çözüm yolları kullanarak irdelemesini sürdürür ve kendisini her şeyden soyutlar. Marx ikinci tip eleştiriye olumsuz, onu eklektik bulur ve yüzeysel olarak öğrendiği her şeyi, kendi özgün ürünü bir bilgelik gibi kullandığını belirtir. Yönetmen Metin Erksan ise eleştiriye “İkinci aşama bir yazın türü olduğu halde, öğrenmeye, düşünmeye, bilmeye, kültüre, yaratmaya diğer yazın türlerinden daha fazla gereksinmesi vardır” diye bir yorum getiriyor. Eleştirisinin kaynakları: Tarih, felsefe, toplumbilim, ekonomi, sanat tarihi, bilim tarihi, düşünce tarihi, estetik ve etikdir.

Psikanaliz ve Eleştiri

“Yirminci yüzyıl insanının, duygulanımlarının kaynaklarını görüşünü ve bunların, kendisinin duygularını, düşüncelerini ve eylemlerini biçimlendirmesini diğer herhangi bir psikolojik hareketten daha esaslı etkileyeni, psikanalitikdir” (4). Psikanaliz kuramlarının sanat eserlerinin keşfedilmesinde de yararlı olabileceği kısa sürede anlaşılmıştır. Çeşitli okullar olduğundan, bir sanat yapının yorumlamada da farklı psikanalitik biçimler mevcuttur. Kurucularının adlarıyla anılan “Freud”, “Jung”, “Rank” ve “Adler”ci okullar en tanınanlarıdır. Psikanalizden konuyu açmışken bir örnek vermeden geçmemek gerekir. Ingmar Bergman’ın **Yaban Çilekleri** filmi “Jung”çı bir bakış açısıyla yorumlamak doğru olur. Bergman bu filmde derinlik psikolo-

jisinin önermeleri olan “**arketip ve anima**”yı kullanmıştır. Biraz açmak gerekirse, bilinçdışının bir bölümünün birey için yaratıcı olabileceğini öne sürer Jung. Yaratıcı bilinçdışı, belirli koşullar altında özellikle de düşler yoluyla kişinin kendisini yüzleşmeye zorlar. Filmde kullanılan arketiplerin en önemlilerinden biri, kahramanımıza iç yolculuğu sırasında eşlik edebilecek kadın olan “anima figürü”dür.

“Cahiers du Cinema” ve Eleştiri

Sinemada eleştiri Fransa’da **Cahiers du Cinema Dergisi**’ndeki gibi yapıldığında kurum olmayı da fazlasıyla hak etmiştir. Çünkü “Chaiers” sinema tarihinde büyük önemi olan Yeni Dalga akımının doğmasına ön ayak olmuş, Alain Resnais, Jean Luc Godard ve François Truffaut gibi yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Godard yapılan bir söyleşide o günleri şöyle anlatır: “*Cahiers’de hepimiz kendimizi geleceğin yönetmenleri olarak görüyorduk. Zaten sinema kulüplerine ve Sinematek’e sık sık gitmemiz, bir biçimde sinema düşünmeydi. Yazılar yazmamız da zaten bir biçimde film yapmaktı, çünkü yazmakla yönetmek arasındaki fark niceldir, nitel değil. Eleştirmenlik yaptığım günlerde kendimi hep bir yönetmen olarak gördüm*” (5).

Her sanatçı bir Tanrı’dır; yol gösterir.

Son söz olarak şunu belirtmek isterim. Ben bir eleştirmen değil, sinema yazarıyım. Bir filmi izler ve onu kendi donanımım doğrultusunda yorumlamaya ve okurla paylaşmaya çalışırım. Hristiyan’ların kutsal kitabında “Başlangıçta söz vardı... Ve o Tanrı’ydı” diye yazar. Bence sözü olan her sanatçı bir Tanrı’dır. Öyleyse o yapıtı ve onu yaratanı eleştirmek hangimizin haddine. Bize düşen böylesi bir Tanrı’nın pusulasıyla ve onun eserlerinin ışığıyla, yeni altın çağlara ilerleme çabasıdır.

NOTLAR

1. Amin MAALOUF, **Çivisi Çıkmış Dünya**, Çeviren: Orçun Türkay, Mayıs 2009, s.11.
2. Barry NORMAN, **Yüzyılın En İyi 100 Türk Filmi**, Ocak 1997 S:15,

3. Faruk KALKAN, **Türk Sineması Toplumbilimi**, Mart 1988 S:144.
4. Dennis DE NITTO ve William HERMAN, “Bir Filmi Yorumlama”, ... **Ve Sinema Dergisi**, Çeviren: İ.Kabil, No: 8, Temmuz, 1989, s. 12.
5. ... **Ve Sinema Dergisi**, “Godard du Cinema ve Eleştiri”, Çeviren: Volkan Terzioğlu, Temmuz 1989, No 8, s: 29.

“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 10 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 10 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, Yapıt 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. Yayınlanan 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(Var)Microsoft Word formatında tablolar ve (Var) 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

Editör ile İletişim için: ozlem.belkis@deu.edu.tr

