

yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYININDIR
KİŞ
2013
SAYI: 9
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2013 • SAYI ISSUE 9

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ 2013 • SAYI 9

WINTER 2013 • ISSUE 9

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.012.027.655

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

GENEL YAYIN YÖNETMENİ EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

YARDIMCI EDITÖRLER VICE EDITORS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

Doç. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL

Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Dr. Işık ÖZDAL

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

Dr. Yalçın Mergen

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

Basım Tarihi Date of Publication

21 Şubat 2013

Yayın Türü Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.

(İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Oğuz ADANIR, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

F. Dilek ALPAN, Prof.

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.

(Hacettepe Üniversitesi)

Günay ATALAYER, Prof. Dr.

(Marmara Üniversitesi)

M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.

(Başkent Üniversitesi)

Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.

(Süleyman Demirel Üniversitesi)

Süleyman A. BELEN, Prof.

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Kaan CANDURAN, Doç.

(Erciyes Üniversitesi)

Semih ÇELENK, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.

(Marmara Üniversitesi)

Bekir DENİZ, Prof. Dr.

(Akdeniz Üniversitesi)

Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.

(Doğuş Üniversitesi)

Ayhan EROL, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

R. Hakan ERTEP, Doç. Dr.

(Yaşar Üniversitesi)

Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.

(Ankara Üniversitesi)

V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Veysel GÜNAY, Prof.

(Beykent Üniversitesi)

A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.

(Yaşar Üniversitesi)

Binnur GÜRLER, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Recep KARADAĞ, Prof. Dr.

(Marmara Üniversitesi)

Songül KARAHASANOĞLU, Prof.

(İstanbul Teknik Üniversitesi)

Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Fırat KUTLUK, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.

(Ege Üniversitesi)

Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.

(İstanbul Üniversitesi)

M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.

(Hacettepe Üniversitesi)

Mümtaz SAĞLAM, Prof.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Fikri SALMAN, Doç. Dr.

(Atatürk Üniversitesi)

N. Kemal SARIKAVAK, Doç.

(Hacettepe Üniversitesi)

Yüksel ŞAHİN, Doç.

(Akdeniz Üniversitesi)

Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.

(Uludağ Üniversitesi)

Murat TUNCAY, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Ayşe UYGUR, Prof. Dr.

(Marmara Üniversitesi)

Ayşe ÜSTÜN, Prof. Dr.

(Sakarya Üniversitesi)

Ertan YILMAZ, Prof. Dr.

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews* and, *translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT);
- EBSCO Humanities International Complete (HIC) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- TUBITAK-ULAKBIM Social Sciences and Humanities Database (SBVT);
- EBSCO Humanities International Complete (HIC).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

KIŞ WINTER 2013 • SAYI ISSUE 9

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden

From the Editor

vii

MAKALELER ARTICLES

Mustafa BÖLÜKBAŞI

Christopher Nolan'ın 'Batman Üçlemesi' Üzerine İdeolojik Bir İnceleme

An Ideological Analysis of Christopher Nolan's 'Batman Trilogy' Abstract

1-10

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: Anatolian Death Metal

Synchronic Building of Similarity and Difference Through Music: Anatolian Death Metal

11-21

Banu ÇAKMAK

'Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci

The Formation Process of Feminist Theater in the West

23-33

Nuray GÜMÜŞTEKİN

Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme

The Contribution of Colour to Poster as a Graphic Design Product: A Historical Survey

35-50

Sedef ACAR

'Tapestry' Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları

Jagoda Buic and Her Artworks in Transition from 'Tapestry' Tradition to Fiber Art

51-59

Işık ÖZDAL

Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı

Orientalism, Visual Traces and its Effects on the Contemporary Art of Photography

61-73

SERĞİ TANITIMI EXHIBITION REVIEW

V. DOĞAN GÜNAY

Dalgalı Deniz Fenerlerinde Yüzebilmek

75-80

Yayın İlkeleri

81-87

EDİTÖRDEN

Değerli okurlar merhaba,

Farklı alanlardan (Sinema, Müzik, Tiyatro, Grafik, Tekstil, Fotoğraf, Resim) altı makale ile bir tanıtım yazısına yer verdiğimiz 9. sayımızı dikkatinize sunuyoruz.

İlk yazıda Mustafa Bölükbaşı, Christopher Nolan'ın 2005-2008 yılları arasında çektiği *Batman Üçlemesi*'ni çözümlüyor. Makale, her üç filmin ortak içeriğini oluşturan toplumsal ve ideolojik anlamı sorgularken, özellikle suçlu-süperkahraman karşıtlığının arasındaki ince çizgiye, hatta kimi ortak özelliklere dikkat çekiyor. İkinci yazıda Aykut Barış Çerezcioğlu, İzmir'li *Death Metal* grubu *Gates of Eternity*'nin belirli bir müzik biçemi/üslubu (*Anatolian Death Metal*) içinde hem küresel hem de yerel olabilme çabalarını ele alıyor ve 'benzerlik' ve 'farklılık' ekseninde ele aldığı iki ayrı kolektiviteleri davranış, söylem ve tını olarak nasıl tasarladıklarını ortaya koyuyor. Banu Çakmak'ın 'Feminist Tiyatro'nun oluşum sürecini incelediği üçüncü yazı, yazarın kaleme aldığı birbirini tamamlar nitelikteki iki makalenin ilki olma özelliğini taşıyor. Çakmak, bu sayıda yayımlanan makalesinin ilk bölümünde, başlangıçta bütünüyle eril olan tiyatro yaşamından dışlanan ya da gizlenmek zorunda kalan 'kadın'ın tiyatro ile nasıl ilişkilendiğini ele alıyor. Makalenin ikinci bölümünde ise, Batı'daki 'feminist tiyatro' hareketinin ortaya çıkışı ve 'radikal feminizm' hareketinin bu oluşumdaki rolünü tartışıyor. Yazarın feminist tiyatronun gelişim sürecini ele aldığı ikinci makalesi bir sonraki sayımızda yayımlanacaktır. Nuray Gümüştekin'in rengin afiş tasarımıdaki rolünü ele aldığı dördüncü yazıda, 18inci yüzyıldan başlayarak üretilmeye başlanılan renkli afişlerin günümüze kadarki serüveni içinde, renk kodlarının 'anlam'ın üretilmesi, algılanması ve bilinçaltındaki etkisi ve renk ile tasarım arasındaki ilişki örneklerle açıklanıyor. Beşinci yazıda Sedef Acar, lif sanatçısı Jagoda Buic'in sanatsal çalışmalarını ele almakla birlikte, makale Buic'in çalışmalarının temelini oluşturan ve *tapestry* olarak adlandırılan zanaatsal dokuma geleneğinin çağdaş sanatın bir anlatım ve ifade aracına dönüşme sürecine de odaklanması bakımından dikkat çekici. Oryantalizm'in resim ve fotoğraf sanatındaki yansımalarına odaklanılan altıncı yazıda Işık Özdal, oryantalist düşünce ve bakış açısının her iki sanatsal alandaki izdüşümlerini sorguluyor. Bu sayımızın son yazısı Doğan Günay'ın, İzmir'li ressam Havva Marta'nın, Virginia Woolf'un iki romanından esinlenerek ürettiği ve *Deniz Feneri-Dalgalar* başlığını taşıyan 12 resimden oluşan dizisi üzerine. Yazı, sanatçının çalışmalarını göstergebilimsel bakış açısıyla ele alarak Woolf'un *Deniz Feneri* ve *Dalgalar* başlıklı romanları ile Marta'nın her iki romandan yola çıkarak yarattığı resimleri arasındaki simgesel bağlantıları anlamlandırmayı amaçlıyor.

Yazılarımızı beğeneceğinizi umuyor, dergimize yazı göndermek isteyen yazarlara iki hususta açıklama yapma ihtiyacı duyuyorum.

Öncelikle, dergimize gönderilen her yazının yazarı için değerli olduğunun bilincinde olarak gerekli özeni gösterdiğimizizin ve yazar dışında değerlendirme ve yayın sürecinde özverili çabalarıyla görev alan birçok kişinin emek harcadıklarının da bilinmesini isterim. Yayımlanmak üzere **yedi**'ye gönderilen yazılar, öncelikle ilgili alandaki yayın kurulu üyesi ve editörler tarafından değerlendirilmekte, uygun bulunan yazılar hakemlere gönderilmekte, gelen hakem raporlarıyla birlikte yayın kurulunda görüşülmekte, süreci olumlu biçimde tamamlayanlar basım kararı alınarak yayın sırasına konulmaktadır. Tüm bu süreçte bir makale yazar, editörler, yayın kurulu üyeleri ve hakemler arasında birkaç kez gidip gelebilmektedir.

Yazarlarımızın çoğunun bu süreçte işbirliği içinde olduğunu belirtmeliyim. Ancak, yazarı tarafından yayımlanma aşamasına geldiği düşünülerek gönderilen birçok yazının anlatım sorunları içermesi ve teknik hatalarla (atıf/referans gösterme, kaynakça künye yazımı, noktalama işaretlerine uyulmaması) dolu olması, hem hakeme gönderilme sürecini geciktirmekte hem de değerlendirmenin yapılmasını güçleştirmekte hatta engellemektedir. Bu durum, kimi yazıların –ilgi çekici konuları ele almalarına karşın- reddedilmesine ya da sürecin uzaması nedeniyle sonraki sayılara bırakılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, **yedi**'ye gönderilen yazıların öncelikle yayın ilkelerimizde belirtilen kurallara uygun biçimde hazırlandıktan sonra sunulması gerekmektedir, özellikle ele alış ve anlatım sorunları konusu ile ilgili olarak yazarlara önerim, aceleci davranmamaları, mümkünse yazılarını göndermeden önce çevrelerindeki meslektaşlarına okutarak görüş almaları olacaktır.

İkinci husus, bazı yazarların akademik kariyer planları (atama ve yükseltme, unvan başvuruları vb.) nedeniyle **yedi**'ye gönderdikleri yazılarının, gönderdikleri dönemde yayınlanacak sayıda yer alması beklentisi içinde olmalarıdır. Bu elbet de doğaldır, ancak yukarıda açıkladığım nedenlere bağlı olarak gecikmeler yaşanabilmesinin yanında, dergimize gönderilen yazıların sayısındaki artış ve makale değerlendirme ve yayın sürecine katkıda bulunan meslektaşlarımızın yoğunlukları yazıların değerlendirme sürecininin 2-3 ay gibi kısa bir sürede tamamlanmasını ve yayına hazır hale gelmelerini engelleyebilmektedir. Bu nedenle yazarların bu süreci göz önünde bulundurmalarının ve yazıların yayınlarının geciktirilmemesi için çaba harcamamıza karşın, bütünüyle yazarların kariyer planlarına göre hareket edemeyeceğimizin bilinmesi yararlı olacaktır.

Bir sonraki sayımızda yeniden buluşmak dileğiyle...

Saygılarımla,

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN
Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief

Christopher Nolan'ın 'Batman Üçlemesi' Üzerine İdeolojik Bir İnceleme

Mustafa BÖLÜKBAŞI*

Özet

Bu makalede bir süperkahraman anlatısı olarak *Batman'ın* nasıl bir ideolojik anlamı olduğu sorgulanmaktadır. Bu amaçla Christopher Nolan'ın çekmiş olduğu *Batman Başlıyor* (2005), *Kara Şövalye* (2008) ve *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012) filmle-ri, altında yatan ideolojiyi ortaya serecek bir içerik analizine tabi tutulmaktadır. Bu incelemede, "kötülük" ile mücadele etmek için neden bir Batman yaratıldığı, bunun nasıl bir amacının olabileceği, Batman'e kimin ihtiyaç duyduğu, kısacası Nolan'ın Batman üçlemesinin bize neyi öğütlediği tartışılmaktadır.

Bir süperkahraman anlatısı olarak *Batman*, sistemde yanlış giden bir şeyler olduğunu kabul ederek başlıyor. Ancak daha sonra Batman sistemdeki bu yanlışlığı meşruiyeti kendinden menkul bir şiddetle düzeltmeye kalkıyor. Ayrıca Batman'in savunduğu sistem demokrasiden ziyade bir plütokrasiyi çağrıştırmaktadır. Çünkü o, toplumun ezilen sınıflarının isyan etme ihtimaline karşı düzen bekliliği yapmaktadır. Kısaca Batman kapitalist bir süperkahramandır.

Anahtar Kelimeler: Christopher Nolan, Süperkahraman, Batman, Kaos, Toplumsal Çatışma.

An Ideological Analysis of Christopher Nolan's 'Batman Trilogy'

Abstract

This article examines the ideological meaning of *Batman* as a superhero story. To this end, *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), and *The Dark Knight Rises* (2012), directed by Christopher Nolan, are analyzed in terms of content, revealing their underlying ideology. This study discusses why Batman was created to fight against evil, what is the aim of such a creation, who needs Batman and briefly what Nolan's Batman trilogy advises us.

As a superhero story, *Batman* begins by admitting that there is something wrong with the system. Yet Batman tries to redress this with self-legitimated violence. Furthermore, the system Batman preserves is more reminiscent of a plutocracy rather than a democracy, because he guards against the exploited classes' capacity for rebellion. In short, Batman is a capitalist superhero.

Keywords: Christopher Nolan, Superhero, Batman, Chaos, Social Conflict

Giriş

Christopher Nolan'ın *Batman Üçlemesi*, 2005 yılında *Batman Begins* (Batman Başlıyor) ile başladığında serinin biraz farklı bir yöne doğru evrileceğini fark etmek zor olmamıştı. Bununla birlikte pek az kişi 2008 yılındaki *The Dark Knight* (Kara Şövalye) gibi bir *film noir* (kara film) bekliyordu. Bu film gerek gerçekçi kurgusu, gerekse de Joker karakteri üzerine beklenmedik derecede yoğunlaşmasıyla muhtemelen Batman filmleri içerisinde en ayrıksı konumu kazandı. Bunun yanında Joker karakterini canlandıran Heath Ledger'in başarılı performansı, filmin galasını bile göremeden hayatını kaybetmesiyle birleşince film bir anda "efsanelleşti". Bu da yetmezmiş gibi, serinin finali olan *The Dark Knight Rises* (Kara Şövalye Yükseliyor) filminin Temmuz 2012'de ABD'deki galasında, James Holmes adında bir doktora öğrencisinin sinema salonundaki seyircilerin üzerine ateş açması sonucu 12 kişinin öldüğü ve 58 kişinin yaralandığı bir trajedi yaşandı. Bu olay, kimilerince ikinci filmin fazlaca şiddet içerdiği ve Joker karakteri üzerinden özendirildiği biçiminde yorumlanarak, yapımcı şirkete yönelik eleştirilere yol açtı. İnsanların ölümü sadece etik sorgulamalara neden olmadı, aynı zamanda bulunmaz bir reklam işlevi görerek filmi gündeme taşıdı.

Yaşanan trajedi sadece ABD'ni değil, dünya kamuoyunu da sarstı. Örneğin Türkiye'de filmin galası iptal edildi. Bu büyük bir trajediydi ancak aynı dönemde Hama'nın sadece bir köyünde Suriye diktatörünün yüzlerce masum insanı katletmesi gündemde çok fazla yer etmemişti. Tıpkı işgal sonrası Irak'ta olduğu gibi isyanların başladığı günden itibaren Suriye'de de yüzlerce insanın ölüm haberi artık normalleşmiş ve sıradanlaşmıştı. Bu gerçekliği vurgulamanın bir kurban ya da mağduriyet hiyerarşisi inşa etme amacı gütmeyeceği belirtilmelidir. Ancak bu konuda toplumsal olarak kurgulanmış filtreler sayesinde zihinlerimizin bir ayıklama yaptığını da itiraf etmek gerekiyor. Böylece ölenin kimliği, ölümün kendisinin önüne geçiyor. Örneğin pek az kişi, katliamcı James Holmes'in *Inglourious Basterds* (Soysuzlar Çetesi) filminin final sahnesinde yer alan, sinema salonunun yakılarak seyirciler üzerine ateş açılması görüntülerinden etkilendiğini savunabilir. Çünkü orada üzerlerine ateş açılan seyirciler Nazilerdir. Politik düzlemde olduğu gibi sinema açısından da konu Naziler olduğunda her şey mübah hale

gelmektedir.¹ Yönetmen Quentin Tarantino böyle bir final sahnesiyle bir anlamda alternatif bir tarih kurguluyor. Bu sayede bir taraftan Yahudi lobisini memnun ederken, diğer taraftan ortalama sinema izleyicisini 'ele geçiriyor', yani bir anlamda 'seyirciye oynuyor'. Dolgun bir gişe hasılatı, nefretin aşırılaştırılması ve kindar bir intikamcılığın körüklenmesiyle el ele gidiyor. En kötüsü ise Yahudi soykırımına sebep olan Nazizm'in bu sayede kavranmasının güçleşmesi oluyor. Tıpkı Charlie Chaplin'in Naziler'in neredeyse Kıta Avrupası'nın tamamını işgal ettiği bir dönemde *Great Dictator* (Büyük Diktatör) filminde büyük bir cesaretle Hitler'e ve Mussolini'ye atfen kurguladığı grotesk Hynkel ve Napaloni karakterleri gibi. Politik figürlerin düştüğü gülünç durumlarla Yahudi berberin final sahnesinde verdiği vaaz birleşince film faşizme karşı olan herkese bir rahatlama getiriyor. Öte yandan bu film faşizmin anlaşılması bir yana, neredeyse büyük ölçüde bir zihin bulanıklığına yol açıyor. Çünkü film faşist liderleri akıldışı, gülünç, kompleks karakterler olarak betimlemek ve onları takip eden kitleleri de baskı ve propaganda sonucu insanlıklarını unutmuş 'makinelere' olarak görmek gibi bir sonuca ulaşıyor.

Yukarıda bahsedilenler Nolan'ın Batman filmlerindeki şiddet öğesinin göz ardı edildiği anlamına gelmemelidir. Aksine şiddetin meşruiyeti ve daha genel olarak adalet teması Nolan'ın Batman filmlerindeki önemli tartışma konularından birisidir. Çünkü dikkat edilirse sadece Batman'de değil, bütün süperkahraman öykülerinde şiddet uygulayan üç ayrı aktör bulunmaktadır: Birincisi mevcut düzenin bekçisi olan, devletin meşru şiddet uygulayıcısı konumundaki polis gücü. İkincisi bu polis gücünün baş edemediği, kendi çıkarlarını gerçekleştirebilmek için gayrimeşru bir şiddet uygulayan suçlular ve üçüncüsü de düzeni yeniden sağlamak adına, meşruiyeti tamamen kendinden menkul bir şiddet uygulayarak suçluları yakalayan 'süperkahramanlar'. Polis gücünü bir kenara bırakalım. Çünkü Weber'den beri devlet meşru şiddet tekeli elinde bulunduran aygıt olarak tanımlanmaktadır. Peki, süperkahraman ve suçlunun uyguladığı şiddetin farkı nerede ortaya çıkmaktadır?

Burada meşruiyeti sağlayan şeyin 'mevcut düzen' olduğu öne sürülebilir. Süperkahraman öykülerindeki suçlu bir anlamda bu düzene tehdit olarak kurgulanmaktadır. Süperkahraman ise bu tehdidi etkisiz hale getiren unsurdur.

Dolayısıyla eğer mevcut düzenden daha iyi bir alternatif olmadığını kabul ederseniz, kategorik bir suçlu-süperkahraman ya da başka bir ifadeyle meşru-gayrimeşru şiddet ayrımı yapmanız mümkün hale gelmektedir. Daha ileriye gidersek, mevcut düzeni değiştirme amacı taşıyan her türlü muhalif hareketin bastırılması gerektiği düşünülmektedir. Böylece zengin bir filantropist² olarak Bruce Wayne, mevcut düzeni korumak adına geceleri Batman'e dönüşmektedir.

Aşağıda Nolan'ın yönetmenliğini yaptığı üç *Batman* filmi çözümlenecektir. Seride özellikle ilk ve son filmin (*Batman Başlıyor* ve *Kara Şövalye Yükseliyor*) hikaye açısından bir süreklilik içerdiği düşünüldüğünden, bu iki film bir arada ele alınacaktır. *Kara Şövalye* ise bu iki filmde biraz daha bağımsız bir konumda değerlendirilecektir. Çünkü bu film sadece bu 'Üçleme' içerisinde değil, diğer *Batman* hatta süperkahraman filmleri içerisinde de, süperkahramanlığı sorgulaması, kategorik bir iyi-kötü ayrımının dışına çıkması, yarattığı karanlık atmosfer ve hepsinden önemlisi hikayeyi gerçekçi bir biçimde ele almasıyla farklılaşmaktadır.

Adalet-İntikam Dikotomisi ve Statükonun Muhafazası

Nolan'ın *Batman* üçlemesinin ilk filmindeki temel mesele adalet-intikam dikotomisi üzerine inşa edilmektedir. Filmde cevabı aranan iki asli soru bulunmaktadır:

1) Adaletin kurumsal bir hukuk sistemi içerisinde yerine getirilemediği bir toplumda, çözüm bireysel olarak (ör. orman kanunuyla) aranabilir mi?³

2) Adaleti hiçe sayanlara karşı adil davranılır mı ya da başka bir deyişle "kısasa kısas" doğru mudur?

Öncelikle bir süperkahramanın varlığının, sistemde yanlış giden bir şeyler olduğunu en başından kabul etmek anlamına geldiği belirtilmelidir. Mevcut adalet sistemi doğru düzgün işleseydi zaten bir süperkahramana ihtiyaç duyulmazdı. *Batman* ve *Örümcek Adam* örneklerinde de görüldüğü gibi, süperkahramanlar mevcut hukuk düzeni içerisinde bireysel olarak bir adaletsizlik deneyimi yaşamaları sonucu harekete geçmekte ancak daha sonra bu durum toplumsal bir amaca dönüşerek bir halk kahramanı ortaya çıkarmaktadır.

Nolan'ın ilk *Batman* filmi bize biraz meselenin öncesini, yaşanan bu ilk adaletsizlik deneyimini anlatmaktadır.

Çünkü Bruce Wayne Batman olarak doğmaz, o Batman'e dönüşür. Ancak bu, genetik bir dönüşüm değildir. Burada Batman'in diğer süperkahramanlar içerisindeki en önemli farklarından birine ulaşıyoruz. Eğer bir süperkahraman "insanüstü güçler ya da en azından insanüstü seviyeye çıkarılmış insani becerilerle" tanımlanırsa (Loeb ve Morris, 2005:14), Batman ikinci tanıma daha uygun düşmektedir. Çünkü Batman ne Süperman gibi dünya-dışı bir varlıktır,⁴ ne de Örümcek Adam gibi bir şekilde genetik mutasyona uğrayarak süper güçler kazanır. Aslında Batman'in hiçbir süper yeteneği yoktur. Batman sıradan birisi olmasına karşın Bruce Wayne hiç de sıradan değildir. Bruce Wayne'in ailesi yaşadıkları toplum içerisinde ayrıcalıklı bir konumdadır. Kuşaklar boyunca devraldıkları aristokratik mirasları vardır. Zenginliklerinin sınırı yoktur. Bununla birlikte Bruce'un babası kendisini hayır işlerine vakfetmiştir. O, yoksulluğun giderek arttığı ve şiddetli bir sınıf çatışmasının kapıda olduğu bir şehrin (Gotham) 'koruyucu meleştiği'dir. Ancak bir evsizin Bruce'un anne ve babasını para için öldürmesiyle hem şehir hem de Bruce koruyucu meleştiğini kaybeder. Bu noktada süperkahramanların asli niteliklerinden birisiyle karşılaşırız: Bütün süperkahramanlar yalnızdır, kan bağıyla bağlı oldukları bir aileleri yoktur. Bu durum 'liberal bireycilik' ile tam bir uyum içerisinde. Herkes rekabetçi pazara birey olarak girmektedir. Burada önemli olan bir başka nokta da Bruce'un bu cinayetlere istemeden de olsa ortam hazırlamış olmasıdır. Çünkü tiyatrodan zamansız bir biçimde onun yüzünden çıkmışlardır. Dolayısıyla Batman, tıpkı Örümcek Adam'da gördüğümüz gibi hayatı boyunca bir vicdan azabıyla baş başa kalacak, huzur bulamayacaktır. Anne ve babasının katilinin hak ettiği kadar cezalandırılmadığını düşünen Bruce'un yaşadığı ilk adaletsizlik deneyimi de bu huzursuzluğu kapanmayacak bir yaraya çevirir.

Böylece yukarıda geçen "adaleti hiçe sayanlara karşı adil davranılır mı?" sorusu Bruce Wayne'nin cevabını aradığı en önemli soru haline gelir ve cevabı bulmak için hem fiziksel hem de ruhsal bir eğitime başlar. Yolu bir anlamda Tibet keşişlerini andıran bir örgüte (Gölgeler Birliği) çıkar. Bruce'un bulunduğu cevap bu örgütle arasında bir çatışmaya sebep olur. Ona bu ruhsal gelişmeyi yaşatan örgüt, daha sonra onun ve Gotham şehrinin düşmanı olacaktır. Aslında tersen söylemek daha uygun gözükmektedir, çünkü Bruce

onların düşmanı olmuştur. Bu durum Tom Hardy'nin canlandırdığı Bane karakteriyle son filmde daha açık bir biçimde ifade edilmektedir. Aslında Bruce bu örgüte son anda ihanet etmiş, Bane ise örgütten kovulmuştur. Bu yüzden Bruce örgüte Bane'den daha çok aittir ve en önemli fiziksel-ruhsal eğitimini (yani onu Batman'e dönüştüren eğitimini), filmin seyircisine 'kötü' olarak takdim edilen bu örgütten almıştır.

Bruce, kim olursa olsun herkesin adil bir yargılanma hakkı bulunduğu sonucuna ulaşarak, kendi öfkeden arınmış ve örgütle bağını koparmıştır. Ancak burada bağlamın biraz değiştiğini ifade etmemiz gerekiyor. Filmin başında Bruce'un yaşadığı deneyimi, Nolan çok farklı bir bağlama çekiyor. Aslında bu cinayetlerin mesajı çok açıktır: Bu eşitsiz gelir dağılımı sürdüğü müddetçe, toplum krizden asla kurtulamayacak ve günün birinde toplumun aşağı kesimleri isyan bayrağını kaldıracaktır. Ancak Nolan, Bruce'un yaşadığı bu deneyimi ekonomi politik bağlamından sökerek spiritüel, mistik ve tinsel bir boyuta taşımaktadır. *Ra's al Ghul* (İblisin Başı) ile olan çatışması da bu adalet-intikam dikotomisi üzerinden şekillenmektedir. Aslında derinlemesine bakılırsa bu örgütün anarşist bir tavrı vardır. Gotham şehrini – ki New York'u işaret ettiği söylenebilir – bütün yozlaşmış mekanizmalarıyla yıkmak istemektedir ve buna son filmde çok yaklaşılır. Ancak görünürde örgütün yaklaşımı, “gerçek yıkımları varlığın olumsuzluğuna ilişkin metafizik anlatılara dönüştüren Schopenhauer'den Heidegger'e Avrupa'nın trajik filozoflarını” (Hardt ve Negri, 2008:72) akla getirdiğinden mizantropiye⁵ ulaşmaktadır. Gotham şehrindeki toplumsal çatışmanın hızlı bir biçimde bireysel bir iç çatışmaya transfer edilmesiyle esas sorun gelir dağılımındaki korkunç adaletsizlik olmaktan çıkarak, insanların rüşvet alıp almaması haline getirilmekte yani ahlaki bir norma indirgenmektedir.

Bruce Wayne, “adaleti hiçe sayanlara karşı adil davranılır mı?” sorusuna evrensel bir pozitif hukuktan güç alarak “evet” cevabını vermektedir. Ancak burada adaleti hiçe sayan tam olarak kimdir? Wayne ailesinin servetinin bedelini kimler ödemektedir? Nolan bu noktada ahlaklı bir kapitalizm savunusu yaparak, Bruce'un babasını hayır işlerine koşturmaktadır. Ancak sadece yaşadıkları malikâne ile kaç evsizin sokaklardan kurtulacağı sorusunu filmde kimse yöneltmez. Sonuçta kapitalizm kapitalizmdir ve en ahlaklısı

bile toplumsal eşitsizliği sürekli olarak yeniden üretmektedir. Bu toplumda süperkahraman olabilmek için dahi üst sınıfa mensup olmak gerekmektedir. Hatırlanacağı üzere Batman'ın hiçbir süper yeteneği olmadığı ifade edilmişti. Onun özel gücü zenginliğinden gelmektedir. Çizgi roman yazarı Grant Morrison bu yüzden Batman'i “en büyük kapitalist kahraman” olarak tanımlamaktadır (Colville 2012'den).⁷ Zenginliği sayesinde ihtiyaç duyduğu her türlü özel ekipmanı alabilmektedir. Bu durum Batman'ın konumunu son derece tartışmalı hale getirmekte ve adaleti sağlama işlevinin aslında ikiyüzlü bir biçim almasına yol açmaktadır. Çünkü Şensöz'ün (2012:47) vurguladığı gibi “Gotham'daki temel sosyal adaletsizliği yaratan ve suç mekanizmasına hayat veren” tam da Wayne ailesinin kurduğu bu sistemdir. Bruce toplumun ezilen kesimlerine rağmen zenginleşmekte, sonra bu kesimlerin isyan etme ihtimaline karşı sahip olduğu zenginliği kullanarak Batman olmaktadır. Batman'ın bekleliğini yaptığı kapitalist burjuva toplumunda, Bruce hakim konumda yer almaktadır. Savunduğu sistem bir plütokrasiyi (zenginlerin yönetimi) çağrıştırmaktadır.

Bu yüzden Batman'ın meselesi bu anlamıyla da kişisel ve onun yaptığı sonuç olarak babasından rol çalmaktır. Tıpkı babası gibi şehrin 'koruyucu meleği' olur ancak ikinci bir kişilik kazanarak. Bruce gündüzleri toplumun saygın ve seçkin bir üyesi, geceleri Batman'e yani 'Yarasa Adam'a dönüşmektedir. Modern süperkahramanlık en azından iki kişiyi gerektirdiğinden, çift karakter barındırmak süperkahramanlığın *sine qua non* (olmazsa olmaz) koşulu gibidir. Dolayısıyla neredeyse bütün süperkahramanlar gibi Batman de biraz şizofrendir.

Son film (*Kara Şövalye Yükseliyor*), bir açıdan bakıldığında Bane karakteri üzerinden “Wayne ailesinin servetinin bedelini kimler ödemektedir?” sorusunu dile getirir gibi gözükmektedir. Çünkü Bane, haksız yere hapisanelerde çürüyenlere, evsizlere, aç olduğu için çalmak zorunda kalanlara, kısacası toplumdaki dezavantajlı gruplara bir fırsat sunmaktadır: Kaynaklardan daha adil bir biçimde yararlanmak. Bane, özel mülkiyeti fiili olarak iptal eder, mevcut düzenin zor unsuru olan polis gücünü etkisiz hale getirerek halkı silahlandırır ve kendi koruma birliklerini oluşturur. Son olarak burjuva hukuk düzenini lağvederek halk mahkemeleri aracılığıyla eski düzenin üst zümreye mensup kişilerini yargılar.

Nolan, burjuva toplumu eleştirisine en fazla yaklaştığı anda bir anda tam ters dümen kırar. Paris Komününü andıran bu halk ayaklanması bir anda bir *Soysuzlar Çetesi'ne*, intikamcı bir kitleye dönüşür. Kaos egemen olur ve linç kültürü başlar. Aslında dikkat edilirse hareketin başlangıcı da ezilenlerin 'kendi adına' örgütlenerek bir mücadeleye girişmesiyle ateşlenmemiştir. Tam tersine despot bir aydının, "halka rağmen halk için" diyerek uzun süre yer altında örgütlendikten sonra kontrolü şiddet yoluyla ele geçirmesiyle "halk harekete geçirilmiştir". Dahası öyle ya da böyle Bane kaynakları halka dağıtırken bir yandan da tam bir psikopat ruh haliyle tüm şehri yok edecek bir atom bombasını harekete geçirerek bir katliam hazırlığına girişmiştir. İşte bu noktada Batman'e ihtiyaç vardır ve o da gerekeni yaparak şehri kurtarır.

Nolan son derece muhafazakar ve statükocu bir sonuca ulaşmaktadır: Mevcut düzen, liberal demokrasi, kapitalist ekonomi, burjuva hukuku her şeye rağmen sahip olabileceğimizin en iyisidir. Eğer bu düzene isyan edilirse, bir halk hareketi başlarsa bunun sonu kaostur, yok olur. Bu yüzden sistemi korumak durumundayız ama tabi ki filantropiyi de teşvik edelim, Wayne gibi aileleri çoğaltalım ki insanlar bu düzene başkaldıracak kadar bunalmasın. Filmin ulaştığı sonuç reel-politik düzeyde "Wall Street'i İşgal Et!" (*Occupy Wall Street!*) eylemlerine sağ kanattan gelen bir eleştiri gibidir.⁸

Ayrıca film son yarım saatinde bir anda milliyetçiliğin tavan yaptığı ve muzaffer Amerikalılar'ın ülkelerini büyük bir kahramanlıkla selamete çıkardıkları bir gösteriye dönüşüyor. Gerek ilk filmde Wayne kulesinin, gerekse son filmde tüm Gotham şehrinin havaya uçurulmasına ramak kalmasıyla 11 Eylül paranoyası bir kez daha gündeme taşınıyor (DiPaolo, 2011:51). Ancak gündelik hafızadaki bu trajediyi Nolan sinema üzerinden silmeye çalışıyor. Başka bir ifade ile Nolan sanki ABD halkının artık huzur bulmasını ve bir dönemin kapanması tavsiye ediyor.

Düzen, Kaos ve Düzenin Yeniden Tesisi

Kara Şövalye özellikle yarattığı karanlık atmosfer ve gerçekçi kurgusuyla diğer iki filmden ayrılmaktadır. Hem seriyi bitiren filmde (*Kara Şövalye Yükseliyor*) hem de özellikle ilk filmde (*Batman Başlıyor*) üstün teknolojik silahlarıyla nere-

deyse insan-üstü nitelikte karakterlerin çarpıştığı hayali bir gelecek betimlenmiştir. Yine ilk filmde şehrin silüeti belli belirsiz verilmekte ve bu haliyle çizgi romanı andırmaktadır. Oysa *Kara Şövalye'de* şehir, gökdelenleriyle, bankalarıyla, ara sokaklarıyla, mafyasıyla, limanı ile içeriden ama karanlık bir atmosferle yansıtılmaktadır. Karakterler açısından bakıldığında ise ikinci filmdeki Joker, patolojik bir ruh hali göstermekle birlikte özgün ve gerçekçi bir karakterdir.

Nolan ilk filmde kötülerin dünyasına içeriden bakmaya çalışmış, Bruce Wayne'i eğitimi alması için filmin kötü karakteri *Ra's al Ghul'un* yanına yollamıştır. İkinci film ise bu dünyaya daha da fazla nüfuz etmektedir. Film Joker ile başlar ve neredeyse sonuna kadar onun etrafında şekillenir. Bir anlamda Joker merkezi bir konumda yer almaktadır. Grotesk Joker karakteri giderek psikolojik yönü ağır basan, histerik, şizofren, katliamcı bir tipe dönüşür. Böylece izleyici Joker'in ruhunun karanlık dehlizlerine doğru çekilir. Bu yüzden bu filmi Joker, onun Batman ile olan ilişkisi ve son olarak da iyi-kötü ayrımını bulanıklaştıran Harvey Dent üzerinden okumak anlamlı durmaktadır.

Nolan'ın, Joker'i merkezi bir konuma yerleştirmiş olmasından dolayı izleyici, Joker'e daha yakından bakmaya davet edilmektedir. Bu hem fizik hem de metafizik anlamda bir yakınlıktır. Örneğin Joker'in yüzündeki yara izlerine dikkatimizi yöneltiriz ve bu yaraların Joker'in ruhsal durumuyla bir bağlantısı olduğunu, yani Batman'in yaşadığına benzer bir travma etkisi yarattığını anlarız. Ancak yaraların nedenine ilişkin Joker her seferinde farklı bir hikaye anlattığı için asıl gerçek bir türlü açığa çıkmaz. Peki Joker'in yüzünün deforme olmasının ne anlamı olabilir? Vollum ve Adkinson, süperkahraman hikayelerinde, suçluların fiziksel olarak "çarpık ucubeler" biçiminde resmedilmesinde Cesare Lombroso (1836-1909)'nun suçlu davranışlarını biyolojik bir temele oturtmaya çalışan teorisinin etkisi olabileceğini öne sürmektedir. Bir kriminolog olan Lombroso suçluları diğer insanlardan ayıran fiziksel belirtiler olduğunu öne sürüyordu. 19. yüzyılda pek kabul gören pozitivizmin ve Darwin'in etkisiyle kafatası incelemeleri sonucu suçluluğun doğuştan geldiğini yani genetik olduğunu ispatlamaya çalışmış ve "doğuştan suçlu" diye bir kavram ortaya atmıştır (Lombroso, 1911). Lombroso'nun kriminolojiyi ırkçılığa indirgemesi bir yana, Vollum ve Adkinson, süperkahraman hikayelerindeki

pek çok suçlunun Lombroso'nun "doğuştan suçlu" kategorisine dahil edilebileceğini belirtmektedir (2003: 103). Bu tespit Joker, Penguen, Harvey Dent ya da Bane gibi karakterleri düşününce yerinde gözükmektedir. Bunun yanında Nolan, biyolojik temelli bu yaklaşıma önemli bir eleştiri getirerek, bu karakterleri yeniden kurgulamıştır. Hem Joker, hem Bane, hem de Dent'in fiziksel deformasyonları doğuştan değil, sonradan oluşmuştur. Ancak yine de üç filmdeki bütün kötü karakterler bir şekilde fiziksel bozulma geçirirler ve bu çoğunlukla yüz yaralanmaları biçimde gerçekleşir. Joker'in yanaklarında dikişler, Bane'in ağzında maskeyle kapadığı bir yara vardır ve Dent'in yüzünün yarısı tamamen yanmıştır ki Dent ancak ondan sonra kötülüğe yönelir. Bununla birlikte Nolan ilk filmde Liam Neeson'un canlandırdığı Ducard karakteriyle bu konuda bir istisna yapmıştır. Ducard, (aslında kimliğini gizleyen *Ra's al Ghul*'den başkası değildir) fiziksel açıdan diğer hiçbir kötü karaktere benzemez. Bedeninde ne bir yara izi, ne de bir uyumsuzluk göze çarpar. Nolan, onun sorununun dış görünüşte değil, yöneldiği amaçta (Gotham'ın yok edilmesi) olduğunu söyler gibidir. Başka bir ifadeyle, diğerlerinde 'suç' egzotik⁹ bir anomali¹⁰ ile kendini ele verirken, Ducard'ta ezotik¹¹ bir anomali söz konusudur.

Buradan Joker'in Batman ile olan ilişkisine geçerse, bu ilişki bize neyi anlatmaktadır? Öncelikle, Batman ile Joker arasındaki ilişkiyi bir teodise¹² olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Nasıl ki Marx'ta kapitalizm geleneksel hiyerarşileri kırarak olumlu, öte yandan yabancılaşmayı arttırarak da olumsuz bir niteliği aynı anda barındırabiliyorsa, Gotham şehri de Batman ve Joker'i aynı anda içermektedir. Birinin varlığı diğerinin de var olmasını gerektirmektedir. Daha önce bir süperkahramanın varlığının sistemde yanlış giden bir şeyler olduğunun kabul edilmesi anlamına geldiğini belirtmiştik. Joker bu noktada yanlış giden durumun vücut bulmuş, maddeleşmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Batman'in varlığı, Joker'i de baştan kabul etmek demektir. Filmde birbirlerini öldürmemelerinin temel sebebi burada aranmalıdır. Joker bunu şu şekilde ifade eder: "Seni niye öldüreyim ki. Sen beni tamamlıyorsun". Yani aralarında simbiyotik bir ilişki söz konusudur.

Batman burada bir anlamda 'derin devlet'i temsil etmektedir. Devlet, 'suçluların kurallarıyla' iş görecektir görev-

lilere ihtiyaç duyduğunda bir istisna yapmakta ve meşru şiddet uygulayıcılarına ek olarak devletin yanında yer alan bazı aktörlerin suçlulara karşı şiddet uygulamasına müsaa-

de etmektedir. Başka bir ifadeyle Batman sistemin kirliliği gibidir. Bu yüzden iyi bir amaç uğruna kötü bir yol izlemek gerektiğinde Batman devreye girmektedir. Örneğin ikinci filmde Batman, Joker'in yerini tespit edebilmek için bütün Gotham halkının telefon görüşmelerini Wayne Şirketi sayesinde yasadışı bir şekilde dinlemiştir. DiPaolo'nun (2011:61) belirttiği gibi Joker, Batman'i "tam teşekküllü bir faşiste" dönüştürememiş ama onu bir tiran olmaya zorlamıştır. Batman'in bu tavrı, 11 Eylül travması sonrası Bush hükümetinin tiranlığını da meşrulaştırmaktadır. Bir tehdit unsuru kurgulandığı vakit –komünistler, pasifistler ya da İslamcı teröristler gibi– "toplumu bir arada tutmak ve korumak" amacıyla otoriter uygulamalara başvurmak meşru hale gelebilmektedir.

Ancak bir tirana dönüştüğünde bile Batman düşmanı öldürmek değil, etkisiz hale getirmek amacıyla şiddet uygulamaktadır. Ateşli silah kullanmaması bu sebepten kaynaklanmaktadır. Oysa Joker'in kendi ifadesiyle en sevdiği şeyler "dinamit, barut ve benzindir". O, insanları öldürmekten çekinmez. Yine de Joker'in şiddetiyle Batman'inki arasındaki fark muğlaktır. Çünkü Batman'in şiddetinin meşruiyeti kendinden menkuldür. Meşruiyet referansı kendisine dönüktür. Ne toplum, ne de kurumlar ona böyle bir görev yüklememiştir, o kendi kendisini tayin etmiştir. DiPaolo'nun (2011:58) yorumuyla söylersek, Bruce Wayne şehrin feodal prensi olarak, soyluluktan gelen bir meşruiyetle tebaasını adeta bir baba gibi koruyup kollamakta, paternalist bir otorite örneği sergilemektedir. Bruce feodal lord olarak düşünüldüğünde Batman de onun muhafızı yani *Kara Şövalye'si* olmaktadır.

Otoriter ve totaliter politikaların meşrulaştırılmasında tehdit unsurunun önemli bir işlevinin oluşu, Batman ve Joker'in adeta Janus heykelini¹³ andırmasına yol açmaktadır. Joker'in varlığı aslında Batman'i meşrulaştırmaktadır. Amaçları farklı gözükse de bu açıdan birbirlerini tamamlamaktadırlar. Dolayısıyla Batman'i yaratabilmek için önce bir Joker yaratmak gerekmektedir. Başka bir ifadeyle Batman'in bütün toplumu gözetim ve denetim altında tutmasının a *priori* koşuludur Joker. Joker'in kelime anlamı da bu durumu

teyit eder cinstendir. Joker ilk anlamında 'şakacı' demektir. Yüzündeki hiç kaybolmayan gülüşü, alaycı kişiliği ve kullandığı 'tehlikeli oyuncaklar' düşünüldüğünde ismi ile müsema dedirtmektedir. Ama iskambil oyunundan türeyen anlamıyla Joker –ki kartvizit olarak iskambildeki Joker kartını kullanmaktadır– herkesin, her şeyin yerine konulabilen, her işe yarayan, her yerde kullanılabilen manasına gelmektedir. Bu ikinci anlam, neden Batman'den önce bir Joker'e ihtiyaç duyulduğunu daha iyi açığa çıkarmaktadır. Sistem tıkandığında, bir kriz durumunda, işler yolunda gitmediğinde 'her işe yarayan adam' kartı oynanmaktadır. Böylelikle Joker'in peşindeki Batman 'her yol mübahtır' düsturuyla hareket edebilir ve sivil haklar, güvenlik uğruna –toplumsal bir muhalefete uğramadan– askıya alınabilir.

Bu tartışmaya Harvey Dent karakterini de eklediğimizde, onun Batman ve Joker arasındaki bağ olduğunu görebiliriz. Eğer Batman ve Joker, Janus heykelinin iki yanıysa, Dent o heykelin kendisi (İki Yüz) olmaktadır. Gotham'ın savcısı olarak Dent bir anlamda düzeni de temsil etmektedir. Yukarıda Gotham şehrinin Batman ve Joker'i aynı anda içerdiğini, bu karakterlerin birbirlerini gerektirdiğini belirtmiştik. Onların da dahil olduğu bu düzenin savunucusu Dent'tir. Dolayısıyla Dent pek çok anlamda İki Yüz'e sahiptir. Bir taraftan pozitif hukuka inanırken, diğer taraftan Batman'in sivil hakları güvenlik uğruna askıya almasını meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Önceleri kurumsal adalet sisteminin savunucusuyken, bir anda intikamcı bir adalete sarılmıştır. Bir taraftan Batman'e, diğer taraftan Joker'e yakındır. Dent'in yüzünün bir tarafı düzen için uğraşmakta ve bu yüzden Batman'i çağırıştırılmaktadır. Diğer tarafı ise kaostur ve akla Joker'i getirmektedir. Kaos (Joker) düzeni (Harvey Dent) tahrip etmiş olsa da düzen yeniden sağlanmıştır (Batman).

Batman'in bir anlamda 'derin devlet'i temsil ettiğini ve gerektiğinde elini kirlettiğini belirtmiştik. Bu durumda Dent de devletin kendisidir. Bununla birlikte Dent aslında Batman'e öykünmekte, Batman olmak istemektedir. O, şehrin Beyaz Şövalyesi'dir. Slavoj Žižek (2012) de Dent'i Batman'in resmi karşılığı olarak betimlemektedir. Ona göre Dent, Batman'den daha fazla Batman'dir ve bunu Batman olduğunu ilan etmesiyle ortaya koymuştur. Batman de filmin sonunda Dent'in suçlarını üzerine alarak ('Kara Şövalye' olarak) onun 'Beyaz Şövalye' unvanının kirlenmesini önle-

miştir. Batman'in Dent'in suçlarını üzerine alması, 'derin devlet'in devletin suçlarını üstlenmesi biçiminde yorumlanabilir. Böylece devlet yalanlar üzerine yükselmekte ve sahte kahramanlar yaratmaktadır.¹⁴

Düzeni tahrip etme noktasında tekrar Joker'e dönersek, onun politik duruşunun anarşizme yakın olduğunu söyleyebilir miyiz? Çünkü Joker'in mevcut toplumsal düzenle açıkça bir derdi vardır. Batman'in düzen arzusu karşısında, Joker kaosu yüceltmektedir. Toplumsal ilişkilerin arz-talep, kar-zarar hesabıyla kurulduğu –Marksist terimle söylersek metalaştığı– bu kinik toplumu parçalamak ister gibidir. Çalmak için onca zahmete girdiği bir depo dolusu parayı yakması da bu sebepten kaynaklanmaktadır. Kendi ifadesiyle "mesele para değil, bir mesaj vermektir". Ayrıca Joker, Dent'i intikamcı bir katile dönüştürdüğünde, bir anlamda devletin ya da meşru otoritenin ipliğini de pazara çıkarmış olmaktadır.

Daha önce Gotham'ın New York şehrini işaret ettiğini belirtmiştik. Bu şehir *fin de siecle* etkisiyle 1880'lerden 1930'lara kadar önemli anarşist hareketlere sahne olmuştur. Bu hareketler içerisindeki önde gelen isimlerden Alexander Berkman anarşizmi tanımlarken, önce onun ne olmadığını ortaya koymaktadır. Berkman'a göre (1977:2), anarşizm ne bombalar, ne düzensizlik, ne kaos, ne hırsızlık, ne cinayet'tir. Anarşizm ne barbarlığa ne de vahşi/yabani duruma geri dönme amacı taşımaktadır. Bu şekilde bakıldığında Joker'i anarşist olarak tanımlamak zor görünmektedir. Çünkü Joker soygunculuk yapar, cinayet işler, kaosu yüceltir ve her türlü patlayıcıyı kullanır.

Öte yandan anarşist stratejiler içerisinde pasif direniş, sivil itaatsizlik olduğu gibi tartışmalı 'eylem ile propaganda'nın (*propaganda by deed*) da yer aldığını ifade etmek gerekir. Jennings (1993:137), 19. yüzyıl sonunda anarşistlerin bu sonuncu stratejiyi benimsemesinde, 1881'de Rus çarı II. Alexander'a suikast düzenleyen Rus nihilistlerin büyük etkisinin olduğunu öne sürmektedir. 1892 ile 1894 yılları arasında parlamento da dahil olmak üzere Fransa'nın pek çok yerinde patlatılan bombalar, dönemin Fransa cumhurbaşkanı Sadi Carnot'un öldürülmesi ve ABD'de Alexander Berkman'ın da katıldığı Carnegie Çelik Şirketi başkanı Henry Clay Frick'i öldürme girişimi anarşistlerin terör eylemlerinin

den bazılarıdır. Ancak bu eylemler halk üzerinde beklenen etkiyi yaratmamış ve bu tarz eylemlerden giderek vazgeçilmiştir.

Joker de 'eylem ile propaganda' stratejisini benimsemiş gibi gözükmektedir. Gotham'ın yargıç ve emniyet müdürüne suikast düzenler. Savcı Harvey Dent ve Rachel Daves'i kaçıırır. Filmin sonuna doğru birisi masum insanlarla, diğeri ise suçlular ile dolu iki ayrı gemiye patlayıcı yerleştirir ve bu patlayıcıların her birinin kumandasını diğer gemidekilere verir. Böylece her gemi, diğerinin kaderini ellerinde tutmaktadır. Joker, insanların 'medeniyet' kisvesi altında birbirlerine karşı 'anlayışlı' davrandıklarına inanmaktadır: "İşler yolunda gitmediğinde bu medeni insanlar birbirlerini yer". Böylece Joker de *Ra's al Ghul* gibi gerçek toplumsal çatışmaları varlığın olumsuzluğuna ilişkin metafizik bir anlatıya indirgemektedir. Aslında Murray Rothbard gibi bazı anarko-kapitalistler de insan doğasına ilişkin iyimser görüşlere sahip değildir. Rothbard'a (1978:193) göre insanoğlu suça eğilimlidir. Zaten Joker de karikatürize edilmiş bir anarko-kapitalist figür gibi durmaktadır. Onun derdi kapitalizmden ziyade devlet baskısıdır. Aslında Batman'i de "polis gücünün özelleştirilmesi" -her ne kadar bu işten para kazanmasa da. Çünkü paraya ihtiyacı yoktur!-, olarak yorumlarsak Nolan'ın anarşizm meselesi Robert Nozick'in 'minimal devlet'ine çıkan liberter¹⁶ bir anlatıya ulaşmaktadır. Bilindiği gibi Nozick'in teorisi -ki daha sonra Yeni Sağcı politikaların temelini oluşturmuştur- etkinliği oldukça sınırlandırılmış bir devlet ve özelleştirmeler sayesinde neredeyse her şeyin piyasaya devredilmesine dayanan bir deregölasyonu (kural-sızlaştırma) öngörmektedir (Nozick, 1974). Bu sınırsız özgürlükteki piyasa düzeninde sosyal güvenlik de herkes için olmaktan ziyade sadece yardıma muhtaçlarla sınırlı tutulmakta ve devlet eliyle yürütülmek yerine büyük ölçüde zengin bazı filantropistlere havale edilmektedir. İşte Bruce Wayne de zengin filantropist rolünü üstlenerek bu piyasa düzeninde üzerine düşen 'görev'i yerine getirmektedir. Dolayısıyla nasıl ki son film reel-politik düzeyde "Wall Street'i İşgal Et!" (*Occupy Wall Street!*) eylemlerine sağ kanattan gelen bir eleştiri gibi okunabilirse, ikinci film de Refah Devleti'nin ve 1968 hareketlerinin yeni sağcı bir eleştirisi gibi gözükmektedir.

Bitirirken...

Günümüzde sinemanın başat kültür ürünü olduğu düşünülürse, filmlerin ne kadar geniş bir kitle ile etkileşime girdiği daha iyi anlaşılabilir. Dolayısıyla film analizleri mevcut toplumun zihniyet dünyasına nüfuz edebilmenin önemli yöntemlerinden birisi haline gelmektedir. Filmlerin yaygınlığı, herkesin izlediği film hakkında bir şeyler söyleyebilmesi, film analizlerinin değerini azaltmaz aksine "akademik olanın toplumla, hayatla ilişkisini"¹⁷ kurmasına imkân sağladığı söylenebilir.

Bu makalede Batman'in -Nolan'ın kurguladığı biçimiyse- "nasıl bir ideolojik anlamı olduğu" sorgulanmıştır. Yukarıda ifade edildiği gibi filmler toplumsal yaşamın dışarısında olmadığı gibi popüler kültür alanı da ideolojik içerikten ve söylemlerden bağımsız değildir. Dolayısıyla filmler bir şekilde politikayla ilişkilidir. Çünkü filmlerin -diğer tüm sanat dalları gibi- "boş zaman eğlencesi" olmaktan öte anlamları vardır. Popüler kültür ürünleri toplumsal çatışmaların içerisinden konuştuğu, belirli bir görüşü dile getirdiği ve en önemlisi bu çatışmalara ilişkin bir pozisyon aldığı için politik bir bağlamda değerlendirilebilir.¹⁸ Batman gibi süperkahramanları konu alan filmlerin politik analize yönelik verimli malzemeler sunmasının temel sebebi bir süperkahramanın varlığının başlı başına politik bir tavra işaret etmesidir. 'Kötülük' ile mücadele etmek için neden bir Batman yaratılsın ki? Bunun nasıl bir amacı olabilir? Batman'e kimin ihtiyacı vardır? Kısacası Nolan'ın Batman üçlemesi bize neyi öğretmektedir?

Nolan'ın üçlemesinden hareketle, Batman'i kapitalist bir süperkahraman olarak tanımlamamız mümkün gözüküyor. Ayrıca ideal olarak takdim edilen düzenin de plütokrasiyi çağrıştırdığı ifade edilmelidir. Gelgelelim film analizi yaparken, 'filmin mesajının' izleyicide nasıl bir etki yaptığı fazla hesaba katılmamaktadır. Daha doğrusu izleyicileri pasif alıcılar olarak betimlemek yönünde baskın bir eğilim vardır. İktidarı totaliter bir biçimde ele alan görüşlerde popüler kültür alanı iktidar tarafından tam bir kuşatılmışlıkla resmedilir. Özellikle ana akım sinema içerisinden filmlerin eleştirel bir imkân içermesine ihtimal verilmemektedir. Bu yüzden eleştirel bakışa sahip sosyal bilimciler, ana akım sinemayı ya görmezden gelir ya da sadece yermek amacıyla

gündemlerine taşır. Buna karşın ne izleyiciler pasif alıcılardır ne de ana akım sinema tamamıyla muhafazakârdır. Bununla birlikte sınırlılıkları olduğu da inkâr edilemez.

Bülent Somay kısa bir süre önce katıldığı bir toplantıda Marx'ın *Das Kapital*'ini bir edebiyat eseri olarak okumayı önermişti.¹⁹ “Hayalet”, “mezar kazıcı” ve “pranga” gibi gotik göndermeleri örnek göstererek, Marx'ın dönemin popüler edebiyatından oldukça etkilenmiş olduğunu belirtmişti. Buradan hareketle Somay, popüler kültürün “bir toplumun bilinçaltını” temsil ettiğini ifade ederek, bütünüyle iktidarın kontrolündeki bir kültür alanı düşüncesini tartışmaya açmıştı. Başka bir ifadeyle popüler kültür ürünlerinin satır aralarında farkında olmadan bazı direniş imkânları yaratılıyordu. Yani klişeler arasında bazı muhalif ifadeler gizliydi.

Bu makalede Nolan'ın oldukça muhafazakâr ve statükocu bir sonuca ulaştığı açıklandı. Ancak Somay'dan ilhamla *Batman*'in farkında olmadan mevcut sistemin bazı sorunlu taraflarını açığa vurduğuna da dikkat çekilmelidir. Süperkahraman öykülerinin sistemde yanlış giden bir şeyler olduğu kabulüyle yola çıktığına değinilmişti. Batman'in önceki pek çok süperkahraman öyküsünden farkı ise kötülüğün ayrı bir gezegenden ya da başka bir toplumdaki değil, bizzat içinde yaşadığımız toplumdan gelmesidir. Yani ‘suç’ mevcut sistemdeki yozlaşmışlıktan dolayı ortaya çıkmaktadır. Bruce Wayne gibi lüksün keyfini çıkararak, çapkınlıklarla gönlünü eğlendiren ve kent mekânını tamamıyla kontrol altına alan²⁰ zenginler karşısında Bane, “ben de isterim” diyenleri harekete geçirmeye çalışmaktadır. Her ne kadar merkezine burjuva-işçi yerine zengin-fakir karşıtlığını alan böyle bir okumanın önemli sınırlar içeren bir eleştirel imkâna sahip olduğunu belirtmek zorunda olsak da, bu örnek süperkahraman öykülerindeki bazı klişelerin altında muhalif bir dilin varlığının aranabileceğini de gösterir.

NOTLAR

1 Yüksek lisans tezimde bu durum yani Nazilerin ve daha genel olarak faşizmin her türlü kötülüğün kaynağı olarak görülmesi sorgulanmakta ve bunun modern (liberal) siyaset anlayışının kendini temize çıkarma girişimi olduğu öne sürülmektedir. Bkz. Bölükbaşı (2012), özellikle I. Bölüm.

2 Bruce Wayne'in babası, 'kendini Gotham halkına adanmış bir yardımsever olarak', şehri bir metro hattı ile birleştirerek “ucuz bir toplu

taşıma sistemi” kurmuştur. Ayrıca Wayne Şirketi'nin yönetimini “daha ilgili olan insanlara” bırakarak, bir hastanede “Gotham'ın zor durumdaki halkı” için gönüllü olarak çalışmaya başlamıştır. Bruce Wayne de babasının misyonunu çeşitli yardım kuruluşları ve bağışlarla sürdürür. Örneğin Kara Şövalye Yükseliyor'da – filmin sonunda Robin'e dönüşecek olan – Joseph Gordon-Levitt'in canlandırdığı John Blake karakteri, Wayne Şirketi'nin destek olduğu bir yetimhanede büyümüştür.

3 Buradaki 'bireysel çözüm arayışı', toplumsal değil de bireysel bir saik ile harekete geçen adalet arayışı olarak düşünülmelidir. Modern hukuk anlayışı ve toplum düzeni adaletsizliğe yönelik bireysel çözüm arayışını dışlamaktadır. Zaten Batman Başlıyor'da görüleceği üzere Bruce Wayne kişisel öfkesini, intikamını bir kenara bıraktığı ve toplum adına adalet arayışına yöneldiği noktada Batman'e dönüşür. Şüphesiz bütün süper kahramanlar bireysel bir çözüm aracı olarak sunulurlar ancak hiçbir zaman kişisel bir amacı yerine getirmek için çabalamazlar ya da en azından böyle bir iddiaları vardır. Ancak yine de, Bruce Wayne'nin egemen olduğu bir düzenin koruyuculuğunu yaptığından, Batman'in meselesinin 'kişisel' olmadığını öne sürmek zordur.

4 Süperman'ın insanüstü güçleri için bkz. Eco (1972:14).

5 Mizantropi insanlığa/insan doğasına karşı duyulan genel bir nefret ve güvensizlik olarak anlaşılabilir. Arthur Schopenhauer'in veciz bir ifadesi bu kavramı çok iyi açıklamaktadır: “İnsan var oluşu bir çeşit hata olmalı”.

6 İkinci filmde 'sahte' Batman'ler karşısında 'gerçek' Batman'in tavrı da bunu çağrıştırmaktadır. İçlerinden birisi “seninle benim aramda ne fark var” sorusunu yönelttiğinde Batman bunu ciddiye almaz. Aslında aralarındaki temel fark 'gerçek' Batman'in kullandığı üstün teknolojik araçları alabilecek zenginlikte olmasıdır.

7 Colville, Morrison'un bu ifadesine yer verdiği yazısında, serinin son filminin politik açıdan sağ muhafazakâr bir duruş sergilediğini ifade etmektedir (2012).

8 Filmin mesajının reel-politik düzeyde bu şekilde değerlendirilebileceği, aralarında Mark Fisher'in (2012) de bulunduğu pek çok kişi tarafından belirtilmiştir.

9 Egzoterik: Dışa yönelik anlam, dışrak, zahiri.

10 Anomali: Normal biçimin dışında olan.

11 Ezoterik: İçe yönelik anlam, içrek, batını.

12 Çok genel olarak iyiliğin gerçekleşebilmesi için kötülüğün zorunluluğunu savunan felsefe doktrini.

13 Antik Roma'da kent girişinde bulunan ve birbirine zıt iki yöne doğru bakan ikiyüzlü Roma tanrısı heykelidir.

14 Slavoj Žižek'e göre Bane, (Batman'in üstlenmiş olduğu) Dent'in suç-

larını açığa çıkararak bir anlamda sistemin yalanlarını ifşa etmektedir. Žižek'in Nolan'ın Batman üçlemesi üzerine (ama büyük ölçüde son filme yoğunlaşan) analizinin tamamı için bkz. Žižek (2012).

15 Anarko-kapitalizm, libertarian felsefeyle yakın ilişkili olarak bireysel egemenlik lehine devletin 'serbest piyasa' içerisinde eritilmesini savunur.

16 'Bireysel özgürlükçülük' olarak tanımlanabilecek libertarianizm, genel olarak devletin mümkün olduğu ölçüde küçültülmesinden yana olan ve toplumdaki dezavantajlıların konumunu iyileştirmede devletten ziyade gönüllü kuruluşları öne çıkaran siyasal felsefe görüşüdür. Liberterler açısından eğer adil bir konumda sahip olunan mallar varsa, bunların serbest aktarımı sonucu oluşacak yeni dağılım da adildir. Dolayısıyla hükümetin bu mübadeleyi insanların isteğine aykırı bir biçimde vergilendirmesi, bu vergiler doğuştan engelli birinin masraflarını karşılayacak olsa da adil değildir. Çünkü eğer insanlar sahip oldukları şeyleri adil bir biçimde elde etmişlerse, bu mallar üzerinde hak sahibidirlere ve onların isteği olmaksızın bu mallar kullanılamaz. Liberterler (örneğin Nozick) gönüllü yardımlara karşı çıkmamakta, aksine bunu önemsemektedir. Ancak kişi sahip oldukları kaynakları hükümet dahil herkesten uzak tutmayı da seçebilir ki bu da aynı oranda meşrudur. Çünkü hükümet dahil hiç kimsenin, bir insanın sahip oldukları kaynakları, onun isteği olmaksızın engellileri, yaşlıları ya da fakirleri kurtarmak pahasına bile olsa o kişiden almaya hakkı yoktur. Bu görüş Kantçı düşüncedeki insanların her birinin "kendi kendisinin sahibi" olan ayrı varlıklar olduğu ilkesine dayandırılmaktadır. Kişinin kendisi üzerinde sahip olduğu haklar, sahip oldukları üzerindeki hakları da beraberinde getirdiğinden, dezavantajlı bir kişinin bir başkasının yetenekleri üzerinde söz sahibi olması düşünülemez. Dolayısıyla insanlardan istenecek fedakârlığın bir sınırı vardır. Libertarianizm üzerine genel bir değerlendirme için bkz. Kymlicka (2006: 141-232).

17 Günümüzde akademik olan ile toplumsal olan arasındaki fark giderek açılmaktadır. Dellaloğlu (2012:7) bunu şu şekilde ifade ediyor: "Artık ortalama bir sosyoloji tezinin, o tezin jürisi dışında birileri tarafından okunması giderek imkânsızlaşmaktadır. Akademik olanın toplumsal olanla, hayatla ilişkisi neredeyse kopmuştur. O zaman ne cüretle hala 'sosyal bilim' kavramını kullanıyoruz?"

18 Popüler kültür ürünlerinin ya da Adorno'nun tabiriyle "Kültür Endüstrisi"nin üretim ilişkileriyle bağlantılı olarak kavranabileceği konusunda bkz. Adorno (2008).

19 Söz konusu toplantı Marksizm Günleri çerçevesinde düzenlenen 9 Kasım 2012 tarihli "Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi" başlıklı oturumdur.

20 Wayne Şirketi'nin şehrin tam merkezinde olduğu ve metro hattının buna göre oluşturulduğunu hatırlayınız.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2008). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner vd., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkman, Alexander (1977). *ABC of Anarchism*, London: Freedom Press.

- Bölükbaşı, Mustafa (2012). "Faşist Estetik: Leni Riefenstahl Filmleri Üzerine Bir İnceleme", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Colville, Robert (2012). "How the Dark Knight Rises reveals Batman's Conservative soul", *The Telegraph*, 17 Temmuz. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/9405999/How-the-Dark-Knight-Rises-reveals-Batmans-Conservative-soul.html>, (10 Ağustos 2012).
- Dellaloğlu, Besim F. (2012). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- DiPaolo, Marc (2011). *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Films*, North Carolina: McFarland & Company.
- Eco, Umberto (1972). "The Myth of Superman", *Diacritics*, 2 (1): 14-22.
- Fisher, Mark (2012). "Batman's political right turn", *The Guardian*, 22 Temmuz. <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/jul/22/batman-political-right-turn>, (10 Ağustos 2012).
- Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2008). *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jennings, Jeremy (1993). "Anarchism", *Contemporary Political Ideologies*, ed. Roger Eatwell, Anthony Wright, London: Printer Publishers, s: 127-146.
- Kymlicka, Will (2006). *Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Loeb, Jeph ve Morris, Tom (2005). "Heroes and Superheroes", *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*, ed. Tom Morris, Mat Morris, Chicago: Open Court, s: 11-20.
- Lombroso, Cesare (1911). *Criminal Man*, New York: G. P. Putnam's Sons
- Nozick, Robert (1974). *Anarchy, State and Utopia*, Oxford: Blackwell.
- Rothbard, Murray (1978). "Society Without a State", *Anarchism: Nomos XIX*, ed. James Roland Pennock, John W. Chapman, New York: New York University Press, s: 191-207.
- Şensöz, Ali Deniz (2012). "Nolan'ın Kara Şövalyesi Neden Bu Kadar Ciddi?", *Altyazı*, (119): 44-48.
- Vollum, Scott, Adkinson, Cary D. (2003). "The Portrayal of Crime and Justice in the Comic Book Superhero Mythos", *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10 (2): 96-108.
- Žižek, Slavoj (2012). "Dictatorship of the Proletariat in Gotham City". <http://boitempoeditorial.wordpress.com/2012/08/08/dictatorship-of-the-proletariat-in-gotham-city-slavoj-zizek-on-the-dark-knight-rises>, (10 Ağustos 2012).

Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: *Anatolian Death Metal**

Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU**

Özet

İnsanlar kendilerini, kimliklerini inşa ettikleri kolektif gruplar içinde tahayyül ederler ve kendi kimliklerini üyesi oldukları gruplar içinde garantiye alırlar. Bununla birlikte grupların, üyelerine benzerlikler sağlamalarına rağmen bireyler kendi farklılıklarını da vurgulama ihtiyacı duyarlar. Çünkü bireyler, benzerlikleri arttıkça farklılaşmaya çalışır. Müzisyenler de kendilerini müzik türlerinin kolektif kimlikleri içine yerleştirirler. Müzik türünün kolektivite sağlayan unsurlarını kullanırken, kendi farklılıklarını vurgulamak için yeni unsurları da icad ederler. Bu makale bir müzik grubunun (*Gates of Ethernity*), bir yandan ilişkilendiği müzik türünün (*Extreme Metal*) birleştirici unsurlarını kullanırken, öte yandan kendi farklılığını nasıl vurguladığını (*Anatolian Death Metal*) göstermeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: *Kimlik, Farklılık, Extreme Metal Müzik, Extreme Metal Scene, Anatolian Death Metal.*

Synchronic Building of Similarity and Difference Through Music: *Anatolian Death Metal*

Abstract

People imagine themselves within the collective groups that construct their identity. Thus, they assure their identity among this group identity. Although groups provide similarities for its members, individuals need to emphasize their differences. Because, as similarities grow, individuals try to show their differences. Parallel to this, musicians place themselves in the collective identities of music genres. As they use the genre's elements which construct collectivity, they also 'invent' new elements in order to emphasize their differences. This study mainly aims to show that how a music group (*Gates of Ethernity*) emphasizes its differences (*Anatolian Death Metal*), while structuring its identity around the genre's (*Extreme Metal*) consolidative elements.

Keywords: *Identity, Difference, Extreme Metal Music, Extreme Metal Scene, Anatolian Death Metal.*

* Bu çalışma, 11-12 Mayıs 2009 tarihleri arasında, İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla Kampüsü'nde düzenlenen 'Müzik Biliminde Gençler Semineri'nde bildiri olarak sunulmuş ancak yayınlanmamıştır.

** Arş. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Narlıdere, İzmir. E-posta: aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr.

Giriş

Bireysel kimliğin kolektif kimliğin menziline olduğu ve kimlik dinamiklerinin bu çerçevede anlaşılması gerektiği aksiyomundan yola çıkıldığında, insanların yaşamlarını anlamlandırırken içinde yer aldıkları grupların önemli bir odak olduğu gerçeği ile karşılaşılır. Bireyin kendini tanımlama süreci olarak kimlik oluşumu öncelikle kişisel bir tanımlamadan başlar. Kim olduğunu ne olduğunu bilmek isteyen birey, bu bilme isteğini karşılayabilmek için anlamlandırma ve aidiyet duygusu geliştirir. Bireysel düzeydeki bu anlamlandırma ve aidiyet duygusu, kendisini garanti altına alabilmek için bireysel ölçüde ötesinde daha geniş bir dayanağa gereksinim duyar. Böylelikle bireyin, kendisini içinde güvenle konumlandırabileceği bir grup kimliği devreye girer. Kişinin kendisini bir birey olarak tanımlamasının yanında grup kimliği içinde tanımlaması, aidiyet ve varlığını kendisinden daha güçlü bir gruba dayandırarak onay görmesini sağlar.

Ortak bir kimlik ya da bir biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imge anlaşılır (Assman, 2001:132). Bu imge, kimlik oluşturma sürecinin doğal bir parçası olarak, o imgeyi oluşturmamayanların imgelerinden ‘farklı’ olanı işaret eder. Yani birey ya da grup, bu ortak imgenin benzeşen unsurlarına vurgu yaparak bu yönler üzerinden kendi aidiyetini pekiştirir. Bu benzerlik oluşturucağı unsurlar, kimliğin daha geniş ölçekteki bir kolektiviteye dayandırıldığı alanları oluşturur. Ancak kolektif kimlik içerisinde dahi bireyin ya da grubun kendini farklılaştırma ihtiyacı, mikro düzeylerde de olsa devam eder. Birey ya da grup, mensubu olduğunu hayal ettiği bu kolektivite içinde de farklılaştırarak daha “özgün” tanımlar peşinde koşabilir. Çünkü “...kimlik, var olabilmek için ‘farklılığa’ gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ‘öteki’liğe dönüştürür” (Connolly, 1995:93). Grup kimliği, dışarıdan bakışta, grubu oluşturan kişileri benzer kılan pek çok ortak özelliği de taşıdığı için, mensubu olan üyeleri benzer kılan bir görünüm sergiler. Moscovici ve Doice’ye (1992) göre insanlar benzerlikleri arttıkça farklılaşmaya çalışır (Bilgin, 2007:161’den). Bu anlamda kolektiviteyi sağlayan unsurların devamlılığı sağlanırken, kolektivite içinde farklılığı vurgulayacak unsurlar aranır. Farklılık yaratması istenen bu unsurlar, kimi zaman da icad edilir. Kimliğin sürekli yeniden inşasında, içinde yer alınan kolektivitelerin niteliğinin

ya da niceliğinin önemi yoktur. Dolayısıyla insanlar kimliklerini hem kadim aidiyet biçimlerinden (dinsel, etnik vb) hem de modern yaşamda ‘icad edilen’ yeni kültürel pratiklerden hareketle sürekli müzakere ederler. Kendilerini bir müzik türü ile ilişkilendirerek tanımlama çabası içinde olan müzisyenlerin ve izlerkitlelerin bu çerçevede değerlendirilebileceği açıktır.

Müzik grupları, kendilerini müziksel düzeyde geniş ölçekli bir kolektiviteyi sağlayan “tür” şemsiyesi altında konumlandırarak kimliklenirler. Belirli bir türün müziksel ve müzik dışı unsurlarını kullanan gruplar, bu türe yüklenen müziksel ve müzik dışı anlamlar çerçevesinde kendi grup kimliklerini oluştururlar. Türün karakteristik unsurları çerçevesinde geniş ölçekli bir aidiyet içersine kendilerini konumlandıran gruplar, pek çok ortak referans noktasında birleşebilmelerine rağmen daha güvenli bir aidiyete de gereksinim duyabilirler. Böylelikle, içinde konumlandıkları müzik pratiğinin kimi unsurlarını içe alarak kolektif kimliklerini pekiştirirken, kimi unsurları da dışarıda bırakarak ve/veya “kendilerine has olduğu” iddiası taşıyan unsurlar “icad ederek”, kendi farklılık noktalarını yaratırlar.

İzmir Extreme Metal Scene içerisinde yer alan *Death Metal* grubu *Gates of Eternity*, kendisini Extreme Metal Scene’in geniş ölçekli aidiyeti içerisinde tahayyül eden bir grup olarak, müzik yaşantısını ‘Extreme Metal’ şemsiye terimi altında sürdürür. Extreme Metal’in aşağıda ayrıntılandıracağım kolektivite sağlayan unsurlarını vurgulayarak, kimliğini geniş ölçekli bir aidiyeti temsil eden Extreme Metal’e dayandırır. Kendi içinde pek çok alt türe ayrılmış bir müzik türünde çalışmakta olan grup, bu alt türlerden birini kendi müziksel pratiğinin “tanımlayıcısı” olarak alır: Death Metal. Grup, bir yandan Death Metal’in müziksel unsurlarını kullanır ve bu alt türün müziksel gerekliliklerini yerine getirir. Öte yandan diğer Death Metal gruplarından farklılık alanını vurgulamak için grup üyeleri kendi yaptıkları türü *Anatolian Death Metal* olarak tanımlar. Grup üyeleri, bu farklılık iddiasını yalnızca söylemsel olarak vurgulamakla kalmaz, ayrıca Death Metal’in müziksel unsurları içersine makamsal ezgiler ve Türk müziği hissi verecek biçimde kurgulanmış aralıklar da eklerler. Müzisyen olarak katılarak gözlem amacıyla dahil olduğum grubun üyeleri, provalar sırasında bu tip ezgilerin oluşturduğu bölümleri çalışırken “işte burası

Anatolian” diyerek, bu kesitlerin farklılığı vurgulamadaki yerini de belirtirler. Ben bu makalede, grubun geniş ölçekli bir kolektiviteye işaret eden Extreme Metal türü ile yaptığı müzakereyi, benzerlik ve farklılık ekseninde inceleyerek grubun müziksel kimlik dinamiklerine ışık tutmayı amaçlıyorum.

1. Benzerlik ve Farklılık Zemini Olarak Extreme Metal

Bir ‘şemsiye’ terim olarak Extreme Metal, *Heavy Metal*’in 1980’lerin başında alt türlere ayrılması sonucundaki görünümünü ifade eder. 1970’lerin sonlarında Black Sabbath, Led Zeppelin ve Deep Purple gibi grupların çalışmalarıyla görünürlük kazanan Heavy Metal, *Blues* temelli *Rock’n Roll* ve *Hard Rock* kökenlidir ve müziksel esinini bu türlerden alır. Ancak 1970’lerin hemen sonuna denk gelen süreçte, Saxon, Def Leppard ve Iron Maiden gibi grupların öncülüğünde, Heavy Metal’e ayırt edici özelliklerin katıldığı *New Wave of British Heavy Metal* (N.W.O.B.H.M.) akımı ortaya çıkar. N.W.O.B.H.M. akımının içinde yer alan gruplar ise temel esinlerini *Blues* kökenli *Rock’n Roll* ya da *Hard Rock*’tan değil, ayrı bir tür olarak rüştünü ispat eden Heavy Metal’den alırlar (Harris, 2007:2). Böylelikle, Heavy Metal’in müziksel özellikleri çevresinde yapılan denemelerle yeni müziksel üsluplar yaratılmaya başlanır. Bu denemeler, 1980’lerin başından itibaren Metal içerisinde pek çok farklı alt tür ve bu alt türlerle ilişkili çok sayıdaki üslubun ortaya çıktığı bir süreci başlatır. Bu alt türler ve alt türlerin altında yer alan üslupların müziksel toplamına ise ‘Extreme Metal’ adı verilir.

Extreme Metal, Metal içerisinde tarihsel olarak bu sürece denk düşen, birbirinden farklı çok sayıdaki alt tür ve üslubu tanımlamaya yarayan bir şemsiye terim olarak iş görür. Bu anlamda Extreme Metal, Heavy Metal’in bir alt türü değil, kendine ait müziksel karakteristikleri olan ayrı bir müzik türü halini alır. Harris (2007:2-4), Extreme Metal içerisinde öne çıkan dört alt tür belirler: *Trash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal* ve *Doom Metal*. Bu alt türler kendi içlerinde pek çok farklı üsluba ayrılırken, birbirleriyle ve birbirlerinin altında yer alan üsluplarla da müziksel alışverişlere girerek, çok sayıda başka alt tür ve üslubun oluşmasına da sebep olurlar. Başlangıçta *Trash Metal*, *Death Metal*, *Black Metal* ve *Doom Metal*’den oluşan bu alt türle-

re, Metal scene içerisinde “Extreme Türler” adı verilirken, ‘geleneksel’ olarak kabul edilen Heavy Metal, ayrı bir tür olarak varlığını sürdürür ve *scene* içerisinde bir diğer yaygın kullanımla ‘Klasik Metal’ adını alır. Extreme türler ve bu türlerin altında yer alan üsluplar, dünyanın pek çok farklı bölgesindeki yerel scenelerin katkılarıyla çoğalır. Kendilerini Extreme Metal grubu olarak tanımlayan ve küresel scene’e eklenen yerel gruplar ve müzisyenler, türün karakteristik unsurlarına ekledikleri kimi müziksel özelliklerle yeni alt türler ve üsluplar yaratırlar. Bu müzisyenlerin oluşturduğu yerel müzik sceneleri, Extreme Metal’in gelişiminde önemli bir paya sahiptir.

Özellikle popüler müzik türleri ve üsluplarını anlama çabasıyla yapılan çalışmalarda, üretim ilişkilerini ve üretim dinamiklerini anlamlandırma sürecinde, *scene* kavramı oldukça işe yarar. Müzisyenler ve hayranlar tarafından çoğunlukla üstünkörü kullanılan *scene*, “paylaşılan müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubuna” dikkat çekecek şekilde ele alınır. Kavram ayrıca, belirli coğrafi alanlarda gerçekleşen müzik faaliyetlerine de gönderme yapmak için de uygundur; örneğin *Seattle Rock Scene*, *Güney Londra Rock Scene*, *Yeni Zelanda Rock Scene* gibi ifadeler, bu bağlamdaki kullanımlardır (Cohen, 1999:239). Bu kullanım, belirli bir yerel müzik pratiğini de işaret eder. Coğrafi sınırları belirlenmiş değişik ölçekteki yerellikleri adlandırmak amacıyla kullanılan *scene* terimi, bu coğrafi bütünlüğün adıyla anılan (*Seattle Rock Scene*, *San Fransisco Trash Metal Scene*, *İstanbul Metal Scene*, *Türkiye Metal Scene* gibi) müzik pratiklerini, türleri ve üsluplarını vurgular. Yerel olanın yani kendine özgü olanın ‘farklılık’ unsurları, müzikte temsil bulur. Böylelikle hem ‘yerel scene’i oluşturan, kent ya da ülke kendisini ana akım içinde farklılaştırmış olur, hem de bu yerel scene’in mensubu olan müzisyenler, dinleyiciler, yapımcılar gibi aktörler, kendi farklılık unsurlarını belirlemiş olur. Yerel müzik sceneleri üzerine yapılan çalışmalar, bu scenelerin kendi yerelliklerinin ayırt edici unsurlarını inşa etmek için uygun müziği, küresel akışlar ve ağlar yoluyla nasıl şekillendirdiklerine odaklanır (Peterson ve Bennet, 2004:7).

Extreme Metal Scene'in gelişiminde yerel sceneler ayrıca önem taşır. Yerel sceneler özellikle, küresel scene'de popüler olma yolundaki yeni üsluplara öncülük etme işlevindedir. Örneğin 1980'lerde Exodus ve Metallica gibi grupları da içeren *San Francisco 'Bay Bölgesi' Scene'i*, Trash Metal'in gelişiminde hayati önemdedir. Benzer biçimde Death Metal 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında Stockholm ve Tempa-Floridadaki yerel sceneler yoluyla gelişirken, Black Metal de, Norveç'deki yerel scene'lerin etkisiyle şekillenir (Harris, 2000:16). Pek çok farklı yerel scene içinde müzik yapmakta olan gruplar ve müzisyenler, kendi farklılıklarını ve nereli olduklarını vurgulamak için çeşitli alt türler ve üsluplar icat ederler. Bu icat edilmiş tür ve üsluplar, kendilerini konumlandıkları geniş ölçekli aidiyetten farklılaşma alanlarını oluşturur.

Kendisini Extreme Metal grubu olarak tanımlayan İzmirli Death Metal grubu Gates of Eternity de, Extreme Metal'in müziksel ve müzik dışı unsurlarıyla benzerlikler kurarak, kendisini Extreme Metal scene içersinde konumlanır. Grubun Extreme Metal kolektivitesiyle kurduğu benzerlikleri, makalenin akışı içinde üç başlık altında ele alacağım: birinci başlık olan "Eyleme Dayalı Benzerlikler" altında grubun, Extreme Metal gruplarının müzik dışı davranışlarıyla kurduğu benzerlik ilişkilerini vurgulayacağım. İkinci başlık olarak belirlediğim "Söyleme Dayalı Benzerlikler"de ise, grubun Extreme Metal kolektivitesini oluşturan grupların söylemleriyle kurduğu ilişkilerini açıklayacağım. Extreme Metal'i nasıl tanımladıklarını, "Metalci" olmaktan ne anladıklarını ve içinde yer aldıkları türün şarkı sözlerinde belirginleşen söylemleri nasıl sürdürdüklerini, yine bu başlık altında ele alacağım. Son olarak ise "Tınıya Dayalı Benzerlikler" başlığı altında, Gates of Eternity'nin Extreme Metal'in tınısal unsurlarını ne şekilde sürdürdüğünü açıklayacağım.

2. Extreme Metal Çevresinde Kurulan Benzerlikler

2. 1. Eyleme Dayalı Benzerlikler

Bir grup, kendisini mensubu olarak tahayyül ettiği scene'in üyeleriyle benzerlik noktalarını kurarken, o scene'in üyelerinin eylemleri ile de benzerlikler kurar. Onlar gibi davranmak, onlar gibi hareket etmek, onların tepki verme biçimleriyle tepki vermek, onların pratiklerini uygulamak, aidiyeti eylem düzeyinde pekiştirir. Bu anlamda bir 'hayal edilmiş

cemaat' özelliği taşıyan müzik sceneleri, üyelerinin birbirlerini ortak olarak görmelerini sağlayan eylemsel tutarlılıklarla desteklenir. Anderson (2007:20), cemaatlerin hayal edilmişliğini daha çok, aidiyeti pekiştiren ortak unsurlarca onaylanan bir birliktelik düşüncesi olarak görür. Din ve dil örneklerinden yola çıkan bu açıklamaya göre, bu gibi unsurlar, coğrafi uzaklık ne olursa olsun, kişinin kendisini ait hissettiği topluluğun tüm üyelerinin, bu unsurları aynı şekilde paylaşıyor olduklarını hayal etmesi ve bu paylaşım sayesinde dünyanın öbür ucundaki birey ile kendisini 'aynı' olarak görmesini sağlar. Bu aynı olarak görebilme, bireyin ya da grubun, kolektif kimliği sağlayan cemaatin üyeleri ile özdeşleşmesini sağlar. Benzerlik oluşturan unsurlar, bu paylaşılan unsurların tekrarlanmasıyla sağlanır.

Extreme Metal scene içersinde "işlerin nasıl yürüdüğü", grubun "hangi stratejiyle hareket etmesi gerektiği" gibi konularda görülen bazı benzer eylemler, küresel scene'e dahil olma ve grubun kendisini bu scene içersinde hayal etmesinde belirleyicidir. Bir grubun yaptığı eylemleri neden öyle yapıyor olduğuna ilişkin açıklamalarında bile, bu işin öyle yapılması gerektiği söylemi yer alır. Extreme Metal grupları müziklerini, Metal izlerkitesiyile paylaşacakları biricik yol olan kaydetme ve yapılan kayıtları dağıtma konusunda, Punk'tan miras aldıkları 'kendin yap' mantığını uygularlar. Dünya üzerinde görülen Extreme Metal Scene'lerinde önemli bir benzerlik bu noktada görünürlük kazanır. Plak şirketleriyle anlaşma imzalamamış olan 'amatör' düzeydeki gruplar, kendi kayıtlarını kendileri finanse eder, kayıt stüdyosunun tüm masraflarını, ekipmanlarını kendileri karşılarlar. Gates of Eternity grubu, diğer amatör Extreme Metal gruplarıyla olan eylemsel benzerliğini bu tutumuyla kurar.

Grubun kendi parasal olanaklarıyla karşıladıkları kayıtlar yine grubun kendi çabalarıyla izlerkitleye ulaştırılır. İzlerkitleye kayıtları ulaştırmada önemli bir yolu internet oluşturur. İnternet, özellikle de *MySpace* öncesi dönemde, yerel scene aktivitelerinin en önemli unsurlarından birini oluşturan 'demo' kayıt uygulamasının, sanal (*virtual*) ortamın yaygın kullanımı ile birlikte sona erdiği söylenilebilir. 'Demo', kayıt yapımının ucuzlaşması ve grupların kendi kayıtlarını diğer müzik sitelerine göndermelerini kolaylaştıran ses dosyaları tarafından aşındırıldı. Harris (2007:91), genellikle scene kurumlarını tehdit ettiği düşünülen internetin aslında böyle

bir tehlikesinin olmadığını, sadece bu kurum ve uygulamaların, fonksiyonlarının daha etkili kılındığı biçimlere kopyalandığını belirtir. Örneğin ortadan kalkan demo uygulamasının yerini *MySpace* alırken, grupların kendi internet sayfaları ve forumlardaki çevrimiçi (*online*) ilan tahtaları da, yerel kayıtların satışının yapıldığı dağıtım kanalları olarak distroların, yerel etkinliklerin duyurulma mekanı olması özelliğini ortadan kaldırdı.

Gates of Eternity grubu, küresel Extreme Metal Scene içindeki kendi varlık alanını da yine internet üzerinden kurar. *MySpace* sayfası kayıtların paylaşıldığı alanı oluşturur. *MySpace* sayfasına sahip olmak önemlidir. Çünkü *MySpace* aynı zamanda “tüm Metal camiasının” da ‘orada’ olduğu bir alandır. Sadece ‘amatör’ statüsündeki gruplar değil, profesyonel grupların da varlıklarını gösterdikleri bir alan olarak *MySpace*, küresel metal scene’in de ‘buluşma noktası’nı oluşturur. İnternetin fiziksel uzaklığı ortadan kaldıran yapısı, birbirlerini “aynı topluluğun üyesi” kabul eden insanların, fiziksel olarak bir araya gelmelerine gerek kalmadan buluşabilmelerini sağlar. İnternet ortamında kurulan bu birliktelik, sayısal/dijital teknolojilerin anında haberleşebilmeyi de sağlayan donanımlarıyla, scene üyelerinin ilişkiye geçebilmelerine de olanak tanır. *MySpace* sayfası ayrıca, grubu tanıtıcı metinlerin, grup üyelerinin bireysel tanıtımlarının ve grubun kayıtlarının yer aldığı bir sayfa olarak, “arkadaş listesi”nde küresel scene’in tanınmış gruplarını da içerir. Kayıtlarını küresel scene ile paylaşan grup, “büyük gruplar” statüsündeki bazı gruplarla da iletişime geçer. Her hangi bir yüz yüze ilişki ya da fiziksel buluşma gerçekleşmeden paylaşılan kolektif aidiyet, *MySpace* ile pekişir. Ayrıca küresel scene üyelerinin uyguladıkları kimi pratikler, *MySpace* ile Gates of Eternity’nin de eylemleri arasına katılır. *MySpace* yoluyla sadece müzisyenlerle ya da izlerkitleyle bağlantı sağlanmaz. Ayrıca müzik şirketleri, klip yönetmenleri, menejerler, konser organizatörleri gibi küresel scene’i oluşturan diğer figürlerle de iletişim kurulur. Yurt dışı konser bağlantıları, Avrupalı plak şirketleriyle görüşmeler ve kayıt iletimi, ülke dışı organizasyonlara katılabilmek imkanı sağlayan organizatörlerle ilişkiye girme ve küresel scene’de tanınmış kimi grupların klip çalışmalarını yapmış olan yönetmenlerin gruba ilgi göstererek birlikte çalışmayı teklif etmesi, yerel bir grubun *MySpace* aracılığıyla girebildiği küresel scene’de “doğal/normal” ilişkiler halini alır.

Gates of Eternity grubu, küresel scene ile kurduğu bu eylemsel benzerliği aynı zamanda bir ‘profesyonelleşme’ göstergesi olarak da algılar. Profesyonelleşme yoluyla benzerlik kurma yollarından biri de ‘menajerlik’ sistemi ile ilişkilendirilmiştir. Bir menejere sahip olma, yerel ve ulusal etkinliklerin bağlantılarını kurmada önemli bir ‘statü’ unsuru halini alır. Grup üyelerinin sadece müzikle ilgileniyor olduğunun, ‘iş’e ilişkin konuşmalara dahil olmamalarının, bunlarla ilgilenen başka bir kişinin var olmasının kazandırdığı statü, Gates of Eternity grubu tarafından da kullanılır.

2. 2. Söyleme Dayalı Benzerlikler

Gates of Eternity, tahayyül ettiği scene ile söylemsel düzeydeki benzerliğini kendisini Extreme Metal içerisine yerleştirdiğini belirterek sağlar. Bireyin kendisini ait hissettiği topluluk içinde tanımlaması, bu aidiyeti söylemsel olarak pekiştirmesi bakımından önem taşır. Kendilerini ‘Metalci’ olarak tanımlayan grup üyeleri, bir metalcinin nasıl olması gerektiğini de dile getirirler. İdeal Metalci profilini tanımlarken bile, seçtikleri öğeler dikkat çekicidir. İdeal bir Metalci’nin sahip olması gereken özellikler, zaten kendilerinin de sahip olduklarını iddia ettikleri özelliklerdir. İdeal metalci profiliyle kurdukları ilişki kendi benzerlik kategorilerinden geçer. Bu şekilde hem bir Metalci’nin nasıl olması gerektiğine ilişkin Extreme Metal ortaklığında paylaşılan özellikleri benimsediklerini gösterirler hem de kendilerinin bu profile ‘uygunluklarını’, seçilmiş kategoriler üzerinden meşrulaştırırlar.

Gates of Eternity’nin Extreme Metal scene ile kurduğu söylemsel benzerliklerinden bir diğerini de metali tanımlama biçimleri oluşturur. Grup, Extreme Metali bir tarihsel akış içerisinde, kendisinden önceki müziklerle ilişkili bir sonuç olarak tanımlar. Extreme Metal’in tarihçesini ‘bilme’ hali ve scene’in geçmişine dayalı malumatlar Extreme Metal müzisyenleri için önemli bir değer kalemidir. Gates of Eternity grubu diğer Extreme Metal müzisyenleri gibi öncelikle beğendikleri müzik tarzı ve bunun geçmişi ve bugünü konusunda bilgi sahibidirler. Bu bilgi, Erol’un (2003:74) belirttiği gibi “müzik tarzı ve gruplarla bağlantılı bir kültürel sermayeye işaret eder. Dolayısıyla, ulusal ve uluslararası ölçekte aynı kültürel sermayeye sahip müzisyen ve hayran grupları ile özdeşleşme işlevi görür.

Söylem kategorisinin en net biçimde görünürlük kazandığı alan ise elbetteki şarkı sözleridir. Grup kendisini içersinde konumladığı Death Metal alt türünün müziksel özelliklerinin yanında şarkı sözü temalarına dayalı özelliklerini de kullanır.. Müzik en yaygın biçimiyle tonal merkezsiz, homurtulu vokalli ve karmaşık bir şarkı formundan oluşurken, şarkı sözleri ‘eleştirel düşünce’, ‘kişisel sorumluluk’ ve ‘doğaüstü’ temalarının merkezde olduğu yapıyla karakterize edilir (Berger, 1999:164). Death Metal’in sözel içeriğini oluşturan temalar olarak (alt türe adını veren temayı da içerecek şekilde) ölüm, Tanrı tanımazlık, şiddet, öküizm, mistisizm ve yaygınca görülen sosyal eleştiri sayılabilir. Bu anlamda Death Metal, içinden türediği varsayılan Trash Metal’in, eleştiriye dayalı sözel içeriğiyle bağlarını koparmaz. Death Metal şarkı sözlerinde politikacılar, savaşlar, popüler kültür ve medya önemli eleştiri odaklarını oluşturur.

Gates of Eternity, şarkı sözlerinde eleştiriye dayalı temaları sürdürür. Toplumda yozlaşmaya yol açtığını var saydıkları kimi kurumları eleştiren şarkılar yazarlar. Bu kurumların başında da medya gelir. Medyayı eleştirdikleri Dogs of Pavlov, bu temadaki şarkılara iyi bir örnektir:

Herdsmans are on TV also they pass through the foreheads of dogs

They're jailing of our freedom of choise they fill our brain with filthy worlds

They show the magazine like the most important of our live

They try to show this freakshow like an attractive headline

*Their sounds are same their words are lie they offer to you
A narcotic light they try to kill our every sense of dreaming sense of question*

They call our name "sheep" and then they try to accustom our minds

Blinded by lies blinded by guides, Dogs of Pavlov you live like a flies..."

Çobanlar televizyonda ve ayrıca köpeklerin alınlarından içeri giriyorlar

Seçme özgürlüğümüzü hapsediyorlar, beynimizi kirli

dünyalarla dolduruyorlar

Magazini hayatımızın en önemli şeyiymiş gibi gösteriyorlar

Bu ucube şovunu cezbedici bir manşetmiş gibi göstermeye çalışıyorlar

Sesleri aynı, sözleri yalan size sundukları

Uyuşturucu bir ışık tüm düşleme duyularımızı, sorgulama duyumuzu öldürmeye çalışıyorlar

Bize "koyun" diyorlar ve zihinlerimizi buna alıştırılmaya çalışıyorlar

Yalanlarla körleşen, rehberlerle körleşen, Pavlov'un Köpekleri sinekler gibi yaşıyorsunuz.

Death Metal içersinde üsluba dayalı bir ayırım olarak görülen İsveç Death Metal ve Florida Death Metal'de de bu sözel içerikler devam ettirilirken, İsveç Death Metal içersinde kişisel konular, bireysel ikilemler, yalnızlık ve zorluklar karşısında güçlü olmaya dayalı bireysel temalar önem kazanır. Bu üslubun takipçisi olan gruplarda da toplumsal eleştiri ve bireysel temalar şarkı sözlerinin içeriğini oluşturur. Şarkıların söyleminde sürekli olarak sertlik, tavizsizlik, haykırış, kendisi gibi olmayanlara nefret ve seslenilen dinleyiciye bir çağrı yer alır. Gates of Eternity, kayıtlarını tamamladığı albümü *Man in Fire*'i oluşturan şarkıların sözlerinde de bu 'tematik' benzerliği sürdürür. Albümün genel konseptini, "güçlükler karşısında asla yılmayan bir adamın güçlü kalma mücadelesi" olarak tanımlayan grup, şarkı sözlerinde de bu konseptte uygun bir içerik oluşturur. Aynı agresif tutum ve sertlik, en kişisel içerikli şarkıda bile sürdürülür. Bireyin güçsüz olmadığı ve her güçlüğün karşısında ayakta kalabileceği mesajı verilmeye çalışılır. Bu, Death Metal'de oldukça yaygın biçimde kullanılan bir sözel mesajdır. Özellikle İsveç Death Metal ya da Melodik Death Metal şarkı sözlerinde de bu temaya sıkça rastlanır. Gates of Eternity'nin *Man in Fire* adlı şarkısı, bu tematik içerikle benzeşim gösteren bir yapıdadır:

...I am the man in fire i'm always burn in fire i taste every sense of fire

You always see me shouting, you never know my authentic

You never see me crying...

Ben ateşin içindeki adamım, daima ateşin içinde yanarım, ateşin her hissini tadarım

Beni daima bağırırken görürsünüz, benim aslımı asla bilmezsiniz

Beni asla ağlarken görmezsiniz...

2.3. Tınıya Dayalı Benzerlikler

Gates of Eternity grubu, diğer Extreme Metal gruplarıyla öncelikli tınısal benzerliğini elektro gitar, davul ve bas gitardan oluşan uzlaşım sal Metal oturtumuna sadık kalarak gösterir. Elektrogitar, Extreme Metal'de ana çalgı olarak kabul edilir. Walser (1993:41) elektro gitar tınısının Heavy Metal'de her zaman müziksel olarak egemen olduğunu, elektro gitar olmadan gerçekleşen herhangi bir icranın, türüne dahil olamayacağını belirtir. Elektro gitarın ana çalgı olması, Extreme Metal gruplarında iki gitarın yer almasını gerekli kılan oturtumların geliştirilmesine de yol açar. Grup içerisinde ezgi çalmaya yönelik işlevdeki çalgı elektro gitar olduğundan, ezgi çeşitliliğini sağlamanın önemli yollarından birini de ikinci gitar oluşturur. Gates of Eternity grubunda da karakteristik olarak görülen bu durum önemlidir. Grupta yer alan iki gitar, Rock ve Metal gruplarında sıklıkla karşılaşılan 'ritim gitar-solo gitar' ayrımını devam ettirmez. Kendilerini Melodik Death Metal içersine yerleştiren grupta, bu alt türün melodilere dayalı müziksel üslubunun bir gereği olarak her iki gitar da 'riffler'i ve ezgileri ve çoğu zaman soloları, birbirlerini destekleyecek biçimde çalar. Yani aynı riffi sesdeş (*unison*) çalmak yerine gitarlar, birbirlerinin rifflerini ve solo ezgilerini, armonik olarak uygun aralıklarda eşliklerler.

Gates of Eternity'nin gitarlarda kullandığı bir diğer önemli unsur da *distortion* efektidir. Walser (1993:41) Metal'in en önemli işitsel işaretini "distrotonlanmış elektro gitar" olduğunu belirtir. Distortion efekti, elektro gitara, koyu ve sert bir tını kazandırır. Bu koyu ve sert tını, Extreme Metal'in en önemli müziksel kodu olarak belirlenen power chord akorlarla birleşince, oldukça bulanık bir tınısal yapı oluşturur. Gates of Eternity grubunun parçalarında *clean ton* tabir edilen, distortion efektsiz bir gitar tonu kullanılmaz. Gitar tonları diğer Extreme Metal gitaristlerinin kullandığı gibi koyu ve sert bir karaktere sahiptir. Extreme Metal gitaristleri, türün en önemli tınısal karakteristiği

kabul edilen *power chord* akorları kullanırlar. Power chord akor, tonallığın birinci, beşinci ve sekizinci derece seslerinin, gitarın bas tellerinde basılarak, distortion efektiyle, güçlü bir biçimde tınılatılmasıyla elde edilir. Gates of Eternity grubu, power chord yapısını, gitara dayalı tüm armonik yürüyüşlerinde kullanırlar.

Grubun Extreme Metal ortaklığıyla benzerlik kurduğu bir diğer unsur da, akort biçimi oluşturur. Harris, yaygın Extreme Metal gitar tekniklerinden birinin "aşağı doğru akortlama" (*low tuning*) olduğunu belirtir. Extreme Metal grupları 'mi' telini daha kalın biçimde 'si' ya da 'la' sesine çekerek, aşağı doğru akortlamayı da aşırı uca (*extreme*) taşırlar (Harris, 2007:32). Aşağı akortlama tekniği, gitarlara daha koyu bir tınısal karakter kazandırır. 'Koyu' tınısal karakter ayrıca Extreme Metal müzisyenleri için 'daha sert' tını elde etmenin de yoludur. Akord sistemi ne kadar kalın bir sese göre yapılırsa, tını da o kadar sertleşir. Bu 'koyuluk', Extreme Metal grupları için daha değerlidir. Gates of Eternity grubu da bu daha değerli davranışı sürdürerek akortlarını, üst 're' olacak şekilde düzenlerler. Re, sol, do, fa, la, re şeklinde oluşan akord düzeni, gitar akordunun bir tam ses pesleşmesini sağlar. Bu tercihin sebebini de Extreme Metal müzisyenleriyle benzer biçimde "daha koyu ton" isteği olarak açıklarlar.

Gates of Eternity grubu davullarda Extreme Metal'in karakteristik davul yapılarını kullanır. Extreme Metal davulcuları, genellikle çift-kros kullanarak karışık ritmik kalıplar çalarlar ve genellikle Heavy Metal davulcularının da kullandığı gibi tüm davul aparatlarını kullanırlar. Tempo, Extreme Metal'in "en saldırgan unsurlarından biri" olarak kabul edilir. Şarkılar genellikle 150 ile 250 Bpm (dakikadaki vuruş sayısı) aralığındadır. Extreme Metal grupları ayrıca 300-400 Bpm ve üzeri aralıklarda çalınan "şiddetli çalma" ya (*blast beat*) da öncülük ederler (Harris, 2007:33, 34). Gates of Eternity grubunun parçalarında da ritmik olarak bu özelliklere rastlanır. 150 Bpm ve üzeri tempoları sıklıkla kullanan grup bazı parçalarında 240 Bpm kadar ulaşan tempoları da kullanır.

Extreme Metal türlerinden Death Metal'de görünürlük kazanan özelliklerinden birini de brutal vokaller oluşturur. Gırtlığa uygulanan baskı ile homurtulu ve hırıltılı bir biçimde çıkan haykırışlar şeklindeki *brutal* vokaller özellikle

Death Metal'in ayrılmaz bir özelliği olarak Extreme Metal'in pek çok türünde görülür. Gates of Eternity grubu da tüm parçalarında bu tekniği kullanır. Şarkı sözlerinin anlaşılması gerçekten güçtür. Parçaların bazı kesimleri çığlıklarla süslenir. Bu bölgelerde vokalist, başlattığı çığılı olabildiğince uzun süre sürdürür. Çığılık, bu bölümlerde genellikle cümlelerin sonunda başlar ve devam eder. Süreğen çığılığa, bir diğer kanalda kaydedilen ikinci vokal eşlik eder. Olabildiğince uzatılan ve bir anlamda vokalistin teknik yeterliliğini gösteren bu çığılık, Heavy Metal vokal anlayışının mirasıdır. Heavy Metal vokalistleri parlaklık ve güç hissi yaratmayı hedeflerler ve ayrıca yoğunluk ve güç durumunu işaret etmek için uzun haykırışlar yapar (Walser, 1993:45). Gates of Eternity'nin vokal yapısında biraz önce bahsettiğim uzun çığılıklar ve kimi zaman devreye giren çeşitli vokal efektler, tınıyı güçlendiren öğeler olarak iş görür. Vokalin güç gösterisi ve yetkinliği Metal pratiği içerisinde önem taşır. Weinstein (2000:25) Metal vokalistlerin seslerinin oldukça güçlü olması gerektiğini vurgular. Vokal ve gitarın her ikisinin de eşit derecede önemli olduğunu, bu iki unsurun birbiriyle bağlantılı ve iş birliği içinde olmak zorunda olduğunu savunur.

Müzyisyenlerin çalgılarındaki teknik yeterliliği (virtuozite) vurgulamaları, aynı güçlü vokal yapısı gibi Extreme Metal'in Heavy Metal'den aldığı bir mirastır. Özellikle gitaristler için oldukça önemli bir unsur olan teknik yeterlilik aşamasına ulaşmak için metal gitaristlerinin 'klasik müzik' çalışmaları sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Burada amaç, teknik yeterliliği geliştirmek, daha hızlı ve akıcı sololar çalabilmektir. Heavy Metal'in klasik müzik ile girdiği bu ilişki kültürel olarak daha prestijli olduğu düşünülen bir müzikle kıyaslanmanın getireceği meşrulaşma açısından önem taşır (Walser, 1992:264). Teknik yeterlilik, önemli bir değer kalemi olarak işler ve müzyisyenin, ustalaşma için çalgısında harcadığı mesainin de göstergesi olur. Gitaristlerin teknik becerilerini müziksel düzeyde göstermelerinin yanında, bu becerinin söylemsel düzeyi de grup için bir "gurur" kaynağı olur. Gates of Eternity grubu, Death Metal'in Heavy Metal'den aldığı teknik ustalık mirasını sürdürür. Oldukça hızlı ve teknik açıdan zor olan gitar partiyonları ile grubun gitaristleri, teknik yeterliliklerini vurgular. Sadece gitaristler değil, davul ve bas gitarın da teknik yeterlilikleri, grubun müziğinde önemli birer unsurdur. Rifflerin hızlı ve karmaşık oluşu

dikkat çekicidir. Bu teknik zorluk çalgılarda gösterilmekle kalmaz. Grubun solisti, pek çok farklı yerde grup üyelerinin bu özelliğine vurgu yaparak, grup arkadaşlarıyla "ne kadar gurur duyduğunu" vurgular. Böylece müziksel düzeyde işleyen yeterlilik, söylemsel düzeyde de pekiştirilir.

Extreme Metal kolektivitesi menziline, yukarıda açıklanan benzerlik kategorileri yoluyla kurulan aidiyet, grubun, kimliğini kendisinden daha büyük bir bütünün güven verici birleştiriciliğine dayandırma ihtiyacına cevap verir. Bu geniş aidiyetin davranış, söylem ve müziksel tınıya yönelik ortaklıkları, kolektivite içerisinde konumlanmalarını sağlar.

3. Anatolian Death Metal Çerçevesinde Kurulan Farklılık

Gates of Eternity grubu üyeleri, kendi müziksel farklılıklarını *Anatolian Death Metal* adını verdikleri üslup çerçevesinde kurarlar. Bu üslup temelde, şarkılarında 'hicaz aralığı' adıyla da bilinen ve *Anatolian* (Anadolulu) sıfatı ile yerel olana (Türk müziği'ne) gönderme yapan makamsal bir 'his' (ya da etki) uyandıran bir buçuk ses aralığını vurgulayan kimi riff ve ezgileri kullanmaları ile yaratılır. Bu bir 'his'tir, çünkü kullandıkları elektro gitar ve bas gitar gibi çalgıların perde sistemlerine bağlı olarak Türk müziğindeki mikro aralıklar elde edilemez. Bu çalgıların perde sistemlerinin izin verdiği ölçüde maksimum kullanılabilir düzeydeki, bir buçuk seslik bu aralığa vurgu yapılmasının sebebi de budur. Ayrıca bu his, sadece gitar rifflerinde ve çalınan ezgilerde yaratılır; vokallerde bu makamsal hissi destekleyen süslemeler yapılmaz. Kısacası Gates of Eternity'nin 'icad'ı olan Anatolian Death Metal, belirli bir toprak parçası ve bu toprak parçasıyla ilişkili olduğu düşünülen yerelleşmiş bir aralık sisteminin, ezgi ve rifflerdeki kullanımını içerir.

Extreme Metal içerisindeki alt türlerin ve üslupların ayırımında, yerel etkiler belirleyicidir. Yerel sceneler, ana akım türler içinde yeni üslupların doğmasına öncülük eder. Farklılık iddiasına yerel bir dayanak arama ve bu yerel dayanağın dışında kalan müzik pratiklerini ötekileştirme anlamında Gates of Eternity'nin kullandığı tanımlayıcı sıfat 'Anatolian'dır. Yapılan görüşmede grup, yaptıkları müziği önce Death Metal içerisinde tanımlar hemen ardından da "kendi içinde bağımsız bir tür olarak Anatolian Death Metal" yapıyor olduklarını vurgular. Söylemsel alanda kendisini gösteren bu farklılık unsuru, dayanağını yerel/bölge-

sel bir alana konuşlandırılır. Grup üyeleri neden Anatolian Death Metal adlandırmasını kullandıklarını, “dünyanın batısında değil, doğusunda müzik yapıyor olmak” argümanı gerektirirler. Buna göre, Death Metalin kökenlerinin dayandığı Florida ve İsveç, dünyanın batısıdır ve Batı kültürünü işaret eder. Ancak Türkiye Doğu’dadır ve “doğunun güzelliklerini müziğe yansıtmak”, grubun isteğidir. Kendi farklılıkları, tıpkı Death Metal’in büyük isimlerinin olduğu gibi ‘Batılı’ değil ‘Doğulu’ olmaktır. Doğululuk ve grup için bir kültürel bölge anlamı taşıyan Anadolu, farklılık vurgusunun odağı olacak bir önem taşır.

Bu anlamda grubun icadı olan bu üslup, kendisi gibi yerel farklılık kategorisi yaratmaya hizmet eden *Folk Metal* kategorisiyle doğrudan ilintilidir. Küresel Metal Scene içerisinde önemli bir yerel scene’i oluşturan *Norveç Scene*’deki çalışmalarla olgunlaşan Black Metal, Extreme Metal’de yerel müzik unsurlarının kullanımına ilişkin ilk örneklerden biridir. Norveç Black Metal gruplarının kimi yerel çalgıları ve İskandinav mitolojisinin kimi unsurlarını müziğe dahil etmeleri, öncelikle Kuzey Avrupa Extreme Metal scenelerini etkiler. Kuzey Avrupa Extreme Metal sceneleri, bu çalışmalardan esinlenerek, birbirinden farklı yerel ve bölgesel özellikleri vurgulayan müziksel ve kültürel unsurların Extreme Metal’e eklenmesiyle belirginleşen Folk Metal kategorisini yaratırlar. Folk Metal, birbirinden farklı yerel scenelerin katkılarıyla kendi içinde; müziksel düzeyde Ortaçağ çalgıları ve şarkı biçimlerini, şarkı sözlerinde ise Ortaçağ efsanelerini kullanan *Medieval Metal*; Pagan ve Viking geçmişine vurgu yapan *Viking Metal*; geleneksel Kelt çalgıları ve Kelt şarkı üsluplarını kullanan *Kelt Metal*; ve makamsal unsurların yanı sıra, ud, def gibi ‘Doğu’ çalgılarını kullanan *Oriental Metal* üsluplarını barındırır. Sözü geçen üslupların tümü, yerel-bölgesel unsurların, küresel düzeyde bir uzlaşım haline gelmiş olan Extreme Metal unsurlarıyla birleşerek, yerel (farklı) bir kimliğe vurgu yapmasına işaret eder.

Bir farklılık göstereni olarak Anatolian Death Metal üslubu, Gates of Eternity’nin parçalarını oluşturan rifflerin kurulumunda ve ezgisel kesitlerde görünürlük kazanır. Rifflerin oluşturulmasında ve bazı ezgisel bölümlerin yazılmasında gözetilen ve “Türk müziği hissi” olarak tanımlanan makamsal etki, parçaların yerel olanla ilişki kurulmasını sağlar. Grup üyeleri, şarkılarını tasarlarlarken, hangi şarkının

hangi makama uygun olmasını istediklerini ya da şarkının hangi kesitinde hangi makamın uygun olacağını tasarlamazlar. Grubun ‘besteci’ figürü olarak gitarist Hakan Kamalı kendisiyle yaptığım görüşmede (Gates of Eternity ile görüşme; 15 Kasım 2008) kendisinin her hangi bir makam bilgisi olmadığını belirtmişti. Türk müziği ile olan tek ilişkisinin, dinlediği bazı Türk müziği şarkılarından, hoşuna giden ezgisel yapılarla olanlarını gitarıyla çalmak ve sonrasında da çaldığı şarkının aşıtını belirlemek olduğunu vurgulayan Kamalı: örneğin *Katibim* (Üsküdar’a Gider iken) adlı şarkıyı gitarda çıkardıktan sonra, şarkıda kullanılan “aşıtı”, el yordamıyla belirlediğini ve bir sekizli içindeki aşıtı oluşturduğunu, daha sonra bu aşıtta geçen sesleri kullanarak çeşitli riffler tasarladığını, grubun *Judged to Execution* adlı şarkısının da bu şekilde yapıldığını vurguladı.

Görüldüğü gibi aşıt içerisinde yer alan “mib-fa#” ve “sib-do#” aralıkları, şarkının temasını oluşturan riffte de vurgulanmaktadır. Bu aralıklar, grup üyelerine göre “Türk müziği gibi” tınlamaktadır. Benzer biçimde makamsal etki uyandıran bir ana riff üzerine kurulu bir diğer şarkı da *No Consession*’dır. Bu şarkıda makamsal etki “re-mib-fa-fa#” sesleri kullanılarak yaratılmaya çalışılır.



Şekil 1. *Judged to Execution*’ın aşıtı.



Şekil 2. *Judged to Execution* gitar riffi.

Bazı şarkılarda ise *Judged to Execution* ve *No Consession* örneklerinde olduğu gibi makamsal etki uyandıran bir ana riff yerine, şarkının belirli bir bölümünde bu hissi verecek bir riffin, geçici olarak kullanımı görülür. Şarkının bu bölümü, grup üyeleri tarafından “şarkının Anatolian bölü-

mü” olarak ifade edilir. Örneğin *Childhood...Dead Toy* başlıklı şarkı, “re minör” tonallığı üzerine kuruludur ve orta bölümündeki ‘Anatolian riff’e kadar, Türk müziği hissi verecek aralık ilişkilerini kullanılmaz. Ancak şarkının orta bölümünde elektro gitar ve bas tarafından sesdeş/unison çalınan aşağıdaki riff, grup üyelerince, Türk müziği hissi veren, ‘Anatolian’ bölüm olarak gösterilir.



Şekil 3. *No Consession*'ın gitar riffi.

Anatolian Death Metal, vokal ezgileri etkilemez. Şarkıların vokalleri Death Metal türünün karakteristik brutal vokal üslubu ile seslendirilir. Herhangi bir makamsal his ya da ezgi, vokallerde görülmez. Aynı şekilde ritmik yapılar da Anatolian olarak işaret edilen özellikler göstermez. Yani Anadolu'ya özgü 9/8, 5/8 gibi aksak ritimler Gates Of Eternity şarkılarında kullanılmaz. Davul, 4/4'lük ölçülerde 150 Bpm'in üstünde tempolarda 'blast' (şiddetli çalma, yüksek vurguyla çalma) ritimler çalarak karakteristik Death Metal davul yapısını aynen sürdürür. Bu durum grup üyelerinin “Anatolian bölümler olarak” işaretlediği bölümlerde bile görülmez. Grubun, sadece ezgiler ve gitar riffleriyle yaratmaya çalıştıkları bu farklılık iddiası, söylemsel düzeyde de desteklenir. Grup üyeleri Anatolian Death Metal yapıyor olmanın farklı olma çabasıyla yaratılmış bir müziksel özellik olduğunu kabul eder. Onlar için Anatolian Death Metal, müziksel farklılaşma ihtiyacına bulunan bir yanittir.

Sonuç

Müzik türleri din, dil, ırk gibi kadim aidiyet biçimleri değildir. Modern yaşamın icat edilmiş gelenekleri olarak, müziksel pratikler çerçevesinde bir araya gelen insanlar, belirli bir



Şekil 4. *Childhood Dead Toy*'un orta bölüm gitar riffi.

kollektivite oluşturacak şekilde birleşirler. Bu birleşmeler ortak bir kimliği oluştururken, kimi gruplar ve bireyler kendi farklılaştırıcı unsurlarını “icad ederler” ve geniş ölçekli kollektivitenin öğeleriyle bu farklılık unsurlarını birleştirerek, farklılık iddialarını pekiştirirler. Benzer bir durumu Gates of Eternity'nin Anatolian Death Metal kategorisi oluşturur. Gates Of Eternity bu üslup çerçevesinde kendi müziksel farklılığını, yerel müziksel unsurların birinden beslenerek sağlamış olur. Özellikle popüler müzik türleri içerisinde bölgesel ayrımların belirtilmesi, bölgesel müziksel özelliklerin uzlaşımalsal popüler müzik bileşenleriyle etkileşime sokularak yeni ‘karışımlar’ elde edilmesi elbette yeni bir eğilim değildir. Burada dikkat çekilmeye çalışılan şey, bu yerelliklerin ya da yerel olana ait kültürel/müziksel unsurların, müzisyenlerin farklılaşma ihtiyaçlarına aradıkları yanıtta işlevidir. Bu çerçevede Gates Of Eternity farklılaşma ihtiyacını, diğer tüm yerel scenelerin ve Folk Metal çatısı altında toplanan grupların da yaptığı gibi, sadece İzmir Metal Scene içerisinde değil, Türkiye Metal Scene, Death Metal Scene ve Küresel Metal Scene içerisinde de vurgulamış olur.

KAYNAKÇA

- Anderson, Benedict (2007). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- Assman, Jan (2001). *Kültürel Bellek: Eski Türklerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, Harris (1999). “Death Metal Tonality and Act of Listening”, *Popular Music*, 18 (2): 161-178.

- Bilgin, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar.
- Cohen, Sara (1999). "Scenes," *Key Terms in Popular Music And Culture*, ed: Bruce Horner, Thomas Swiss, USA: Blackwell Publishers. s: 239.
- Connolly, William E.(1995). *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri*, çev. Ferma Lekesizalın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erol, Ayhan (2003). "İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu", *Popüler Müzik Yazıları*, (1): 50-87.
- Harris, Keith Khan (2000). "'Roots': The Relationship Between Global and Local within the Extreme Metal Scene", *Popular Music*, 19 (1): 13-30.
- Harris, Keith Khan (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on Edge*, New York: Berg Publishers.
- Peterson, R., Benett, A. (2004). "Introducing Music Scenes," *Music Scenes: Local, Translocal And Virtual*, ed. Richard A. Peterson & Andy Benett, USA: Vanderbilt University, s: 1-17.
- Walser, Robert (1992). "Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity", *Popular Music*, 11 (3): 263- 308.
- Walser, Robert (1993). *Runing with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, England: Wesleyan University Press.
- Weinstein, Deena (2000). *Heavy Metal: Music and Its Culture*, USA: Da Capo Press.

Görüşme: Gates of Eternity grubu ile Üsküdar Çaycısı'nda yapılan görüşme, İzmir: 15 Kasım 2008.

‘Batı’da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci

Banu ÇAKMAK*

Özet

Ataerkil düzenin hüküm sürdüğü Batı toplumlarında, tarih boyunca kadınların varlığı, kültürü, deneyimleri yok sayılmış, kadın figürler tarihten silinmiştir. Siyasi ve politik gelişmelere koşut olarak ortaya çıkan ve kadın hareketi anlamına gelen feminizm, tarihten silinen kadın sanatçıları gün yüzüne çıkarmayı, erkek egemen söylemin kadınları baskı altına aldığını görünür kılmayı, kadına ait yeni bir kültür yaratmayı, ataerkil toplumsal cinsiyet kimliği dışında bir kadın kimliği oluşturmayı amaç edinmiştir. Feminizm tiyatro sanatında da yansımaları bulmuştur. Son yıllarda yükselişe geçen feminizm ve feminist tiyatro aslında uzun bir geçmişe sahiptir. Bu makalede feminist düşünce ve feminist tiyatronun geçmişine ışık tutmak, oluşum sürecini aydınlatmak; çağdaş feminist hareketin ve çağdaş feminist tiyatronun temeli olan radikal feministlerin düşüncelerini ve tiyatro çalışmalarına çalışmalarını genel hatlarıyla ele almak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Feminizm, Feminist tiyatro, Radikal feminizm, Kadın kimliği, Kadın hareketi.*

The Formation Process of Feminist Theater in the West

Abstract

Throughout history, women's presence, their culture and experiences are ignored, and female figures are obliterated in Western societies dominated by patriarchal order. Feminism, which means the women act arose in parallel to the political developments, aims to reveal especially women artists; to visualize the pressure that is put on women by the male-dominated discourse; to create a female identity outside of patriarchal gender identity. Feminism has also found its reflection in the art of theater. As feminism and feminist theater are in rise recently, they actually have a long history. In this paper it is aimed to shed light on the history of feminist thought and feminist theater; to enlighten their evolution; to refer generally to radical feminist's ideas and theater studies which are the essentials of the modern feminist act and contemporary feminist theater.

Keywords: *Feminism, Feminist theater, Radical feminism, The women's identity, The women's act*

Giriş

Ataerkil toplumlarda kadın, yaşamın birçok alanında ege-men olan eril düşünce tarafından baskılanmış, ötekileştiril-miş, susturulmuş ve kadının geleneği yok sayılmıştır. Bu durum yaşam ve toplumla ilintili tiyatro metinlerine de doğrudan yansımıştır. Ancak ne kadar yok sayılmış da olsa-lar, kadınların da kendine ait bir dili, söylemi, yaşamı, kültü-rü, sanatı ve son kertede tiyatrosu olmuştur ve bu tiyatro hareketi, kadının varlığıyla yaşittir. Bu nedenle literatür incelemesine dayanan çalışma iki aşamalı olarak gerçekleşt-irilmiştir. Bu çalışmada kadının da var olduğu tiyatro dene-yimlerini araştırma ve oluşturma doğrultusunda yürüyen 'feminist tiyatro' hareketinin seyrini ortaya koymak ve bugü-ne taşımak adına bir modelleme yapmak amaçlanmaktadır.

Bu makalede feminist tiyatronun oluşum süreci incele-nerek nasıl bir temel üzerine inşa edildiği üzerinde durula-caktır. Sözü edilen feminist tiyatronun gelişim çizgisi ve çağdaş feminist tiyatro hareketlerinin önünü açan çalışma-lar bir sonraki sayıda yayınlanacak devam niteliğindeki makalede ele alınacaktır. Dolayısıyla bu makalenin feminist tiyatro hareketine yönelik detaylı ve bütünlüklü incelemenin ilk bölümü olarak ele alınması ve her iki makalenin bir bütün olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

1. Tiyatrodan Dışlanan Kadın

Feminizmin temel eleştiri noktalarından biri, ataerkil top-lumlarda tarihin erkek tarafından yazılması ve bu yolla kadın deneyimlerinin tarihten dışlanmasıdır. Buna paralel olarak kadın, tiyatro tarihinden de dışlanmıştır. Genelde feminist hareket, özelde feminist tiyatro hareketi bu dışlan-mayı gün yüzüne çıkartmayı, tiyatro tarihini oluşturan metinlerdeki eril bakışı dışa vurmaya ve kadınların da yer aldığı tiyatro tarihini yeniden yazmayı amaçlar.

Bati'nin tiyatro geleneğine bu gözle bakıldığında, Antik Yunan tiyatrosunda başlayan, kadının bu ikincil durumunun Roma'ya, oradan da yüzlerce yıl sonra Elizabeth Tiyatrosu'na taşındığı ve Bati'nin teatral gelişimini şekillendirdiği görülür. Antik Yunan'da kamusal alanda icra edilen tiyatro faaliyet-leri erkeklere özgü sayıldığından, bu dönemde kadınların seyirci ya da oyuncu olması söz konusu değildir. Nitekim bu dönemden günümüze bir tek kadın tragedya şairi de kalma-mıştır. Bu nedenle, tarihteki ilk profesyonel oyuncu aynı

zamanda ozan, yani metin yazarı da olan Thespis olarak kaydedilmiştir (Nutku, 2002:28). Thespis de bir erkektir. Dolayısıyla kadın deneyimleri erkekler tarafından yansıtıl-mış, hatta kadın karakterleri de erkekler oynamıştır. Böyle bir durumda tiyatronun ataerkil sistemi kuran ve sürdüren bir yapı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Tiyatro erkeklere özel olmalıydı ve kadınların baskı altına alınmasını ve yeni kadının yaratılmasını sahneye koy-malıydı. Antik Yunan'da dramatik özne erkekti. Ancak sah-nede kadın da temsil edilmeliydi. Erkek bir oyuncu kadın rollerini icra etmek durumundaydı. Bir erkek bir kadını nasıl tasvir edebilir? Bu tasviri göz önünde bulundurarak kadın kavramının kadın deneyimine yabancı olan erkek bakış açı-sından oluşturulduğunu hatırlamak önemli. Bu erkeklerin eylemi muhtemelen kadın rollerinin genellemeler ve stere-otiplerle yaratılmasına ön ayak oldu. (Case, 2010:41, 42)

Bu durum Roma Tiyatrosu'na ardından Elizabeth Tiyatrosu'na da taşınmış, hatta bu dönemde kadının tiyat-rodaki varlığının engellenmesi dini olarak da gerekçelen-di-rilmiştir. Nitekim Elizabeth dönemi tiyatrosunda kadın rol-lerinin oğlan çocukları tarafından, yaşlı kadın rollerinin, özellikle de komik olanların erkekler tarafından oynandığı söylenir (Brockett, 2000:179). Bu dönemde kadın, oyun izle-yebilir, ancak oynayamaz, çünkü Hıristiyanlığa göre kadın cinsellikle özdeşdir, hatta oyuncu kadınlar fahişelikle suç-lanmaktadır. Çünkü Hıristiyan düşüncesinde kadınlar cinsel-lik, erkekler ruhanilikle eşleştirilerek kadının kamusal alan-daki varlığı baskı altına alınırken kültürel üretim cinsellikten uzak duran erkeğe özgü sayılmıştır (Case, 2010:53). Böylece tarihi oluşturan metinler kültürel üretimi gerçekleştiren erkeklerin yerleşik erkek egemen söylemleriyle kurulmuş-tur. Özetle Atina, Roma, Elizabeth dönemi dramasının tüm 'klasik'leri, kadınların sahneye çıkmasını yasaklayan ve kadınların ekonomik ve yasal haklarını sınırlayan kültürler tarafından üretilmiştir. Bu dönemlerin metinlerinde ataerkil kültürün değerleri saklıdır (Case, 2010:43).

Böyle bir tiyatro mirasına sahip bir toplumda süreç içinde kadın oyuncu sahneye çıksa da ataerkil görme biçim-lerinin dışında kendini konumlandıramayacak, cinsel obje olarak kalmaya mahkûm olacaktır. Dolayısıyla batıda femi-nist tiyatro hareketi öncelikle bu tiyatro geleneğiyle hesap-

laşmayı, bu geleneğin içinde gizli kalmış kadını bulmayı hedefler. Çünkü burada da görüldüğü gibi kadınların tarihi saklıdır, kültürel alan erildir.

1. Batı Tiyatro Geleneğinde Gizli Kalan İlk Kadın Oyun Yazarları

Batı tiyatro geleneğinin bütün bu eril kimliğine karşın susturulamayan, kendi deneyimlerini ifade etmeye çalışan kadınlar bulunmaktadır, ancak bu kadınların adı gizli kalmıştır. Bu nedenle feminist çalışmalar kadın kimliklerinin kurgulanmış olduğunu göstermenin yanı sıra bu gizli kalan isimleri ortaya çıkartmaya da odaklanmıştır.

Tarihin sayfalarına kaydolmadığı için yok sayılan bir dişil (kadınsı) deneyimin ürünlerinin mümkün olduğunca çok gün ışığına kavuşturulması önemlidir. Çünkü "belge yoksa tarih de yoktur" ve ardında belge bırakmayan kadınlar edebiyatın kamusal alanından dışlanmıştır. Oysa kadınlar gerçekten de, dramatik sanatların ya da edebiyatın diğer alanlarının dışında kalmamışlardır. Onların sadece adları tarihe geçmemiştir. (Yamaner, 2005:1)

Bu çerçevede batı tiyatrosu geleneğinde karşımıza çıkan ilk kadın Romalı mim sanatçısı Theodora'dır. Aslında Theodora için ilk kadın icracı demek daha doğru olur, çünkü o, kendini ifade etmek için yazıyı değil beden dilini kullanmıştır. Bu tür kadın mimcilere oyuncu fahişeler denilmektedir. Bu adlandırma bile dönemde kadına yönelik yerleşik erkek egemen bakış açısını açık eder. Theodora'nın adı tiyatro tarihinde pek karşımıza çıkmaz. Özdemir Nutku, oyunculuk tarihini anlattığı yapıtında yazılı metinleri icra eden erkek oyuncuların isimlerini sıralar, geleneksel mimlerde yalnızca kadın ve erkek oyuncuların yer aldığını söylemekle yetinir. Oyunculüğün önemsiz görüldüğünü anlatıp eleştirir (Nutku, 2002:43-48). Ancak, oyuncu kadınlara 'fahişe' denilmesi tiyatro tarihinde kimsenin dikkatini çekmez, eleştirilmez. Buna karşın Theodora ile ilgili aşağıda alıntılan anekdot dikkat çekicidir.

Theodora erotik tarzıyla ünlü bir dansçı, oyuncu fahişedir ancak İmparator Jüstinien'in ona aşık olması ve onunla evlenebilmek için bu fahişelerin tövbe edip mesleklerinden vazgeçerek Roma vatandaşlarının yasal eşi olabilecekleri yolunda bir yasa çıkarması önemli bir

dönüm noktasıdır. Böylece oyuncu fahişelik dönemi son bulunurken kadınlara teatral gösteriyi yasaklayan Hıristiyanlık yükselişe geçmiştir. (Case, 2010:65-66)

Yazılı metin ürettiği bilinen ilk kadın oyun yazarı 10. yüzyılda Roma'da bir manastırda rahibe olarak yaşadığı bilinen Hrotsvit Von Gandersheim adını taşır. Batı Avrupa'da tiyatronun olmadığı bir dönemde oyun yazmasına karşın tarihe geçmemiş olması, kadınların tarihten dışlandığını gösteren iyi bir örnektir. Öyle ki tiyatronun tarihini kapsamlı bir şekilde anlatan Oscar Brockett bile çalışmasında 'Romalı Oyun Yazarları' başlığı altında Livius Andronicus, Gnaeus Naevius, Plautus, Terentius, Caecilius Statius, Quintus Ennius, Marcus Pacuvius, Lucius Accius, Seneca ve daha birçok erkek oyun yazarından söz ederken rahibe Hrotsvit hakkında tek kelime etmez (2000:63-69). Yalnızca bu örnek bile kadınların tiyatro tarihinde yok sayıldığını göstermeye yeter. Nitekim Yamaner'in "ünlü Roma komedyasında Plautus ölümsüzleşirken, onun yazarlığının üstüne çıkan bir yaratıcı olan Gandersheim'lı rahibe Hrotsvit'i (935-972) tiyatro tarihi kısa cümlelerle geçmiştir" saptaması da bunu doğrular (2005:2). Oysa Hrotsvit'in birçok oyunu vardır ve Case, yazarın oyunlarının genel özellikleri hakkında şunları söyler:

Romalı oyun yazarı Terence'in oyunlarının feminist revizyonunu içeren altı oyun yazmıştır. Oyunlarının merkezindeki kadınlar ataerkil nesneleştirme ve şiddet bağlamında gösterilse de onların farklı seçim yapabileceği çeşitli durumlar sunulur. Sözelimi cinsel saldırganlık, tecavüz, kuralları önceden belirli evlilikten kurtuluşun bir yolu olarak iffet gösterilir. (Case, 2010:66-67)

Hrotsvit'in ardından İngiltere'de bir kadın oyun yazarıyla karşılaşmak ancak yedi yüz yıl sonra (17. yy'da) mümkün olmuştur. Aphra Behn geçimini oyun yazarlığından sağlayan ilk kadın olup, çok fazla borcu olduğu için hapse atılmış ve tam anlamıyla ekme parası için oyun yazmış ve oyunları sahnelenmiştir. Oyunları taklitçilikle ve açık saçık olmasıyla eleştirilmiştir; Behn'in oyunları, ataerkil toplumda kadınların cinselliğini kullanarak erkeklere söz geçirebildiği, güçlü olduğu "tek" alan yatak odası ve genelevler olduğundan bu mekânlarda geçer. Erkeklerin sahip olduğu ayrıcalığa ve

cinsel önyargılara saldırmış, tiyatrodaki ayakta kalmak isteyen kadının mücadele etmesi gerektiğini vurgulamış ve kadınlar için çok önemli bir direniş modeli olmuştur (Case, 2010:73-74). Elin Diamond, Brecht'in kuram ile feminist kuram arasındaki ortaklıklardan yola çıkarak "jestik feminist eleştiri" olarak adlandırdığı yöntemi tanımlamak üzere kaleme aldığı makalesinde, bu yöntem model olarak Aphra Behn'in oyunlarını gösterir. Diamond'ın Aphra Behn'de gözlemlediği şeyleri çağdaş feminist tiyatro için model olarak göstermesi, Aphra Behn'in feminist tiyatronun oluşumunda oynadığı rolü de gösterir. Elin Diamond, Aphra Behn'in sahne gösterisini aşağıdaki sözlerle tasvir edip yorumlar:

1670'de Aphra Behn'in ilk oyunu *Zoraki Evlilik* ya da *Kıskanç Damat* adlı oyununun ön oyununda sahneye dekolterle paçalı donlar içinde elbisesiz çıkan kadın, erkek izleyicileri etkilemiş, seyirciler arasında tartışmaya neden olmuştur. Oyunun ilerleyen bölümlerinde bir kadın oyuncu çıkar, bu manzara karşısında bir kadının bir gün zafer kazanmayacağını söyleyecek biri var mı diye sorar. Elin Diamond'a göre bu anda oyuncu, seyirci, oyun yazarı ve oynanan karakter tek bir kadın bedeninde, oyuncu kadının bedeninde cisimleşmiştir.

(2006:360-362)

Bu çok önemli bir toplumsal jesttir ve Brecht'in "toplumsal bağlama işaret eden davranış" olarak tanımlanabilecek gestus yöntemiyle feminizm, yüzyıllar önce bu jestte birleşmiştir. Bir başka deyişle kadın oyuncunun buradaki davranışı ve sözleri, kadınları ataerkil söylem karşısında tek bedende toplayan toplumsal bir tavidir. Diamond'ın aşağıda alıntılanan sözleri bu saptamayı daha açık hale getirecektir.

Ben bu kadın oyuncunun işaret edişini, ön oyunun tamamını bir gestus olarak, cinsiyet-toplumsal cinsiyet sistemlerinin, tiyatro politikalarının ve toplumsal tarihin bir araya getirildiği ve görünür kılındığı bir an olarak değerlendiriyorum. Feminist eleştirmen ve kuramcı için bu gestus, bir kadın yazarı cinsel, tarihsel ve teatral belirlenmişliğinden kurtarması anlamında, ileri atılmış bir ilk adım sayılır. (Diamond, 2006:362)

Bir başka önemli isim, Amerikalı ilk kadın oyun yazarı olan Mercy Warren, 1770 yıllarında Amerikan devrimcilerini desteklemek için oyunlar yazmıştır. Oyunları sahnelenme-

miştir ve kendisi de Amerika'nın ilk kadın oyun yazarı olarak bilinmez. Daha çok erkek oyuncular için oyun yazmasına karşın *Castille Kadınları* adlı oyununda devrimci kadınları tasvir eder, devrimci erkeklerin bu kadınlar hakkındaki yanlış fikir ve ön yargılarını belirtir (Case, 2010:80).

Bu gibi kadın oyun yazarları saymakla, keşfetmekle bitmeyecektir. Nitekim Güzin Yamaner benzer şekilde 19. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'da oyun yazmış ancak uzun yıllar saklı kalmış, feminist çalışmalarla varlığından haberdar olunmuş bir yazar olarak Susan Glaspell'a işaret eder:

Yeni Dünya'ya geçtiğimizde, Susan Glaspell, hak ettiği şekilde görünür olmak için feminist eleştirmenlerin çabalarının sonuç vermesini beklemek durumunda kalmıştır. Bu kadınların çağcılı olan ve adı parlak harflerle yazılan erkek yazarlar ise, tiyatro sanatında modernizmi başlatmakla ünlenmişlerdir. (Yamaner, 2005:2)

Glaspell, *Önemsiz Şeyler* adlı oyununda erkekler tarafından "önemsiz" görülen kadın deneyimini tartışmaya açmaktadır. Ataerkil kültürde önemsiz görülen birçok şey, özellikle de kadınların kimlikleri, toplumsal ve özel yaşamdaki sorunları tersine kadınlar için büyük önem taşır. Tam da bu nedenle, oyunda bu 'önemsiz' şeylerin kadınlar için ne denli önemli olduğunu erkekler değil ancak diğer kadınlar kavrayabilmektedir. Çünkü erkekler kadınların yaşadığı sorunları görmekten son derece uzaktır, bu sorunlara yabancıdır. Bu oyun, kadınların, kıskançlık, değersiz görülme ya da sadece kocaları öyle istiyor diye eve kapatılmalarının, onlarda yarattığı tahribatın açtığı yalıtılmışlık sorunsalının çok nitelikli bir örneğidir. Ve bunu yine kadınların kendileri anlamlandırabileceklerdir (Yamaner, 2005:16). Dolayısıyla Susan Glaspell, yazdığı bu oyunla çok önemli bir sorun olan erkek egemen düşüncenin kadını yok saymasına işaret eder. Ancak, tam da bu sorunu yaratan erkek egemen düşünce varlığını sürdürdüğü için, Glaspell'e de gereken önem verilmeyecek, bir kadın oyun yazarı olarak o da uzun zaman yok sayılacaktır.

Bu gibi ilk kadın oyun yazarlarının yeniden keşfedilmesiyle feminist tiyatro hareketi hız kazanmış, feminist oyun yazarları bu kadın öncülerin açtığı yolda ilerlemiştir. Bu bağlamda feminist tiyatronun oluşumu ve gelişimine, femi-

nist tiyatrodaki kendini konumlandıran çeşitli seslere genel olarak bakmak yerinde olur.

2. Batıda Feminist Tiyatro Hareketine Genel Bakış

Batıda feminist tiyatronun ayrı bir kategori olarak 1960'larda ortaya çıkmış olması tesadüf değildir, Batı toplumlarında yaşanan siyasal ve sosyal süreç bu durumda etkilidir. Bu alanın teatral, sosyolojik ve ideolojik arka planında üç temel etken vardır: deneysel tiyatro, yeni sol hareketi ve kadının özgürlük mücadelesi (Mimesis 12, 2006: xvii). Yeni sol hareketin getirdiği düşünce ortamında, özgürlük arayışında olan kadınlar, bu arayışını yeni bir tiyatro diliyle ifade etmeye çalışmışlardır. Bu anlamda ataerkil bakışın tiyatro alanına sızması, bu alanda kadınların yaşadığı sorunlar odağa alınarak eril gelenek bütüncül bakışla sorgulanır. Tiyatrodaki feminizm anlamında yapılan çalışmalar şöyle özetlenebilir:

Sanat-politika ilişkisi bağlamında tiyatro tarihinin kadın bakış açısıyla analizi yapılır ve yeniden yazım süreci başlar. Üniversitelerde kültür alanının cinsiyetçi yönünü mercek altına alan dersler verilir, sadece kadın oyunculara açık oyunculuk sınıfları oluşturulur... Muhafız yapıları bünyelerinde bir kadın tiyatrosu çalışma grubu kurarken profesyonel tiyatrocuların üye olduğu mesleki yapıları, kadın oyuncuların istihdam ve ücretlendirme sorunlarını gündemlerine alır. Bağımsız kadın yazarlar bir araya gelip sorunlarını tartışmaya ve mesleki durumları üzerinden kolektifler oluşturmaya başlarlar. (Mimesis 12, 2006: xvii)

Feminist tiyatro genel olarak feminist harekete paralel bir gelişme ve çeşitlenme gösterdiğinden öncelikle feminist hareketin gelişimine bakmak faydalı olur. Feminizm birinci dalga ve ikinci dalga kadın hareketi çerçevesinde şekillenmiştir. İlk dalga kadın hareketinde bütün kadınlar ataerkil söylemin baskıcı yapısına vurgu yapmada ortaklık kurmuş ve kendi haklarını aramışlardır. Ancak 1970'lerde temel haklar edinilir ve kadın hareketinde ayrışmalar başlar.

Burjuva kadınlarının bir lüksüne dönüştürülen feminist hareket; zenci ve işçi kadınları dışlayan tutumuyla sağlıksız bir politikaya, giderilmesi güç bir açmazı girmiştir. Ancak 1920'de kadınlar oy haklarını elde eder. Bir rahatlama ve duraklama döneminin ardından yeni ve

daha fazlasını isteyen ikinci dalga feministlerin gelişimiyle birlikte feminizm; özellikle 1960 sonrasında eşitsizliğe karşı mücadele biçimine dönüşecektir. (Akin, 2011:214)

Daha açık bir ifadeyle ikinci dalga kadın hareketi, feminizmin yalnız beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadınların deneyimine odaklandığı, bu kadınların tüm kadınları temsil edemediği görüşündedir, bu karşı çıkışla birlikte feminist harekette çeşitlenmeler yaşanır. Feminist tiyatro da feminist hareket çizgisinde ilerlemiş, farklı feminist tavırlar farklı teatral anlayışları gündeme getirmiştir. Bu noktada, bu yazının odağı olan birinci dalga kadın hareketi ve onu hazırlayan koşullar ile bu hareketin doğurduğu teatral gelişmeler inceleme konusu edilecektir.

2.1 İlk Feminist Tiyatro Gösterimleri ve Kadınların Performans Sanatı

Ataerkil toplumlarda kamusal alana çıkamayan, özel/ev içi alanda kalan kadınların tiyatro gösterimlerinin birçoğu bu mekânda gerçekleşmiştir. Özellikle üst-orta sınıf kadınların, evlerinin salonlarında gerçekleştirdikleri bu gösterimlerde yazılı metin yoktur. İcraya, performansa dayalı bir anlatım söz konusudur. Seyirciler ise meraklılar ya da salon sahibi kadınların tanıdıkları, arkadaşlarıdır; kadınların icrada bulunduğu bu gösterimlerde seyirciler de kadındır. Böylelikle kadınlar diğer kadınlarla diyalog kurmakta, ev içi alan politik bir merkez haline gelmektedir.

1790-1806 yılları arasında, Berlin'deki evinin salonunda bu tür gösterimler yapan Rahel Varngahen, bu anlamda önemli bir model oluşturur. Yahudi bir tefecinin kızı olarak bu toplumun dışarıklı üyesi olan Varngahen, salonunda çok çeşitli isimleri konuk etmiş, sohbet tarzında, doğaçlamaya dayalı gösterimler yapmıştır. Bu gösterilerin önemli tarafı kullanılan dil ve karakter çizimidir. "Rahel dil kullanımını ve sohbet anlayışını, kamusal ifadenin biçimsel kurallarını bozarak veya önemsemeyerek, dönemin hakim ataerkil söyleminden farklılaştırdı.... Salonun kişisel tiyatrosu, karakterlerin olmadığı bir tiyatroydu: kişiler sözlerini kendileri olarak söylüyorlardı." (Case, 2010:86-87). Daha açık bir ifadeyle kişiler kendi öykülerini erkek egemen dilden farklı, kadına özgü bir ifade biçimiyle dile getiriyorlardı.

20. yüzyılda karşımıza çıkan, lezbiyen kimliğiyle yaşa-

diği toplumda bir nevi öteki olan Natalie Barney, Paris'te sürgün hayatı yaşayan Amerikalı bir kadındır. Salonunda yaptığı gösterilerle yalnız kadın deneyimlerini değil lezbiyen deneyimlerini de kamuya açmıştır. Case (2012:87), Barney'in özellikle lezbiyen cinselliğinin kişisel tiyatrosunu oluşturduğunu, çoğunlukla kadınlar için kadınlar tarafından sahnelendiğini belirtir. Ayrıca Barney, bahçesindeki etkinliklerle lezbiyen cinselliğini kutlarken heteroseksüelliğe karşı da direnmiştir. Baştan çıkarma oyunları olarak bilinen bu performanslara katılanlar, gerek Barney'in lezbiyen kimliği gerek performansların niteliği nedeniyle eşcinseller olmuş, buna bağlı olarak bu gösterimlerin kabul görmesi pek mümkün olmamıştır.

Özel alanda başlayan bu gösteriler zamanla kamusal alana taşınmış, kadınlara özgü bir performans sanatı ortaya çıkmıştır. Beden dilinin kullanıldığı bu tür gösterilerin kaynağı Romalı mim sanatçılarına dek uzanır. Kadınlara özgü performans sanatının bilinen örnekleri ise genellikle Amerika'da görülür. Amerika ve Avrupa'da bu tür kadın performans gösterilerinde öne çıkan, cinselliğine, kendi cinsel kimliği ve tatminine önem veren kadın figürüdür. Bu figür yaygın olarak *femme fatale* (ölümcül kadın) olarak adlandırılır ve genelde ilişkiye girdiği erkeğe sıkıntı yaşatan, baştan çıkaran, azgın, tatmin olmaz kadın şeklinde anlamlandırılır (Wikipedia: femme fatale). Ne var ki ataerkil düşüncenin bu denli olumsuz anlamlar yüklediği söz konusu figür, bu tür gösterilerde yer almakla, Avrupa ve Amerika'da kadının temsil edilmesi konusunda önemli bir model olmuştur. Suzanne Lacy, bu alanda ilk ve en çok tanınan isimlerdendir. Lacy performans gösterilerinde içsel deneyimleri görsel ve sözel metaforlarla birleştirir. Lacy 1977 yılında tecavüzle ilgili *Mayista Üç Hafta* adlı bir performans serisi gerçekleştirmiştir. Los Angeles Belediye Binası alışveriş merkezinde tecavüz raporları asılmış, kana bulanmış dört kadın bedeni sergilenmiş, bu atmosfer gerçek tecavüz mağdurlarının ses kayıtları ve konuya ilişkin şiirlerle desteklenmiştir (Case, 2010:96). Bu yolla alışveriş merkezini ziyaret edenler performansla dâhil edilerek bir süre kadına yönelik cinsel şiddet üzerine düşünmeye sevk edilir. Ataerkil söylemlere saldırı niteliğinde çok cesur ve zekice bir performans örneği de 1975 yılında Carloe Schneeman tarafından *İçimdeki Sarmal* adıyla gerçekleştirilir. Bu performansta icracı kendi bedeni-

ni oyun alanı haline getirir, vajinasından yazılı metinler çekip çıkartır (Case, 2010:97). Burada erkeğin yazdığı metinler aracılığıyla, kadın bedeninin ve kadın cinsinin erkek egemen söylem tarafından kurgulanmış/yazılmış olduğuna açıkça işaret edilmektedir. Öte yandan egemen kültürde gayet iyi bilinen doğum-sanatsal üretim paradigması kinayeli bir şekilde ele alınır (Case, 2010:97). Söz konusu paradigma kaynağını Freud'dan alır. Freud'a göre kız çocuk iğdiş edilmiştir, penisten yoksundur. Bu noktada penis istemeye yönelir, penis kıskançlığı onun babasından çocuk yapma arzusunu tetikler (Donovan, 2009:183, 184'den). Freud'un bu görüşü ataerkil sistemi desteklediği için feministlerce eleştirilmiştir. Ataerkil kültürde erkek olmak yani penis sahibi olmak iktidarın da sahibi olmak, doğumun tetikleyicisi olmak bakımından bir güç unsurudur. Bu bakımdan Simone De Beauvoir gibi feministler kadınların penis kıskançlığı varsa, bu kıskançlığın penisin sosyal yaşamda erkeğe sağladığı ayrıcalıklara dair olduğunu savunurlar (Donovan, 2009:195'den). Doğumu sağlayan yaratıcı penisin, ondan dolayısıyla kalemin sahibi ise yerleşik söyleme göre erkeklerdir. Çünkü sanatsal üretim de bir doğum yani yaratma eylemidir. Böylece ataerkil toplumda penis sahibi olmak erkeği yazının da egemeni yapmış, yukarıda işaret edildiği gibi yazın dünyasında yalnız erkeklerin adı yer almıştır. İşte Schneeman'ın *İçimdeki Sarmal* adlı gösterimi de burada sözü edilen yerleşik bakış açısına dair derinlikli bir eleştiri sunar. Yani, sanat üretiminin doğurma eylemine benzetildiği, ama sanatı üreterek doğumu gerçekleştirenlerin yalnız erkekler olarak görüldüğü ataerkil düşünce eleştirilir.

Kadınların kendi evlerinde gerçekleştirdiği özel gösterimleri kapsayan kişisel tiyatrodaki olduğu gibi performans sanatında da birçok kadın icracıdan ve gösterimlerinden söz etmek mümkündür. Burada dile getirilen örnekler süreç içinde performans sanatında kadınların, onları baskılayan eril kültüre karşı kendilerini ifade etme anlamında ulaştıkları noktayı gözler önüne serer. Bu aşamada oyun yazarlığı, yönetmenlik, oyunculuk, tiyatro toplulukları gibi çeşitli alanlarda kadınların tiyatro çalışmalarına genel olarak bakılacaktır. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan ve neredeyse bütün kadınları kapsayan ilk feminist hareket radikal feminizm olmuş ve radikal feminizm sarsıcı tiyatro etkinliklerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

2.2 Radikal Feminizm ve Tiyatrodaki Yansımaları

Feminizm alanında öne sürülen ilk düşünceler 'radikal feminizm' adı altında birleştirilir. Radikal feminizm, kadınlara yönelik baskının temelini ataerkil kültürde yattığını ve bu baskının ortadan kaldırılması için egemen söylemin yıkılması gerektiğini savunan, eril kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratmak doğrultusunda 'radikal' bir değişimi öngören feminizm hareketidir. Bu hareketin temsilcileri genellikle Amerika'da görülmüştür. Radikal feminizm geçmişten günümüze ataerkil sistemin kadında yarattığı problemleri deşifre etmeyi, kadın olmayı, kadın deneyimlerini değerli kılmayı amaçlar. Kadının erkekten farklı oluşu bu hareketin onun değerli olmasını da getirir. Bir başka deyişle, radikal feministler erkek egemen gücün kadını toplumsal yaşamın her alanında dışlayıp ezdiğini savunurlar. Onlar bu erkek kültürü ve gücüne alternatif olarak kadın biyolojisi ve ruhaniliğinden kaynağını alan kadın gücünü ve kadın kültürünü ararlar (Sayın, 2008:25).

Radikal feminizmin bu düşünceleri 'Bilinç Yükseltme Grupları' (BY) olarak bilinen kadın topluluklarındaki faaliyetleri şekillendirmiştir. BY gruplarında kadın olmanın anlamı, kadın dili, üslubu, deneyimleri tartışmaya açılarak ataerkil düzenin yüzlerce yıldır susturduğu kadınlar sessizliğini bozmuştur. BY gruplarının bu faaliyetleri aynı zamanda radikal feminizmin tiyatroya taşınmasını da sağlamıştır. Gerek radikal feminizm gerek BY gruplarının tiyatro faaliyetleri kadınları hiçbir ayırım olmaksızın kadın olma deneyimi üzerinden ortaklaştıran kapsayıcı hareketlerdir. Case'in aşağıdaki sözleri bu tespitleri doğrular:

Bu BY grupları, kadınların koşullarını, tanımını, sınıfını veya renklerini sorgulamaksızın seslerini halka açık gösterilere taşıyan feminist tiyatronun başlamasını sağladı... 1970'de kurulan *Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir Tiyatrosu* Amerika'daki ilk feminist tiyatro gruplarından biriydi. Çalışmaları radikal feminizmin tiyatro pratiği üzerindeki etkisine net bir örnektir. (Case, 2010:105)

Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir adlı toplulukta, adından da anlaşıldığı gibi, öncelikle kadın olmak ve kadına yönelik tiyatro yapmak, kadına kendini iyi hissettiren bir eylem olarak sunulmaktadır. Söz konusu topluluk kolektif çalışmayı esas almıştır; kimse tek başına yönetmen ya da yazar

değildir. BY gruplarında bulunan kadınların deneyimleri, dolayısıyla kadın olmaya ilişkin gerçek yaşam öyküleri oyunlaştırılırken seyirci ile sahne arasındaki mesafe kaldırılır, seyirci de oyuna dâhil edilir. Bu gösterilerde vurgu, özellikle kadın bedeninin ataerkil bakış tarafından cinsel meta olarak görülmesindedir. Feminist tiyatronun gösterim biçimleri arasında kadın bedenine yönelik cinsel meta anlayışını eleştiren çarpıcı bir örnek, *Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir Tiyatrosu* tarafından şöyle icra edilir:

Grubu oluşturan onbir kadın daire şeklinde oturur, şarkı söyleyip müzik doğaçlayarak gösteriyi açar. Seyirci de onlara eşlik eder. Bir oyuncu ortaya gelir, vücuduna dokunur. Cinsel bölgelere dokunduğunda kaşları çatılır, zırt sesi onu durdurur. Oyuncak bebek gibi mekanik hareket eder. Oyunculardan biri grubu, çalışma yöntemini, grubu tanıtır, az sonra oynanacak olan rüya oyunu hakkında bilgi verir. Rüya oyununda bir oyuncu rüyasını anlatır, sahne ortasına eşarp serilip rüya pantomimle canlandırılır, gönüllü bir seyirci de çıkıp rüyasını anlatır. Yine bir oyuncunun anlattığı bir başka hikaye *cranky* denilen parşömen kağıt üzerine çizimlerle canlandırılır. Bu hikayelerde kadın kadına duyulan aşk, tecavüz, erkeğe bağımlılık, çocuk yetiştirme sorumluluğu gibi konular işlenir. Gösteri şarkılarla biter. (Rea, 2006a:27-29)

Verili toplumsal cinsiyet kimliği ve kadınların kendilerini cinsellikle özdeş kılan niteliklere yönelik başkaldırısı, bu tür radikal feminist çizgideki tiyatro topluluklarında merkezdendir. Sözelimi İngiltere'de, güzellik yarışmalarına yönelik protestolarla, erkek egemen söylemin kadını güzel olmaya mecbur kılarak onu nesneleştiren bakışı yıkılmaya çalışılır. Bu protestolardan birini gerçekleştiren radikal feminizm çizgisindeki önemli bir topluluk ise *Kadınların Sokak Tiyatrosu*'dur. Topluluğun 1971'deki ünlü oyunu *Şeker ve Baharat*, kadına yönelik cinsel baskı ve zulmü konu alır. Devasa bir deodorant, adet bezi ve başka imgeler kadın beden kültürünün mahremiyetini kabul etmeye karşı olağan tabulara meydan okumaktadır (Wandor, 2006:138). Erkek egemen kültürün kadını güzelliğe mahkûm, tüketici konumuna iten ve onun bedensel deneyimlerini yok sayan yapısı bu imgelerle eleştirilmiştir.

Radikal feminizmin tiyatrodaki altını çizdiği en önemli sorunlardan biri de kadın bedeninin nesneleştirilmesinin son noktası olarak 'tecavüz' olmuştur. Case'in (2012:107) de vurguladığı gibi, "tecavüz kadınları doğrudan yaralayan veya kirleten ve dolaylı olarak da tehdit oluşturup kadınları sokaklardan uzak tutan, cinsel arzularını ifade etmekten kaçınmalarına neden olan ataerkil bir silah olarak algılanır". Bu bağlamda toplu tecavüzdən, tecavüzün kadında yarattığı psikolojik hasara ve tecavüz edilen kadının öfke duygusuna değin, bu sorunun çeşitli boyutlarını ele alan birçok oyun yazılmıştır. Bunlar arasında en çok dikkati çeken Amerika'daki *Wesbeth Feminist Kolektif* adlı tiyatro grubunun oyunları olmuştur. Kadın tiyatro gruplarının genelde gösteri kolektiflerinden oluşmasına karşılık bu grupta kadın oyun yazarları bir araya gelip oyun yazmışlardır. Yazarlar belli temalar üzerine oyun yazmaya başlamış, tecavüz hakkında ortak bir tavır üretmişlerdir: tecavüz suçu için kaçınılmaz intikam alma arzusu (Rea, 2006a:33, 34). Topluluk bu tür kadınların öfke ve intikamını konu alan bir dizi oyun yazıp sahnelemiştir.

Kadınların radikal feminizmle beraber kendi sorunlarını ifade etmelerinin yanında, bu sorunlar için çözüm arayışına girdiği, bilinçlendiği, kendi haklarını aradığı görülür. Cinsel konularda bilinçlenen ve cinsel haklarının peşinden giden kadınlar özellikle 'yasal kürtaj hakkı' için mücadele etmiş ve bu mücadeleyi oyunlarına konu etmişlerdir. Bu anlamda yine Amerika'da Myrna Lymb'in *Son Zamanlarda Benim İçin Ne Yaptın?* adlı oyunu önemli bir örnektir. Oyun, izleyiciyi kadınların kürtaj mücadelesine empati kurmaya çağırır: Bir erkek uyandığında hamile olduğunu fark eder. Paniğe kapılır; bozulacak planlarından, kapana kısıldığından, nasıl çaresizce içindeki ceninden kurtulmak istediğinden bahseder (Rea, 2006a:24). Radikal feminizmle birlikte bugüne dek yok sayılan kadın kültürü keşfedilirken kadın olmanın, kadın deneyimlerinin önem kazanması, bunların tiyatrodaki ifadesini zorunlu kılar. Yine bu dönemde kadınların bedenlerine ilişkin tabu sayılan birçok şey oyunlarda açık yüreklilikle sergilenir. Bunların başında gelen 'adet görme' deneyimidir. Bildik örneklerden biri 1970 yılında yazılan *Wendy Wasserstein'in Sıradışı Kadınlar* ve *Diğerleri* adlı oyunudur. "Kadınlar adet görme deneyimlerini açık fikirlikle tartışıp aybaşı dönemlerini özgürce keşfetmeye çalışırlar hatta bir kadın kendi adet kanının tadına bakar" (Case, 2010: 108).

Dönemin önemli tiyatro topluluklarından biri de

Kadınların Deneysel Tiyatrosu adını taşır. Topluluğun *Kız Çocukluğu Dönemi Üçlemesi* adlı oyunu deneysel bir örnek olarak dikkat çeker. Bu toplulukta bulunan ve oyunun yazımına katkı sağlayan Roberta Sklar, dönemin önemli oyuncularındandır ve feminist düşüncelerinin vücut bulduğu, ataerkil temsili kırmayı amaçlayan oyunculuk tekniğiyle ilgili dersler dahi vermiştir. Oyunda, ataerkil düzenin aile içi ilişkilere sızma biçimlerinin gösterilip sorgulandığı, tarihin ataerkil düzen tarafından yazıldığı ve bu tarihin kadının gerçekliğiyle örtüşmediğinin gözler önüne serilmesi amaçlanır.

İlk oyun *Kız Kardeşler*'de anne ile kız arasında temel olan ama şiddetle reddedilen ilişki anlatılır, oyun, anne kız anlaşmazlıklarını ve anne kız arasında daha iyi bir sevgi ilişkisi olması umudunu içerir. İkinci oyun *Kardeş Kardeşe* mizahi bir üslupla kız kardeşler arasındaki güçlükler, dengesizlikleri, ihanet imgelerini anlatır. Üçüncü oyun *Elektra* Konuşuyor, Atreus mitinin ataerkil masaldan feminist eleştiriye gidecek şekilde beş kez anlatılmasını konu alır. Oyunda Clytemnestra, İphigenia, Cassandra ve Electra sessizliğini bozup konuşurken kadına yönelik şiddetin tarihini yeniden yazarlar. (Brunner, 2006:40-42)

Üçlemenin son oyunu olan *Elektra Konuşuyor*'da Elektra kendi deneyimlerini anlatırken bir haber spikeri gibi konuşur. Bu durum Brecht'in olaylara neden olan tarihsel bağlama vurgu yapma olarak tanımlanabilen 'tarihselleştirme' ilkesine doğrudan uyar. Brecht'in oyuncunun eylemlerini ve sözlerini tarihselleştirmek için üçüncü şahsın ağzından konuşması önerisi zekice uygulanır. Elektra diğerleri adına konuşamaz kekeler ama kendini ifade ederken üçüncü şahsı kullanır Çünkü ataerkil kültürün metinlerinde Elektra'nın deneyimine yer yoktur, kendinden bir yabancı gibi söz eden kadın adeta kendine yabancılaşmıştır. Dolayısıyla oyun kadınların hayatını şekillendiren tarihi koşulları ortaya koyarken dahi kadın karakterlerin yaklaşım ve tecrübelerini tarihsel manzaranın bir parçası olarak sunarak tarihi yeniden yazmaya girişir (Laughlin, 2006:289, 290).

Radikal Feminizm çizgisindeki önemli tiyatro toplulukları ve oyunları adına yapılan bu modellemenin ardından, *Kadınlara Mahsus Tiyatro*, *Kadın Birliği*, *New York Feminist Tiyatrosu* gibi daha çok sayıda topluluk ve değerli oyun

olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Bütün bu topluluklarda amaç öncelikle kadınlara ulaşmak, onlara farkındalık kazandırmaktır. Nitekim gösterimlerin çoğu yalnız kadınlar tarafından kadın seyircilere yönelik yapılmıştır. Rea'nın aşağıdaki değerlendirmesi, toplulukların büyük ölçüde amacına ulaştığını kanıtlamaktadır:

Roberta Sklar kadın tiyatro gruplarının kadın izleyicilerinin yaşamları üzerindeki etkisinin, çok daha nüfuz edici ve uzun vadeli olduğu kanısında. New York Feminist Tiyatro topluluğu seyircilerin şiddetli tepkilerini belgelemiştir. Sahne oynanırken gösterilen tepki çoğunlukla derin bir sessizlik, ama oyun sonrası tartışmalarda kadınlar sorunlarını dile getirip ağlıyor kendi yaşamlarının kronik problemleriyle yüzleşiyor. Hatta gösteri yaptıkları bazı kasabalardaki kadınlar gerçekten evlerini terk edip topluluğa katılmış. (Rea, 2006b:71,72)

Radikal feministler erkek egemen kültüre alternatif bir kadın kültürü yaratmak adına ataerkil söylem tarafından ötekileştirilen kadın deneyimi ve kadınsı özelliklere yoğunlaşmış, bu durum tiyatro faaliyetlerini etkileyen bir başka boyut olmuştur. Ataerkil düzen erkeği akıl, rasyonel düşünce, tanrısal güçle özdeşleştirip olumlarken kadını duygu, duygusallık, doğa ve ruhani olgularla özdeşleştirip olumsuzlama eğilimindedir. Radikal feministler bu yerleşik söylemi kırmak amacıyla kadının doğal, ruhani boyutunu yüceltme yoluna gider. Buna göre anaerkil düzen ve kültürle birlikte ona ait ritüeller de yok olmuş, tarihten silinmiştir. Cadı imgesi de bu kültürün bir uzantısı olarak kadının doğa ile yakın ilişkisinin bir sembolü olarak alınıp yeniden inşa edilir. Kadını güçlü kılan bu ruhani boyutudur (Sayın, 2008:25). Gerek cadı imgesi, cadılığa ilişkin konular, gerek bu çizgideki ritüeller dönemin tiyatrosunda da sık sık yer alır. Bu nedenle bu imgenin oluşumu ve değişen anlamından kısaca da olsa söz etmek gerekir.

Cadı, ataerkil düzen tarafından kadını olumsuzlamak adına oluşturulmuş bir imgedir. Başkalarına zarar verip kötülük yapan, tam da bu nedenle şeytanla cinsel ilişkiye girdiğine inanılan kadınların cadı olduğu söylenir. Batının ataerkil dünya görüşünün doğaüstü güçlerle masum insanlara kötülük yapan çoğunlukla kadın kişi diye tanımladığı cadı, erkek egemen ideolojinin sapık fantezilerinin bir ürü-

nüdür. Bu görüş pek çok Avrupa ülkesinde 'cadı avı' diye bilinen kadın katliamlarının başlamasına neden olur (Sayın, 2008:19). Cadı avları ataerkil ideolojideki kadın düşmanlığının ulaştığı en son noktadır. Kadın düşmanlığı ve kadın katliamları bu yolla sağlam bir şekilde gerekçelendirilir. Rönesans'ın başlamasıyla din ve ataerkinin zayıflaması kilisenin güç kaybını telafi etmek için korku ve dehşet salmasına neden olur. Bunun için dinin gerektirdiği şekilde yaşamayan cadı iyi bir günah keçisidir (Sayın, 2008:20). Bu yolla hem kilise güç kazanacak hem de ataerki tahtına yeniden kurulacaktır.

Dikkat çeken bir başka nokta cadı diye yaftalanan kadınların ataerkil ideolojiyle uzlaşmayan özellikler taşımalarıdır. Cadı addedilen kişiler genelde yaşlı, dul, fakir kadınlar, hiç evlenmemiş, erkeğin gücünden yararlanmayan yalnız kadınlardır. Onların cadı olarak toplum dışına itilmelerinin temel nedeni ataerkil düzenin yaptırımlarına göre değil onun denetimi dışında yaşamayı seçmiş olmalarıdır (Sayın, 2008:21). Dolayısıyla ataerkil ideoloji bu tür kadınları ötekileştirerek kendiyi uzlaşacak kadın imgesini meşrulaştırır. Tam da erkek egemen sistemle uzlaşmayan, marjinal kimlikleri nedeniyle 'cadı'lar radikal feminizm için model oluşturur. Yüzyıllar boyu erkek egemen söylemin değersiz gördüğü bu kadınlar, yine aynı nedenle feminist hareketle beraber çok değerli hale gelirler. Bu nedenle feminist tiyatrodaki cadılar ve ritüellerle ilişki kurulup birçok tiyatro topluluğu oluşturulur, bu konuda pek çok gösterim gerçekleştirilir, oyunlar kaleme alınır.

1971'de Los Angeles'ta *Cadılar Meclisi* adlı topluluk kadın ve doğa ilişkisini toplumsal konulardaki ritüellerle birleştirerek bu adı almışlardır.... Hallie Igleheart ve Barbry My Own adet ve doğumu, yaz gündönümüyle birleştirip adet döngüsünü ilahi güçlerle kutlayan gösteriler yapmıştır.... *Oyuncular Derneği Tiyatrosu* şiddete bulaşmadan kanın sihrini kutlayan bir oyun sahneler.... *Afacan Mim Kumpanyası* mizahi bir dille rahim tampon ilişkisini anlatır.... Birçok kadın San Francisco'da kadınların tecavüzüne ve bir önceki yıl bir kadın katline mekan olan bir dağa çıkıp ritüel düzenler.... Malpade'in *Barışı Kurmak: Bir Hayal* adlı 1979 tarihli oyunu kadın biyolojisi ve cinselliğinde gizli olan toplumsal sorunları çözebilecek güçleri gösterir.... Mary Beth Edelson

1977'de *Teklifler* adlı bir oyun yazmış, cadı olarak yakılan kadınların anılmasını sağlamıştır. (Case, 2010:112-117)

Kuşkusuz bu konuyu işleyen oyunlar içinde İngiliz yazar Caryl Churchill'in 1977'de yazdığı *Sirke Tom* ayrı bir yere sahiptir. Oyunda ataerkiyle uzlaşmayan kadınların cadı adı altında ötekileştirildiği, bu yolla diğer kadınlar üzerinde denetim kurulduğu görünür kılınıp eleştirilmektedir. Bu anlamda *Sirke Tom*, cadı kavramıyla ilgili feminist saptamaların detaylı bir somutlamasıdır.

17. yüzyıl İngiltere'sinde geçen *Sirke Tom*'da ataerki sisteme farklı şekillerde meydan okuyarak tehdit oluşturan, yaşları on altı ile elli arasında değişen beş kadının toplum tarafından önce 'cadılaştırılması' sonunda bu yüzden cezalandırılması anlatılır. Kadınların cadı olarak görülmesine neden olan özellikleri ise erkeksiz bir hayat seçmeleri, cinselliklerinin bilincinde olmaları, bazı otlarla şifalı ilaçlar yapmaları ve istenmeyen gebelikle kendinden yardım isteyen diğer kadınların çocuk düşürmesine yardımcı olmalarıdır. (Sayın, 2008:25)

Oyuna adını veren *Sirke Tom*, yaşlı ve fakir bir kadın olan Joan'ın, içinde şeytanı barındırdığı düşünülen kedisidir. Kadınları ötekileştirmek için küçük bir kedi bile önemli bir gösterge olur. Burada dikkate değer bir başka nokta, Joan'ın kızı Alice'in, cinselliğini özgürce, istediği erkekle yaşarken, cinsel sorunları olan, komşularının eşi Jack'i reddetmesi üzerine Jack ve ailesi tarafından cadı olarak gösterilmesidir. Dolayısıyla Alice, bir kadın olarak cinsel nesne konumunu reddettiği için cezalandırılır. Yukarıda işaret edilen, cadılığın eril düzende erkeğin sapık fantezilerinin ürünü olduğu tespiti karşılığını bulur ve oyunun iletisi bu bağlamda şekillenir. Oyunda, cadılığın hem ataerki ideoloji tarafından baskılanan erkek cinselliğinin ürünü olduğu hem de onun baskı mekanizmasının bir parçası olarak farklı olanı sistemden atmak ve sistem içindekileri de içerde tutarken onlara gözdağı vermek için sistematik olarak inşa edildiği anlatılır (Sayın, 2008:36-37).

Bu başlık altında sözü edilmesi gereken son hareket lezbiyen tiyatro gruplarının faaliyetleridir. Lezbiyenler tıpkı cadılar gibi ataerki kültür tarafından dışlanır, çünkü onlar bir kadınla beraber olmayı seçerken eril arzuların cinsel

nesnesi olmayı reddetmektedir. Bu nedenle radikal feminizmde 'lezbiyenlik', tıpkı 'cadılık' gibi anlam değişimine uğrattırılıp dişil gücün sembolü olan kutsal bir tercih olarak sunulmuştur. Öyle ki lezbiyenlik ataerki kültür ve zorunlu heteroseksüellik karşısında bir direnç unsuru olarak görülür. Böylece feminist tiyatrodaki lezbiyen deneyimini konu alan oyunlar yazılır ve lezbiyenleri kapsayan topluluklar kurulur. Bu tiyatro faaliyetleri şöyledir:

1973'te Minneapolis'te kurulan *Lavanta Kileri Tiyatrosu*, 1976'da New York'da kurulan *Medusa'nın İntikamı*, 1974'te Georgia Atlanta'da *Kızıl Lezbiyen Tiyatrosu* bu tür lezbiyen tiyatro gruplarının başında gelir. Bu gruplar kısa ömürlü olmuştur. Terry Baum ve Carolyn Myers tarafından yazılan *İki Lezbiyen* revü formunda kadınım-sı tonda bir oyundur. Sarah Dreher tarafından yazılan *8x10 Pırılta* bir lezbiyenin ailesiyle olan sorunlarını anlatır. Jane Chambers'in 1982 yılında yazdığı *Geçen Yaz Mavi Balık Koyunda* adlı oyununda lezbiyenlerin yoğun olduğu bir tatil köyüne giden heteroseksüelin yaşadıkları ve lezbiyen olma süreci anlatılır. Lezbiyenlik norm heteroseksüellik norm dışı olarak sunulur. Aynı yazarın 1983'de yazdığı *Kusursuz Görünüş*'te canlı yayına katılan lezbiyen, programda cinsel tercihini açıklar ve anlatır. Sunucu sinirlenip paniğe kapılırken konuk kendisinin de lezbiyen olduğunu ama bunu sakladığını açıklayarak oyunu doruğa taşır. Bu yolla lezbiyen imgesi kıyıdan merkeze taşınırken temsiliyeti merkezileşir, tarihin görmezden geldiği lezbiyen deneyim odağa oturur. (Case, 2010:119-120)

Sonuç

Görülüyor ki radikal feministler çok geniş bir alanda kadınlara yönelik önemli fikirler dile getirmiş ve bu fikirler tiyatrodaki da doğrudan karşılığını bulmuştur. Bu doğrultuda birçok topluluk kurulmuş, oyunlar yazılmış ve sahnelenmiştir. Ancak radikal feminizm ve radikal feminist tiyatro başlığı altındaki faaliyetler tek başına değerlendirilemez. Bunlar kadın kimliğine yönelik uzun bir süreçte oluşmuş 'radikal' düşünceler ve yapılan düşünsel-teatral faaliyetlerin bir sonucudur. Denilebilir ki gizli kalmış kadın kahramanlar bu hareketin temelini yüzyıllar önce atmıştır. Radikal feminizm ile birlikte geline bu noktada çağdaş feminizm ve

çağdaş feminist tiyatro, kadın hareketi konusunda kapsayıcı bir kimliğe sahip olmuştur. Bu kapsayıcı tavır günümüze yaklaştıkça yerini ayrışma ve çeşitlenmelere bırakacaktır. Son kertede koşullar zincirleme olarak süreci etkilemekte, farklı sonuçları doğurmaktadır. Tarihi, düşünsel gelişmeler ile tiyatro arasındaki bu zincirleme etki ve sıkı neden-sonuç ilişkisi feminist tiyatronun oluşumu üzerinden bu yazıda kendini açıkça göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Akın, Banu Ayten (2011). "Feminist Bir Okumayla Küçük Tilkiler'in ve Amerika'nın Kadınları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (2): 211-218.
- Brockett, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev: Beliz Güçbilmez, Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Sibel Dinçel, Ankara: Dost Yayınları.
- Brunner, Cornelia (2006). "Roberto Sklar: Kadınların Tiyatrosunun Yaratımına Doğru", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 39-64.
- Case, Sue Ellen (2010). *Feminizm ve Tiyatro*, çev. Ayşan Sönmez, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Diamond, Elin (2006). "Brechtien Kuram/Feminist Kuram: Jestik Bir Feminist Eleştiriye Doğru", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 347-362.
- Donovan, Josephine (2009), *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laughlin, Karen (2006), "Brechtien Kuram ve Amerikan Feminist Tiyatrosu", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri- Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 281-298.
- Mimesis 12 (2006). "Giriş", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): xiii-xix.
- Nutku, Özdemir (2002). *Oyunculuk Tarihi*, 1. Cilt, Ankara: Dost Yayınları.
- Rea, Charlotte (2006a). "Kadın Tiyatro Grupları", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 21-37.
- _____ (2006b). "Kadınlardan Kadınlara Seyirciler, İçerikler, Biçimler", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12):65-77.
- Sayın, Gülşen (2008). "Caryl Churcill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadi' İmgesine Feminist Yaklaşım", *Beykent Üniversitesi, Dil ve Edebiyat Dergisi*,(5):17-38.
- Yamaner, Güzin (2005). "Susan Glaspell'in Önemli Şeyler'inin Önemi", *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (19):1-20.
- Wandor, Michelene (2006). "Özel Olan Politikdir Feminizm ve Tiyatro", *Mimesis: Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, Feminist Tiyatro Özel Sayısı, (12): 135-145.
- Wikipedia: "Femme Fatale"
http://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale
 (14 Temmuz 2012).



Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme

Nuray GÜMÜŞTEKİN*

Özet

Sanat, var olduğu tarihsel süreç içinde, toplumsal bilincin ve kültürün bir parçası olarak, sanatçının dünyayı görsel yolla algılamasının bir göstergesi olmuştur. Sanat dalları arasında grafik sanatlar, kitleleri yönlendirmesi, beğenileri etkilemesi ve değiştirmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Belli bir tasarım sürecinin sonunda ortaya çıkan grafik tasarım ürünleri arasında yer alan afiş, iletişim kavramı içinde düşünülmesi gereken, kitlelere plastik sanatlar yoluyla mesaj veren bir araçtır. İyi bir sloganla desteklenen görsel bir imge; doğru bir renkle desteklenen tipografi veya resimsel bir unsur; görsel bir imge veya tipografi ile desteklenen renk, bir tasarım ürünü olarak afişin amacına ulaşmasını sağlar.

Bu çalışmanın amacı, ortaya çıkışından günümüze, ayrı bir anlatım türü olarak, resmin sınırlarını da zorlayan bir sanat formu olan afiş, bir tasarım elemanı olan renk boyutunda çeşitli örneklerle incelemektir. Bu amaca ulaşma doğrultusunda, farklı toplumların farklı dönemlerinde yetişen, içinde yetiştikleri toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik yapılarından etkilenen, afiş temel üretimleri arasında gören tasarımcıların özgün tasarımları değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Sanat, İletişim, Afiş, Tasarım, Tasarımcı, Renk.*

The Contribution of Colour to Poster as a Graphic Design Product: A Historical Survey

Abstract

As a part of social awareness and culture, art has been the sign of artist's visual perception of the world throughout history. Within the subject field of art, the graphic arts hold an important place in terms of guiding audiences, influencing and changing tastes. Poster, which is one of the graphic design products that is created through a certain design process, is an instrument giving message to audiences by way of plastic arts, must be considered within the scope of communication concepts. A visual image supported by a well catch-phrase; a typographic or a pictorial element enriched by accurate colours; colour enhanced by a visual image or typography ensure the poster to achieve its goals as a design product.

The aim of this study is to examine the poster within the scope of colour concept, as a distinct genre of expression and as an art form pushing the limits of painting from its emergence to the present day. In doing so, various designers' unique designs have been evaluated, who are brought up in diverse societies in different times; who are influenced by the social, cultural, economical and political values of the societies that they live in; and, who consider the poster as their major products.

Keywords: *Art, Communication, Poster, Design, Designer, Colour*

Giriş

Toplumsal bilincin ve kültürün bir parçası olan sanat, kendisinin dışında var olan gerçekliği, kendine özgü bir biçimde, özellikle estetik boyutta yorumlar ve yansıtır. Bütün sanat dallarının ortak özelliği ise, düşünsel ve duygusal ifade gücünü içermeleridir. Gerek sanatçı gerekse izleyici açısından, dünyayı görsel yolla anlama ve kavrama boyutunda, görsel sanatların katkısı tartışılmaz bir gerçektir. Bunlardan birisi de geçmişten günümüze bütün toplumlar da önemli bir yere sahip olan görsel imgeler üzerine kurulu bir tasarım ve sanatsal ifade alanı olan grafikdir. Grafik sanatının en temel yaratım/tasarım biçimi ise, bu makalenin inceleme nesnesi olan ve rengin tasarım değeri olarak katkısının sorgulandığı afiştir.

Afişin konumu ülkeden ülkeye farklılıklar göstermekle birlikte, o ülke kültürünün ve beğenisinin göstergesi olmuştur ve olmaya devam edecektir. Grafik sanatı içinde önemli bir yere sahip olan afiş bu doğrultuda değerlendirildiğinde, kitlelere plastik sanatlar yoluyla mesaj ileten bir iletişim aracı olarak, o toplumun tüm çağdaş değerlerini sorgulayan bir üründür. Resimsiz de olabilen, bir metin içerebilen, kâğıt, kumaş vb. çeşitli yüzeyler üzerine uygulanabilen afiş, bilgi verme, propaganda veya reklâm amacıyla üretilir ve geniş kitlelere seslenir. Birey ve toplum üzerinde ideolojik bir baskı yaratarak beğenileri, alışkanlık ve düşünce biçimini yönlendirerek insan davranışlarını etkileme düzleminde önemli bir rol oynar. Bununla birlikte, afişin asıl gücü insanları aydınlatmaya, yönlendirmeye ve ikna etmeye yönelik samimi ve etkili bir sosyal amaçlı iletken görevini yerine getirmesindedir.

İnsanların en çok bulunduğu yerlere, mekânlara, yol kenarlarına asılan afişler yaşamın bir parçası olmuş; özellikle kentlerde, çevre düzenlemesine gerçek bir üslup kazandırmıştır. Bireylerin afişe bakma süreleri çok azdır; bireyler çoğu zaman görmeden, önünden geçip giderler. Bu nedenle afiş, dikkat çekecek şekilde olmalı ve bu kısa süre içinde, bilgileri önem sırasına göre bir anda aktarabilmelidir. Ertep (2007:80), afişin işlevi ve biçimi bakımından şöyle tanımlar:

İşlevi ile afiş, aktif ve buna karşılık veren reaktif bir güç arasındaki bir iletişim ürünüdür... Formu ile afiş, genel anlamda ebat, biçim ve içerik özelliklerinin yanı sıra üretim ve iletişim biçimleri ile tanımlanır.

Afişin İletişim İşlevi

Ortaya çıkışından günümüze, ayrı bir anlatım türü olarak geçerliliğini sürdüren afiş, resmin sınırlarını da zorlayan bir sanat formudur. Günümüzde kitle iletişimi çok önem kazanmıştır ve afiş bu sistemin bir ögesidir. Afiş, hangi amaçla tasarlanmış olursa olsun, bir görüşte anlaşılabilen bir mesaj içerir. Bu nedenle afiş sanatı, iletişim kavramı içinde ele alınmalıdır. Afiş aracılığıyla bir mesaj/ileti iletilmekte ve bu mesaj/ileti, basılı ve çoğaltılmış bir görüntü ile iletilmektedir. Bu nedenle afişin başarısı, inandırıcılığına bağlıdır. Dolayısıyla, kullanılan biçimlerin, sloganın (metnin) ve renklerin büyük önemi vardır.

Afişin varlığını etkileyebilecek belki de en önemli etmen, verdiği mesaj ve bu mesajın verilmiş biçimidir yani tasarımıdır. Renklerin ve zevklerin tartışılmaya-çağı toplumumuzda yaygın bir kanıdır; ancak kötü tasarlanmış bir afişin bireysel zevklerin ötesinde kabul göremeyeceği aşikârdır. (Ertep, 2007:81)

Ayrıca resim ve fotoğraflar farklı göstergelere sahip olduklarından farklı etkiler taşır. Kısacası, afişin oluşturan her bir öge, afişin başarısında önemli yer tutar. İyi bir sloganla desteklenmeyen görsel bir imge, doğru bir renkle desteklenmeyen tipografi veya resim, görsel bir imge veya tipografi ile desteklenmeyen renk başarısızlık getirir.

Grafik iletişim, estetik dilin en etkili ve en ekonomik şekilde kullanıldığı yerdir. Ekonomik sözcüğü ile anlatılmak istenen, çok az sayıda görsel eleman ile mesajı iletebilmektir. Bu, aynı zamanda, grafik iletişimin temel kuralıdır. İngiliz afiş tasarımcılarından Abram Games, *Maximum Meaning, Minimum Means* (Çok anlam, minimum araç) ifadesi ile en yalın tasarımların en büyük etkiye sahip olduklarına hararetle inanır (<http://www.abramgames.com/l.htm>).

Her grafik eseri, belli bir tasarım (planlama), arama, karar verme ve uygulama süreci sonunda ortaya çıkar. Bu nedenle, her grafik tasarımını, belli düşünsel fikirlerin görsel iletişime dönüştüğü bir "yaratıcılık süreci" olarak değerlendirmek mümkündür. (Teker, 2003:93)

Tasarımcı ve Tasarım

Genel olarak tasarım boyutu ile düşünüldüğünde, ambalajdan, baskı ve işaret sistemlerinden, televizyon kimlikleri ve

web sayfalarına grafik tasarım modern hayatın her yerindedir. Toplumsal açıdan bakıldığında, farklı toplumların farklı dönemlerindeki sosyal, kültürel, ekonomik ve entelektüel yapıları afişe bakışı etkilemiş; afiş tasarlayan sanatçılar bu farklılıklardan etkilenerek üretimlerde bulunmuşlardır. Zaman içinde afişi temel üretimleri arasında gören sanatçılar, dönemin yaklaşımlarını gerek renk, gerek fotoğraf veya illüstrasyon, gerekse içeriğe uygun simgeler ve tipografi ile tasarımlarına yansıtılmışlardır. Afişi tasarlayan sanatçı, her tasarımında kendini farklı amaçların gerektirdiği niteliklere göre yönlendirir. Karmaşık ve değişen formuyla, toplumun kültürel ihtiyaçlarını, isteklerini ve manevi değerlerini yansıtırken aynı zamanda bilgilendirir.

Jonathan Barnbrook'un ifade ettiği gibi, "tasarımın, değişim yönünde politik ve kültürel bir gücü vardır" (Fiell & Fiell, 2007:52'den). Tasarımcı bu bağlamda, işveren talepleri, afişin kullanım alanı vb. sınırlayıcı koşullar ile sanatsal kaygı arasındadır. Bu, tasarımcıyı hem farklı etmenlerle yönlendirilen hem de sanatın gücüyle yönlendiren kılar. Bu yüzden afişin tasarım değerini, estetik değerlendirmelere başvurmadan incelemek güçtür.

Bir grafik tasarımcının üretimlerinde kullandığı grafik imgelerle, vermek istediği mesajın, o mesajın alıcısı durumunda olan hedef kitle tarafından ne ölçüde ve doğrulukta anlaşıldığı veya algılandığı; karşılaşılan en önemli sorundur. Grafik tasarımcı açısından bu sorun, grafik tasarım öğelerinin estetik kaygılarla, uygun şekilde bir araya getirilmesi ile çözümlenir. Bu bir araya getirmedeki ustalığın sonucu ortaya çıkan ürün, yani tasarım, grafik tasarımcının içinde yaşadığı topluma ve dünyaya bakışı, sorgulayışı, yorumlayışı, yaratıcılığı ve/veya estetik duyarlılığının göstergesidir.

Afiş sanatına dinamik bir anlatım getiren Polonyalı afiş sanatçısı Lenica, "bir eserin afişe yansıtılmasında en az eserin yazarı kadar tasarımcının da esere bakış açısını yansıtması gerektiğini" (Bektaş, 1992:181'den) savunur. Ayrıca grafik sanatçısının büyük ölçüde kültürel potansiyeline bağlı olan esri üretme yeteneği afişte de geçerlidir. Bir afişe bakıldığında görülmesi amaçlanan şey, ürünün niteliklerine ya da konuya ilişkin anlatımlarda ilgili esriyi kavrayabilmektir. Net ve iyi seslenebilir olduklarında, çok az sayıda ipucu bizi doğru yola götürmek ve sunulan resimli bulmacayı çözmemizi sağlamak için yeterlidir.

İsveçli afiş tasarımcısı Niklaus Troxler ise, afişteki başarısını ve her seferinde yeni bir şey keşfetmesini; güncel olanı takip etmesine, sadece kendi kişisel gelişimine hizmet eden farklı şeyler yaratmasına bağlamaktadır. Bunun, tasarımcının sözlüğünü gittikçe genişlettiğine inanmaktadır. Troxler, bunca yıldır öğrendiği tek şey olarak, tasarımcı için öldürücü olanın tekdüzelik olduğunu belirtmektedir (2009:43). Afiş tasarımında tekrar ve sıradanlık, kaçınılması gereken durumlardır.

Görsel Algı ve Renk

"Tasarımı estetik kılan, temel görüngü öğelerinden biri" (Atalayer, 1994:169) olan renk, görsel algılama sürecinde, duysal süreç açısından birincil öneme sahiptir. Tanım olarak renk, ışığın cisimlere çarptıktan sonra görme duyumuzda bıraktığı etkiye denir. "Işığın göze gelmesi fiziksel, bu ışınlar karşısında gözde meydana gelen işlemler fizyolojik, ışınların gözde algılanması olayı psikolojik olaydır. Çevreyle olan duygusal etkileşimler, renklerin görsel algılanmalarıyla ilgilidir" (Tekel, 2003:61).

Çevrenin algılanmasında ayrı bir önemi olan görme, dünyaya ve evrene açılan penceredir. Görsel etkinlik içinde biçimler ve renkler, gereksinimlerden öte bir anlam taşıdığından, daima, iletişim ve sanatın temel güdüleri olmuşlardır... İnsanları renklerle bütünleşmeye götüren şey; doğada gözlenen renk zenginliklerini kendi renk dünyalarına katarken elde ettikleri renkler sayesinde, yaşamlarının daha da anlam kazanması olmuştur. (Özol, 2012:185)

Sürekli hareket halinde olan göz, renkli bir biçimi algılamakta biçimin çevresindeki renklerden yansıyan ışıklardan etkilenir. Renksel uyuma sonucunda da göz, biçimi, öz renklerinden farklı renklerde algılar. Bu yüzden renkler hiçbir zaman yalın olarak algılanmaz. Renk sapması denen bu değişimlerde, rengin bitişik olduğu diğer renkle arasındaki sınırdaki, doymuşluğa bağlı olarak farklı renkler ve parlaklıklar oluşur. Renk, çevresindeki renklerle etkileşime girdiğinde parlaklığı azalır veya çoğalır. Bunun sonucu insanda, neşe, öfke, hüzün gibi farklı duygular meydana getirir.

İnsan varlığını renk olmadan düşünemeyen Fernand Leger'e göre "renkler yaşamsal bir gerekliliktir. Yaşamın ilk unsurları olan su ve ateş gibi vazgeçilmez bir önemi vardır.

Renkler olmaksızın insan varlığı hayal edilemez” (Regnier, 1997:2'den). Bireyin tüm duyu sistemi içinde, görme duyusu en etkin olanıdır.

Görsel algılamada renk kodları, anlam üretme, anlamın algılanması ve bilinçaltını etkilemede önemli rol oynamaktadır. Homojen bir yapıda olduğundan renk bir sürekliliktir. Renk sürekliliğinde, 'ara renkler' insan algısıyla sınırlıdır. İki gözlemcinin yeşil ve mavi rengi isimlendirirken aynı fikirde olması; ama üçüncü bir rengi isimlendirirken kararsız olması, bazı renklerin dilde karşılığının bulunmaması ile ilgilidir. Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri ve toplumsal anlamları göz önünde bulundurulduğunda, iletişim amacı ile kullanılacak renklerin seçiminde, sıcak renklerin ileride, soğuk renklerin geride kaldıkları ve seçilen rengin kullanılacağı yerle doğal bir birliktelik içinde olacağı unutulmamalıdır.

Sıcak renklerin insana yakınlaşmasının, soğuk renklerin ise insandan uzaklaşmasının nedeni, renklerin içsel önem ve anlam değerinin, bir karşıtlıkla oluşmasıdır. Renklerin özellikle duyguları etkilediğinden yola çıkılarak, tek bir rengin güçlü bir ifade olanağı veremeyeceği söylenilebilir.

Renkler, en az farklı bir renkle, dışsal yapının içsel anlamını aktarır. Renk uyumu, bir renge en az başka bir rengin katılımı ve renklerden birinin egemenliğidir... “farklı renklerin savaşı”, birden algılanamayan denge, belirgin olmayan yöneliş, parça parça görünen ama coşku, özlem, ilgi odağı olan bir yapılaşma; çoklukla, ama çokluğu tümleyen-birlik yaratan çelişki ve zıtlıklarla varolur. Bu, evrensel bir uyumdur. İçsel anlamı olan, biçimlerle içsel olarak birleşen ve “ortak bir hayat yaratan” bir birlik, bir uyum. (Atalayer, 1994:174).

Biçim ve Renk

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na (2005:416) göre biçim her zaman önde gelmiştir. Ona göre rengin ikinci planda kalmasının nedeni, biçim aramalarında dayanılabilecek kurallar olmasıdır. Örneğin, üçgen dendiğinde, dünyanın her tarafında, insanın aklına tek bir biçim gelir. Kare veya daire için de aynı şey söz konusudur. Fakat sarı veya kırmızı dendiğinde “Hangi sarı?”, “Hangi kırmızı?” sorularıyla karşılaşılır. Bedri Rahmi'nin bu biçim/renk ayrımını Delaunay, şöyle çözer: “Saf renkler, karşıtlıklarla zıtlaşarak yeni bir biçim yaratırlar. Bu yeni biçim alacakarınlıkla değil, bizzat rengin derinliğiy-

le inşa edilir” (Regnier, 1997:10'dan). Kavramsal düzeyden kurtulup bakıldığında, bir şekilde Bedri Rahmi'nin de biçim/renk karşıtlığına rağmen bu anlayışı benimsediği görülür. O, “resim mucizesi, birbiriyle çok iyi anlaşan iki rengin bir araya gelmesi ile başlıyor” der (Eyüboğlu, 2005:422). Biçimden ayrı düşünemeyeceğimiz renk, sıcaklığı ve soğukluğu, açıklığı ve koyuluğu, ışıklılığı ve matlığı ile içsel bir değer ve anlam taşır.

Rengi kullanma ve rengin olanaklarıyla estetik değerler üretme güdüsü, insanların sanat olgusuna kendiliğinden katkı yapmasını sağlamıştır. Çünkü renk, biçime can veren çok önemli bir öğedir... ayrıca birbirlerine saygılıdır da; biçim öne çıkarsa renk geride durur, renk öne çıkarsa biçim arkada kalabilir. İsterlerse ikisi de etkin bir şekilde sanatçıya yardımcı olurlar. (Özol, 2012:187)

Signac, renk deneyimini, öğrenimini neredeyse tümüyle göze bağlar. Ona göre “renk yasaları birkaç saat içinde öğrenilebilir. Bu yasalar, Chevreul ve Rood'un iki sayfasına sığar. Geriye kalan ise uzun süreli bir eğitimidir; bu yasaları izleyen gözün kendini geliştirmesidir” (Regnier, 1997:9'dan).

Örneklerle Afişte Renk Değeri

Sanat dallarının birbirinden ayrılamayacağı göz önünde bulundurulduğunda, 19. yüzyılda renkli taşbaskının bulunmasına kadar üretilen grafik ürünleri siyah-beyaz tanımamızın ardından, sanatçıların üretimlerinde rengi kullanmaları, görsel anlamda, etkili sonuçlar doğurmuştur.

Renk bir şeyi tasarlarlarken edindiğimiz ilk görsel izlenimizdir ve iletmek istediğimiz mesajı ifade etmemizde en önemli görsel iletişim aracıdır... Renk, soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirir (sembolize eder), hayal dünyasını, istekleri ve arzuları dışa vurur; zaman ve mekânı hatırlatır, duygusal ve görsel yanıtlar üretir. Renk, aynı zamanda, kurumsal kimliklerin ve markaların ana yapısal ögesi olarak işlev gösterir; ikna etmede, iletişim kurmada ve bir ürüne insanların ilgisini çekmede önemli bir rol oynar. (Öztuna, 2007:91)

Bir tasarım ürününde renkler kontrast olarak kullanılırsa, uyumlu, etkili, güzel armoniler yaratır. Renk türüne, parlantıya veya doymuşluğa bağlı renk zıtlıklarının birinin ya da birkaçının bir alanda bulunması, o alanı anlamlı ve etkili

kılar. Çünkü renk algısı net olarak o zaman gerçekleşir. Tasarımcılar yine de, renk seçimlerinde, hedef kitle, kültür, ülke vb. özellikleri akıllarında tutmalıdırlar.

Bir tasarım elemanı olarak renk, grafik tasarım uygulamalarında büyük önem taşır. Renk görsel hiyerarşiyi organize etme aşamasında önemli bir etmendir. Çizimleri, tipografiyi görünür hale getirebileceği gibi, bu elemanların önüne de geçebilir. Tasarımda belli elemanların ön plana çıkarılması veya geri plana atılması rengin bilinçli kullanımı ile sağlanır. Tasarımcılar, grafik tasarım ürünlerinde rengi, görsel iletişim açısından, “davranışları motive etmek, çağrışım yapmak, yönlendirmek, uyarmak, süreklilik sağlamak ve bir duyguyu dışa vurmak için kullanırlar” (Teker, 2003:64).

Renklerin uyarıcı özelliğiyle bireyi etkilediği ve görüntüyü yönlendirdiği tartışılmaz bir gerçektir. Her bireyin algılamasının ve anlamlandırmasının farklı olduğu renk, aynı zamanda kültürel bir olgudur. Bu doğrultuda herhangi bir görüntüdeki renklerin çözümlenmesi, bireyin kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısının göz önünde bulundurulmasını gerektirir.

Görüntü çözümlenmesinde, bir renk dört değişik ölçüte göre değerlendirilmelidir: rengin tanımlanması, örneğin açık ya da koyu mavi gibi rengin tonu, rengin parlaklığı ve rengin çağrıştırdığı anlam, simgeledikleri. Her rengin bireye çağrıştırdığı değişik anlamlar vardır. Ancak, yine her renk kendine özgü bireyin iç dünyasına seslenen, ruhsal bir ileti, duygu aktarır: örneğin, yeşil kıskançlığın; mavi soyluluğun, içtenliğin; kırmızı tutku, sevgi ve yaşamın; sarı ışık, canlılık ve sıcaklığın; beyaz saflık, temizlik ve sakinliğin; siyah seçkinliğin, ölümün ve karamsarlığın, yasın; turuncu ise etkinliğin, ilerleme ve enerjinin simgesi, göstergesidir. (Küçükdoğan, 2005:91)

Ayrıca, rengin tanımlanması aşamasında incelenen rengin ‘sıcak’ ya da ‘soğuk’ olarak ayrımının yapılması da önemli bir ölçüttür.

Görsel iletişimde özellikle reklam iletişiminde renk, görüntünün etkileme gücünü artıran ve tanıtımı yapılan ürünün özelliklerinin vurgulanmasına yardım eden önemli bir tasarım elemanıdır. İster kültürel veya ideolojik ister ticari kaygılarla üretilsin, afiş, tasarım sürecinde rengin var

olan bu etki gücünden yararlanmak zorundadır. Afişte sunulan bilgi tüketilmek amacıyla sunulur. Tarihsel gelişim süreci içinde incelendiğinde, herhangi bir ideolojik fikre dikkat çekmek, bir bilgiyi iletmek veya bir ürüne karşı sahip olma güdüsü uyandırmak amacıyla tasarlanmış olsun, rengin afişte vazgeçilmez bir unsur olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Bu doğrultuda verilebilecek ilk örnek, 18. yüzyılda Fransa’da Viktorya dönemi grafiklerinden *Art Nouveau*’ye geçişte Paris’deki afiş tasarımları ile modern afişin babası olarak nitelendirilen Jules Cheret’dir. Jules Cheret, renkli taşbaskının gelişmesiyle ürettiği afişlerinde karakteristik olarak kullandığı siyah kontur çizgilerinin içinde, sarıları, kırmızıları, mavileri ve yeşilleri tüm parlaklık ve ışıklılıklarıyla hissetmemizi sağlayan bir tasarım anlayışına sahiptir. Tasarımın doğrudan taş çizen Cheret, gereksiz detayları ayıklayıp üst üste basımlarla geniş bir renk yelpazesi elde etmiştir. Büyük renk alanları kullanarak dikkatin ana figür üzerine yoğunlaşmasını sağlar.



Resim 1. Jules Cheret, *Folies Bergère, La Loïe Fuller*.

En önemli afişlerinden biri, Folies Bergere’de bir dansçı olan Loie Fuller için yaptığı, diğer adı *La Danse du Feu* (Ateş Dansı) olan afiştir. Bu afişinde, zeminde kullanılan siyah, figürün hareketinin dinamizmini, renklerin canlılığını ve

enerjisini daha da ön plana çıkarmaktadır. Bu afişte sanki hem figür renklerin dinamizmine hem de renklerin figürün enerjisine uyum sağlar gibidir. Figürü dans ettiren, renklerin coşkusu gibidir. Üst üste basımlarla beyazdan sarıya, sarıdan kırmızıya ve maviye geçişlerle elde edilen şeffaf renkleriyle bu etki daha da güçlendirilmiştir. Yazının figüre uyum sağlayan renk ve biçim özelliğinde olması afişi tamamlayan diğer bir özelliktir.

Art Nouveau hareketi kapsamında grafik tasarım tarihinde *The Beggarstaffs* olarak bilinen İngiliz James Pryde ve William Nicholson'ın modern anlamda ürettikleri afişlerinde, en az çizgi ve büyük renk alanları ile "az ve öz" (Bektaş, 1992:26) ilkesinden hareket ettikleri gözlemlenir.



Resim 2. James Pryde ve William Nicholson, *Don Quixote*.

James Pryde ve William Nicholson'ın *Don Quixote* (Don Kışot) afişi bu anlamda ürettikleri tasarımlara örnek verilebilir. Bu afişte az ve yalın çizgi kullanımı ve bu çizgilerin oluşturduğu alanlar ile açık içinde koyu, koyu içinde açık renk alanları kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır.

Fransa ve İngiltere'den sonra 1900'ler Almanya'sında grafik tasarımda ticari bir yaklaşım sergilendiği görülür. Afiş tasarımına yansıyan bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden biri Ludvig Hohlwein, reklam psikolojisinin yöntemlerinden yararlanmış, içerik ve biçimde tüketicinin ulusal değerlerine seslenmeye çalışmıştır. Beggarstaff kardeşlerin kolaj tekniklerinden etkilenen tasarımcı, iki dünya savaşı arasında oldukça tanınmış bir tasarımcı kimliğine sahip olmuştur.



Resim 3. Ludvig Hohlwein, *Casanova Cigaretten, Gipsy*.

Işık ve gölgenin karmaşık oyunu, Hohlwein'in, boyaresimlerinde fotoğrafları temel aldığı ortaya koymaktadır... Sanatçı, kendine özgü bir boya uygulama üslubuna sahiptir; boyayı farklı sürelerde kurumaya bırakıp üstüste basmış ve böylece gölge geçişleri yaratmıştır. Temanın, renkli yüzey ve noktalara, canlı, güçlü ve zarif renk paletinde birbirine kenetli şekillerden oluşan bir ağ örgüsüne indirildiği görülür.

Ludwig Hohlwein, oldukça sade ve dengeli olan kompozisyonlarında ışık-gölge, ön-arka plan gibi sadece birkaç unsurdaki değişiklik yapmıştır.

İmge her ne kadar dominant bir unsur olmuşsa da, sanatçı, yazı ve hat yeteneğini kaybetmemiştir. Resmettiği temaya uygun bir şekilde, *serif*, *sans-serif* ve *gotik* yazı fontlarını kullanmıştır. Tipografisi her zaman okunabilir olmuş ve çoğunlukla bir kare oluşturacak şekilde birkaç satırda gruplanmıştır. (Frenzel, 1926)

20. yüzyıla gelindiğinde, teknolojik gelişmelerle ve yine teknolojinin ürettiği silahlarla yapılan savaşlarla, yaşamın tüm alanlarının olumlu veya olumsuz yönde etkilendiği gözlemlenir. Bu doğrultuda, ifade aracı olarak grafik tasarımın kullanıldığı, sanat ve tasarım ortamını değiştiren sanat hareketleri ortaya çıkar. Bu sanat hareketlerinden grafik tasarımı en çok etkileyenler, Dadaizm, De Stijl, Sürrealizm, Süprematizm ve Konstruktivizm'dir. Fotoğrafın bulunuşu ise bu dönemin en büyük yeniliğidir.

Kübizm'den yola çıkarak, Juan Gris'in kullandığı tasarım şeması, Fernand Leger'nin kolaj tekniği, Fütürizm ve Dadaizm gibi yazın ağırlıklı hareketlerin tipografiye geleneksel kısıtlamalardan kurtarması çağdaş grafik tasarımın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Bir duyum, düşünce hareketi ve bir yaşam biçimi olarak Sürrealizm ise soyut kavramların somut görsellerle ifade edilme sürecini başlatarak, yazılı bir açıklamaya gerek kalınmadan doğrudan görsel anlatımla izleyici ile iletişim kurulmasını sağlamıştır.

Afiş, bir propaganda aracı olarak, savaş döneminin en önemli kitle iletişim aracı olmuştur. Örneğin, Avusturyalı afiş tasarımcısı Julius Klinger, basit piktografik savaş sembollerile konuyu anlatır.



Resim 4. Julius Klinger, *Kriegsanleihe*.

Bu afişinde Klinger, canavar figürüyle düşmanı, canavara saplanmış olan 8 okla ise vatandaşların katkılarını sembolize etmiştir. Afişte kullanılan kırmızı ile canavarın yeşili kontrast özellikte olup birbirlerini öne çıkararak izleyicinin dikkatini iki tasarım elemanına çekmektedir. 8 sayısının noktası, canavarın dili ve gözünde, aynı kırmızının farklı büyüklük ve konumda kullanılması kompozisyon alanı içinde dengeyi sağlamakta, tipografi ise 8 sayısı ve canavar figürünü birbirine bağlamakta ve kompozisyonun elemanlarını taşıyan bir kaide görevi görmektedir. Yazı renginin koyu olması hem canavar figürünü tamamlamakta hem de

8 sayısının daha iyi okunmasını sağlamaktadır.

Afişin bir propaganda aracı olarak etkili kullanımına örneklerden biri de Alfred Leete'in *Your Country Needs You* afişidir.



Resim 5. Alfred Leete, *Your Country Needs You*.

Afişte kullanılan figür olan Horatio Herbert Kitchener (1850-1916), daha iyi bilinen adıyla Lord Kitchener hayatının büyük bir bölümünü İngiliz ordularının Mısır, Filistin, Sudan ve Güney Afrika'daki başarılarına adanmış ulusal bir kahramandır. Afişte bu kahramanın kullanılması afişin inandırıcılığını artırmaktadır. I. Dünya Savaşından sonraki dönemde birçok tanıtım ve reklam kampanyasında kullanılmış olan bu afiş günümüzde de hala kullanılmaktadır. Bu afişte tek rengin tonları kullanılmış ve güçlü ışık gölge etkileriyle, dikkat figüre ve mesaja yönlendirilmiştir. Sadece portrenin kullanılması, figürün kararlı ve güçlü karakterinin daha iyi hissedilmesini ve ifadesinin, izleyici üzerindeki etki gücünün artmasını sağlamıştır.

20. yüzyılın grafik tasarım anlayışının şekillenmesinde I. Dünya Savaşı sonrası Rusya'da olan gelişmeler önemli yer tutar. Malevich'in saf renkler ve geometrik biçimlerle Süprematizm'i kurması bu gelişmelerin sanat alanındaki yansımalarının en önemlilerindedir. Ardından Konstrüktivistler sanatçıları afiş üretmeye çağırır.

Malevich'ten etkilenen El Lissitzky, insanlığa daha verimli bir toplum ve çevre sağlamak için sanatın teknolo-

jiyle birleşmesi gerektiğini savunur ve grafik tasarıma yönelir. *Beat the Whites with the Red Wedge* (Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun) isimli politik afişinde, süprematist tasarım elemanları politik sembollere dönüşerek 'kırmızı' ile Bolşevikler 'beyaz' ile Kerenski'nin karşı devrim güçleri tanımlanmıştır.



Resim 6. El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*.

Kırmızı üçgen ve çizgiler afişin sağında bulunan ve geri çekilme izlenimi uyandıran negatif alandaki büyük beyaz daireye doğru, saldırgan bir şekilde ve değişen hücum yönleriyle dalmaktadırlar (Bektaş, 1992:59). Bu afiş günümüzde hala etki gücü yüksek olan tasarımlardan biri olarak değerlendirilir.

Batıdaki sanat ve tasarım alanındaki yenilik ve gelişmelere bakıldığında fotoğraf ve tipografinin birleşimi ile oluşturulan bir anlayışın oluştuğu gözlemlenir. Özellikle afişte yazı ile fotoğrafın bütünleşmesinden hareket edilmesini ve mesajı hemen iletmesini "yeni görsel yazın" olarak adlandıran Moholy-Nagy'nin havalı otomobil lastiği için hazırladığı *Pneumatik* afişi bunun en iyi örneğini verir.

Tipografide güçlü zıtlıklar ve renkte cesur kullanımlarla afişin etkisinin artacağını vurgular. Bauhaus felsefesinin savunucusu olan Herbert Bayer ise tipografide temel geometrik formlar olan kare, dikdörtgen ve üçgen ile üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavi ile siyahı kullanır. 60 yıllık sanat kariyerini Bauhaus ilkelerine bağlı olarak sürdüren Bayer'in sanat anlayışı, yalın bir tasarım ve temel renklerden oluşan renk paletinin kombinasyonu olarak tanımlanabilir. Tasarımlarının karakteristik özelliklerinden biri, bir sözcüğü

vurgulamak için o sözcüğün arka planına başka bir renk kullanmasıdır.



Resim 7. Moholy-Nagy, *Pneumatik*.

Normal yaşama dönüldüğü I. Dünya Savaşı sonrasında bakıldığında, teknolojiye duyulan güvenin tasarıma yansıdığı görülür. 20. yüzyılın en büyük afiş tasarımcılarından Ukrayna'lı Adolphe Mouron Cassandre, Art Deco üslubunda, o dönemin ikonları olan afişler üretmiştir. Net ve sade-



Resim 8. Herbert Bayer, *Bauhaus*.



Resim 9. Herbert Bayer, *Section Allemande*.

leştirilmiş renk planlarıyla oluşturduğu, iki boyutluluğun egemen olduğu tasarımlarında, anlatacağı fikri tek bir sembole indirgemiş ve bunu tipografiyle bütünleştirmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında reklam tasarımının büyük



Resim 10. Adolphe Mouron Cassandre, Dubonnet



Resim 11. Adolphe Mouron Cassandre, Dubonnet. Dubo - Dubon - Dubonnet.

ölçüde etkileyen tasarımcı, afiş tasarımının, herkes tarafından anlaşılabilir bir dil kullanılarak, teknik ve ticari bir problemi çözmek olduğunu ifade eder.

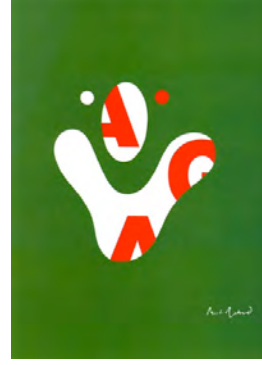
Dubonnet şarap kuruluşu için hazırladığı *Dubo-Dubon-Dubonnet* isimli bir dizi afiş (Resim 10, 11), tasarımcının anlayışını gösteren önemli örneklerden biridir. Bu afişlerde zemine kullanılan açık değerlerdeki nötr sarı, pembe ve mavi, üzerindeki siyah, kahverengi ve gri renklerdeki figürün gerek çizgisel gerek lekesele olarak daha net algılanmasını sağlamaktadır. Dikkat şarap şişesi ve figür üzerinde odaklanmaktadır.

20. yüzyıl modern sanat hareketlerinin Amerika'da gelişimine bakıldığında, bu gelişimde Avrupalı bilim adamlarının, sanatçıların, yazarların ve tasarımcıların önemli rol üstlendikleri görülür. Avrupada düşünce ve ifade özgürlüğünde kısıtlamaların olmasına karşılık Amerika'da tam bir özgürlüğün olması II. Dünya Savaşı'ndan sonra da sanatçıların Amerika'nın tasarım anlayışını yönlendirmelerinde etkili olmuştur.

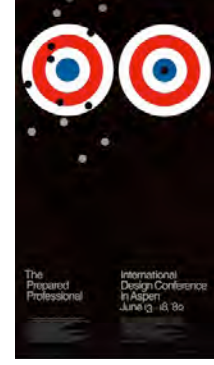
Modernizm'i Amerikan grafik tasarımına uyarlayan ilk tasarımcılardan Paul Rand'ın tasarımlarının (Resim 12, 13) karakteristik özelliği görsel kontrastlıklar kullanmasıdır. "Kırmızıya karşılık yeşil, geometrik biçime karşılık organik biçim, düz renk yüzeyine karşılık fotografik ton, koparılmış veya yırtılmış kenarlı biçimlere karşılık keskin kenarlı biçimler kullandığı kontrastlıklardır" (Bektaş, 1992:141).

Yine II. Dünya Savaşı sonrasında bakıldığında, komünist bir toplum yapısıyla Polonya uluslararası nitelikte bir afiş tasarım anlayışı sergiler. Tasarımcılar rejime rağmen özgürlüklerini tasarım dilini kullanarak ifade etmişlerdir. Örneğin; Henryk Tomaszewski afişlerinde (Resim 14 ve 15) düz bir zemin rengi kullanır ve bu renk üzerinde, el ile yazdığı

tipografi ve az sayıda görsel elemanla esprili bir yaklaşım sergiler.



Resim 12. Paul Rand, AIGA.



Resim 13. Paul Rand, Aspen Design Conference.

Tomaszewski afişlerinde çizgiler kağıt üzerinde dans eder gibidirler. Çizgilerin dinamizmine renklerin dinamizmi de eklenir. Her bir afişinde, çok az eleman kullanarak kendi görsel dilini yaratmak çabasıdır. Film, tiyatro ve benzeri kültürel etkinlik afişlerinde izleyiciyi o etkinliğe gitmeye cesaretlendirmek ister.



Resim 14. Henryk Tomaszewski, Manekiny, Zbigniew Rudzinski - Opera.



Resim 15. Henryk Tomaszewski, Krol Jan wedlug Shakespear'a.

1950'lerde fotoğraf tekniklerindeki gelişmeler illüstrasyonun yerini almaya başlar. Bu durum Milton Glaser gibi

sanatçıları illüstrasyon konusunda daha kavramsal anlatımlara yöneltilir. Glaser, 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'nın en ünlü grafik tasarımcısıdır.



Resim 16. Milton Glaser, Dylan.

Glaser'ın 1967'de Bob Dylan'ın en çok satan albümü için tasarladığı afiş (Resim 16) en iyi bilinen çalışmasıdır. Bu afişte Bob Dylan'ı temsil eden siyah bir silüet yine siyah bir fon üzerine yerleştirilmiş, Dylan müziğinin dinamikliği ve enerjisi rengârenk saç kıvrımlarıyla betimlenmiştir.

1960'lardan 1980'lere kadar Almanya'da yeni bir anlatım dili yaratılır. Bu dil kavramları görselleştirme amacı taşır. Tasarımcılar konuya farklı açıdan bakarak, fotoğrafa dayalı, kolaj ve montaj teknikleriyle görüntüler düzenlerler. Bunu uygulayan tasarımcılardan biri Gunther Kieser'dir. Afiş tasarımını, zihinsel bir imajı gerçek bir görüntüye çeviren bir meydan okuma olarak gören Kieser'in yöntemi, bir kolaj veya bir heykel gibi sağlam bir form yaratmak ve onun fotoğrafını çekmektir. Bütün istediği dolaysız bir iletişim ve güçlü bir izlenim yaratmak olan Kieser, zekice bir tavırla bu amacına ulaşır. Bu doğrultuda en çok caz ve Rock afişleri (Resim 17) tasarlar.



Resim 17. Günther Kieser, American Folk Blues Festival 65.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya'ya bakıldığında, endüstrileşmeyle birlikte batı modelini benimsemenin sonucunda ulusal kimliğin zarar görmesi söz konusu olur. Bu durum zaman içinde aşılar ve bir tasarım lideri olarak Yusaku Kamekura Japon nitelikleri gösteren görsel unsurlarla ulusal ve uluslararası bir dili birlikte kullanarak özgün tasarımlar meydana getirir. Örneğin; tasarımcının esin kaynaklarından biri aile sembolü *mon* olur. Kamekura'nın afiş tasarımında iç içe dairelerin, koyu içinde açık, açık içinde koyu renklerle *mon* sembolünden hareket ederek çağdaş bir yorumla ulaştığı söylenebilir. Zemin rengi olarak kullanılan kırmızının dairelerde de devam etmesi, daha az kullanılan beyaz ve siyahı daha etkili duruma getirmektedir.



Resim 18. Yusaku Kamekura, Graphic'55 Exhibition.

Aynı bakış açısına sahip olan ve Japonya'da grafik tasarımın babası olarak bilinen Ikko Tanaka ise “geleneksel Japon illüstrasyon tekniklerini kullanarak batının modern anlayışını Japon karakteristikleriyle ustaca birleştirmiştir... Tanaka en çok tiyatro ve bale gibi kültürel afişler ve çevre afişleri üretmiştir.” (<http://ikkotanaka.blogspot.com/>)



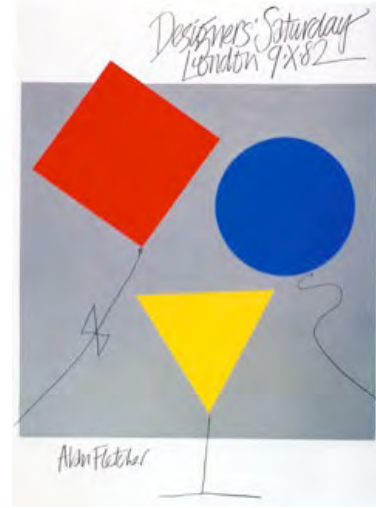
Resim 19. Ikko Tanaka, *Nihon Buyo*.

Tanaka'nın afişinde (Resim 19) temel geometrik formlar olan kare, üçgen ve daire geleneksel japon formlarıyla birleşerek çağdaş bir afiş tasarlanmıştır. Bu afişte her geometrik form bir rengi veya her renk bir geometrik formu temsil eder gibidir.

1960'larda İngiltere'de Alan Fletcher ile birlikte beş kişiden oluşan tasarım gurubu *Pentagram*, farklı disiplinleri biraraya getirerek problemin gereklerine uygun tasarım çözümleri bulan ürünler tasarlarlar. “Alan Fletcher, savaş sonrası İngiltere'sinde en etkili grafik tasarımcılardan biridir. Entelektüel Avrupa geleneğinin birleştiriciliğine ve kuzey Amerika'da doğan Pop kültürüne farklı yaklaşımı, onu İngiltere'de bağımsız grafik tasarımın öncüsü yapmıştır” (<http://designmuseum.org/design/alan-fletcher>).

Mac Carthy'ye (2006) göre, “Fletcher'in tasarım anlayışının kökleri; Avrupa Modernizm'i, Jan Tschichold'un 1928'de basılan “Yeni Tipografi”si, Moholy-Nagy'nin fotomontaj ve fotogramları, Kurt Schwitters'in kolajları ve alfabenin serbest formu hafleriyle biçimlenmiş şiirsel kompozisyonlardır”.

Tasarım tarihinin gelişim sürecinde, yeni yaklaşımların Avrupa'da başlayıp Amerika'ya geçtiği göz önünde bulundurulduğunda, 1970'lerde, Postmodernizm'in de ilk adımlarının önce İsviçre'de atıldığı sonra Amerika'ya geçtiği bilinmektedir. Önce mimaride başlayan bu yeni sanat ve tasarım anlayışı geçmişe yönelme, geçmişin üslup ve akımlarından yararlanıp yeni anlatımlar yaratma amacı taşır.



Resim 20. Alan Fletcher, *Designers' Saturday, London event, 1982*.

1980'lerde Yeni Dalga (*New Wave*) akımı ile... “grafik tasarım güçlü bir endüstri haline gelir, bilgisayar destekli grafik teknolojisi yaygınlaşır ve kadın tasarımcılar etkin olmaya başlar” (Bektaş, 1992:235). Örneğin; April Greiman, yenilikçi fikirleri ve projeleriyle tüm dünyada tanınan bir düşünür ve sanatçı olmuştur.

Zaman ve mekan içinde bir eleman olarak görüntü, kelime ve renk üzerine incelemelerini sanatıyla bütünleştirmiştir. Greiman 1984'te bir Macintosh'u olduğundan beri kendini bir grafik tasarımcı olarak isimlendirmedini söyler. Renk bilimi ve renklerin farklı kültürlerdeki anlamları ile ilgili araştırmalar yapan Greiman, renk konusunda 8 ayrı renk paletinden yararlandığını, herhangi bir şeyden herhangi bir rengi alıp, başka bir zeminde kullanabildiğini belirtir. Ayrıca, güzel sanatlarla tasarım arasında bir fark olup olmadığı sorusuna, her güzel sanatlar ürününün iyi bir tasarım, her tasarım ürününün de iyi bir sanat ürünü olduğunu söyler. (Smith, 2009)

1970'li yılların akımı olan Punk'in asi ve kuralları yıkan tarzından etkilenen, bunun yanısıra Dada, Popart ve Güncel Sanatın etkileri ile çalışmalarının kimlik kazandığı İngiliz tasarımcı Neville Brody ise 1980'lerde *The Face* dergisinin sanat yönetmeni olmuş, afiş çalışmalarında (Resim 23, 24) tipografik düzenlemelere ağırlık vermiştir.



Resim 21. April Greiman, *Objects in Space*. Resim 22. April Greiman, *Workspace 1987*.

Teknolojiye meydan okuyarak insani biçimleri ve duyarlılığı benimseyerek, iletişimin ve iletişim tasarımının içinde mutlaka duygunun da olmasının gerekliliğine inanır. Tasarımcının bir bilim adamı veya bir teknisyen olmadığını vurgular. Brody tasarımlarında, görsel dilin tüm zenginliklerinden faydalanarak olağanüstü renk ve tipografik denemelerle yeni çalışmalar üretmeye devam etmektedir.



Resim 23. Neville Brody, *Free Me From Freedom*.



Resim 24. Neville Brody, *Neville Brody Design Exhibition*.

20. yüzyıl sonuna doğru Postmodernizm, grafik tasarımda ulusal kimlik özelliklerini yıkar ve uluslararası bir üslup yaratır. Geleneksel tipografinin kurallarını yıkmak postmodernizm'in genel anlayışı olur. Postmodern grafik tasarımın en önemli ve etkili ismi İsveçli Wolfgang Weingart'tır. Weingart'ın kullandığı görsel motifler diğer grafik tasarımcılar tarafından tekrarlanır ve postmodern grafik tasarımın markaları olurlar. Weingart, üstüste renkli basımlar ve zengin dokusal etkilerle deneysel çalışmalar ve kolajlar üretmiştir. Tasarımlarında (Resim 25) en çok tercih ettiği yazı karakteri Helvetica olmuş, yazı ve rengin bütünleşmesini ustaca gerçekleştirmiştir.



Resim 25. Wolfgang Weingart, *18. Didacta Eurodidac*.

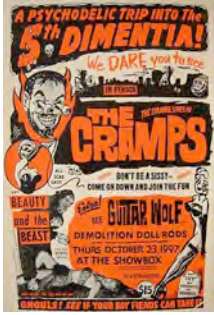
Grafik tasarım tarihinin en önemli kadın tasarımcılarından April Greiman, Weingart'ın öğrencilerinden biri olarak onun tasarımlarından etkilenmiştir. Greiman, Weingart'ın geometrik şekillerine ek olarak tasarımlarına (Resim 26) kendine özgü dekoratif unsurları, perspektifi ve dokuyu eklemiştir.

Diğer ülkelerin postmodern tasarımcıları İsveç geleneklerini bozarak farklı şekillerde yorumlamışlardır. Bu tasarımcılardan Amerikalı Art Chantry 15 yaşından itibaren *Monster Magazinleri*, *Hot-rod Art* ve *Psychedelic Art* gibi *Outsider Art* uygulamalarının etkisinde olan afişler (Resim 27, 28) üretmiştir. Grafik tasarımla ilgili yenilikçi fikirlerini, Polonya afişleri üzerine bir yazıdan esinlenen tasarımcı, rock konserleri için afişler tasarlamıştır.



Resim 26. April Greiman, *Harry Marks Achievement Award*.

21. yüzyıla gelindiğinde ise tasarım eleştirmeni Rick Poynor'un (2004) iddia ettiği gibi:



Resim 27. Art Chantry, *The Strange Loves of the Cramps*.



Resim 28. Art Chantry, *Some People Can't Surf*.

21. yüzyıl görsel kültür çağının merkezinde olan, tasarımdır... Kitaplar, dergiler, plak kapakları, yol işaretleri, afişler, logolar, TV grafikleri, ambalaj, posta pulları, websiteler hatta o an okuduğumuz veya incelediğimiz bir web sayfası- grafik tasarımcının gözle görülmeyen bir dokunuşu ile yaşamımızın her alanını şekillendiren ürünlerdir.

Yaratıcılığın sınırlarını zorlayan dijital devrimin, grafik tasarımcıya daha büyük bir özgürlük vermesi sonucunda,

günümüzde, “genç nesil grafik tasarımcıların, gelişen bilgisayarlar ve bilgisayar programlarının olanaklarıyla grafik tasarımın ötesinde sanat yönetmeni ve ürün tasarımcısı olarak kariyer sahibi olmaları da doğal olmaktadır.” (Fiell & Fiell, 2007:7).

Siyasi ve ticari gelişmeler ile internetin olağanüstü gücü, grafik tasarımın coğrafi ve kültürel konumunu değiştirmiştir... Genç grafik tasarımcılar da tasarımlarını gerçekleştirirken Gençlik Kültürü'nden (*Youth Culture*) yararlanmaktadırlar... İnternetin, televizyon ve basılı reklam ürünlerinden uzaklaştırıp web tabanlı toplumsal bir platform oluşturması, bugünün grafik tasarımcısının, Gençlik Kültürü'nün hızlı hareket eden ve hızla değişen akımlarına uymaya zorlamaktadır. (Fiell & Fiell, 2007:9)

Sonuç

Grafik tasarım ürünleri arasında önemli bir yere sahip olan, kitlelere plastik sanatlar yoluyla mesaj veren bir iletişim aracı olarak afiş, üretilmeye başlandığı dönemlerden bugüne toplumlara aydınlatmaya ve yönlendirmeye devam etmektedir. Tüm grafik tasarım ürünleri gibi modern yaşamın hemen her yerinde olan afişe toplumsal açıdan bakıldığında, farklı toplumların farklı dönemlerinin ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal yapılarının, afiş tasarlayan tasarımcıları farklı boyutlarda etkilediği gözlemlenmektedir. Bu etkilenmenin sonucunda ortaya çıkan ürün yani tasarım, tasarımcısının içinde yaşadığı topluma ve dünyaya bakışı, sorgulayışı, yorumlayışı, yaratıcılığı ve estetik duyarlılığının göstergesidir.

İletişim kavramı içerisinde ele alınması gereken afiş, estetik değerlendirmelere başvurularak değerlendirilmelidir. Çünkü tüm grafik tasarım ürünleri gibi afiş de estetik dilin, en etkili ve en ekonomik şekilde kullanıldığı yerdir. Estetik dil, afiş tasarımının oluşumuna hizmet eden tasarım elemanları olarak her şeydir; biçimdir, resimdir, fotoğrafıdır, illüstrasyondur, yazıdır ve renktir. Bu unsurları bir araya getiren tasarımcının tasarım ilkelerine hâkimiyeti, yeteneği ve yaratıcılığı afişin başarısını doğrudan etkileyen özelliklerdir.

Tasarım elemanları arasında olan rengin, afiş tasarımında kullanılmaya başlandığı 18. yüzyıldan bu yana görsel hiyerarşiyi düzenleme aşamasında oldukça önemli bir yer

vardır. Çünkü bir tasarımda belli elemanların ön plana çıkarılması veya geri plana atılması rengin bilinçli kullanımı ile sağlanır. Hangi amaçla tasarlanmış olursa olsun afiş, tasarım sürecinde rengin etki gücünden yararlanmak zorundadır.

Afiş tasarımı ve tasarım sürecinde rengin kullanımı tarihsel süreç içinde incelendiğinde ve afişi temel üretimleri arasında gören, sadece renk üzerine yoğunlaşarak üretimlerde bulunan tasarımcıların afiş tasarımları değerlendirildiğinde, rengin, tasarımın vazgeçilmez elemanı olduğu, tasarımcıların aldıkları sanat ve tasarım eğitiminin, rengi ustaca kullanmalarını ve yorumlamalarını sağladığı görülmektedir. Bu eğitim sürecinde edinilenler, tasarımcının kişiliği, dünyaya, hayata, insana bakışı ile birleştiğinde, özgün, yaratıcılık düzeyi yüksek ve her dönemde etkisini ve gücünü devam ettiren ürünler ortaya çıkmaktadır.

Genel anlamda bir değerlendirme yapıldığında, Polonyalı yazar, koleksiyoner ve galeri sahibi olan Krzysztof Dydo ve tasarımcı Agnieszka Dydo'nun 2001-2007 tarihleri arasında üretilen Polonya afişlerini değerlendirdikleri *The Polish Poster of the 21st Century* (21. Yüzyıl Polonya Afişi) başlıklı kitapta da (2008) söz edildiği gibi "20. yüzyılın sonuna doğru başlayan ve bugün de devam etmekte olan gelişmelerin, sanatsal anlamdaki afiş tasarımının yavaş ölümünün ve yok oluşunun nedeni olduğu söylenebilir mi?" sorusunun cevabı, ayrı bir başlık altında incelenebileceği gibi, bu noktada verilecek yanıt, tasarımcıların, yaşadıkları zamanın değer yargılarını ifade ettikleri ve ifade aracı olarak da, tasarımın oluşumuna hizmet eden tasarım elemanlarını kullanıyor olduklarıdır.

KAYNAKÇA

- Atalayer, Faruk (1994). *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Becer, Emre (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Yayınevi.
- Bektaş, Dilek (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burton, Graeme (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, çev. Nefin Dinç, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ecker, Larry (2012). "Post-modernism", *GDS 102 Graphic Design History Parkland Graphic Design Lectures*, An archive of lectures from various Graphic design classes:17-18.
<http://gds.parkland.edu/gds/!lectures/history/1975/post-modern.html>
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi (2005). *Resme Başlarken*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fiell, Charlotti & Fiell, Peter (2007). *Contemporary Graphic Design*, Italy: Taschen.
- Frenzel, H.K (1926). "Ludwig Hohlwein", *Phonix Illustrationsdruck und Verlag*.
<http://www.iconofgraphics.com/Ludwig-Hohlwein/>
- Glaser, Milton (2011). "Grafik Sanatlar Üzerine...", *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*, (100):1-4.
http://www.gmk.org.tr/pdf/gsu/grafik_sanatlar_uzerine01.pdf (23 Eylül 2012)
http://www.gmk.org.tr/pdf/gsu/grafik_sanatlar_uzerine100.pdf (23 Eylül 2012)
- Gombrich, E.H. (1982). *The Image & The Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press Limited.
- _____ (1992). *Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hakan Ertep, (2007). "Gündelik Yaşamımızın Ucundan Tutunan Bir Tasarım Nesnesi: Afiş", *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, (13):80.
- Kılıç, Levend (1995). *Görüntü Estetiği*, İstanbul: Kavram Yayınları.
- Küçükdoğan, G. Rengin (2005). *Reklam Söylemi*, İstanbul: Es Yayınları.
- MacCarthy, Fiona (2006). "The Line of Beauty", *The Guardian*, Saturday 11 November.
- Özol, Ahmet (2012). *Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler*, İstanbul: Pastel Yayıncılık.
- Öztuna H. Yakup, (2007). "Temel Tasarım Öğeleri: Renk", *Grafik Tasarım: Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, (8):91.

Poynor, Rick (2004). "The Graphic Grab", *The Guardian*, August, Saturday 28.

<http://www.guardian.co.uk/books/2004/aug/28/art>

Regnier, Jacqueline (1997). *Les Couleurs: Notes et Choix de Textes d'Artistes et d'Ecrivains*, Paris: Rue Des Longs Pres.

<http://fr.scribd.com/doc/1013258/360-DEGRES-SUR-LA-COULEUR> (04.06.2012)

Schubert, Zdzistaw (2008). *Poster Masters and Pupils*, Warsaw: Academy Presents.

Smith, Josh (2009). "Design discussions: April Greiman on trans-media", *idsgn: A Design Blog*, September 11.

Teker, Ulufer (2003). *Grafik Tasarım ve Reklam*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

_____ (2009). *Grafik Tasarım ve Reklam*, İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

Troxler, Niklaus (2009), "Plea for the Perfect Poster", *Novum: World of Graphic Design*, (2):43.

Twemlow, Alice (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?*, Tasarımcının El Kitabı, İstanbul: Yem Yayın.

Uçar, Tevfik Fikret (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkilâp Kitapevi.

İnternet Kaynakları

Abram Games Website

<http://www.abramgames.com/l.htm> (04.06.2012)

American Folk Blues Festival and Gunther Kieser.

<http://www.juliasantengallery.com/blog/?p=115> (07.06.2012)

Design Museum, Alan Fletcher: Fifty Years of Graphic Work (and Play) <http://designmuseum.org/design/alan-fletcher> (10.06.2012)

Design Museum Touring Exhibition: Abram Games

<http://designmuseum.org/design/abram-games> (04.06.2012)

Dydo Krzysztof, Dydo Agnieszka, *Instytut Książki, PL21. The Polish Poster of the 21st Century.*

<http://www.bookinstitute.pl/en,ik,site,40,79,2789.php> (19.09.2012)

Graphic Design History, 1975-1990 Postmodernism.

<http://gds.parkland.edu/gds/!lectures/history/1975/postmodern.html> (10.06.2012)

Greiman, April (2010). Işık Rengi Yaratır, Renk de Mekanı.

<http://v3.arkitera.com/s192-isik-rengi-yaratir-renk-de-mekani.html> (14.06.2012)

Herbert Bayer, Bauhaus and Beyond: A Life of Art and Design.

<http://www.a-r-t.com/bayer/> (05.06.2012)

International Vintage Poster Dealers Association.

<http://www.cheret.info/> (04.06.2012)

http://www.cheret.info/jules_cheret_early_works.html (04.06.2012)

http://www.cheret.info/jules_cheret_lithography.html (04.06.2012)

Ikko tanaka 1930.

<http://ikkotanaka.blogspot.com/> (07.06.2012)

MacCarthy, Fiona (2006). The Guardian, The Line of Beauty.

<http://www.guardian.co.uk/books/2006/nov/11/art> (10.06.2012)

Marks, Andrea (2006). AIGA, Henryk Tomaszewski, Meeting the Master.

<http://www.aiga.org/henryk-tomaszewski-meeting-the-master/> (07.06.2012)

Milton Glaser.

<http://www.miltonglaser.com/> (07.06.2012)

Paul Giambarba 2012, 100 Years of Illustration and Design.

http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/ludwig_hohlwein_18741949 (05.06.2012)

Popüler Kültürden Geleneğin Evrimine Neville Brody.

http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2008/05/populer_kulturden_gelenegin_evrimine_neville_brody.html (10.06.2012)

Poynor, Rick (2004). *The Guardian, The graphic grab.*

<http://www.guardian.co.uk/books/2004/aug/28/art> (19.09.2012)

Smithsonian American Art Museum and the Renwick Gallery, Search Collections.

http://americanart.si.edu/search/artist_bio.cfm?ID=7244 (14.06.2012)

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Jules Cheret, Folies Bergère, La Loie Fuller.

http://www.allposters.fr/-sp/Folies-Bergere-La-Loie-Fuller-Affiches_i2552282_.htm (04.06.2012)

Resim 2. James Pryde ve William Nicholson, *Don Quixote*.

<http://www.yaneff.com/html/plates/pl63.html> (05.06.2012)

Resim 3. Ludvig Hohlwein, Casanova Cigaretten, *Gipsy*.

<http://www.iconofgraphics.com/Ludwig-Hohlwein/>
(05.06.2012)

Resim 4. Julius Klinger, *Kriegsanleihe*.

<http://theviennasecession.com/artists-2/klinger-julius/#jp-carousel-1194> (05.06.2012)

Resim 5. Alfred Leete, *Your Country Needs You*.

<http://www.lyfe.freeseve.co.uk/photoleete.html> (05.06.2012)

Resim 6. El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*.

<http://www.designhistory.com/1920/el-lissitzky/>
(05.06.2012)

Resim 7. Moholy-Nagy, *Pneumatik*.

<http://artblart.com/tag/laszlo-moholy-nagy-pneumatik/>
(05.06.2012)

Resim 8. Herbert Bayer, *Bauhaus*.

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/01/avant-garde-bauhaus-by-herbert-bayer.html> ;(05.06.2012)

Resim 9. Herbert Bayer, *Section Allemande*.

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/01/avant-garde-bauhaus-by-herbert-bayer.html> (05.06.2012)

Resim 10. Adolphe Mouron Cassandre, *Dubonnet*.

http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/cassandre.htm (07.06.2012)

Resim 11. Adolphe Mouron Cassandre, *Dubo - Dubon - Dubonnet*.

http://www.artfactory.com/art_appreciation/graphic_designers/cassandre.htm (07.06.2012)

Resim 12. Paul Rand, *AIGA*.

<http://www.paul-rand.com/foundation/posters/>(07.06.2012)

Resim 13. Paul Rand, *Aspen Design Conference*.

<http://www.paul-rand.com/foundation/posters/>(07.06.2012)

Resim 14. Henryk Tomaszewski, Manekiny, *Zbigniew Rudzinski - Opera*.

http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=0804 (07.06.2012)

Resim 15. Henryk Tomaszewski, *Krol Jan wedlug Shakespear'a*.

http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=1513 (07.06.2012)

Resim 16. Milton Glaser, *Dylan*.

<http://www.miltonglaser.com/store/c:posters/824/dylan-reproduction-2008> (07.06.2012)

Resim 17. Günther Kieser, *American Folk Blues Festival 65*.

<http://www.juliasantengallery.com/blog/wp-content/uploads/2009/10/Folk-Blues-Festival-65.JPG> (07.06.2012)

Resim 18. Yusaku Kamekura, *Graphic'55 Exhibition*.

<http://blog.hermanmillerasia.com/post/2011/06/27/1950s-and-60s-Asian-Pacific-Graphics-Yusaku-Kamekura-Japan.aspx>
(07.06.2012)

Resim 19. Ikko Tanaka, *Nihon Buyo*.

<http://www.designhistory.com/1960/ikko-tanaka>
(07.06.2012)

Resim 20. Alan Fletcher, *Designers' Saturday, London event, 1982*.

http://designmuseum.org/___entry/4784?style=design_image_popup (10.06.2012)

Resim 21. April Greiman, *Objects in Space*.

<http://madeinspace.com/> (14.06.2012)

Resim 22. April Greiman, *Workspace 1987*.

<http://madeinspace.com/> (14.06.2012)

Resim 23. Neville Brody, *Free Me From Freedom*.

<http://lithospherial.com/2011/06/09/my-favourite-type-poster-ever-by-neville-brody/>(10.06.2012)

Resim 24. Neville Brody, *Neville Brody Design Exhibition*.

<http://computerkid108.deviantart.com/art/Neville-Brody-Poster-106598448>(10.06.2012)

Resim 25. Wolfgang Weingart, *Didacta Eurodidac*.

<http://flyergoodness.blogspot.com/2011/09/swiss-punk-typography-by-wolfgang.html> (10.06.2012)

Resim 26. April Greiman, *Harry Marks Achievement Award*.

<http://madeinspace.com/> (14.06.2012)

Resim 27. Art Chantry, *The Strange Loves of the Cramps*.

<http://crewchro.blogspot.com/2010/10/art-chantry.html>
(14.06.2012)

Resim 28. Art Chantry, *Some People Can't Surf*.

<http://crewchro.blogspot.com/2010/10/art-chantry.html>
(14.06.2012)

‘Tapestry’ Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları

Sedef ACAR*

Özet

1920’lerin başından itibaren tapestry’nin resimsel anlatımında değişiklikler olmuş, gerçekçi resimlemelerden soyut-geometrik desenlere geçiş yaşanmıştır. Bunun ilk çağdaş örneklerinin görüldüğü yer ise Bauhaus Okulu’dur. Bauhaus’un kapatılmasıyla birlikte Avrupa’da *tapestry* dokumacılığında başlayan yenilikçi düşünceler Amerika Birleşik Devletleri’ne taşınmıştır. Burada ikinci nesil tekstil sanatçıları yetişirken, Avrupa’da Jean Lurçat’ın Fransa’daki Aubusson ve Gobelın atölyelerinde yenilikçi yaklaşımlar yakalama çabaları ve Doğu Avrupalı sanatçıların malzeme ve tekniği doku, şekil, formla ilgi çekici şekilde buluşturması üç boyutlu lif sanatı çalışmalarının önünü açmıştır. Doğu Avrupa’da Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz’le birlikte lif sanatında öncü çalışmalar yapan sanatçılardan birisi de Jagoda Buic’tir. Bu makale, *tapestry*’den lif sanatına geçiş sürecinin kilometre taşlarını tarihsel sıralamayla değerlendirmeyi ve lif sanatında üç boyutlu formları Jagoda Buic’in çalışmaları ışığında incelemeyi amaçlar. Makalede ayrıca, el sanatı üretiminden güç alan *tapestry* sanatının, modern sanat kavramıyla bütünleşmesi ve plastic sanatlarda evrensel bir anlatıma ulaşması vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Tapestry, Lif Sanatı, Tekstil Sanatı, Jagoda Buic, Bauhaus Okulu, Aubusson Atölyesi, Gobelın Atölyesi, Dokuma Tekniği*

Jagoda Buic and Her Artworks in Transition from ‘Tapestry’ Tradition to Fiber Art

Abstract

From the beginning of 1920s, there has been changes in the pictorial expression of ‘tapestry’; and, a transition from realistic illustrations to abstract-geometrical patterns has occurred. The first modern examples of this were executed at the Bauhaus School. With the closure of Bauhaus, innovative ideas, which have begun to take shape in tapestry weaving in Europe, were moved to America. While second generation textile artists were brought up in America, Jean Lurcat’s efforts to achieve innovative approaches at the ateliers of Aubusson and Gobelın in France, and Eastern European artists’ interesting combination of material and technique with texture, shape and form, have led the way to the art of three dimensional fiber works. Jagoda Buic is one of the artists who has been producing epochal works in fiber arts like the Polish artist Magdalena Abakanowicz in Eastern Europe.

This paper aims to evaluate the milestones of transition from ‘tapestry’ to fiber art in chronological order, and to examine the three dimensional fiber art forms in the light of Jagoda Buic’s works. The artist’s works are evaluated along with the contributions of her contemporaries to the art of tapestry. The integration of tapestry art, which takes its roots from craftsmanship, with modern art concepts, and its accession to universal expression within plastic arts are also stressed.

Keywords: *Tapestry, Fiber art, Textile art, Jagoda Buic, Bauhaus School, Atelier of Aubusson, Atelier of Gobelın, Weaving technique*

Giriş

Belirli kurallar doğrultusunda dokuma tekniğiyle resim oluşturma eylemine dayanan 'figürlü dokuma' ya da Avrupadaki adıyla *tapestry*, 1920'li yıllardan başlayarak bilinen özelliklerinden koparılıp yeni anlamlar yüklenerek çağdaş sanata dahil edilmiştir. Çağdaşlarıyla birlikte, Doğu Avrupalı lif sanatçılarının da bu sanata önemli katkıları olduğu görülür. Polonyalı ünlü lif sanatçısı Magdalena Abakanowicz ile birlikte çalışmalarına başlayan ve geçmişin Yugoslavyasında yetişmiş Hırvat kökenli Jagoda Buic, bu sanatçıların en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yetiştirdiği coğrafyanın dokuma geleneklerinden güç alan Jagoda Buic, tekstil eğitiminden sonra sahne ve set tasarımı eğitimi de alarak dokuma tekniği ve malzemesiyle üç boyutlu ifade şeklini birleştiren ve lif sanatında heykelsi biçimlerin kullanılmasında öncü olan sanatçılardan birisidir. Bu makalede, tekstil malzemelerinin kendi varlıklarıyla ve kimlikleriyle sanatsal ifade unsuru haline gelerek 'lif sanatı'nı oluşturması ele alınarak bu süreçteki dönüm noktaları vurgulanacak ve Jagoda Buic örneğinden yola çıkılarak 'zanaat' üretimini de içeren çok yönlü eğitimin lif sanatına sağladığı katkılar ortaya konulacaktır. Makalede kullanılan veriler *tapestry*'nin Endüstri Devrimi'nden günümüze kadar uzanan tarihi ve Balkan coğrafyasından çıkan lif sanatçısı Jagoda Buic hakkındaki literatürün taranmasıyla elde edilmiştir.

Tapestry'den Lif Sanatına Geçiş Sürecinin Dönüm Noktaları

Avrupa'da, makineyle üretimin temellerinin atılmasıyla bir devrim olarak nitelenen sanayi üretimine geçilmesi, modern sanat hareketlerini yönlendiren fikrî süreci de başlatmıştır. Bu süreçte, biçim ve içerik açısından büyük bir değişiklik gösteren plastik sanatlardaki yeni yaklaşımlarla, geleneksel temellerinden güç alan 'zanaat' hareketlerinin de çağdaş sanatsal ifade şekli olarak varlığını ortaya koyduğu görülür. Günümüz lif sanatının temellerinin atılmasında önemli rol oynayan *tapestry* geleneği, yeni hareketin merkezlerinden birini oluşturur. Özy'a (1995:74) göre, Ortaçağ tekstillerinin baş tacı olarak kabul edilen *tapestry*, elle dokunan devamsız atkı ve atkı yüzü dokuma ürünler olup, geleneksel anlamıyla görkemli tarihsel ve resimli duvar dokumasıdır.

Ortaçağ Avrupasında *tapestry*'nin kolektif bir uğraşla dokunması gelenek haline gelmişti. *Tapestry*, önceden hazırlanan

desen patronlarına göre dokunuyor, bu desenler çoğunlukla ressamlar tarafından çiziliyordu. Dolayısıyla, çizenle dokuyan farklıydı ve dokumacılar mükemmel gölgeleme, ilüzyon, perspektif ve mekân kaygısıyla önceden hazırlanan bir resmi taklit ediyorlardı (Önlü ve Arabalı Koşar, 2009:302). Everett'in (1985:13) belirttiğine göre, "Fransa'da çok az sayıdaki geleneksel *tapestry* stüdyosunda ressamların resimlerinin dokumacılar tarafından dokunması geleneği hala devam etmekteyse de, günümüzde *tapestry*'lerin büyük bir bölümü tasarımcısı tarafından tasarlanmakta ve aynı kişi tarafından dokunmaktadır." Resimleri ustalıklı dokuyan zanaatkâr-dokuyucu kimliğinden, zanaat becerisine de sahip olan sanatçı-tasarımcı kimliğine geçiş sürecinde ve böylece zanaat ile sanat arasındaki derin uçurumun ortadan kaldırılmasında *Arts and Crafts* hareketi oldukça etkilidir.

18. yüzyılda makine üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte, ihtiyaç nesnelere daha kolay ve ucuz bir yolla ulaşılmaya başlanırken *tapestry* üretimi döneme ayak uyduracak çözümleri yerine getiremez. Detaylı desenlere sahip, uzun zamanda üretilen, çok yüksek fiyatlı üretilere devam edilmesi, zaten değerli bir ürün olan *tapestry*'yi halkın gözünde daha da ulaşılmaz hale getirir. Ayrıca mekânlarda dev aynalar ve duvar kâğıtlarının kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte *tapestry*'nin kullanımı da giderek azalır.

William Morris'in, 1861 yılında İngiltere'de *Arts and Crafts* ruhuyla *Marshall and Faulkner* ile *Fine Art Workmen* şirketlerini kurması *tapestry*'nin dönemin gereklerine uyum sağlayarak yeniden gündeme gelmesine yönelik çalışmalara başlangıç oluşturur. "William Morris öncülüğünde bir grup aydın sanatçı ve tasarımcı bu el sanatını daha basit desenler ve daha kolay üretim yöntemleriyle yeniden canlandırmaya başlarlar" (Cossons, 2008:98). Tasarımda sanatsal yaklaşımın gerekliliğini savunan *Arts and Crafts* hareketi, makine üretimini reddetse de, *tapestry* geleneğinin egemen olduğu tasarım ve üretim ortamında halkın beklentilerini karşılamak üzere desen, teknik ve malzeme açısından yeniden ele alınır.

Geleneksel *tapestry* kavramının asıl kırılma noktası ise, makineyle üretim ve endüstriyel tasarım için zanaat bilgisi ve becerisinin gerekliliğini savunan *Bauhaus* Okulu'dur. 1919 yılında kurulan *Bauhaus*, Adamson'a (2007:156) göre "tekstil ve duvar kâğıdı seri üretiminde büyük başarı kazanmış ve 'tasarımcı-zanaatçı' projesinin tarihsel merkezi olmuştur".

Constantine (2009:1) ilk deneysel modern tapestry'lerin 1920 ve 1930'lu yıllarda Anni Albers ve Gunta Stölzl gibi Alman sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini belirtir. Bu sanatçılar öncülüğünde *Bauhaus* dokumacıları, endüstriye yönelik dokumalar ve tapestry'lerde alışılmamış malzemeler olan kâğıt, tahta, parlak film, naylon ve bakır gibi malzemeler kullanıyorlardı. *Bauhaus* sanatçılarının yenilikçi hareketlerine paralel olarak, Aubusson ve Gobel'in tapestry atölyeleriyle ünlü Fransa'da, atölyelerin yenilenmesine yönelik çabalarla, geleneksel *tapestry* uygulamalarında değişiklikler yapılmaya karar verilir. Fransız ressam *Jean Lurçat*'ın *Gobel'in ve Aubusson* atölyeleri için 30'lu yıllarda yaptığı çalışmalar *tapestry* dokumacılığında bir devrim niteliğindedir.

Tapestry'nin Fransa'da gerçek anlamda yeniden canlanması 1939'da Eğitim Bakanlığı'nın ressam Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Pierre Dubreil ve diğer bir kaç sanatçıya büyük duvar dokumaları yapmaları talebiyle olmuştur. Lurçat ve Gromaire *tapestry* endüstrisine *Ecole d'Aubusson*'un yardımıyla yeni bir hayat vermiştir. Lurçat *tapestry*'nin resmin yeniden üretilmesini sağlamaktan öte, eşsiz bir sanat eseri olması gerektiğine inanmıştır. (Joslyn, 2009)

Avrupa Kıtasi'nda *Lausanne Tapestry Bienali*'nin gerçekleştirilmesini sağlayan yeni anlayışın temelleri atılırken, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte konuyla ilgili otoritelerin göç etmesi sonucu Bauhaus'un 'zanaat modeli' Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınır. Bu olayın ardından Amerika Birleşik Devletleri tapestry kavramından lif sanatına geçişin asıl merkezi olmaya başlayacaktır.

Bauhaus'u Amerika Birleşik Devletleri'ne taşıyan öncülerden bazıları *Black Mountain Koleji* ve *Yale Üniversitesi*'nde eğitim veren Anni Albers, Chicago'da Yeni Bauhaus'un dokuma atölyesini yöneten Marli Ehrman, Berlin ve Finlandiya'da eğitim alan ve *Black Mountain Koleji* ile Oakland'daki *California Arts and Crafts Koleji*'nde eğitim veren Trude Guermonprez'dir. Ayrıca, Finlandiya'lı sanatçılar Looja Saarinen'le (1928-1942 yılları arasında) Marianne Strengell (1942-1961 yılları arasında) *Cranbrook Akademi*'de eğitim vermişlerdir. Bir taraftan yeni öğrenciler yetiştirirken diğer taraftan sanatsal çalışmalarına devam eden usta

sanatçılar, Constantine'e göre, 1940 ve 1950'lerin resimli *tapestry*'lerini üretirken desenler ve malzemeleri değişime uğrattılar ve "doğal ve yapma malzemeler, canlı renkler, net biçimli desenler ve yapısallıktan güç alan dokularla ilgilendiler" (2009:1). Böylece, 1960'lı yıllarda, özgür ve yenilikçi bir tavırla ilkel güdülerden ilham alınarak tapestry'de malzeme ve dokular yüceltildi ve biçim resmin önüne geçmeye başladı.

Sürecin devamında Amerika Birleşik Devletleri'nin ikinci nesil sanatçılarından bazıları *Bauhaus*'lu öğreticilerinden aldıkları ilhamı geliştirerek, malzeme ve tekniğin sınırlarını zorladılar. Örneğin Lenore Tawney şeritler halinde bölerek dokuduğu ilikli (*slit*) *tapestry*'ler, Sheila Hicks sarılmış ve dikilmiş modüler parçalar, Ed Rossbach sentetik malzemeler, gazete kağıtları, rafyalarla sepet örmeler yaparak tapestry dokuma tekniğinin iki boyutlu sınırlarını aştı. Özellikle Lenore Tawney'in 1960'ta sergilemeye başladığı çift katmanlı ve doğal liflerle birlikte kuş tüyleri kullandığı *Shore Bird* isimli tapestry serisi geleneksel resimli anlatım tavrının değişiminde dönüm noktasıdır. (Constantine ve Larsen, 1972:267)

Jean Lurçat, 1962 yılında *Lausanne Tapestry Bienali*'ni başlatarak, 1920'li yılların çağdaş tapestry anlayışının yeni bir ivme kazanmasına öncülük etmiştir. Bu girişim; malzemeler, teknikler ve formlarda yapılan açılımlarla çağdaş lif sanatının gelişiminde olumlu bir adımdır. 1963 yılında ilk kez New York'ta *Museum of Contemporary Craft*'ta düzenlenen *Woven Forms* başlıklı deneme ve araştırma sergisiyle olağan dışı, organik tekstil formları sanat izleyicilerine sunuldu. Bu ilk sergiye katılan sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri'nde yetişen Sheila Hicks, Alice Adams, Lenore Tawney, Dorian Zachai ve Claire Zesler'dir. Serginin kataloğunda kuratör Paul Smith lif sanatını dokuma açısından ele alarak şunları belirtmiştir:

Dokumada iki boyutun ötesine geçip, üç boyutta üretimi sağlamak olağan dışı bir şeydir. Dokuma sadece dokulu şekiller üretmek için malzemeyi büküp, katlamak değildir. Bu, düzlemsel sınırları oluşturmaktan ziyade, asılan çalışmanın uzaya eklenmiş onunla bütünleşmiş olarak kavranması için yapılan bir eylemdir. (Adamson, 2007:156'dan)

Smith'in kısaca özetlediği bu yeni anlayışa paralel olarak, aynı dönemde Doğu Avrupa sanatçıları da malzeme yetersizliğini avantaja dönüştürüp değişik malzemelerle deneysel çalışmalar konusunda oldukça özgür davranmaya başladılar. 1960'lar ve 1970'lerin başlarında Doğu Avrupa'da yaşanan deneysel tekstil pratiklerinin *tapestry* geleneğinin kırılma noktasında önemli rol oynadığı görülür. Jeffries ve Conroy'a (2006:233) göre, *tapestry* geleneğinin yeniden gözden geçirilmesinde "endüstri ve iç mekânların işlevsel dokumalarının katılık ve düzenliliğini kırmak yerine, ölçü ve yoğunluk gibi işlevsellikle ilgili olmayan biçimsel özelliklerin geliştirilmesi eğilimi"nin de etkisi vardır.

1963 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen Woven Forms sergisinin etkilerinin ardından, New York'taki *The Museum Of Modern Art* (MoMA)'nın mimarlık ve tasarım bölümü kuratörü Mildred Constantine Avrupa'ya gider. Constantine'in 1967 yılındaki *Lausanne Tapestry Biennial*'ni ziyareti sırasında dünya lif sanatçılarının bulunduğu bir sergi organizasyonu gündeme gelir. Bienalde Doğu Avrupa'lı lif sanatçılarından çok etkilenen Constantine, modern kumaş tasarımının öncülerinden Jack Lenor Larsen'in yardımcı kuratörlüğünde 1969 yılında modern sanatın en saygın sergi alanı olan MoMA'da *Wall Hangings* başlıklı uluslararası sergiyi düzenler.

Sergide üç farklı kuşaktan yirmi sekiz dokuma sanatçısı bulunuyordu. Bu üç kuşak, yüzyıl başında Avrupa'da doğan Bauhaus ya da geleneksel *tapestry* eğitimi almış sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da doğan sanatçılar, Avrupa'da öğrenim gören dokumacıların eğitim verdiği Amerika'daki itibarlı tasarım programlarında okumuş Amerikalı sanatçılardan oluşuyordu. (Sorkin, 2003:34)

Avrupa'da doğan ve *Bauhaus* ya da geleneksel *tapestry* eğitimi almış olan sanatçılar grubunda yer alan Jagoda Buic'in çalışmalarının asıl yankıları da bu sergiyle ortaya çıkacaktır. Buic'in, sergi kapsamındaki yirmisekiz sanatçıdan biri olarak bu sergiye seçilmesinde lif sanatında ifade ettiği devrimci fikirlerin de etkisi vardır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren *tapestry*'nin dokuma elemanlarının, bir resmi oluşturan unsur olmaktan uzaklaşarak, kendi varlığıyla sanatsal ifadeler yaratma noktasına ulaştığı dönemde Buic,

aynı sergide yer aldığı Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz'le kader birliği yaparak sanatını yüceltmeye başlar. Abakanowicz'in öncülüğünde, Buic'in da aralarında bulunduğu Doğu Avrupa'lı lif sanatçıları, "temelde geleneksel materyalden yoksun olmaları nedeniyle, geleneksel tekstilleri Batı'dan çok daha önce inceleyip sorgulamaya başlamışlar, böylece alternatif çizgiler ve tarzlar yakalanmıştır" (Ginsburg, 1993:106). Yün, sisal, at kılı, paçavraları iplik yaparak duvara değil ortaya asılan, boşlukta izleyiciyle her açıdan iletişim kuran devasa üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirilmeye başlamışlardı.

Lif Sanatının Öncülerinden Jagoda Buic

Jagoda Buic (1930-), 1980'li yıllarda çözülmeye başlayan ve 'Demir Perde ülkeleri' adıyla anılan geçmişin Doğu Avrupasının Hırvat kökenli bir Yugoslav sanatçısı olmakla birlikte, Akdeniz'in mirasında köklerini salmış ve bu kültürden de oldukça etkilenmiştir. Çalışmalarının esin kaynakları eserlerindeki hacimsel formlar ve ilgi uyandırıcı dokusal etkilerle kendisini gösterir.

Buic, büyük anıtsal ölçeklerde çalışmış, yün, sisal ile zemini tercihen seyrek olarak dokumuş, gri, siyah ve kahverengiler kullanmış, nadir de olsa ağır ve hantal malzemeleri dengelemek için ipek kullanarak geleneksel dokuma tekniklerinden ayrılmamıştır. (Constantine ve Larsen, 1972:125)

Jagoda Buic, önceleri uzunlamasına şeritler halinde dokuduğu delikli *tapestry*'leriyle, çalışmalarının asıldığı duvarla bir bütün olarak algılanmasını sağlamış, çalışmalarında genellikle *vutlak* adı verilen geleneksel Yugoslav dokuma tekniğini kullanmıştır. Bu teknikte "çapraz dimi ile dokunmuş sıkı atkı yüzü bölümlü, ince dokunmuş şeritlerin önündedir. Gerçek kabartma etki veya optik ölçüsellikten dolayı spiral olarak sarılmış yatay iplikler üstte görünür" (Constantine ve Larsen, 1972:126). Buic'in *Triptique Structural* adlı çalışması (Resim 1) *vutlak* tekniğinin en belirgin kullanımını gerçekleştirdiği çalışmalarından birisidir. Çalışma 1967 yılında Lausanne Bienali'nde sunulmuştur.

Zagreb Üniversitesi'ndeki uygulamalı sanatlar ve sanat tarihi eğitiminin ardından Roma ve Viyana'dan sinema perspektifi ve kostüm tarihi diploması alan Jagoda Buic'in aldığı eğitimlerle birlikte yaptığı bazı uygulamalı çalışmaların da

sanatsal tecrübe ve vizyonuna önemli katkıları olmuştur. "Aubusson atölyesinin, tanınmış lif sanatçıların yanında Jagoda Buic'le birlikte çalışması" (Joslyn, 2009) bu katkılara bir örnektir. Bu çalışmalar sayesinde klasik atölyelerle birlikte Buic gibi öncü sanatçılarda da karşılıklı fikir alışverişleri yaşanır.



Resim 1. Triptique Structural, 1966, 247 X 297 cm, tapestry ve vutlak tekniği, yün, keçi kılı, halat, sisal, kahverengi, siyah, gri ve altın renkleri.

Buic'in aldığı donanımlı eğitimin ona çok yönlü bir sanat yaşamı sağladığı söylenilebilir. Çeşitli ülkelerde drama tiyatrosu, opera, bale ve film seti tasarımlarında görevler üstlenen Buic, bu alanda da söz sahibi olur. Öncü sanatçı çalışmaları yaratma tutkusuyla geniş mekânsal kavrayış üzerindeki ısrarcılığı, onun sanatsal yaklaşımında belirleyicidir. Böylece, sahne sanatları ve lif sanatı arasındaki bu tür geçişlerin de katkısıyla, üç boyutlu lif sanatı çalışmalarında anıtsal düzenlemelere erken dönemde başlar.

1965 yılında tasarladığı ve Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi tarafından satın alınan ilk mekânsal tekstil formuyla başlayan süreçte anıtsal tekstil düzenlemeleri dünyanın en önemli bienalleri ve tekstil müzelerinde sergilenmeye başlar. Buic'in çalışmaları New York Metropolitan Müzesi, Paris Modern Sanatlar Müzesi gibi uluslararası müzeler ve birçok kişisel koleksiyonun parçasıdır. Sanatçı *Sao Paolo Grand Prix on World Biennale of Contemporary Art* ödülüne sahip tek Hırvat sanatçıdır. Yine aynı yıl ikinci *Lausanne Tapestry Biennial*'inde anıtsal formlardaki dokuma çalışmalarını sunan Buic, bu döneminde halat, kenevir ve yünü siyah renkte kullanarak (Resim 2) eserleri ve boşluk arasındaki etkileşimi açığa çıkarmıştır.



Resim 2. Three Elements, anıtsal boyutlu uzaysal kompozisyon önünde Jagoda Buic (Constantine ve Larsen, 1972:124).

Buic, 60'lı yıllarda yaşanan dönüşüm sürecindeki yenilikçi düşünceleri şöyle dile getirir:

Günümüzde *tapestry* hem kendi yapı özelliklerini ortaya koymak hem de mimari yapının önemli bir parçası haline gelmek için alternatiflere sahiptir. Geçmişteki duruma göre önyargılardan ve resmin sistematik dönüşümünden artık kurtulmuş olması önemlidir. *Tapestry*, malzemeye ve dokuma işleminin kendisine yönelmektedir. *Lausanne Bienali* sayesinde bu gelişmeleri takip edebilmekteyiz. Dokuma aslında kullanılan ipliğin sonsuz iç bağlantılar yapması ihtimaline izin verir. Bu çok eski deneyim, günümüzün yaratımlarında çok iyi yansıtılmaktadır ve yeni hareketin durması için bir neden yoktur. (Buic, 1966)

Buic'in çalışmalarında büyük ölçekli diyagonal çizgiler, koyu rengin ısrarlı kullanımı ve elmas kesimli şekiller boyutsal olarak ortaya çıkmaktadır. Bu şekiller doğrusal çizgiler ve dokusal vurgularla düz zeminden yükselerek daha boyutlu haldedir. Lif sanatı çalışmalarına olan ilgisi ve düzenlediği lif sanatı sergileriyle tanınan kuratör Mildred Constantine ve Jack Lenor Larsen'in yorumlarına göre:

Buic'in dokumaları evrensel ve tarihi bir işaretmiş,

sembolik bir gerçeklikmiş gibi görünecek şekilde düzenlenmiştir. Güçlü kontrastlar olmaksızın yüzeydeki değişimleri sağlayan renkler, aralık ve deliklerin ritmik kullanımı, şekilli kompozisyonlar gibi özellikler zamansızlığın törensel karakterini sunmaktadır. (1972: 127)



Resim 3. Fexions, Hommage To Pierce Pauli Seven Elements, 1971, 282 X 385 cm biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi yün, sisal, halat (Constantine ve Larsen, 1972:133).

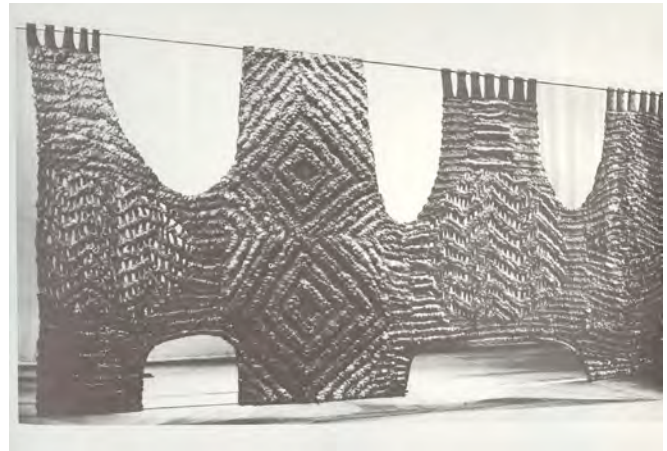
Buic'in 1971 yılında Rosc'da (İrlanda) ve *Lausanne Bienali*'nde sergilenen *Hommage* (Resim 3) adlı çalışması, sanatçının sanat anlayışı ve eserlerinin belirleyici niteliklerini bir arada sunması açısından önemlidir. Buic'in *Hommage* isimli çalışmasında:

Yedi eleman bağımsız olarak dokunur. Formlar sonsuz varyasyonla birleşir. Buic'in bilinen desenleri düz-dik-çapraz çizgiler bu parçalarda görünmesine rağmen doğrusallık duygusu yoktur. Çünkü elemanlar antik sütunlardan akıyormuş gibi görünür. En uç sağdaki ve soldaki elemanlarda önemli iki boyutlu karakter gerçek bir yuvarlak form tarafından yok edilmiştir. Parça A şeklinde dokunmuş, bir yukarı bir aşağı dönmüştür.

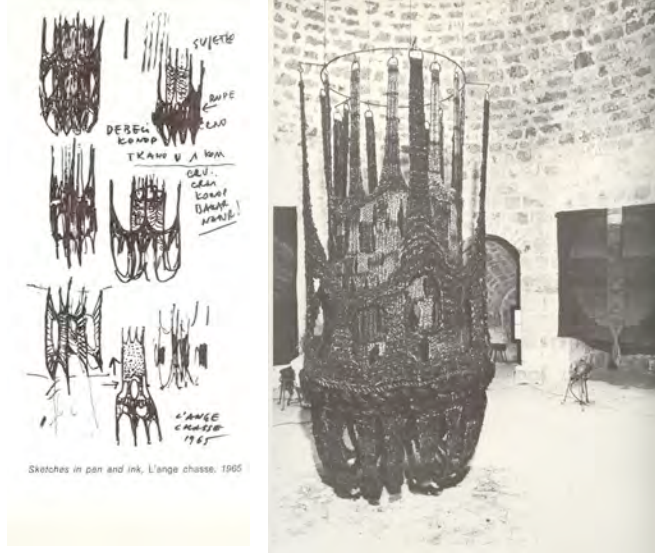
Yerçekimi çalışmayı doğrusal düzlemden aşağı doğru çekmiş, sarılmış atkılar desen ve doku için yüksek bir rölyef olarak kullanılmıştır. Bu çalışmanın ilk eskizleri ve sulu boya olarak görülen ikinci aşamasında Buic yuvarlak formların büyüyen ritmini hissetmeye başlamıştır. Bağımsız elemanların arasındaki yarıklar bazıları arasındaki açıklıklar görülmemiş bir ülkenin parıltısını sunar. Bu *Hommage*'in dışından bir topraktır, siperdir. İçeriden bir tapınaktır. (Constantine ve Larsen, 1972:133)

Mimarının diğer plastik sanatlarla ilişkisine önem veren Buic'in çalışmalarında, yapısal desenler bir taş ustasının elinden çıkmış gibi ele alınır. Büyük yüzeyler boyunca ritmik bir tekrarlama görülür. 1967 yılında gerçekleştirdiği mimari etkilere sahip *Polyptique* (Resim 4) başlıklı çalışması aynı yıl *Sao Paolo* ve 1970'te *Venedik bienallerinde* sunulur.

Çalışmalarına, kağıt üzerinde eskizler çizerek başlayan sanatçı, tıpkı bir mimar gibi malzeme, yapı ve formu göz önüne alarak hazırlıklarını yapar. Ona göre *tapestry*'ler sıcak yüzey yaratan öğelerdir ve modern mimari anlayışı içinde yer alır. Lifler, taş ve çelik gibi empatik materyallerdir ve yapıda bağlayıcı rolü vardır. Yine Buic'e göre, "çağdaş *tapestry* ve diğer dokuma elemanları yalnızca dekoratif

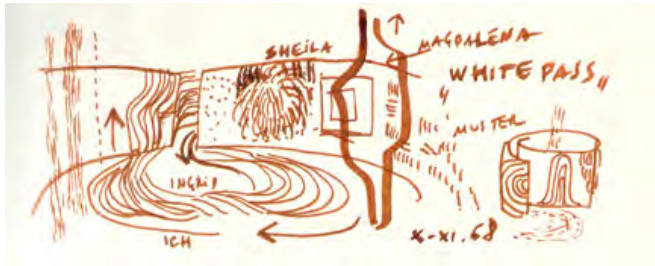


Resim 4. Polyptique, 1967, 75'x 18', biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi. Siyah sisal, keçi kılı, yün, yaldızlı ipek (Constantine ve Larsen, 1972:131).



Resim 5. Falling Angel, 1967, 304x145 cm biçimlendirilmiş *tapestry* ve eskizleri (Constantine ve Larsen, 1972:128).

unsur olamaz. Dokumalar uzayla iki ya da üç boyutta bütünleşerek yeni bir etki için kendini yaratır” (Constantine ve Larsen, 1972:132’den). İzleyiciyle her açıdan iletişim sağlayan *Falling Angel* (Resim 5) ise dokunduktan sonra asılma şekliyle iç ve dış yapıları ayrı ayrı görülebilen heykelsi bir görünümdedir. 1971’de *Rosc’ta* sunulan çalışma Amsterdam *Stedelijk Müzesi* koleksiyonunda yer almaktadır.



Resim 6. Jagoda Buic’in sergileme için hazırladığı bir düzenleme eskizi (Constantine ve Larsen, 1972:127).

Buic, lif sanatı için oluşturduğu yapıtlar dışında farklı alanlara da yönelerek, tekstil çalışmalarını sadece izlenebilen sanatsal çalışmalar olmaktan çıkararak hayatın içinde yer alabilmesini de sağlamıştır. Aldığı eğitimlerle birlikte dans ve tiyatro gibi sahne sanatlarıyla da ilgilenen sanatçı tekstil sanatını hazırladığı sahne kostümleriyle birlikte



Resim 7. Colombe Blessée II, 1987, 250 X 1150 cm, 450 kg, kırmızı ve siyah sisal, biçimlendirilmiş *tapestry* düzenlemesi.

sahne sanatlarının bir parçası haline getirmiştir. Sahne perspektifi bilgisiyle gösterişli lif sanatı eserlerinin bir arada sunulduğu 1960’lı ve 1970’li yıllarda, sergi düzenlemeleri için de çözümler geliştirmiş, örneğin Abakanowicz, Sheila Hicks gibi sanatçılarla birlikte sunulacak eserlerinin mekân düzenlemelerini de (Resim 6) tasarlamıştır.



Resim 8. Buic’in *Carta Canta/Paper Signs* Sergisi’nde kâğıt çalışmasından görüntü, 17-30 Eylül 2008, *Collegium Artisticum*, Sarajevo, Hırvatistan.

Amerika Birleşik Devletleri’nde *Cranbrook Academy Of Art (Denver)*, *Atlantic Centre For Arts (Florida)* ve İngiltere’de *Royal College Of Art (Londra)*’da davetli öğretici olarak görev yapan Buic, Yugoslavya’nın parçalanmasına yol açan iç savaşın ardından Hırvatistan adını alan kendi ülkesine bir süreliğine girememiştir (ayrıntılı bilgi için bkz. Dezulovic, 1996). Bu dönemde çalışmalarını Fransa’da devam ettiren Buic, evrensel sanatçı

kimliğiyle UNESCO gibi sosyal organizasyonlarla bağlarını korumuş, *Colombe Blessee II* (Resim 7) adlı çalışmasını 1999 yılında *The Unesco Works of Art Collection*'a bağışlamıştır.

2000'li yılların başlarından itibaren tapestry tekniğiyle ürettiği çalışmalarının özünü oluşturan unsurları kâğıt malzemelerle ortaya koyan Buic'in *tapestry* taslakları niteliğindeki kâğıttan çalışmalarının her biri, sanatsal ifadesinin temelinde yatan renk, doku, biçim, boyut, düzenleme anlayışını izleyiciye yansıtır. 2008 yılında Sarajevo'da düzenlenen *Carta Canta/Paper Signs*, sanatçının kâğıt çalışmalarını (Resim 8) sunduğu sergilerinden birisidir.

Günümüzde çalışmalarına Fransa ve Hırvatistan'da devam eden ve ülkesi Hırvatistan'da 'önursal sanatçı' ünvanı ile anılan Jagoda Buic, yeni çalışmalarını sergilemeye devam etmekte ve retrospektif sergilere de konuk olmaktadır. İtalya'da düzenlenen *Filophilo 2005 Miniartextilcomo*'ya onur konuğu olarak davet edilen sanatçının, geçtiğimiz iki yıl içinde *Zagreb Museum Of Arts And Crafts*'da *Jagoda Buic: Retrospective (2010)* ve *Split Summer Festival-Retrospective Exhibition (2011)* başlıklı sergileri düzenlendi.

Sonuç

Bu makalede ortaya konulduğu üzere, başlangıçta bir ressam tarafından yapılan resmin dokumayla yorumlanmasına dayalı olan *tapestry* üretimi, *Arts And Crafts* Hareketi'yle desen, teknik ve malzeme açısından yeniden ele alınmaya başlamış ve *Bauhaus*'un kurulmasıyla doku, şekil ve formun öne çıktığı bir sanatsal anlatım unsuruna dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanat eğitimi alan ve bu birikimini, üretim tekniği ve malzeme bilgisinin ön planda olduğu 'zanaat' unsurlarıyla birleştiren ve günümüz lif sanatının yapı taşlarını ortaya koyan öncü çağdaş sanat kuşağı sayesinde. Bu kuşağın sanatçıları çalışmak istedikleri malzemeyi ve tekniği eserlerini yaratmak için sorgularken, boyut, form, şekil, doku, renk gibi eseri tanımlayan unsurları çağdaş ve çok yönlü bir yaklaşımla yeniden ele almışlardır. Tekstil eğitiminin yanısıra sanatsal becerilerini ve yaklaşımlarını perspektif, sahne ve set tasarımı, mekân tasarımı gibi eğitimlerle destekleyen Jagoda Buic'in bu makalede ele alınan sanat yaşamı ve çalışmaları, kendisinin bu süreçteki rolünü gözler önüne serer. Sanatın evrensel dilini kullanan ve çalışmalarını oluşturur-

ken yapıt, mekân, zemin ve uzayın tasarımsal ilişkilerini üst düzeyde kuran Jagoda Buic, lif sanatının, plastik sanatların ayrılmaz bir parçası olmasına bulunduğu katkılarıyla kendisinden sonra gelen temsilcileri için de bir model oluşturur.

KAYNAKÇA

- Adamson, Glenn (2007). "The Fiber Game". *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, 5 (2):154-176.
- Buic, Jagoda (1966). "On Tapestry", *Pioneers of Fiber Art: Jagoda Buic, Hangzhou Triennial of Fiber Art*.
http://www.fiberarthangzhou.com/en/education_1_4_7.html, (15.05.2012)
- Constantine, Mildred & Larsen, Jack Lenor (1972). *Beyond Craft: The Art Fabric*, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Constantine, Mildred (2009). "Fibre Art", *Oxford Art Online, Grove Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T028154?q=fibre+art+jagoda+buic&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&hbutton_search.x=52&hbutton_search.y=25&pos=2&_start=1#firsthit (05.05.2012).
- Cossons, Malcolm, Lur, Jean, Franses, Simon (2008). "Timeless Tapestries" *Veranda*, 22 (7): 98.
<http://Search.Proquest.Com/Docview/222745677> (05.05.2012)
- Dezuloviv, Boris (1996). "From Lies to Lynch: Witch from Kolorina", *Feral Tribune*, Split, Croatia, September 16.
<http://www.ex-yupress.com/feral/feral35.html>, (12.02.2011)
- Everett, Robert Gren (1986). "Fibre Art Branches Into Sculpture", *The Globe And Mail*, (02 Aug.):13-15.
- Ginsburg, Madeleine (1993). *The Illustrated History of Textiles*, England: Studio Editions.
- Jefferies, Janis, Conroy, Diana Wood (2006). "Shaping Space: Textiles and Architecture-An Introduction", *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, 4 (3): 233-237.
- Joslyn, Catherine R. (2009). "Tapestry", *Oxford Art Online, Grove Art Online*,
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T083308?q=tapestry&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (05.05.2012)

Önlü, N. ve Arabalı Koşar, T. (2009). "Tapestry Dokumaların Geleneksel Anadolu Kilimleriyle Karşılaştırılması", *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İzmir: Printer Ofset: 296-306.

Özay, Suhandan (1995). "Tapestry Sanatı", *Antik & Dekor Dergisi*, (29): 74-78.

Sorkin, Jenni (2003). "Way Beyond Craft: Thinking Through The Work Of Mildred Constantine", *Textile: The Journal Of Cloth And Culture*, (1): 28-47.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Triptique Structural, 1966, 247 X 297 cm, tapestry ve vutlak tekniği, yün, keçi kılı, halat, sisal, kahve rengi, siyah, gri ve altın renkleri.
http://www.fiberarthangzhou.com/img/edu/artist/a_7_5_2.jpg (15.05.1012)

Resim 2. Three Elements, anıtsal boyutlu uzaysal kompozisyon önünde Jagoda Buic (Constantine ve Larsen, 1972: 124).

Resim 3. Fexions, Hommage To Pierce Pauli Seven Elements, 1971, 282 X 385 cm biçimlendirilmiş tapestry ve eskizi yün, sisal, halat (Constantine ve Larsen, 1972: 133).

Resim 4. Polyptique, 1967, 7,5'X 18', biçimlendirilmiş *tapestry* ve eskizi. Siyah sisal, keçi kılı, yün, yaldızlı ipek (Constantine ve Larsen, 1972: 131).

Resim 5. Falling Angel, 1967, 304 X 145 cm biçimlendirilmiş *tapestry* ve eskizleri (Constantine ve Larsen, 1972:128).

Resim 6. Jagoda Buic'in sergileme için hazırladığı bir düzenleme eskizi (Constantine ve Larsen, 1972: 127).

Resim 7. Colombe Blessee II, 1987, 250 X 1150 cm, 450 kg, kırmızı ve siyah sisal, biçimlendirilmiş *tapestry* düzenlemesi.
<http://dicocroate2.over-blog.com/5-categorie-11174184.html> (15.07.2012)

Resim 8. Buic'in *Carta Canta/ Paper Signs* Sergisi'nde kağıt çalışmasından görüntü.

<http://www.ulupuh.hr/hr/straniceclanova.aspx?slika=596/01Bonnieux2010.jpg&idclana=596> (20.07 2012)



Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı

Işık ÖZDAL*

Özet

Geçmiş Haçlı Seferlerine dayanan Oryantalizm, 'Doğu'yu tanımak, anlamak amacı ile 'Batılı' araştırmacılar tarafından yapılan çok yönlü bilimsel çalışmaların adıdır. Uzun zaman süreçlerinde ve düzenli olarak doğuya ait toplanan her türlü görsel ve yazılı metin dilbilim, sosyoloji, etnografi, arkeoloji, siyaset bilim vb. araştırmalara kaynak teşkil etmiştir. Çalışma kapsamında, oryantizmin görsel boyutu ve günümüz fotoğrafına etkisi sorgulanmıştır. Alt yapı Oryantalizm'in tarihsel gelişim süreci ve Türklerle olan ilişkisi saptanarak kurulmuştur. Oryantalizmin resim ve fotoğraf sanatına olan etkisini belirlemek amacı ile gezgin ressamın ve fotoğrafçının 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu topraklarında ürettikleri eserler taranmıştır. Araştırma sonucunda, gerçekliği olduğu gibi yansıtan resim ve fotoğrafların yanı sıra, özellikle harem hayatını tasvir eden, biçim ve içerik bakımından hayali, fantezilere hitap eden eserler de belirlenmiştir. Harem hayatına ilişkin klişelerle bezeli resim ve fotoğraflar, sanat gündeminde oryantist bakış açısını temsil etmektedirler. Bu görsel şablonlar çağdaş fotoğraf sanatında, postmodernizm kapsamında, yeniden yorumlanmakta ve tekrarlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Oryantalizm, Resim, Fotoğraf, Çağdaş Sanat, Fantezi*

Orientalism, Visual Traces and its Effects on the Contemporary Art of Photography

Abstract

Orientalism, which has its origins from the Crusades, is the name of multi-faceted scientific studies conducted by Western researchers to recognize and understand the East. Collected on a regular basis, all kinds of visual and written texts relating to the East have constituted source for linguistics, sociology, ethnography, archeology, political science studies. In the extend of this study, the visual dimension of orientalism and its effect to contemporary photography is questioned. The structure of this paper is established by determining the historical development of orientalism and its relationship with the Turks. In order to indicate the effect of orientalism on painting and photography, the works of traveller painters and photographers which were produced within the Ottoman realm around the last quarter of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries are examined. As a result of this research, along with the pictures and photographs reflecting the reality, other works especially illustrating the harem life and imaginary in terms of its content that appeal fantasies have been identified as well. Pictures and photographs, covered with clichés related to harem life, are representing the orientalist point of view in artistic context. In contemporary art of photography, these visual templates are being re-annotated and reduplicated within the scope of of post-modernism.

Keywords: *Orientalism, Painting, Photography, Contemporary Art, Fantasias*

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu topraklarını ziyaret eden Avrupalı, Amerikalı ressam ve fotoğrafçıların ürettikleri gerek belgesel gerek kurgu içerikli görseller, Batı toplumları için Doğu hakkındaki en önemli referanslardır. Bu amaçla 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu topraklarını ziyaret eden Batılı ressam ve fotoğrafçıların eserlerinin bulunduğu kaynaklar taranmıştır. Makale kapsamında, oryantalizm kavramının görsel boyutu ve günümüz fotoğraf sanatındaki tekrarları araştırılmıştır. Araştırma sonucunda oryantalizm içerikli resim ve fotoğrafların, öncelikle ziyaret edilen yerleri tanıma-tanıtma amacı ile manzara, mimari, arkeoloji vb. içerikli topografik resimler ve fotoğraflardan oluştuğu belirlenmiştir. Batılılara göre 'Doğu' konumundaki Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel özelliklerini saptayan resim ve fotoğraflar ise ikiye ayrılmaktadır. Birincisi, bilgi amaçlı o kültüre ait giysi, eşya, mekân vb. etnografik kayıtlardır. İkincisi ise, Batı'nın gözünde doğu yaşam biçiminin simgesi haline gelmiş harem, odalık gibi saray ve zengin zümreye ait yaşam biçimlerinin uyandırdığı merak duygusu ile şekillenen hayali, cinsel fantezileri tetikleyici nitelikteki -ticari amaçlı- kurmaca resimlerdir. Bu resimlerde doğu kültürüne ait belli objeler ve biçimsel kurgular sürekli tekrarlandığı için klişe, görüntüler ise arketip haline gelmiştir. Resim sanatına özgü bu bakış açısı Osmanlı toplumunun yaşam biçimine ait belge niteliğinde görüntüleri saptayan, Osmanlı tebaasından fotoğrafçıları tarafından da tekrarlanmıştır. Dolayısı ile gerçekliğin bir parçası olmuşlardır. Böylesi bir gelişimin sonucu olarak da günümüzde oryantalizm denince akla gelen öncelikle bu hayali resim ve fotoğraflardır. 21. yüzyıl çağdaş fotoğrafçıları arasında bu tek tip imgeleri, biçimsel atıflara yer vererek tekrarlayan sanatçıların olması Oryantalizm gibi çok yönlü bir kavramın, görsel yapılanması, dönüşümleri ve günümüzde yaygın görsel algı sınırlılığının nedenlerinin tartışılması çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Oryantalizm Tanımları

Oryantalizm; başlangıçta Batılı, günümüzde Doğulu bilim insanlarınca da incelenen, tartışılan ve eleştirilen, hakkında düzenli kongreler yapılan bir çalışma alanıdır. Oryantalizm çalışmaları ülke politikalarından, uluslararası savaşlardan,

ideolojilerden, siyasi kamplaşmalar vb. olgulardan etkilenecek sürekli içerik ve anlam dönüşümüne uğramıştır.

Ansiklopedik bilgi olarak oryantal; doğuya ait olan veya doğuyu hatırlatan Fransızca kökenli bir sözcüktür. Oryantalist ise doğu uzmanı kişilere verilen addır (Meydan Larousse 9, 1979:65). "Orta doğu ve özel olarak Arap dünyasına ilişkin yaklaşımların bazı genel öncülleri dil, din ve tarihsel değişimleri ele alış biçimi olarak tanımlanabilir" (Halliday, 2007: 88-89).

Üzerinde en çok tartışılan eser ise Edward Said'in "Oryantalizm" başlıklı kitabıdır. James Clifford "Oryantalizm Üzerine" başlıklı makalesinde Said'in oryantalizm tanımlarını şöyle değerlendirir.

Said Oryantalizm'i asla doğrudan tanımlamaz daha ziyade farklı ve her zaman birbiriyle uyumlu olmayan çeşitli bakış açılarından nitelendirir ve işaret eder. Birincisi oryantalizm oryantalistlerin yaptıkları ve yapmakta oldukları şeylerdir. Bir oryantalist doğuya özgü ya da genel yönleriyle öğreten hakkında yazan ya da araştıran kimseye denir. Bu grubun içerisine akademisyenler, hükümet uzmanları girer: filologlar, sosyologlar, tarihçiler, antropologlar; ikincisi oryantalizm 'Doğu' ile (çoğu zaman) 'Batı' arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayalı düşünme tarzıdır. 'Doğu'nun onun insanları gelenekleri aklı ve kaderi vs hakkında özcü ifadelerde bulunan özcü yazı oryantalisttir. Son olarak oryantalizm doğu ile uğraşan ortak bir kurumdur ve bu kabaca 18.yy sonları takiben gelen sömürge çağında doğuya egemen olan doğuyu yeniden yapılandırılan ve onun üzerinde otoriter olan gücü elinde bulundurur. (2007:139)

Clifford'un değerlendirmesi oryantalizmin ilk iki anlamı ile ilişkilendirilince, toplanan kaynakların siyasi anlamda okumaları da olanaklı kılacağına işaret etmektedir. Said'in Oryantalizm kitabını eleştirdiği ve oryantalizmin günümüzde etkin olan emperyalizmin hizmetinde kurumsal bir yapı, olduğu savına karşı çıktığı "Oryantalizm Sorunu" başlıklı makalesinde Bernard Lewis, oryantalizm sözcüğünün günümüzde çok kullanılması ve çoğu zaman çarpıtılarak farklı yorumlanmasına karşı durarak, oryantalizmin geçmişte iki anlamda kullanıldığını belirtmektedir.

Birincisi, ressam okuludur: Orta doğu'yu ve Kuzey Afrika'yı ziyaret eden orada gördükleri ya da hayal ettikleri bazen romantik ve bazen aşırı biçimde pornografik bir tarz resmeden çoğunlukla Batı Avrupalı bir grup ressam. İkincisi ve daha yaygın anlamınsa birincisiyle hiçbir bağı yoktu ve bu zamana kadar bir araştırma dalını ifade ediyordu. Sözcük ve sözcüğün ifade ettiği akademik disiplin, araştırmacılığın Batı Avrupadaki Rönesans'tan itibaren başlayan büyük ilerleyişine kadar uzanır. Yunanlıları inceleyen Helenistler, Latinleri inceleyen Latinciler, İbranileri inceleyen İbraniciler vardı; ilk iki gruptakiler kimi zaman klasikçiler üçüncülerde oryantalistler diye adlandırılıyordu. Tabiatıyla bunlar dikkatlerini diğer diller üzerine çevirmişlerdir (2007:220).

Oryantalizm'in Ortaya Çıkışı ve Türklerle İlişkisi

26 Ağustos 1071 yılında Malazgirt Meydan Savaşı'nda, Bizans imparatoru IV. Romen Diyojen'in Büyük Selçuklu Devleti Hükümdarı Alp Aslan'a yenilmesi sonucu, Türklere Anadolu'nun kapıları açılmış ve Türkler İznik'te Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuşlardır. Bizans İmparatoru I. Aleksios Komneros Papa III. Urbanis'tan yardım istemiş, Kudüs'ün ve Hristiyanlar için önemli olan toprakların Müslümanların elinde olmasından rahatsız olan Papa ve Avrupalı devletler, 1079 yılında Fransanın Clermont şehrinde toplanarak -Clermont Konsülü- savaş kararı almışlardır. 1096 yılındaki I. Haçlı Seferi (1096-1099) başarılı olmuş ve Kudüs'te Kudüs Krallığı kurulmuştur. İlk seferi izleyen üç yüz yıl içerisinde 8 sefer yapılsa da bunlar başarılı olamamıştır. Ortadoğu'da güç kazanan Müslüman devletler işgal edilen yerleri geri almışlar, 1187 de Selahattin Eyyubi'nin Kudüs'ü alması ise bir dönüm noktası olmuştur. 13. yüzyılda Haçlılar'ın Ortadoğu'daki gücü son bulmuştur (Hassan, 1990:179-200).

Enver Abdülmelik'in "Krizdeki Oryantalizm" başlıklı makalesinde belirttiğine göre, "1245'te toplanan Viyana Konsülü'nde oryantalistler kuruluş kararı alınarak *Universitas Magistrarum et Scolarium Parisensum*'da ilk Doğu Dilleri kürsüsü kurulmuştur" (2007:40). Sultan II. Mehmet'in (1432-1481) Konstantinopolis'i (İstanbul) ele geçirmesiyle (29 Mayıs 1453) Batı büyük bir şoka uğramış ve

Konstantinopolis'den Avrupa'ya kaçan bilim adamı, sanatçı, aydın ve düşünürler İtalya'ya giderek 'Batı'da Rönesans'ı başlatmıştır. İstanbul'un Osmanlı'ya geçmesiyle Hristiyanlık ile Müslümanlık komşu aynı zamanda rakip ve düşman olmuşlardır. Öncelikle siyasal ve askeri nedenlerle, ağırlıklı olarak da ekonomik çıkarlar/beklentiler sebebiyle iki kültür birbirini tanıma çabasına girmiştir.

Osmanlılar'ın Avrupa içlerine kadar yaptıkları seferler ve fetihler 'Doğu Sorunu' ¹ başlığı ile ele alınarak Avrupa da ittifakların kurulmasına dolayısıyla Avrupa Devletleri'nin geleceklerini korumak için askeri, felsefi projeler geliştirilmesine neden olmuştur. Onur Bilge Kula'nın "Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi" kitabının ön sözünde vurguladığı gibi;

Aydınlanma bir yandan bilim, akıl ve bireyin özgürleşmesi ve özerkleşmesine ortam hazırlayarak sadece Avrupa'nın değil tüm insanların gelişmesine kalıcı bir katkı sağlamıştır. Öbür yandan da Aydınlanma'nın getirdiği teknolojik üstünlük sayesinde Batı'nın Doğu'yu sömürgeleştirmesine yol açarak dünyanın bu bölgesinin geri kalmasına ve bilimsel teknolojik yarıştan büyük ölçüde kopmasına neden olmuştur. (2010:XVII).

Batı düşünce ve felsefesinde oryantalistizm, Haçlı Seferleri ile gündeme gelen Hristiyan-Müslüman, Batı-Doğu karşıtlığı -ki zamanla sınırları genişleyerek Asya'yı da kapsamıştır- Leibniz, Voltaire, Kant ve Hegel gibi tanınmış filozoflarca dizgeleştirilmiştir. Adı geçen düşünürlerin kurguladığı oryantalistizmde Doğu, "ortaçağ'dan beri barbarlık, eğitimsizlik, bilgisizlik, tembellik, özdenetimsizlik, kararsızlık, bağımlılık, istençsizlik, şehvet düşkünlüğü gibi anlamlarda kullanılır. Tüm bu olumsuzlukları karşısına 'olumluluk' diye algılanan Batı-Avrupa koyulmaktadır. Bütün bu tutum oryantalistizmin en belirgin özelliğidir" (Kula, 2010:475).

Sultan II. Mustafa döneminde Osmanlılar Avusturya üzerine 3 büyük sefer (1683) düzenlemişlerdir. Papa XI. İmocentius'un 1684'de çağrısı ile "Kutsal İttifak" adı altında Avusturya, Lehistan, Malta Şövalyeleri, Venedik ile bir birlik oluşturmuşlar ve 1686'da Rusya'da ittifak'a katılmıştır. On altı yıl boyunca farklı cephelerde süren savaşlar sonucunda Osmanlı yenilmiş ve 1699 yılında Kutsal İttifak güçleri ile Karlofça Antlaşması'nı imzalamıştır. Bu antlaşma ile Osmanlı

İmparatorluğu Avrupa'da çok büyük oranda toprak kaybetmiş ve gerileme dönemine girmiştir. Osmanlı'nın Avrupa'dan çekilmesiyle Avrupa ülkeleri birlik içinde karşı atağa geçmiş ve askeri üstünlüğünü pekiştirmiştir. Avrupalı ülkelerin denizcilik alanındaki üstünlüğü ile yeni sömürgeler elde etmeleri birçok teknolojik / bilimsel keşfe zemin hazırlamıştır. Özellikle İngiltere ve Fransa'nın Ortadoğu'ya yönelik planları bu bölgelere olan ilgiyi arttırmış ve buraları hakimiyeti altında bulunduran Osmanlı İmparatorluğu'nun her yönüyle mercek altına alınmasına neden olmuştur. Napoléon'un 1798-1799 Mısır Seferi, 1821-1829 Yunan Bağımsızlık Savaşı, 1830 Fransızların Cezayir'i işgal etmesi, 1854-1856 Kırım Savaşı ve 1869 Süveyş Kanalı'nın açılması gibi olaylar, oryantalizm kavramının yeniden güçlenerek ve kapsamının genişleyerek gündeme gelmesine neden olmuştur (Kunt, 1990:47-68).

Pragmatik özelliklerin hakim olduğu oryantalizm kültürel ve siyasal varlık olmasının zorunlu sonucu arşiv hazinesine ve külliyatına -ki 1800 ile 1950 yılları arasında Batı'da Doğu ile ilgili olarak 60-65 milyon eserin varlık bulması söz konusudur- malik bir sektördür. Bu bakımdan oryantalizm sistematik bir çalışma ve yönetimi kendisine ilke olarak benimsemiştir. Nihayetinde Doğu ile ilgili düşünülmüş, söylenmiş ve yazılmış her şey entelektüel bir yaklaşım çerçevesinde ele alınıp belirli kalıplara yerleştirilmiştir. (Çetinkaya, 2009:16)

Oryantalizm kavramını bilimsel ve estetik alanlarda etkili olduğu dönem olan "1815-1914 arasında, yani yüzyıllık süreçte, Avrupa yerküre üzerindeki sömürge coğrafyasını yüzde 35'ten yüzde 85'e çıkarmıştır" (Çetinkaya, 2009:19). 20. yüzyılın başlamasıyla birlikte dünyayı sarsan savaşlar -ulusal bağımsızlık, dünya savaşları, petrol savaşları- değişen siyasi ve sosyal yapılar -sosyalizm doğuşu ve yıkılışı, kurulan yeni ülkeler ve ittifaklar- eski Avrupa ve ABD'nin oryantalizm yaklaşımlarını yenilemelerini gerektirmiştir. Bu yenileme için "1946'da Washington'da kurulan 'Ortadoğu Enstitüsü', 1949'da New York'ta kurulan 'Orta Doğu Sorunları için Konsey' ve İngiltere'de 1947 kurulan 'Scarborough Komisyonu' öncü çalışmalarını diğer ülkeler izlemiş 'Neo-oryantalizm'" (Abdülmelik, 2007:51-61) şekillenmiştir.

Oryantalist Resim

Oryantalizm her şeyden önce bir Fransız resim akımı olmakla birlikte, önce İngilizler daha sonrada diğer Avrupalılar bu konuya yönelmişlerdir. Fransa ve İngiltere gibi büyük sömürge imparatorluğu olmayan Almanya ve İtalya'da az sayıda oryantalist ressam yetişmiştir. Tarihsel ömrü 1789'da Napoléon'un Mısır seferi ile başlayan ve 1914'de I. Dünya Savaşı ile son bulan oryantalist resim akımı, belli bir okul oluşturmaz. Çünkü bu resimler birbirlerine üslup yönünden çok tematik bakımdan bağlıdır (Eczacıbaşı, 1997:1389-1390). Oryantalist resimler önceleri tamamı ile hayal ürünü ve "Bin Bir Gece Masalları" gibi fantezilere dayanırken, teknolojik gelişmelerle doğuya yapılan seferlerin artması sonucu manzara, mimari gibi topografik, gündelik yaşam, giysiler gibi etnografik özellikler göstermeye başlamıştır.

Karlofça Antlaşması (1699) sonucu Avrupa'da yalnız kalmamak için siyasi alanda Fransa ile yakınlaşan Osmanlı İmparatorluğu, karşılıklı elçiliklerin açılması ile kültürel olarak da Avrupa'ya yakınlaşmıştır. 1720-1721 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nu Paris'te temsil eden elçi 28 Çelebi Mehmet Efendi, Osmanlı'nın batılılaşma çabalarına önemli katkılarda bulunmuştur. 28 Çelebi Mehmet Efendi'nin "Paris Sefaret Takriri'nde aktardığı gibi Osmanlı imparatorluğunda matbaanın kurulmasında öncü olurken Paris'te de *Turquerie* modasının gelişmesinde ve Türkler hakkındaki önyargıların yıkılmasında etkili olmuştur" (Polatçı, 2011:249-263).



Res1. Jean Baptiste LePrince, *Oryantal Giysili Genç Kız* (Arkas, 2012:68).

Turquerie “Batı dekoruna Doğu dekorunun katılması ya da Avrupa’da Türk tarzına özenden doğan İstanbul ve saray kökenli moda” (Res.1) olarak tanımlanabilir (Arkas, 2012:19). Germaner ve İnankur’un 18. yüzyıl Fransız araştırmacısı Gregoire’den aktardıkları biçimi ile giyimden, mobilya, dekorasyon, biblo vb. aksesuarlara kadar çok geniş alanda örneklerine rastlanan Türk tarzları “hep kendini tekrarlayan bir modadır ve her zaman aynı unsurları kullanmaktadır”(2002: 18). Osmanlı İmparatorluk topraklarını hiç görmemiş olmalarına rağmen bu dönemde *Turquerie* resimler yapan Jean Antoine Watteau (1684-1721), Etienne Jeurat (1697-1789), Nicolas Lanciet (1690-1743), Jean-Marc Nattier (1685-1766), François Boucher (1703-1770), Nicholas Cochin (1715-1790), Jean Babtiste Leprince (1734-1781) gibi pek çok ünlü Fransız ressam da padişah, sultan, paşa ve gözdelerin başrolü oynadığı Türk konulu resimler yapmışlardır. Bu ressamların çalışmaları daha çok ticari amaçlı ve fantastik resimlerdir. Resimlerde sarıklı, kaftanlı paşa ve beyler, genellikle sedirde yumuşak minderlere oturmuş ya nargile ya da çubuk içer şekilde saptanmışlardır. Rahle halı, kahve tepsisi ve tespah kompozisyonların ayrılmaz parçasıdır. Ressamlar Türklere ve Osmanlı kültürüne ait bilgileri, gezginler, tüccarlar ve 1700’lü yıllardan itibaren İstanbul’da açılan elçiliklerin bünyesinde çalışan ressamların, İstanbul’un manzaralarını, gündelik yaşantısını, Osmanlı saray törenlerini vb. gösteren desen ve resimlerden sağlıyorlardı. 1784 yılında İstanbul’a gelen Fransız elçisi Comte de Choiseul-Gouffier’in girişimi ile çok sayıda ressam İstanbul’a gelmiştir. Bu ressamlar arasında Jean Baptiste Hilair (1753-1822), Antoine Lourent Castellon (1772-1838), Antoine-Ignace Melling (1763-1831), Armand Charles Caraffe (1762-1822), Louis-François Cassas (1756-1824) en ünlüleridir (Germaner ve İnankur, 2002:25).



Res.2. Amedeo Preziosi, *Anadolu Yakasından Kızkulesi*,1864 (Arkas, 2012:144).

İstanbul’da bulunan ressamın daha çok manzara, saray çalışanları ve hayatı, askeri törenler, kahvehaneler, okullar vb. konuları gerçekçi bir tarzda resmetmişlerdir. Elçilik görevlilerinin anıları, mektupları vb. kayıtları da önemli bir kaynaktı. Bunlardan en bilineni, eşi diplomat olarak İstanbul’a gelen Lady Mary Montegu’nün *Turkish Letters*’dir. Lady Montegu’nün mektupları Fransa’da 1763 ve 1857 yılları arasında sekiz kez basılmıştır (Hagen ve Hagen, 2003:412). Doğu hakkında önemli diğer bir kaynak da Edmondo De Amicis (1846-1908)’in 1870-71 yıllarında yaptığı İstanbul ve Türkiye gezilerini anlattığı iki ciltlik eseridir. Lord Byron’ın Türk Epikleri, Thomas Moore’un Hint romanı *Lalla Rookh* (1817), *Gustave Flaubert’in Salammbô*’su (1862) ve Victor Hugo’nun *Les Orientales*’i, genellikle antik Yunandan ilham alan, vatanseverlik duyguları ile yazılmış ve Türklere karşı ön yargılı eserler olmalarına rağmen, oryantalist ressamların hayal dünyalarını besliyorlardı.

Delacroix’i Grand Odalisque (1814) tablosu (Res.3), çoğu eseri gibi tamamen hayal ürünü olmasına rağmen resim tarihinin en tanınan, en çok kopyalanan ve bu sayede de oryantalist bakışın sembolü haline gelmiş ikon eseridir.



Res 3. Delacroix, *Grand Odalisque*, 1814.

Doğu’nun Fotoğrafla Keşfi

19 Ağustos 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi salonlarında, Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) tarafından geliştirilen *Daguerreotype* ² görüntü kaydetme yöntemi, Fransız bilim adamı astrolog, François Aragon’un “sayın baylar doğa ışık aracılığı ile bir yüzeyin üzerine geçirildi”

(Çizgen, 1992:7) sözleri ile başladığı konuşmasında “hiyerogliflerin milyonlarca kopyasını yapabilecek” (Thomson, 1987:54) yetenekte olduğu vurgusu ile fotoğrafın gücünü ve önemini belirliyordu.

Resme oranla çok çabuk ve keskin sonuç veren *Daguerreotype* sayesinde, bilimsel amaçlı çalışmaların görsel kayıtları ve insanların dünyayı tanıma isteklerini yanıtlamak kolaylaşmıştı. Demiryollarının gelişimi, buharlı gemilerin yaygınlaşması, telgraf vb. buluşlarla eş zamanlı geliştirilen *Daguerreotype* ile, maceracı ruhlu seyyahlar, arkeologlar, coğrafyacılar, antropologlar vd. dünyayı görsel olarak yeniden keşfetmeye başladılar. Ekonomik gücü artan Avrupa halkı büyük bir merakla Kutsal Topraklar, Osmanlı İmparatorluğu, Çin, Japonya vb. ülkelerin mimarisinden, doğasına, gündelik yaşantısına her şeyini merak ediyor, fotoğraf albümlerine büyük ilgi gösteriyorlardı. Çünkü “fotoğrafi biriktirmek dünyayı biriktirmektir ve bir şeyi fotoğraflamak ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisi ile dünya arasında bilgi, dolayısı ile güç olarak hissedilen belli bir ilişki kurmasıdır” (Sontag, 1993: 18). Dünyayı dolaşan fotoğrafçılar, *Daguerreotype*’lerini at ve eşek kervanları ile taşıyor, asistanları yardımı ile fotoğrafları çekiyor ve saklıyorlardı. Çok zor koşullarda üretilen uzak coğrafyalara ait görüntüler, haftalık, aylık olarak yayınlanan bazı dergilerde ve özel albümler olarak yayınlanıyordu. Ancak o dönemlerde matbaa teknikleri henüz gelişmediği ve *Daguerreotype*’ler tek pozitif olarak kaydedildiği için ressamlar veya gravürçüler tarafından kopya ediliyor ağaç baskı ya da taş baskı yöntemiyle dergi kitap ve albüme aktarılıyordu. Bu yöntemle hazırlanmış ilk fotoğraf albümü *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globbe* (1840-1844) adı ile Paris’te N.P Lerebours tarafından yayınlanmıştır (Thomson, 1987: 55). Albümde Fesquet, Pierre, Gustave Jolly de Lotbinière, Girault de Prangey’in çektiği fotoğraflardan 114 tanesinin illüstre edilmiş çizimleri yer alıyordu. Bu gezi sırasında İstanbul ve İzmir’in de ilk fotoğraflarının da çekildiği bilinmektedir (Çizgen, 1992: 26).

Daguerre ile eş zamanlı görüntüyü yüzey üzerine saptama çalışmalarını sürdüren Henry Fox Talbot (1800-1877), görüntü keskinliği sorununu çözümlyerek Haziran 1840’da *Talbotype*³, tanınan adıyla *Calotype* yöntemini dünyaya

duyurdu (London vd., 2005:370). *Calotype* görüntüyü kağıt yüzeye negatif olarak sabitliyor, buradan yapılan tekrar bir çekimle pozitif bir görüntü elde ediliyordu. *Daguerreotype* kadar keskin görüntüye sahip olmasa da *Calotype*, üretim, saklama, çoğaltma kolaylığı nedenlerinden ötürü büyük bir ilgi gördü. *Calotype* kullanımında öncü isim Reverend George Bridges oldu ve 1846-52 yılları arasında İtalya, Mısır ve Akdeniz sahillerine ait 1500’den fazla görüntü elde etti. Ortadoğu’daki Fransız mimari mirasının görsel kaydı ve arkeolojik araştırmalar için 1851 de kurulan *Mission Heliographique* kapsamında, 1852 yılında Felix Teynard Mısır’a ait 160 *Calotype* çekti. Arkeolog John B. Grene’nin çektiği 200 *Calotype* (Fot.1) *Le Nile: Monuments Paysages Photographies* albümü Blanquart-Evrard tarafından yayınlandı. 1856 Auguste Salzman *Jerusalem* (174 *Calotype*), 1859-60 Louis de Clercq *Voyage en Orient* yayınlanan son kapsamlı *Calotype* albümleri oldu (Marbot, 1987: 25). Francis Frit (1822-1899) ilk seyahatini aynı manzaranın veya arkeolojik eserin görüntüsünü üç ayrı açıdan çekiyordu. Önce çift objektifli stereo kamerası ile stereograf çekimleri sonra da iki ayrı boy kamera kullanarak *colodion*⁴ yöntemiyle cam negatiflere çekimler yapıyordu. Çok zor koşullarda çekim yapmasına rağmen fotoğraflarının 1857’de İngiltere’de kazandığı başarı onu tekrar Doğu’ya yöneltti. 1857’de Kudüs, Şam ve Baalbek’de çalıştı. 1858-59 da *Egypt and Palestine Photographed and Described* albümünü yayınladı (Öztuncay, 2003:54).



Fot.1. Jonn B. Grene, *Hypostyle Girişi*, Karnak, 1854 (Frizot, 1998:75).

Genel olarak albüm isimlerinden de anlaşılacağı gibi bu fotoğraflar arkeoloji, manzara, mimari ağırlıklı topografik özellikleri ağır basan görüntülerdir ve fotografik ifade biçimlerinin temelini oluşturmaktadırlar. Çekilen fotoğraflar bilimsel amaçlarla kullanıldığı gibi yayınlanan albümler sayesinde halkın görsel hafızasında, Doğu'ya ait imgelerin kurgulanmasında "neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu" (Sontag, 1993: 17) konusundaki görüşlerimizi de şekillendirmişlerdir.

Batılı Gözüden İstanbul'un Fotoğrafla Keşfi

Bu dönemde en yoğun ilgi gören şehirlerden biri de İstanbul'dur. Çeşitli amaçlarla gezgin olarak İstanbul'a gelip fotoğraf çekenler arasında Frédéric Goupil Fesquet (1806-1893), Maxime du Camp (1822-94) 1848 de *Souvenirs et Paysages d'Orient: Smyrne, Ephése Magnesie, Constantinople, Scio* adlı kitabı Paris'te yayınlamıştır (Çizgen, 1992:29). Ernest de Caranza 1852'de İstanbul'a gelmiş, Anadolu'yu da dolaşarak hazırladığı albümü saraya taktim etmiş ve 'Sultan Fotoğrafçısı' ünvanı almıştır. James Robertson (1813-1888) Felice Beato (1832-1909) birlikte 1851 de İstanbul da pek çok mimari eserin fotoğraflarını çekmişlerdir. Gezgin fotoğrafçıların yanı sıra bir süre İstanbul'da yaşayan ve Pera'da stüdyo açan yabancı uyruklu fotoğrafçılar sayesinde İstanbul dünyaya tanıtılmış ve eş zamanlı olarak Türk halkı da fotoğrafı benimsemeye başlamıştır. Yabancı fotoğrafçıların yanında yetişen Türk asıllı veya Osmanlı tebaası fotoğrafçılar başta İstanbul olmak üzere Anadolu coğrafyasını, arkeolojik değerlerini, kültürünü, günlük yaşantısını kayda geçirmişlerdir. Sultan II. Abdülhamit'in (1842-1918) emri ile "Yıldız Saray Albümleri" adı altında 911 albümde on bini aşkın fotoğraf toplanmıştır. Bu albümlerin bazıları, İngiltere ve Fransa'da açılan dünya fuarlarında Osmanlı İmparatorluğu'nu tanıtım amacıyla sergilenmişlerdir. Osmanlı fotoğrafçılarından en tanınmışları Abdullah Biraderler (Viçen, Hovsep, Kevork Abdullahyan), Boğos Tarkulyan, Pascal Sebah (1823-1886), Vassilaki Kargopoulo' dur.

1839-1900 Arası Osmanlı Dönemi Fotoğrafında Oryantalist Etkiler

Abdullah Biraderler, Boğos Tarkulyan, Pascal Sebah saray hizmeti dışında bağımsız çalışmalar da yapmışlardır.

İstanbul'un gündelik yaşantısı, meslekler, portreler, manzara vb. kapsayan kartpostal serileri İstanbul'u ziyaret eden yabancıların yoğun ilgisini görmüştür. Dönemin en önemli kartpostal üretici ve yayıncısı Max Fruchtermann'ın (1852-1918) kartpostal serilerinde ve adı geçen fotoğrafçıların gündelik yaşama ait fotoğraflarında -özellikle kadın temalı fotoğraflarda- oryantalist izler görülmektedir. Dönem itibarıyla Türk kadınları fotoğraf çektiği ve kadınlara ait mekânlara erkeklerin girmesi mümkün olmadığı için, azınlıklara mensup kadınlara -bazen erkeklere- Türk kadın giysileri giydirilerek stüdyo ortamında fotoğraflanmışlardır. Bu fotoğraflarda (Fot.2) en belirgin aksesuarlar nargile, çubuk, sedef kakmalı sehpa-rahle, kahve fincanları-tepsileri, tespih, ibrik, mangal, kilimdir. Kadınlar, resimlerde olduğu gibi, genellikle uzanmış dinlenir vaziyettedirler.



Fot.2. Sebah & Joailler, *Beaute Orientale*, 1903 (Sandalcı, 2002:319).

Harem yaşantısını, kadınların gizli dünyasını temsil eden fotoğraflar genel olarak *Şark Güzeli (Beaute Oriental)* adı ile tanımlanmaktadırlar. Bu oryantalist yaklaşım bazen gerçek dışı kompozisyonlara neden olmuştur. Abdullah Biraderler'in *Türk Kadınları ve Hayranları* fotoğrafında (Fot.3) iki kadın ve iki erkeğin kahvehane önünde minderlere oturmuş görüntüleri gündelik yaşamla bağdaşmayan, sadece İstanbul'u ziyaret eden yabancıların hayal gücüne hitap eder niteliktedir. Bu fotoğraflar yurt dışında etkisini sürdüren *Turquie* akımını da besler niteliktedir.



Fot 3. Abdullah Biraderler, *Türk Kadınları ve Hayranları*, 1865
(Öztuncay, 2003:463).

Roger Fenton, William Grundy, Francis Frith, James Robertson ve Felice Beato'nun 1855'li yıllarda çekilmiş Türk kıyafetli oto-portreleri fotoğraf sanatında erken dönem oryantizmin en etkin örneklerindedir (Fot 4). Fetun'un Kırım Savaşı sonrası Londra'da (1858) kendi stüdyosunda çektiği 'Oryantal Yaşam' konulu 50 değişik fotoğraftan oluşan bir dizi hazırladığı da bilinmektedir (Öztuncay, 2003:58-60).



Fot.4. Abdullah Biraderler, *Francis Frith*, 1858 (Öztuncay, 2003:55).

Öztuncay'ın verdiği örnek bize Turquie modasını yurt dışındaki boyutunu göstermektedir. New York'lu ünlü fotoğrafçı Jeremiah Gurney'in (1812-?) oryantist tarzındaki fotoğrafları Amerika Kıtasında Osmanlı İmparatorluğuna yönelik ilginin arttığı 1860'lı yıllara rastlar.

Gurney bu fotoğraf dizisini Haçık Oskanyan (1818-1888)'in isteği üzerine hazırlamıştır. Haçık Oskanyan 23 yaşındayken Amerikalı misyoner rahip Harrison Dwight tarafından İstanbul'dan Amerika'ya eğitime gönderilmiş, 1841'de İstanbul'a geri dönmüştür. İstanbul'da gazete çıkarmış, kitap yayıncılığı yapmıştır.1853 yılında Londra'ya yerleşen Oskanyan, Kırım Savaşı nedeniyle Osmanlı İmparatorluğuna artan ilgiyi ticari olarak değerlendirerek ortağı Serovpe Aznavur ile birlikte Oriental and Turkish Museum adı altında bir sergi açmıştır. 10 aylık bir çalışma sonucu 1854 yılı ağustos ayında açılan bu sergi, Hyde Park'ın Picadilly Köşesinde St. George Galerisi'nin içinde yer alıyordu. Bu sergide, sanatçı James Boggi tarafından balmumundan yapılmış gerçek boyutlardaki insan modellerine Türk kıyafetleri giydirilmiş, kilim, nargile, leğen, ibrik, el işi ahşap mobilya gibi dekoratif eşyalar kullanılarak gündelik yaşamdan sahneler, sokak satıcıları, meslekler, Türk hamamı, harem hayatı gibi klişeleşmiş oryantist sahneler sergileyen bölümler hazırlanmıştır. Yine bu sergi için İstanbul'da özel olarak gerçek boyutlarda hazırlanmış süslü bir araba edinilmiş ve içine balmumundan yapılmış harem kadınları modelleri yerleştirilmiştir. (Öztuncay, 2003: 62



Fot.5. *Oriental Turkish Museum* Sergi Kataloğu Kapağı, 1854
(Öztuncay, 2003:64).



Fot.6. Gourney, Oryantal seri, 1864 (Öztuncay, 2003:65).

Fotoğraf Oryantalist Ressamların Modeli Oluyor

19. yüzyılın en tanınmış oryantalist ressamı romantik Delacroix, gerçekçi Ingres ve Gerome'dir. İlginç olan ise bu ressamların Doğu'ya hiç gitmemeleridir. Sadece Gerome 1853 yılında İstanbul'u ziyaret etmiş, 1856'da Mısır'a gitmiştir. Delacroix 1834'de kısa bir süreliğine Mısır ve Fas'ı ziyaret etmiştir. Yerel yaşam çizimleri, izlenimleri, sonucunda *Woman of Algier in their Apartments* (180x220) tablosunu 1834 yılında tamamlamıştır (Hagen ve Hagen, 2003:360). Bunun dışındaki diğer tabloları -harem, odalık temalı- hayal ürünü ve edebi metinlere dayanmaktadır.



Res.4. Delacroix, *Odalique*, 1857

Delacroix'in 1857 de yaptığı *Odalique* (493x338cm) tablosunun (Res.4) ilham kaynağı Eugéne Durieu (1853-1854) yıllarında çektiği *Nude Study* (Fot.7) fotoğraflarıdır (Frizot, 1998: 71).



Fot.7. Durieu, *Nu Study*, 1854 (Frizot, 1998:71).

Yaptığı oryantalist tablolarda fotoğraftan yararlandığı bilinen bir diğer isim de Jean Leon Gerome (1824-1904)'dir. *Sarayın Terası* (121.99x81,99cm) tablosunda Abdullah Biraderler'e ait Topkapı Sarayı iç avlusu fotoğrafını mekân oluşturmak için kullanmış ve tamamen hayali bir harem tablosu çizmiştir (Germaner ve İnankur, 2002:151).



Res.5. Gerome, *Sarayın Terası* (Germaner ve İnankur, 2002:151).

Delacroix ve Gerome'nin gerçeklik izleri taşısı da fan-tezi doğu algısı ile şekillenen tablolarında canlı renk tonları hakimdir. Kadınlar tüm güzelliklerini erkeklere sunan şehvetli, itaatkâr tavırdadırlar. Richard Leppert'in belirttiği gibi "19. yüzyılın düzinelerce oryantalist ressamı gibi

Gerome için de renk öteki demektir (...) Renk farklılığı tanımlar arzuyu körükler mallara bedenlere olan iştahı körükler (...) “Doğulu öteki” gözlere bayram ettiren bir şey olarak el altındadır” (2002:260-261) görüşü konuya farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Çağdaş Fotoğraf Sanatında Oryantalist İzler

Oryantalizm kavramının görsel sembollerinden olan doğu imgesi ve Osmanlı’ya ait harem, odalık vb. gizemlere duyulan ilgiyle şekillenmiş fantezi, cinsellik içeren klişe imgeler ve günümüzde de bazı fotoğrafçılar tarafından tekrar edilmekte, tüketilmektedirler.

Lalla Essaydi (1956, Fas) yıllarca Suudi Arabistan’da yaşamış, 2003 yılında TUFTS Güzel Sanatlar Müzesi okulundan mezun olmuştur. New York’ta yaşayan sanatçının eserleri Schineider Gallery in Chicago, Bostan, Howard Yezerski Gallery ve N.Y Edwyn Hook Gallery tarafından temsil edilmektedir. Amerika ve Avrupa’nın önemli sanat merkezleri ve müzelerinde çok sayıda sergi açan Essaydi’nin fotoğraflarında, Arap alfabesine ait yazılarla bütünleştirilmiş, Arap Dünyası kadınlarının kimliklerine ilişkin, Essaydi’nin kişisel deneyimlerine dayalı görüntüler vardır. Çalışmalarında resim, video, film, enstalasyon, analog fotoğraf tekniklerini kullanmaktadır. Serilerini oluşturan fotografik imgeler biçimsel ve düşünsel temellerini batı dünyasında yerleşmiş olan oryantalist mitolojiden almaktadır. Essaydi, fotoğraflarındaki kaligrafik Arapça yazılar kadınların suskun dünyasının eğitim ve okur-yazarlık ile aşılabileceği gerçeğine gönderme yapmak için kullandığını söylemektedir. Kadınların kapalı iç mekânlardaki fotoğrafları ‘Kadın’ kavramının erkek egemen toplumlardaki ve erkek gözünden algı ve beklentilerini simgelemekte, Arap İslam kültürünün etkin olduğu geniş bir coğrafyanın görsel verileri ile şekillenmektedir. Fotoğraflarını kısmen otobiyografik olarak değerlendiren Essaydi, bir kadın olarak hem batılı hem doğulu kimliğinin, geçmişte ve bugünde varoluşunun deneyimlerinin sonucu olarak tanımlamaktadır (http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lalla_essaydi.php).

Converging Territories (2005) serisi sanatçının Fas’taki ailesine ait geniş evde çekilmiştir (Fot.8). İkinci seri *Les Femmes du Maroc* (2009) sanatçının Boston’daki stüdyosunda üretilmiştir (Fot.9). Özellikle modellerin hepsi Arap kadınlarından seçilmiştir. Bazı fotoğrafların üçlü dörtlü parçalardan oluşması kadın hayatının evrelerini simgelemektedir.



Fot.8.Essaydi, *Converging Territories*, Harem 14, 2005.



Fot.9. Essaydi, *Les Femmes Du Maroc*, Harem Beauty, 2008.

Stephane Lallemand (1958, Strasbourg) Belçikalı sanatçı, Ingres’in (1780-1867) Büyük Odalık (1814-220x122,5 cm) ve *Banyo Yapan Valpinçon Portresi* (1808) başta olmak üzere oryantalist temalı bir dizi resmi fotografik (Fot.10) olarak yeniden yorumlamıştır. Ingres’in hayal dünyasına dayalı mükemmel güzelliğin temsilcisi seyirlik kadın bedenlerinin yerini Lallemand’ın fotoğraflarında, günümüz kadınının dövme, bikini izli bedenleri almıştır.(Fot.11). Lallemand fotoğraflarında modelin duruşu ve bazı aksesuarlar gibi biçimsel özellikleri kullanarak eserin kaynağına atıfta bulunmuş renk kullanımlarında ise özgür davranmıştır.

15 Kasım-10 Aralık 2011 tarihinde Galeri Artist sanat galerisinde ve İstanbul Bienali’nde görme imkânı bulduğumuz bu fotoğraflar (bkz. www.stephanelallemand.net) çağdaş fotoğraf sanatında oryantalist tavrın yeniden yorumuna örnek oluşturmaktadır.

Fot.10. Stephane Lallemand, *La Grande Odalisque*, 2007.

Fot.11. Stephane Lallemand, 2007

Sonuç

Çalışma kapsamında taranan çok sayıdaki resim, fotoğraf ve örnek olarak yukarıda ele alınanlar ışığında, oryantalizmdeki görsel izleri ikiye ayrılabilir. Birincisi, görsel izler gerçekliğin resim ve fotoğraf aracılığı saptanarak, farklı coğrafya ve kültürleri tanıtıcı görsel envanterin oluşturulması ki, bu nitelikteki resim ve fotoğraflar gerçekliğin birebir temsilcisidirler. Süreç içerisinde manzara ve mimari fotoğraf ayrı birer görsel ifade biçimine dönüşmüşler ve günümüzde de varlıklarını korumaktadırlar. İkinci olarak, görsel izler öncelikle resimde daha sonra da fotoğrafta, batı kültürünün doğuya yönelik önyargılı metinleri ve hayal dünyası ile şekillenmiş, cinsel fantezilere yönelik, ticari amaçlı görsel kurgulardır. Resim

alanında en iyi örnekleri Delacroix ve Gerome'nin yapıtlarıdır. Delacroix'in *Grand Odalisque* tablosu günümüz fotoğraf sanatında da tekrarlanan bir ikona dönüşmüştür. Batı kültürünün fantezileri ile şekillenen harem/kadın kurgusu Osmanlı dönemi Türk fotoğrafçıları tarafından da ticari kaygılarla da olsa tekrarlanmıştır. En bilinenleri Abdullah Biraderler ve Pascal Sebah'a ait serilerdir.

Batı düşüncesinin yönlendirici bakış açısı ile şekillenmiş, Doğu toplumlarına ait olduğu var sayılan bu kurmaca görsel imgeler gerçeklikten yoksun olmalarına karşın, kalıcıdır ve toplumların görsel hafızasında oryantalizmin karşılığı olarak yer etmişlerdir. Fantezilere dayanan resimlerin ve fotoğrafların gerçeğin yerini almalarındaki en önemli etkenlerden biri, doğu kültüründe harem hayatına ait yazılı ve görsel kayıtların gün yüzüne çıkmamış olmasıdır. Fotoğrafın görsel kaydı çoğaltma gücü, tarihi kayıtlara rağmen bu resim ve fotoğrafların kalıcı olmasını ve günümüze taşınmasını sağlamıştır.



Fot.12. Martin Parr, 1994, Kalkan, Türkiye.

Günümüz toplumlarının her konudaki bilgilenmesi, algısı ağırlıklı olarak görsel iletişim kanallarından bize sunulan verilere dayanmaktadır. Martin Parr tarafından 1994'te Kalkan'da çekilen turizm içerikli yukarıdaki fotoğrafı (Fot. 12) vb. göz önüne alduğumuzda, oryantalizm kavramının dayandığı kaynaklardan biri olan görsellik boyutunun sürdürülmekte olduğunu iddia edebiliriz. Fotoğrafta at üzerinde

elinde kamera olan bir adam çekim yapmakta ve yerel giysileri içindeki diğer bir kişi atı kırsal bir bölgede fotoğraf karesinin solundan sağına -batıdan doğuya doğru- sürmektedir. Farklı bir okumayla Batı, batıya ait olan kişi, Doğu ile ilgili referanslarını hala fotoğraflardan almaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdülmelik, Enver (2007). "Krizdeki Oryantalizm", çev. Melike Kır, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:39-77.
- Arkas Sanat Merkezi (2012). *Batılının Fırçasından Egenin Bu Yakası*, Sergi Katalogu, İzmir.
- B. London, J.Upton, J.Stone, K.Kobre, B.Brill (2005). *Photography*, New York: Pearson Edu. Lmt.
- Clifford, James (2007). "Oryantalizm Üzerine" çev: Ferit Burak Aydar, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız (2007), Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:134-158.
- Çetinkaya, Bayram Ali (2009). "Batı'daki 'Sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm: 'Öteki'nin Tanımlanması", *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, (1): 3-23. http://www.e-sarkiyat.com/makaleler/bayram_cetinkaya.pdf (18.09.2012).
- Çizgen, Engin (1992). *Türkiye'de Fotoğraf*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), İstanbul: Yem Yayınları.
- Freund, Gisele (2006). *Fotoğraf ve Toplum*, Çeviri:Şule Demirkol, İstanbul:Sel Yayınları
- Frizot, Michel (editör) (1998). *A New History of Photography*, Italy: Könemann.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (2002). *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Hagen, Marie R. ve Hagen, Rainer (2003). *What Great Paintings Say*, Köln: Taschen.
- Halliday, Fred (2007), "Oryantalizm" ve Eleştirisi", çev. Birgül Koçak, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s:78-106.
- Hassan, Ümit (1990), "Siyasal Tarih, Açıklamalı Bir Kronoloji", *Türkiye Tarihi 1- Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, ed. Sina Akşin, İstanbul: Cem Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kunt, Metin (1990) "Siyasal Tarih", *Türkiye Tarihi 1- Osmanlı Devletine Kadar Türkler*, ed. Sina Akşin, İstanbul: Cem Yayınları.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, Bernard (2007). "Oryantalizm Sorunu", çev: Ferit Burak Aydar, *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, Ed. Aytaç Yıldız, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s:217-215.
- Marbot, Bernard (1987). "Towards the Discovery", *A History of Photography; Social and Cultural Perspectives*, Ed. Jean-Clode Lemagny & Andre Rouillé, Trans. Janet Lloyd, New York: Cambridge Press, pp:11-25.
- Meydan Larousse Ansiklopedisi (1979), İstanbul: Meydan Yayınları.
- Özendes, Engin (1999). *Sebah & Jouillier'den Foto Sabah'a*, İstanbul: Y.K.Y.
- Öztuncay, Bahattin (2003). *Dersaadetin Fotoğrafçıları*, cilt 1-2, İstanbul, Koç Kültür Sanat.
- Sandalcı, Mert (2000). *Max Fruhterman Kartpostalları*, 3 cilt, İstanbul: Koçbank.
- Sontag, Susan (1993). *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Thomson, John (1987). "Exploring the world by Photography in the Nineteenth Century", *A History of Photography; Social and Cultural Perspectives*, Ed. Lemagny, Jean-Clode & Rouillé, Andre, Trans. Janet Lloyd, New York: Cambridge Press, pp:54-59.
- The Encyclopedia Of Photography (1977), Cilt:4, New York: Greystone Press.

İnternet Kaynakları

Lalla Essaydi

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/lalla_essaydi.php

Stéphane Lallemand

<http://www.lookinart.tv/2009/09/stephane-lallemand.html>

Görsel Kaynaklar

Fot 1. Jonn B. Grene, *Hypostyle Girişi*, Karnak, 1854 (Frizot, 1998:75).

Fot 2. Sebah & Joailler, *Beaute Orientale*, 1903 (Sandalcı, 2000:319).

Fot 3. Abdullah Biraderler, *Türk Kadınları ve Hayranları*, 1865 (Öztuncay, 2003:463).

Fot 4. Abdullah Biraderler, *Francis Fritt*, 1858 (Öztuncay, 2003: 55).

Fot 5. *Oriental Turkish Museum* sergi kataloğu kapağı, 1854 (Öztuncay, 2003: 64).

Fot 6. Gourney, *Oryantal Seri*, 1864 (Öztuncay, 2003: 65).

Fot 7. Durieu, *Nu Study*, 1854 (Frizot, 1998: 71).

Fot 8. Essaydi, *Converging Territories*, Harem, 2005.

<http://www.wird.com.ua/archives/277948> (14.12.2012).

Fot 9. Essaydi, *Les Femmes Du Maroc, Harem Beauty*, 2008.

http://universesinuniverse.org/eng/nafas/articles/2010/corps_et_figures/img/08_lalla_essayd (18.09.2012).

Fot 10. Stephane Lallemand, *La Grande Odalisque*, 2007.

http://www.likecool.com/Stephane_Lallemand-Pic--Gear.html (18.09.2012).

http://www.stephanelallemand.net/Photos_recetes/pop_photo03.html (18.09.2012).

Fot.11. Stephane Lallemand, elalmiranteruina.blogspot.com (14-12-2012)

Fot 12. *Martin Parr*, 1994, Kalkan, Türkiye.

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDE146Y> (18.09.2012).

Res 1. Jean Baptiste Leprince, *Oryantal Giysili Genç Kız*, (Arkas, 2012:68)

Res 2. Amedeo Preziosi, *Anadolu Yakasından Kızkulesi*, 1864 (Arkas, 2012:114).

Res 3. Delacroix, *Grand Odalisque*, 1814.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Odalisque> (18.09.2012).

Res 4. Delacroix, *Odalisque*, 1857.

<http://www.artgallery2000.com/gallery/odalisque-1857-by-delacroix-p-5216.html> (18.09.2012).

Res 5. Gerome, *Sarayın Terası*.

<http://www.jeanleongerome.org/The-Harem-on-the-Terrace.html> (18.09.2012).



Dalgalı Deniz Fenerlerinde Yüzebilmek

V. Doğan GÜNAY*

Giriş

Resim yapmak zordur. Belli izleği merkeze alarak bir şeylerin resmini yapmak çok emek ister. Buna başka zorluk türleri de eklenebilir. Örneğin roman okuyarak bellekte kalanın görselleştirilmeye çalışılması oldukça güç bir iştir. Zor olsa da bu tür etkinlikleri kolayca başaranlar vardır.

Tanıtacağımız resim grubunun izleği bu şekilde ortaya çıkmıştır. İzmirli ressam Havva Marta, okuduğu romanlardan akılda kalanları görselleştirmeyi başarmıştır. Okuduğu romanlardaki bazı nesnelere görselleştirmiş ve oldukça başarılı sonuçlara ulaşmıştır. Marta'yı bu denli etkileyen yazar ise yirminci yılda en çok okunanlar arasında yer alan İngiliz yazar Virginia Woolf'tur. Woolf, kendi çağdaşlarını ve sonraki dönemlerde birçok yazarı, çizeri etkilemiştir. Marta, kendisini Woolf'un iki kitabıyla sınırlayarak bir grup resim yapmayı denemiş ve çok yetkin ürünler ortaya koymuştur. Marta'nın başardığı şey ise, göstergelerarası bir çeviri denemesidir. Romanda aktarılan bir imgeyi resim yoluyla yeniden yaratmış ve görselleştirmiştir. İzleklerin önceden belli olması, Düşünce alanının sınırlandırılmasına bağlı bir kısıtlılık gibi değişik durumlar romanın görselleştirilmesinde karşılaşılan bazı güçlükleri belirtir. Bunun yanında seçilen romanın ve dolayısıyla izleğin 'bilinç akışı' tekniğiyle ilgili olması da cabası.

Bilenler bilir, Virginia Woolf bilinç akışı tekniği ile farklı bir anlatım biçimi geliştirmeye çalışır. Bu teknikte insan, sıradan yaşamı içinde değil, bilincin baskın olduğu biçimde gösterilmeye çalışılır. Bu teknikle yazılmış anlatılarda; algı, düşünce, iç dünya, düşlem (fr. *fantaisie*), izlenim, düş arzu ve duygu gibi bilincin tüm öğelerinin bir arada kullanılması

söz konusudur. Bu yoğunluk içinde, değişik düşünceleri bir arada tutma ve gösterme çabası vardır. O zaman bilinç akışında çok sayıda duyguyu aynı anda yaşama ya da gösterme isteğinden söz edilebilir. Düşünce eylemini olduğu gibi yansıtmaya çalışan bir tekniktir. Bir bakıma iç konuşma şeklinde bir düşünceyi dile dökme durumu vardır.

Havva Marta'nın böylesine karmaşık bir yazım tekniği ile yazılmış romanları seçmede geçerli bir nedeni olmalıdır. Herhangi bir yazar değil, Virginia Woolf ve onun en iddialı romanları (*Deniz Feneri* ve *Dalgalar*) seçilmiştir. Mademki böylesine karmaşık bir teknikle yazılmış romanlar esin kaynağı olmuştur, o halde Marta'nın kendi anlatımlarında da bilinç akışı tekniğinin izlerini görmeyi beklemek yanlış olmaz. Marta bu resimlerle ilgili yazdığı bir yazıda bu sorulara yanıt olabilecek bir şey söyler. Öncelikle kendisinin bu yazardan etkilendiğini anlıyoruz: Farklı malzemelerle yola çıkıp, özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime girerler. Buradan çıkarılabilecek sonuç Marta'nın bu grup resimleri yapmada Woolf'un uyguladığı bilinç akışı tekniğinin önemli bir etkisinin olduğunu kabul etmesidir. Belki bu romanları okuduktan sonra bu konuyla ilgili resimler yapmak istedi ya da yaptığı resimlerle romanın okunması örtüştü ve birbirini etkiledi.

Havva Marta tarafından yapılan 12 resmin tamamında Virginia Woolf'un 1927 yılında yazdığı *Deniz Feneri* (Woolf, 2012) ve 1931 yılında yazdığı *Dalgalar* (Woolf, 2009) adlı romanlarını görselleştirdiği resimlerin karşısındayız. Bu nedenle seçilen 12'lik resim grubuna da *Deniz Feneri–Dalgalar* adı uygun görülmüştür. Sergide gösterilen 12 resim ile Woolf'un yapıtları arasında ilişki kurmayı kolaylaştıran

* Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Buca, İzmir. E-posta: dogan.gunay@deu.edu.tr, URL: <http://kisi.deu.edu.tr/dogan.gunay>.

bir ad seçilmiştir. Bir açıdan izleyici – en azından Virginia Woolf'un aynı adlı romanlarını okumuş olan- yönlendirilmiş olmaktadır. Belki resmin 'alımlayıcısına/izleyicisine' düşen resimlerdeki bilinç akışının nasıl olduğunun ortaya çıkarılmasıdır.

Deniz Feneri romanında Woolf, Ramsay ailesinin İskoçya'daki yazlıklarında geçirdikleri birkaç günü anlatır. Şimdiki zaman içerisinde sürüp giden olaylar, kişilerin bilincinde oluşan izlenimlerle geçmişe yayılırken, son bölümde yıllar sonrasına uzanarak sona erer anlatı. Eleştirmenlere göre bu roman yazarın kendi yaşamından izler taşır. O halde dolaylı biçimde Ramsey ailesinin yaşamının bir biçimde Marta'yı da ilgilendirdiğini söylemekte sakınca yoktur. Marta'nın bu yazarı ve romanı bilinçli olarak seçtiğini söylüyorsak, kendisi ile ilişkili bazı şeyleri de orada bulunduğunu belirtmek durumundayız.

Dalgalar romanı ise Woolf'un bilinç akışı tekniğini en yetkin olarak kullandığı yapıt olarak gösterilir. Bu romanda geleneksel roman yaklaşımının dışında kalan bir anlatım türü vardır. Geleneksel romanın olmazsa olmazı durumundaki olay örgüsü bu romanda yoktur. Romanda dalga izleği yaşamın tümünde kendisini gösterir. Anlatının tümünde görülen su imgesi sayesinde okur dalgaların ritmik hareketini hisseder. Bilinç akışı tekniğinin özellikleri nedeniyle, 'Dalgalar' romanı, insanın tüm duyularına seslenmektedir. Okuyucu romanı okurken dalgaları duyabilir, görebilir, hissedebilir, hatta tuzlu suyun kokusunu alabilir. İmgelerle roman birbirine bağlıdır. Yani dalga imgeleri romanın ritmini oluştururken, bu ritim de aynı zamanda dalgaların sesini ve devinimini sağlar. Böylelikle döngüsel, akıcı, sürekli bir ritim elde edilmiştir.

Marta'nın 12'lik resim serileri yalnızca *Deniz Feneri-Dalgalar* grubuyla sınırlı değil. Kendi kişisel internet sayfasında (<http://havamarta.net/>) görüldüğü kadarı ile *Arakhne'nin Oyaları* da 12 resimden oluşuyor. *Anka* ve *Figüratif* başlıklı resim gruplarında ise her bir grup 14 resimden oluşmaktadır. O zaman Marta tek resimler değil de, belli bir izleği oluşturan resim grupları oluşturarak resim sanatına farklı bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşımın zor ve zahmetli olabileceği çok açıktır. Aynı izleği çağrıştıran belli sayıda resim yapmak, her birinin diğerinden ayrı olmasına

özen göstermek ve tek bir izleği değişik biçimde anlamlandırmak oldukça güç bir iştir. Diğer yandan Marta'nın bu güçlükleri aştığını yaptığı çalışmalardan görebiliyoruz.

Yazıların resimdeki yeri ve işlevi

Ressamın resim yapacağı uzam bellidir ve sınırlıdır. Tuval üzerinde resim yapılabilecek alan belirlidir. Ressam, kendi düşüncesini yansıtmak için, bu uzamı çok iyi planlayarak kullanmak durumundadır. Havva Marta'nın resmin yapıldığı uzamı çok farklı biçimlerde doldurduğunu söyleyebiliriz. Resim yapmak için seçilen uzam önce dilsel göstergelerle doldurulmuştur. Birçok resimde bazen ön planda bazen de arka planda yazılar görülmektedir. Bunlar rastgele yazılar değildir, dikkatli bakılırsa uzun uzun tümceler olduğu görülür. Hatta daha ayrıntılı incelendiğinde Virginia Woolf'un romanlarından seçilmiş tümceler ya da paragraflar olduğu görülür. Havva Marta romandan etkilendiğini belirtmek için iki romandan alıntılarını tuvalin üzerine yerleştirmiştir. Sonra da üzerine romanının görsel halini koymuştur. Buradaki bazı yazılar alımlayıcı/izleyici tarafından okunabilir biçimdedir. Bu yazıların çoğunluğu ressam tarafından bilinçli olarak yerleştirilmiştir.

Resim yapılacak uzam birkaç kez elden geçmiştir denilebilir. Adı geçen romanlardan alındığı belli olan yazıların üzerine resim yapılmıştır. Böylece arka planda zaman zaman görülen yazı, bir bakıma resmin fonunu oluşturmuştur. Ön plandaki resimlerde ise izlek durumundaki nesnelere (martı, deniz, fener, su) resimleri geniş biçimde görülmektedir.

İnsanoğlunun bir iletiyi, düşünceyi karşısındakine aktarmada kullanabileceği çok sayıda iletişim aracı vardır. Araştırmacılar her türlü iletişimin şu dört tür göstergeden bir ya da birkaçını kullanarak yapıldığını ortaya koymuşlar (Baylon ve Fabre, 1983:24):

- a. Sesli-sözel (fr. *vocal-verbal*): Dilsel birim olarak sesbilimsel sözcükler.
- b. Sesli-sözel değil (fr. *vocal-non verbal*): Titreleme, sesin niteliği, tumturak gibi sesbirimsel sözcükleri destekleyen sese dayalı özellikler ya da anlatım yolları
- c. Sesli değil-sözel (fr. *non vocal-verbal*): Dilbilimsel birim olarak yazılı sözcük, grafiksel yazı.
- d. Sesli değil-sözel değil (fr. *non vocal-non verbal*): Yüz

anlatımı, el-kol hareketleri, davranış, görüntüsel göstergeler, simgeler.

Havva Marta'nın resimlerinde göstergeler 'sesli değil-sözel (c)' ve 'sesli değil-sözel değil (d)' gruplarından oluşmaktadır. Genelde arka fon olarak kullanılan ama birinci ve üçüncü (biraz da ikinci, ama zorlanırsa tüm resimlerde) arka fon olarak kullanılan yazılar 'sesli değil-sözel' grubunu oluşturmaktadır. Diğer grafiksel anlatımlar ise 'sesli değil-sözel değil' gösterge grubuna aittirler.

Sanatçılar farklı iletişim kodlarını kullanarak iletilerini alıcılara aktarırlar. Bu tek bir iletişim aracı olabileceği gibi birden farklı iletişim aracının da bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilebilir. Marta, belki bilinç akışı tekniğini daha etkili kullanabilmek için dilsel kod ile grafiksel kodu bir arada kullanmıştır.

Her iletişim aracının kolaylığı ve zorluğu vardır. 500 sayfalık bir romanı 'sesli değil-sözel değil' gösterge türüyle hazırlayıp alıcısına sunmak neredeyse olanaksızdır. Roman için dilsel kod gereklidir. Ama kırmızının albenisini dil ile ne kadar anlatırsanız anlatın, bir tablodaki kadar etkili anlataamayacaksınız. O zaman grafiksel ya da plastik kodun da çok önemli olduğu yerler vardır.

Havva Marta'nın romandan esinlenmesini 'metinlerarasılık' (fr. *intertextualité*) kavramıyla da açıklamak olasıdır. Hatta Kubilay Aktulum'un (2011:344) anlatımıyla 'göstergelerarasılık' durumu söz konusudur. Bir dilyetisi aracılığıyla üretilen göstergeler başka dilyetisi aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Burada Virginia Woolf tarafından belirtilen durumların görselleştirilmesi söz konusudur. Daha önce üretilmiş bir imge farklı göstergeler yoluyla yeniden üretilmiştir. Bu Roman Jakobson'un anlatımıyla 'göstergelerarası çeviri' (fr. *traduction intersémiotique*) ya da 'yeniden sunum' (fr. *représentation*) olarak değerlendirilebilir. Yeniden sunum kavramı temel olarak anlamlama (fr. *signification*), gerçeklik (fr. *réalité*) ve bu gerçekliğe ait imge (fr. *image*) arasındaki ilişkiyi belirtir (Charaudeau ve Maingueneau, 2002:502). Buradaki gerçeklik romanda belirtilenler olarak görülmektedir. Marta'nın tuvale aktardığı ise yeniden sunum olarak değerlendirilebilir.

On iki resim hakkında kısa bilgiler

Başlığa uygun olarak *Deniz Feneri-Dalgalar* adlı gruptaki resimlerin tamamında martıyı ve dalgaları görmek olasıdır.

On iki resim hem birbirini tamamlar niteliktedir, hem de aynı izlek bağlamında yapılmış tek tek resim özelliğindedir.

Resimlerde bilinç akışı tekniğini belirgin bir biçimde



Resim 3

Resim 12

Şekil 1. Seçilen 12 resimden iki örnek.

görmek olasıdır. Bunun en belirgin yanı tuval üzerinde çok yoğun simgelerin sıkıştırılmış bir biçimde bulunmasıdır. Aynı fonda birkaç resim birden vardır.

Resimlerin genelinde yuvarlaklar var. Bunların taşıdıkları anlamlar ve simgeleştirdikleri şeyler farklıdır. 'Yuvarlak' genelde dalganın oluşturduğu kıvrımlı durumu belirtmektedir. Yuvarlak bir devinimi belirtir. Bir şeyin yuvarlak olması demek onun kolayca yerinin değişebileceği anlamına gelir.

Genelde arka planda kalan yazıların önünde yine martılar, dalgalar ve deniz feneri gibi Woolf'tan seçilen izlekleri görmek olasıdır. Burada göstergebilimsel açıdan ikili bir düzgülü kullanımı söz konusudur. Hem dilsel kod, hem de resimle ilgili kodla aynı izlekler (dalga, deniz feneri vb.) aktarılmıştır. Burada bir tür ikileme (fr. *duplication*) vardır.

Renkler

Resimlerde çok parlak renkler kullanılmıştır. Kırmızı, siyah, beyaz, mavi baskın renklerdir. Özellikle bazı resimlerdeki martı kanatları tam bir renk cümbüşü durumundadır.

Deniz feneri

'Deniz feneri', kavramsal olarak 12 resmin ortak izleğinden birisidir. Bu nedenle her resimde bu deniz feneri ile ilgili ipuçları bulmak olasıdır. Yine de 6, 7, 8, 10 ve 11. resimlerde

çok belirgin bir deniz feneri imgesi bulunmamaktadır.

Resimlerdeki deniz feneri ve diğer göstergeler tek



Resim 2 Resim 4 Resim 5 Resim 9

Şekil 2. Deniz Feneri-Dalgalar resim dizisinde kullanılan 'Deniz feneri' imgesi. (Farklı resimlerden kesitler)

başına çok belirgin ve birbirlerinden ayırık durumda değildir. Bilinç akışı tekniğinin resimdeki uygulamasını bu resimlerde görebiliyoruz. Çok farklı duygular, düşünce biçimleri sarmal ve iç içe geçmiş biçimde tuvale aktarılmıştır. Deniz fenerinin değişik yerlerinde görülen dalga, martı ya da kanata benzeyen görüntüler hangi tür düşünceyi simgelemektedir? Algı, iç dünya, düşlem, izlenim, düş, arzu, bilinçaltı ya da duygu? İzleyicinin bu sorulara yanıt arayarak resimlere bakacağını söylemek zor değildir. Yine, deniz feneri her zaman kaybolmakta olan birisinin yardımcısıdır. Belki de bilinç akışıyla netleştirilmeye çalışılan duyguları bulmada deniz feneri önemli bir destek olabilir.

Dalgalar

'Dalga' ise martı ve deniz fenerinden ayrılamayan bir kavramdır. Martı, deniz ve deniz feneri için olmazsa olmaz denilebilecek bir izlektir. Bu nedenle 12 resmin çoğunda dalgayı çağrıştıran imgeler görmek olasıdır.

Dalga kavramının çağrışımları da çok fazladır. Okyanus ortasındaki bir dalga özgürlüğü simgelestirebilirken kıyıda taşlara süratle çarpan bir dalga hırçınlığı belirtebilir. Farklı bağlamlarda içe kapanma, inatçılık, direngenlik, çevrimsel yapılar gibi çok değişik çağrışımları olan bir kavramdır.

Her zaman dalgaların yandan görülüşü var. Yandan

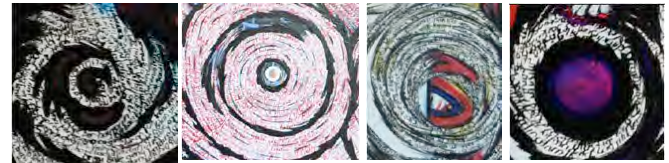
görülünce doğal olarak yuvarlanan sular ve ardında ya da arasında kalan bir kara delik var. Bu kara delik ressama çok geniş anlatım olanağı vermiş. Bazen bu delikler farklı biçimlerde boyanmıştır.

Marta'nın resmindeki dalgalar bilinç akışına uygun anlamları belirtir. Dalgalar, bizi sarmalayan ve içinden çıkamadığımız sorunlar yumağını belirtmektedir. Özellikle dairenin tam kapandığı resimlerde bu durum daha belirgindir.

Burada belirtilen dört örneğin dışında sayısız örnek de bulmak olasıdır. Resimlerde dalgalı biçimde belirtilen her şeyin 'dalga'yı simgeleştirdiğini söyleyebiliriz.

Çevrimsel biçimde belirtilen resimlerdeki dalgaların tam ortasında renkli yuvarlaklar vardır. Bu noktalar hem bir yoğunlaşmayı hem de yalnızlaşmayı simgelemektedir. Okuyucu açısından dikkati üzerine çeken bir kısımdır ve resimde ilk göze çarpan kısımların başında gelmektedir. Bu da bir yoğunlaşmayı getirir. Bir başka açıdan bu noktalardaki renkler çevresindekilerden farklıdır. Ayrık bir durumu belirtmesiyle de yalnızlığı simgelemektedir. Bunların tümünü bilinç akışına bağlamak olasıdır.

Martılar



Resim 1 Resim 2 Resim 9 Resim 12

Şekil 3. Seçilen resimlerin bazılarındaki 'dalga' imgesi.

Denizin olduğu yerde, denize en çok yaklaşanlardan birisi de gökyüzünde özgürce uçan martıdır. Elbette tüm resimlerde özgürlüğün, denizin, gökyüzünün, daha birçok şeyin simgesi sayılan martılar yeterince bulunmaktadır. Buradaki bulunuş nedenleri öncelikle Woolf'un romanlarından kaynaklanmaktadır. Martıların tuvaldeki buldukları yer, duruşları her seferinde farklılık göstermektedir. Özgürlüğün simgesi bu kuşlar yatay, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya soldan sağa, sağdan sola biçimlerinde görülüyorlar. Bazen martılar çok hırçın bir biçimde çiziliyor.

Dalgalar arasında martılar vardır. Bu martılar dalgaların üzerinde uçarak özgürlüğün tadını çıkarmaktadırlar. Diğer yanda dalgaların helezonları arasında kalarak boğulma durumunu da yaşamaktadırlar.

Martının rengi konusunda da genelde beyaz olduğunu söyleyebiliriz. Ama kurşuni, gri martıları da bu on ikilik grup içinde görmek olasıdır. Beyaz ya da gri durumu genelde gövde ile ilgili bir durumdur. Kanatlar konusunda durum daha farklıdır. Siyah, çok renkli, mavi-siyah, beyaz-siyah gibi değişik kanat durumları göze çarpmaktadır. Bunları bilinç akışı tekniği ile ilişkilendirmek doğru olacaktır. Bilinç akışı genelde kişinin iç monologu şeklindedir. İzlenen şeyin (metin, resim, tiyatro vb.) takip edilmesini zorlaştıran, karakterin parça parça olan düşüncelerini veya anlık duygularını yansıtan çeşitli anlamlarla biçimlenir. Bu resimlerdeki bilinç akışı kısmı da kartalların kanatlarında vardır.

Resimlerde martıların bulunup bulunmaması ya da kapladığı yüzey oranı farklıdır. 6. ve 7. tablolarında sadece martılar bulunmaktadır. 1. ve 3. resimlerde ise martılar fon olarak işlev görmektedirler.

Resimlerdeki martıların tümü bunlar değildir. Kısacası 12 resmin tamamında martı vardır. Bazen kanatlar baskın olarak kullanılır, bazen de martı başı ya da gagası öne çıkarılır.



Resim 6

Resim 7

Resim 1

Resim 3

Şekil 4. Resimlerde martıların bulunuş biçimlerine örnekler.

Martının gövdesi 'betisel' (fr. *figuratif*) durumdadır ancak kanatları soyutlamalara doğru giden bazen plastik gösterge içerikli anlatımlar olmaktadır. Bir bakıma gövde 'yeniden sunum' (fr. *représentation*) iken, kanatlar soyutlamaya yönelik bir anlatımı getirmektedir. Bu da var olan farklılıklara açılabilmeyi, sağlam bir temel üzerinde özgürleşebilmeyi belirtmektedir. Kanatlar

yoluyla Marta imgelemsele bir anlatım yolu seçmeyi deniyor. Bu resimlerde martıların kanatları çok özenli çiziliyor. Belki de ressamın en özgür hissettiği anlardan birisi martıların kanatlarıdır. Bu da ressamın kanatlara verdiği anlamları belirtiyor.

Kanat kavramının toplumumuzda çağrıştırdığı anlamlar çok fazladır. Kanadın uçmayı sağlayan organ olmanın yanında şu tür çağrışımları da vardır:

Kanat: Kapı, pencere, dolap gibi dikine açılıp kapanan şeylerin kapağı. Kanat çırpma: uçmak, yeni bir başlangıç yapmak. Kanatlanmak: 1. Uçmaya başlamak (...) 3. Çok sevinmek. (TDK, 2005:1058)

Kanat: 5. Bir binanın merkezinden yanlara doğru uzayan kısmı, cenah, 8. Yel değirmeni, pervane gibi şeylerde dönen dilimlerden her biri". (Ayverdi, 2006:1548)

Bu kavramla birlikte kullanılan kanat açmak, kanat çırpma, kanat germek fiilleri de değişik anlamlar içermektedir. Bu kadar çağrışımı olan bir imgenin resimlerde özgürce kullanılması doğru bir yaklaşımdır. Bunu da Marta yeterince yapıyor.

Sonuç olarak Marta'nın *Deniz Feneri-Dalgalar* başlıklı 12 adet parçadan oluşan resimlerinin anlaşılması için okuyucuya önemli görevler düşmektedir. Farklı düşüncelerin resimde bir arada bulunması ve iç içe geçmesi resimlerin anlamlandırılmasında önemli bir yoğunluğu gerektiriyor.

Deniz Feneri -Dalgalar adlı resim dizisinde deniz feneri, martı ve dalga sıklıkla bir arada kullanılan göstergelerdir. Bu 'bir düzine' resimde çağrışım alanları ve artalan bilgisi oldukça geniş olan bu göstergelerin kullanıldığını görüyoruz. Gören göz, tüm bu resimlerdeki saklı anlamları bulacaktır kuşkusuz.

KAYNAKÇA:

- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Ayverdi, İlhan (Ed.) (2006). *Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, 3 cilt, 2. Baskı, İstanbul: Kubbealtı İktisadi İşletmeleri.

Baylon, Christian & Fabre, Paul (1983). *Initiation à la Linguistique*.

Paris: Nathan-Université.

Charaudeau, Patrick & Maingueneau, Dominique (Ed.) (2002).

Dictionnaire d'Analyse du Discours, Paris: Editions du Seuil.

TDK, (2005). *Türkçe Sözlük*, Genişletilmiş 10. Baskı, Ankara:TDK

Yayınları.

Woolf, Virginia (2009). *Dalgalar / Toplu eserleri: 6*, çev. Naciye

Akseki Öncül, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2012). *Deniz Feneri*, çev. Kıvanç Güney, İstanbul: Kırmızı Kedi

Yayınevi.

YAYIN İLKELERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (*) simgesi ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

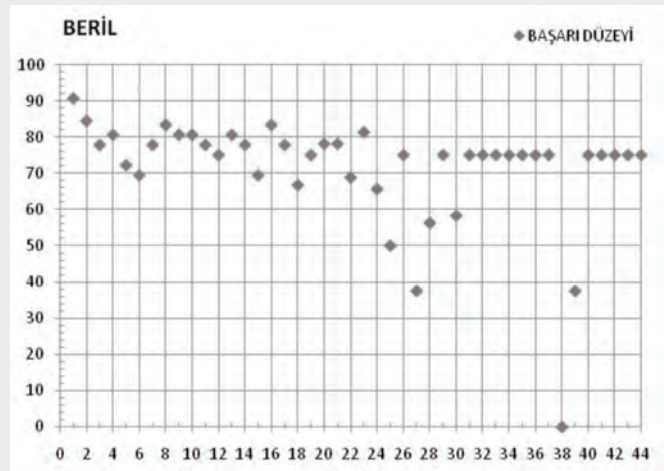
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

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

Tablo 1: *Bergama'da ritüeller için kiralanan çalgı/müziyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Girinata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Teñ Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

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



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: 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 metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, 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.

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

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmalıdır, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler: Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktararak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

Kitaplar

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

Kitapçı Bölümler

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

Makaleler

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiou, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

Tezler

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gazetede yayımlanan bir makale ya da haber

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

Kişisel görüşmeler

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Görsel Kaynaklar

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

Web Sayfası: <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** yedi.dergisi@gmail.com

