



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

Yıl 5 Sayı 9 - Haziran 2019
Year 5 Number 9 - June 2019

Sahibi/Proprietor

Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep Akyar

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. M. Reşat Başar

Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu

Doç. Dr. M. Melih Korukçu

Dr. Öğr. Üyesi Yıldız Öztürk

Yayın Koordinatörü

Süeda Şatır

ISSN : 2149-3960

Dil/Language

Türkçe - İngilizce

Turkish - English

İdari Koordinatör/Administrative Coordinator

Gamze Aydın

Kapak Tasarım/Cover Design

Doç. Fuat Akdenizli

Grafik Tasarım/Graphic Design

Elif Hamamcı

Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction

Şahin Büyüker

İngilizce Redaksiyonu/English Redaction

Çiğdem Taş

Yayın Periyodu/Publication Period

Published twice a year - Yılda iki kez yayınlanır

June - December / Haziran - Aralık

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

Tel: 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97

web: www.aydin.edu.tr

E-mail aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by

Şan Ofset Matbaacılık

Adres: Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50

Kağıthane - İstanbul

Tel: 0(212) 289 24 24

Faks: 0(212) 289 07 87

KÜNYE - IDENTITY

İçerik ve Kapsam: Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

Content and Scope: Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

Amaç: Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

Purpose: To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

Hedef Kitle: Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

Target audience: Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.

Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,	İzmir Ekonomi Üniversitesi	Prof. Dr. Hasan Saygın,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Akbulut,	İstanbul Üniversitesi	Prof. Rifat Şahiner,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy,	Gazi Üniversitesi	Prof. Dr. Biret Tavman,	Marmara Üniversitesi
Prof. Gürbüz Aktaş,	Ege Üniversitesi	Prof. Tansel Türkođan,	Gazi Üniversitesi
Prof. Uđurcan Akyüz,	Yakın Dođu Üniversitesi	Prof. Dr. Gönül Üçele,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras,	Atatürk Üniversitesi	Prof. Hamdi Ünal,	Beykent Üniversitesi
Prof. Betül Atlı,	Işık Üniversitesi	Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan,	Mimar Sinan Üniversitesi	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Günay Aykaç Atalayer,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Pelin Yıldız,	Hacettepe Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Mehmet Yılmaz,	Gazi Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Selahattin Yıldız,	Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Bayram Yüksel,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Prof. Dr. Melis Oktuđ Zengin,	Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Nihal Cömert,	İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Fuat Akdenizli,	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sefa Çeliksap,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. And Algül,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer,	Anadolu Üniversitesi	Doç. Safiye Başar	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Veysel Günay,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Arif Can Güngör,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz,	Gazi Üniversitesi	Doç. Lütfü Kaplanođlu,	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Özer Kanburođlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi	Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. İsmail Kaya,	Maltepe Üniversitesi	Doç. Dr. M. Melih Korukçu,	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Hakan Okay,	Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,	Üsküdar Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,	İstanbul Gedik Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci,	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş,	Üsküdar Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Gülay Sağlam,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman,	Uludağ Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam,	Dokuz Eylül Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanođlu,	Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,	Kadir Has Üniversitesi	Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,	Bahçeşehir Üniversitesi
Prof. Zekiye Sarıkartal,	Mardin Artuklu Üniversitesi		

AYDIN SANAT

Yıl 5 Sayı 9 - Haziran 2019 - Year 5 Number 9 - June 2019

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Editörden

Performansta Tasarlanmış Davranış ve Banksy Örneği

Restored Behavior in Performance and the Example of Banksy

Ezel Çağlayan1

Tasarım Prensiplerinden Vurgunun Görsel Sanatlarda İncelenmesi

The Interdisciplinary Examination of Emphasis in Design Principles

Mehmet Remzi Demirel.....7

Stereotiplerin Moda Sektöründeki Etkileri ve Toplumsal Sonuçları

The Effects Of Stereotypes on Fashion Sector and its Social Structure

S. Merve İlbak Tahmaz17

Temel Gıda Ambalaj Tasarımında İllüstrasyon

Illustration in Basic Food Packaging Design

Süeda Şatır29

Foucault'nun Etik Özne Kavramı Bağlamında Sarah Kane'in Blasted Oyunu

Foucault's Ethics of the Concern for Self Concept: The Play of Blasted by Sarah Kane

Duygu Kartal39

Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat

Yüksek Öğretimde Resim Eğitimi Fırsatı ve Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü

Art Education Opportunity in Hiper Education and Buca Education Institute Department of Painting

A. Mümtaz Sağlam61

Sanat Eğitiminde Bir Darbe Kuşağı: 80'li Bucalılar

A Coup Generation in Art Education: 80's Bucalılar

M. Reşat Başar..... 63

Alternatif Bir Mekân Alternatif Bir Sergi: 84

Alternative Space Alternatif Exhibition: 84

Esra Demir67

Editörden;

Aydın Sanat'ın Yeni bir sayısına daha ulaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dokuzuncu sayımızda hakem değerlendirmesinden geçerek yer alan, toplam beş makaleden birincisi **Ezel Çağlayan**'ın İngiliz sanatçı Banksy'yi konu alan, "**Performansta Tasarlanmış Davranış ve Banksy Örneği**" başlıklı makalesi. Protestoya neden olan psikolojik ve sosyolojik gerekçelerin araştırıldığı makalede, Banksy'nin çalışmalarından örneklerle performans ve protesto arasındaki örüntü inceleniyor. "**Tasarım Prensiplerinden Vurgunun Görsel Sanatlarda İncelenmesi**" başlıklı, **Mehmet Remzi Demirel**'e ait ikinci makale ise, vurgu prensibinin sanat yapıtlarına kattığı değere dikkat çekilmekte ve vurgunun olmadığı durumlarda izleyici ve eser ilişkisinin durumuna dair değerlendirmeler bulunuyor. Dergimizin dokuzuncu sayısındaki üçüncü makale, **Merve İlbak Tahmaz** tarafından kaleme alınan, moda sektörünün stereotip üretimini ve bu tekniğin toplumsal sonuçlarını incelemeyi amaçlayan "**Stereotiplerin Moda Sektöründeki Etkileri ve Toplumsal Sonuçları**" adlı makale. Kişileri etkileyen, içgüdülerini tetikleyen 'tipler' yaratarak, 'ideal insanı yaratma' olgusuna dayandıran moda olgusuna, alternatif bir bakış açısı getiren bu makalenin ardından, **Süeda Şatır**'a ait, temel gıda ambalajlarının tasarımlarında toplumun tüketim tercihleri temel alınarak hazırlanmış tipografik ve illüstratif yaklaşımlar ve tasarım önerileri değerlendirilen "**Temel Gıda Ambalaj Tasarımında İllüstrasyon**" başlıklı makale dördüncü makale olarak yayımlanıyor. Bu sayıdaki son hakemli makalemiz ise, **Duygu Kartal**'ın Foucault'nun etik öznenin kurulumu üzerine söylemleri doğrultusunda, Sarah Kane'in Blasted oyununda vurgulanan kavramların incelenmesinden oluşan, "**Foucault'nun Etik Özne Kavramı Bağlamında Sarah Kane'in Blasted Oyunu**" adlı makalesi.

Dergimizin katkılar bölümünde ise bu sayıda, aynı konu üzerine üç adet makale var. Bu makaleler, Türkiye'de beşinci sırada kurulmuş sanat eğitimi kurumu olan Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü mezunlarının "80'li Bucalılar" ana fikri ve "84" adıyla Galeri Mod'da **açıkları sergiyi konu** alıyor. Bu bölüm, **Mümtaz Sağlam**'a ait "**Yüksek Öğretimde Resim Eğitimi Fırsatı ve Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü**", **M. Reşat Başar**'a ait "**Sanat Eğitiminde Bir Darbe Kuşağı: 80'li Bucalılar**" ve **Esra Demir**'e ait "**Alternatif Bir Mekân Alternatif Bir Sergi: 84**" adlı makalelerinden oluşuyor.

Aydın Sanat'ın onuncu sayısına doğru ilerlerken geride bıraktığımız nitelikli yayınların yeni bir örneği olan dokuzuncu sayımıza destek verenlere teşekkürlerimi sunuyor, bu sayıda yayın koordinatörü olarak görev alan ve bu görevini başarıyla yürüten Süeda Şatır'ın başarılarının devamını diliyorum. Onuncu sayıda görüşmek dileğiyle.

Prof. M. Reşat Başar
İstanbul Aydın Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Performansta Tasarlanmış Davranış ve Banksy Örneği

Ezel Çağlayan¹

ÖZ

Performans teorilerinin sosyoloji, antropoloji, psikoloji gibi sosyal bilimlerle yakın ilişkisinin tartışmaya açılması yeni değildir. Ancak performansta restore davranışı ortaya çıkaran nedenlerin toplumsal niteliğini, tüm performans çalışmaları açısından ayrı ayrı incelemek gerekir. Protesto taşıdığı öz nedeniyle farklı bir kategoride irdelenmelidir. Bu doğrultuda bu araştırmada, protestoya neden olan psikolojik ve sosyolojik itki araştırılmış, Banksy'nin çalışmalarından örneklerle performans ve protesto arasındaki örüntü incelenmiştir. Araştırma yöntemi olarak, çeşitli tez ve makalelerin incelenmesi, literatür taraması ve internet kaynaklarının gözden geçirilmesi tercih edilmiştir. Ervin Goffman, Victor Turner ve Richard Schechner gibi kuramcıların teorileriyle, performansı ve protestoyu ortaya çıkaran davranışın kaynağı araştırılarak, Banksy ve çalışmaları irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarlanmış Davranış, Performans, Performans Sanatları, Protesto, Banksy

Restored Behavior in Performance and the Example of Banksy

ABSTRACT

It is not new to discuss the relationship between performance theories and social sciences such as sociology, anthropology and psychology. However, the social feature of reasons unveiling the restoration behavior are needed be to examined separately in terms of all performance studies. Protest is required to be scrutinized in another category because of its core. Accordingly, the psychological and sociological impulses of protest were analyzed in this study. Patterns between performance and protest were investigated with examples from Banksy's studies. As a research method, examination of various theses and articles, literature reviews and internet resources were preferred. The theories of Ervin Goffman, Victor Turner, Richard Schechner and studies of Banksy were probed by exploring the sources of behavior which causes performance and protest to emerge.

Keywords: Restored Behavior, Performance, Performing Arts, Protest, Banksy

¹ Yaratıcı Drama Eğitmeni, Bahçeşehir Koleji, Çanakkale, ezelcglyn@gmail.com,

GİRİŞ

Richard Schechner'in 'restore edilmiş davranış' kavramını incelerken karşılaşılabilecek kaçınılmaz iki isimden biri Victor Turner'ken diğeri Erving Goffman'dır ki bu aslında restore edilmiş davranışın, performans teorileriyle içli dışı oluşunu açıklamada temel doneleri içeren bir yola çıkıştır. Schechner'in *Ritüelin Geleceği* kitabında 3. bölümün başlığını 'Sokaklar Sahnedir' olarak seçmesi elbette tesadüf değildir. Çünkü çok genel ve kapsayıcı bir tanımla performans sahnedir ya da ona ayrılmış özel alandan sokağa taşınmıştır. Goffman "*Bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetleri anlatmak için*" (Goffman, 2014: 33) performans sözcüğünü kullanır. Performansın kapsamını genişleterek, dinamiğindeki ana itkiyi sosyolojik bağlamda açıklayacak veriler sunar. Goffman, performans icracısı ve performans arasındaki ilişkiyi rol yapma ve aldatma kavramları üzerine kurar. Goffman, kendini ifade etme eylemini kişinin izlenim oluşturma fikri ile bağdaştırır. Kişi bir toplumsal imaj yaratmak üzere davranır ve bu da kendisiyle ilgili izlenim oluşturma niyeti taşır. Dolayısıyla toplumsal olgulardan bağımsız ve toplumsal roller ile statüden arınmış gerçek kimliğe erişim zor görünmektedir. Performans sanatlarında icracıda da aynı yapaylık mevcuttur. Burada akla Turner'ın liminoid² gelir. Goffman ve Turner, bu kavramlarla performans icracısının davranışa yönelişindeki gerçekliği ve yapaylığı açıklamaya çalışır. Öyleyse kişi performans, toplumsal vitrinin³ yarattığı kurmaca bir kimlikten sıyrılarak, gerçek bir kendilikle yönelebilir mi? Bu

² Liminoid evresi kişinin bir durumdan ayrılıp başka bir durumu benimseyene kadar statü ve unvanından yoksun olduğu geçici hal, eşikte kalma durumudur. Kişi liminoid evrede bir dizi statükosuz davranış benimser. Ritler, karnavallar, festivallerdeki geçiş törenleri liminoid etkinliklerdir. Kişi liminoid etkinlikler sırasında kendini ifade etmede esnek davranabilir (Turner, 1974).

³ Kişinin belli bir görevi yerine getirmek üzere, kurumsallaşmış klişe bazı davranışlar sergilemesi durumudur. Bireyin üstlendiği, herkes tarafından kabul görmüş toplumsal roldür. Genel anlamıyla kişinin toplumdaki algılanış şeklidir (Goffman, 2014).

kuramcılarının iddiaları, Schechner'i bir ahlaki ve toplumsal töz içerdiği kadar performans niteliği de taşıyan Protesto Sanatı'nı gözden geçirmeye iter. Çünkü protesto sokaktadır ve performans sanatlarının icracısının tasarlanmış davranışından farklı bir niyet içerir. Ancak yine de performans özgü nitelik taşır. Schechner, kitlesel davranışın ve örgütlülüğün doğasındaki toplu üretime ilişkin soruların cevaplarını, ki bunlara festivaller ve karnavallar da dahildir, tarihin en eski örgütsel davranışı ve toplu etkileşimi olan ritüellerde arar. Goffman, hepsi arasındaki teorik bağlantıyı toplumsal ahengin içinde soğurulan bireyin kendini var etme ve onun rol üstlenişindeki psikolojik dürtü ile ilişkilendirir. Schechner ise buradan yola çıkarak performansın doğasını, dram sanatı ve performans sanatları bağlamında inceler. Peki, "*Drama sanatı, bu siyasi gösterileri, Mardi Gras'ı ve benzer karnavalları, Bahar Tatili hafta sonlarını ve ritüel dramaları açıklamaya tek başına yetebilir mi?*" (Schechner, 2015: 63). Buna koşut tüm bu örgütsel davranışların temelinde yatan performans ve icracısı arasındaki ilişkiyi anlamak için, öncelikle 'performans ve sosyal bilimler' arasındaki bağlantıyı bilmek şart gibi görünmektedir. Üstelik performansın da amacına ve yöntemine ilişkin ana fikir ancak bu sosyal teorileri kavramakla mümkündür. Turner'ın *Antropology of Performance* başlıklı çalışması, Schechner'in *Between Theatre and Anthropology* kitabı ve Goffman'ın *Interaction Ritual Theory, Behavior In Public, The Presentation of Self in Everyday Life* gibi incelemeleri, birey-toplum-temsil ve performans ilişkisini ve icracıyı onu gerçekleştirmeye iten nedenleri ortak bir bakış açısıyla fakat farklı düzlemlerde açıklar.

Marvin Carlson Performans; Eleştirel Bir Giriş kitabında Schechner'in sosyal bilimler ile performans teorilerini buluşturduğu yedi düzlemden söz eder. Bunlar:

"1. *Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.*

2. *Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.*

3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim.
4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.
5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.
6. Hem egzotik hem tanıdık kültürlerle ait etnografya ve prehistorya.
7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir” (Carlson, 2013: 33-34).

Bu çalışma 1. ve 7. maddelerde belirtilen geniş kapsamlı performansları ve performans teorilerini, sosyolojik ve psikolojik bir bağlamda ele alır. İdealize edilmiş 'ben'i, Goffman'ın vitrin tanımıyla adlandırdığı, "dünyayla ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi olan persona"⁴ (Jung, 2013: 55) yardımıyla anlamaya çalışır.

Performans Sanatları, Performans Sanatı ve Protesto Sanatı Bağlamında Tasarlanmış Davranış

Performans sanatları (Performing Arts; tiyatro, opera, dans vb.) iç dinamiğinde bütünüyle temsil fikri barındırdığından, icracının gözlemciye gösterdiği şey ile gerçek tutumu arasında bir tutarsızlık söz konusudur; çünkü tamamen tasarlanmış bir kişisel vitrinden oluşur. Gözlemci ne kadar izlediği şeyin gerçekliğine ikna edilmeye çalışılsa da, hem oyuncu hem gözlemci sahte bir kurmacanın içinde olduğunun bilincindedir. Dolayısıyla performans sanatlarında görünen ile icracının kendi gerçeği arasındaki örtüşmezliği tartışmak yersizdir. Bir genel kanı olarak performans sanatlarının tamamı için bilgi aktarma, iletişime geçme ya da etkileşim yaratma amacı güttüğü

fikri yaygındır. Ancak performans sanatının (Performance Art) doğuşuyla başka bir bakış açısı ortaya çıkmış, 'temsil' kavramının bir sorun yaratmaya başladığı görüşü tartışmaya açılmıştır. Nitekim performans sanatında icracının beden odaklı sunumu, bir kimlik ya da öykü inşasından ziyade gerçek yaşamla ve spontane olanla ilişkilendirilir. "Bedenin canlı varlığı, dolaysızlıkla eşit tutulur, bütünlüğün deneyimi olarak görülür ve özgün sayılır. Temsil ise, büyük hikâyelere aittir. Otoriter kontrol mekanizmasıyla uğraşır. 1960'larda ve 1970'lerin başında, oyuncunun bedeni kendi çıplak bedenidir. Karakter bedeni ise, temsili canlandırır. Bedenler, temsil zincirlerinden kurtulmak, anlık gelişmelere açık tutulmak ve özgün olmak için mücadele verir" (Çelikçapa, 2014: 28). Bu durumda performans sanatı için 'temsil' fikrinden uzak olduğu yorumu yapılabilir; ancak Goffman'ın ileri sürdüğü kurgulanmış davranış, performans sanatçısında da açıkça görülür. Performans sanatçısı, performansı gerçekleştirirken kendini idealize etme fikrinden uzaklaşamaz ve izlendiğini bilerek hareket etmekten vazgeçemez. Çünkü toplum yaşamının zorunlu kıldığı bilinç dışı bir itkiyle hareket eder. Goffman bunu toplumsal vitrin olarak adlandırır. Performansın özgün gibi görünen karakteristiği, "Oyuncuların gözlemcilere birkaç farklı yönden idealize edilmiş bir izlenim sunma eğilimleri" (Goffman, 2014: 44) nedeniyle bir temsil olmaktan kaçamaz. Bu davranış biçimi dürtüsel olmasına karşın toplumsal kurmacadan, toplumsal rollerden kaynaklanır ve beslenir. Bu durumda performansın özünü anlamak için ritüele, günümüz jargonuyla yaklaşmak yersizdir. Tek başına ritleri anlamaya çalışmak da yetersizdir. Oyuncu daima ritüele yabancıdır ve onu tekrar ve temsil eden kişi olduğunun bilincindedir. Sokrates'in kinik⁵ olarak tanımladığı kişi bile bu bağlamda bu toplumsal kurmacanın dışında kalmaya çalışırken, aynı dürtüyle savunma sistemine başvurur ve aynı toplumsal

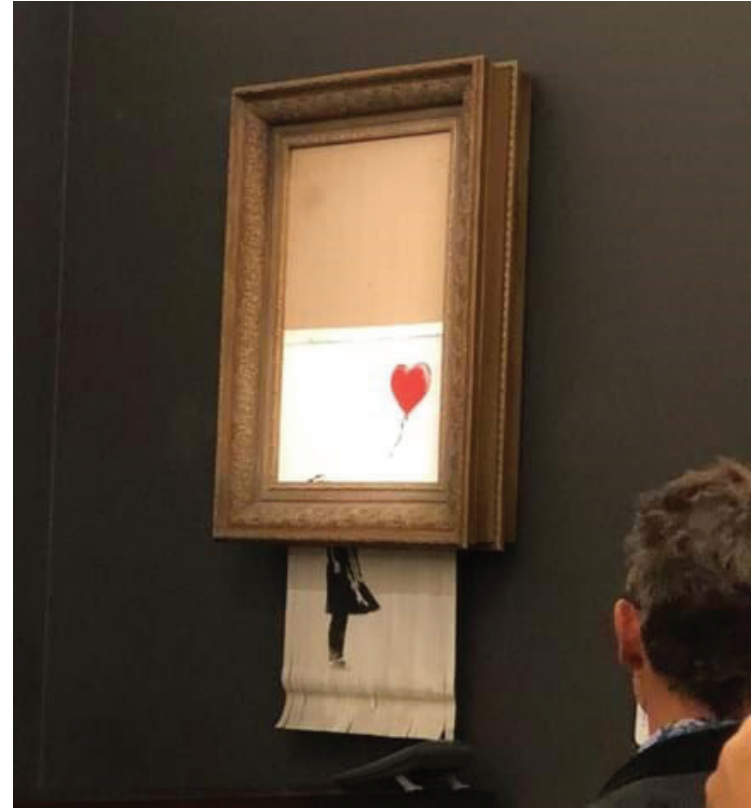
⁴ Goffman, persona'nın Latince hem kişilik hem maske anlamına geliyor olmasının tesadüf olmayışından bahseder. Nitekim Jung persona sözcüğünü 'kolektif ruhun maskesi', kişinin toplumsallaşma durumunda bilinçli olarak yarattığı kişiliğin karşılığı olarak kullanır (Jung, Two Essays In Analytical Psychology, 1972).

⁵ Toplumsallığın yozlaştırıcı nitelikler taşıdığını düşünerek, insanın kendi kendisine yetmesi gerektiğini savunan kişi. Kinik felsefenin erdem anlayışına tabi insanların genel davranışları alaycı, umursamaz ve eleştireldir.

diyalektiğin yöntemini kullanır. Ancak ve ancak bu kaygıdan arınmış bir performans gerçekten iletişime ve etkileşime geçebilir ki, burada Schechner'in tanımladığı gibi gündelik yaşamda bir araya gelme ve toplanmaları içeren performanslar dikkat çeker. *"Sahnedeki bir davranış, gündelik hayattakine tıpatıp benzese de, sahnede gerçekleştiğinde, performe/icra edilmiştir, dışarıda ise sadece davranılmış, yapılmıştır"* (Carlson, 2013: 24). Dolayısıyla burada Turner ve Goffman'ın sözünü ettiği tasarlanmış davranış söz konusu değildir. Doğal davranışta daha tutarlı bir diyalektik söz konusudur.

Protesto ise ifade aracı olarak tek başına bir performans olarak görünmese de, *"1960'lı yıllara kadar bu eylemler kendine ait dramaturjisi, sahne düzeni, mizansen, seyirci katılımı ve alımlanışıyla 'liminoid' nitelikli kutlayıcı-siyasi-teatral-ritüel bağımsız bir janr oluşturmuştur. Bu tiyatro ritüeldir, çünkü sembolik durumlar üzerinden gerçek bir etki üretmek maksadıyla etkileyicidir"* (Schechner, 2015: 69). Burada protestocu, performans icrasından farklı bir itkiyle hareket eder. Eylem, temsil düşüncesi ya da idealize beni başkalarına sunma fikrinden ziyade ahlaki sorumlulukla ortaya çıkar. Ancak protestonun kitleleşmesi, ortaya çıkışındaki gerçek iletişim unsurları için bir tehlikedir. Çünkü katılımın çoğalmasıyla bir topluluk oluşur ve bu topluluğun üyeleri yeniden toplumsal vitrinle karşı karşıya kalır. Stratejik davranış biçimi ortaya çıkar. Ve *"stratejiler, bireylerin ve grupların, başka birey ve gruplarla etkileşim içinde, onlara karşılık vererek ve onların nasıl bir karşılık vereceğini kestirmeye çalışarak yaptığı hamlelerdir"* (Jasper, 2002: 51). Buna bağlı olarak da liminoid nitelik giderek kaybolur. Bu durumda katılımcı için protestonun ortaya çıkışındaki parametreler değişir ve kişi protesto ettiği gerçek fikirden uzaklaşır. Kendini kendi gerçekliğinden uzaklaşmış bulur. Ancak artık o topluluğun bir parçasıdır ve kendinden beklenildiğini düşündüğü şeyi yapmak üzere güdülenir.

Gezi parkı olayları buna en net örnektir. Eylemlerin başında protestocular için iç gerçeklik-yansıtılan tutum ikilemi yaşanmamakta gibi görünmekte, gerçek benlikleriyle topluluk halinde var olabildikleri gözlenmektedir. Ancak hareketin büyümesiyle, hareketin çıkış noktası olan fikirden uzaklaşmış, toplumsal vitrinin yarattığı kurmaca, kişileri yeniden bir temsilin içine sürüklenmiştir. Bu dinamiğin uzun sürelerle korunması pek gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Çünkü toplu halde bir arada varolmanın psikolojik gerekliliklerin çoğu bireylerin kontrolü dışında bir itkiyle yönetilir ve birey koşullar ne olursa olsun 'persona' ile var olur. Ancak bu durum performans çalışmalarına eklenen yeni gelişmelerle, icracının bu toplumsal kaygıdan uzak performans gerçekleştirebileceğini gösteriyor.

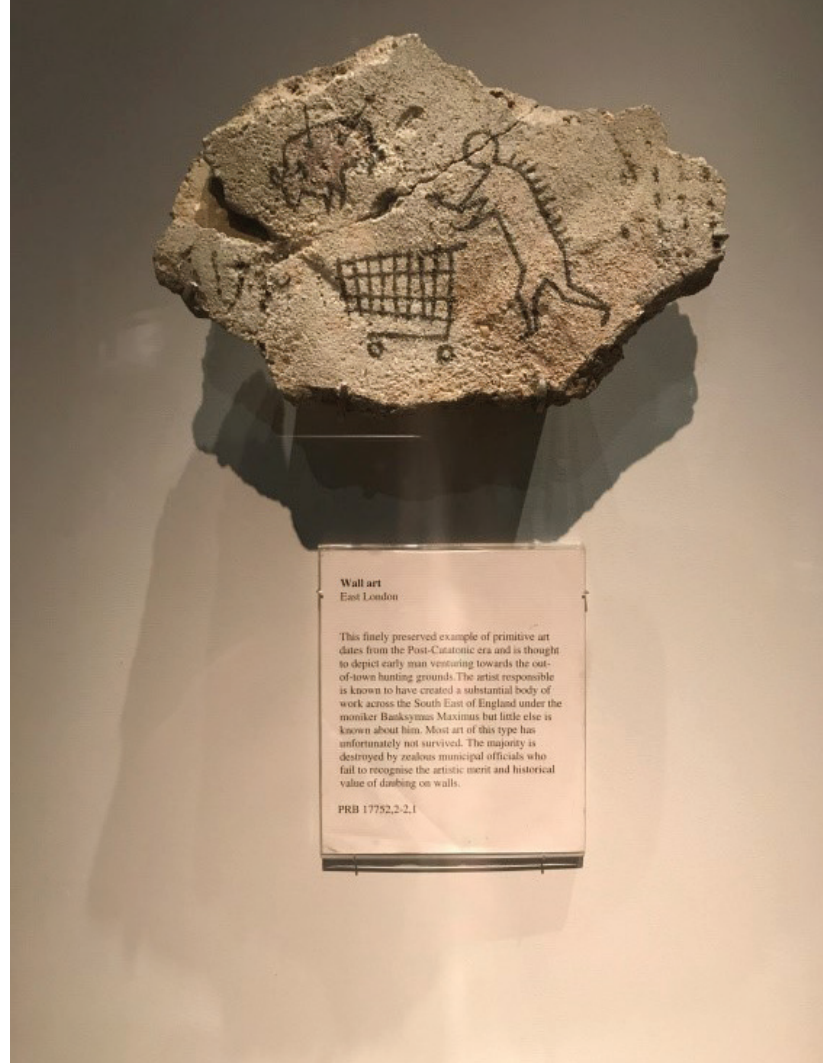


Resim 1: Banksy, Love In The Bin, 2018, Sotheby, Londra

10 yıldır kimliğini gizli tutarak politik ve sanatsal eylemler gerçekleştiren Banksy örneği bunun kanıtıdır. Banksy'nin dünyaca ünlü çizimi Balonlu Kız, 5 Ekim 2018'de Londra'daki Sotheby's müzayede evinde açık arttırmayla 1.4 milyon dolar gibi çok yüksek bir rakama satıldığında, tablodaki çizim bir anda tablonun altına gizlenmiş mekanizmadan geçerek kendini parçalara ayırdı. Bir sanat eserinin uçuk rakamlarla satılabiliyor olması karşısında sanat eserinin kendini imha etmesi fikri, hem taşıdığı politik öz bakımından hem yaratıcısının kimliğinden bağımsız bir performans olarak var olabilmesi bakımından son derece yaratıcıdır. Müzayedeye katılan herkes bir sanat eserinin kendi kendini yaratışına tanık olur.

Bu vandal tavır elbette Banksy'yi tanıyanlar için yabancı değildir. Banksy, aktivist ve anarşist kişiliğiyle tanınan bir İngiliz sokak sanatçısıdır ve büyük bir gizlilikle yaptığı eylemler ona ironik bir biçimde popüler bir kimlik kazandırmıştır. Özellikle tüketim toplumu eleştirisi üzerine gerçekleştirdiği eylemlerden biri olan British Museum eylemi dikkat çekicidir. Üzerinde bir alışveriş arabası ve onu iten bir insanı tasvir ettiği sahte mağara resmini gizlice British Museum'un duvarına astığı 2005 yılındaki bu eylem, bir performans niteliği taşımakla kalmaz, yapıldığı sırada gözlemciye ihtiyaç duymaksızın kendini gerçekleştirir.

Banksy performans ve eylemlerini gerçekleştirirken yalnız olduğundan ve herhangi bir gözlemciden mahrum olduğundan, bu eylem ve protest nitelikli performansın eyleme dönüşmesinde izlenim yaratma fikri geçerliliğini yitirir. Kimliğini hâlâ gizleyen bir gerilla sanatı temsilcisi ve grafiti sanatçısı olan Banksy'nin bu performansı, Banksy'nin bugüne kadarki dikkat çekici politik çizimleri, duvar resimleri ve eylemleri dolayısıyla popüler olmasına karşın kimliğini gizleyişi nedeniyle, Goffman'ın bahsini ettiği 'izlenim yaratma' fikrinden uzak, protest bir davranış örneğidir ve özgündür.



Resim 2: Banksy, British Museum Protestosu, 2005, British Museum, Londra

SONUÇ

Erving Goffman'ın performansın doğasına ilişkin sosyolojik yaklaşımı ile Turner'ın antropolojik bakışının bir yapbozun parçalarını bütüne dönüştürdüğü açıktır. Schechner, restore davranış üzerine incelemeleriyle yapbozu dram sanatı bağlamına taşır ve başka bir çerçeveden aktarmak için çabalar. Nitekim tüm bu araştırma ve savlar kaçınılmaz biçimde ritüel gibi, örgütsel davranış kalıplarını açıkça görünür hale getiren toplu üretim eylemlerine yönelir. Varılan noktada protestonun doğuşuna ait bileşenleri ve kişiyi protestoya yönelten itkiyi bulmak, toplum içinde kazandığımız rolü, maskeyi, performans üretiminin mümkün olan en fazla biçimde dışında tutmaya yardımcı olabilir. Banksy örneği bu izlekte dikkate

değerdir. Banksy'nin Balonlu Kız performansı tasarlanmış bir davranış olmasına karşın; Banksy, kimliğini gizli tuttuğu ve performansı gerçekleştirdiği sırada gözlemciler tarafından izlenmediği için toplumsal vitrinden kısmen uzaklaşır. Birçok performansında ve eyleminde, performansın ve eylemin gerçekleştiği anda orada olmayışı, izlendiğini bilerek kalıp bir davranış geliştirmesinin önüne geçeceğinden, Banksy'nin performansları için tam bir restore davranış kimliği taşıyor demek mümkün olmaz. Dolayısıyla bizi hem şeklen hem performans davranışının doğası düzleminde başka bir tartışmaya iter. Banksy'nin Balonlu Kız örneği gibi çok sayıdaki politik eylemi için 'tasarlanmış' demek mümkün olsa da, onu eyleme iten neden izlenim yaratmaktan çok ahlaki sorumlulukla davranarak, samimi ve gerçek bir protesto yaratmaktır.

KAYNAKÇA

Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi.

Çelikçapa, E. (2014). Richard Schechner'in Performans Anlayışı. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis.

Jasper, J. M. (2002). *Ahlaki Protesto Sanat Toplumsal Hareketlerde Kültür, Biyografi ve Yaratıcılık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jung, C. G. (1972). *Two Essays In Analytical Psychology*. New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C. G. (2013). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.

Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi.

Turner, V. (1974). Liminal To Liminoid, In Play, Flow, And Ritual: An Essay In Comperative Symbology. *Rice Institute Pamphlet*, 53-92.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Banksy, Love In The Bin, 2018, Sotheby, Londra

<https://news.artnet.com/market/banksy-re-authenticates-shredded-1-4-million-european-buyer-will-keep-1369852>

Resim 2: Banksy, British Museum Protestosu, 2005, British Museum, Londra

Tasarım Prensiplerinden Vurgunun Görsel Sanatlarda İncelenmesi

Mehmet Remzi Demirel¹

ÖZ

Bu makalenin amacı, tasarım alanındaki vurgu prensibini disiplinlerarası bir anlayışla ele almaktır. Araştırmanın ilk bölümünde görsel sanatlarda tasarım olgusu ve vurgu prensibi hakkında açıklamalar yer almaktadır. Daha sonraki bölümde ise kavramsal çerçeve biraz daha detaylandırılarak görsel tasarımda vurgu prensibini oluşturan öge ve prensipler incelenmiştir. Kontrast etki bölümünde Heykeltıraş Anis Kapoor'un Monadsal Tekillik için Kesitsel Gövde Hazırlığı isimli çalışması; görsel izolasyon bölümünde ise ressam Edgar Degas'ın Operada Dans Sınıfı isimli yağlıboya örnek olarak ele alınmaktadır. Yerleştirme bölümünde fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt'in, Atlantik Üzerindeki Uçuş Sırasında Graf Zeppelin Gövdesinin Onarımı isimli fotoğrafı ve son olarak oran bölümünde Louise Bourgeois'ın Maman adlı eseri incelenmektedir. Sonuç kısmında ise vurgu prensibinin çalışmaya kattığı değere dikkat çekilmekte ve vurgunun olmadığı durumlarda izleyici ve eser ilişkisinin nasıl olabileceğine dair değerlendirmeler bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Vurgu Prensibi, Disiplinlerarası

The Interdisciplinary Examination of Emphasis in Design Principles

ABSTRACT

The aim of this article is to treat the emphasis in the field of design principles on an interdisciplinary approach. In the first part of the research, there are explanations about design phenomenon and emphasis in visual arts. In the following section, the conceptual framework is further elaborated and the elements and principles that constitute the principle of emphasis in visual design are examined. In the contrast effect section, the sculptor Anish Kapoor's work titled Sectional Body Preparation for Monadic Singularity, and in the visual isolation section, the artist Edgar Degas's oil painting called Dance Class in Opera is considered as examples. In the placement section, photographer Alfred Eisenstaedt's photograph of Repairing the Hull of the Graf Zeppelin during the Flight over the Atlantic, and in the scale section, Louise Bourgeois's Maman are examined. In the conclusion part, there are evaluations about how the relationship between audience and artwork can be in cases where there is no focal point.

Keywords: Design, Emphasis, Interdisciplinary

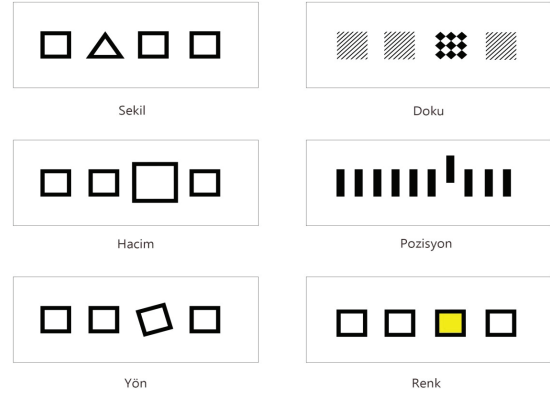
¹ Doktor Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mrdemirel9@gmail.com

GİRİŞ

Birçok üniversitenin sanat ve tasarım fakültelerinde temel tasarım veya tasarım prensipleri şeklinde teorik dersler bulunmaktadır. Bu derslerde temel anlamda tasarım eleman ve prensipleri işlenmektedir. Fakat özellikle Türkçe kaynaklarda bu derslerde işlenen vurgu, denge, ritim, bütünlük, oran, hareket gibi tasarım prensiplerine ait disiplinlerarası araştırmalar maalesef yeterli değildir. Bu makalenin öncelikli amacı, alandaki araştırmalara katkıda bulunmak ve ilgili konunun genişlemesini sağlamaktır.

Vurgu prensibinin sanat ve tasarım çalışmalarında önemli bir yeri vardır. Bu prensibin eksik olduğu bir sanat eseri veya tasarım, seyircinin duygularını harekete geçiremeyebilir. Bundan dolayı sanat eseriyle karşı karşıya gelen bir izleyiciyi algısal anlamda tahrik etmenin en güzel yollarından biri, vurgu prensibini bilinçli olarak kullanmaktır. Sanat ve tasarımda vurgu oluşturmanın birçok yöntemi vardır; kontrast etki, görsel izolasyon, yerleştirme ve oran-orantı bunlardan bazılarıdır. Sanatçı veya tasarımcı çalışmasında vurgulamak istediği öğeyi bu yöntemleri kullanarak hazırlayabilir.

Vurgu prensibi ile ilgili genel kuralların yanında sanatçının yeteneğine ve yaratıcılığına bağlı olarak çalışmanın sunulduğu ortam ve sunum şekli de önemlidir. Sanal ortamda gösterilen bir heykelin izleyicide yarattığı etki, gerçek bir mekânda sunulan heykelden farklıdır. Louise Bourgeois'ın *Maman* adlı eseri bu anlamda örnek olarak incelenebilir. Vurgu nesnesi olan örümcek oldukça büyük boyutlu bir heykel olarak tasarlanmıştır. Gerçek bir ortamda heykelle karşılaşan izleyici diğer nesnelere somut bir karşılaştırma yapma imkânı elde etmekte ve heykelin varlığını somut bir atmosferde hissetmektedir. Bununla birlikte vurgu öğesi olan dev örümcek heykeli izleyiciyi duygusal anlamda kuşatır. Devasa heykel ile karşılaşan her izleyici belli bir oranda korku ve şaşkınlığı içinde yaşar. Yaşanan tüm yoğun duygusal deneyimler *Maman* isimli sanat eserinin zihinlerde yer edinmesini sağlar. O nedenle sanatçı veya tasarımcının çalışma aşamasında tasarım prensiplerinin yanında sunum mekânına ve şekline de dikkat etmesi gerekmektedir.



Resim 1: Kontrast çeşitleri

Ayrıca bir konuyu güzel bir şekilde öğrenme ve anlamının yollarından biri, konuyla ilgili yapılmış örneklerdir. Yeni başlayan veya profesyonel her sanatçı veya tasarımcının çalışmalarını geliştirmesi için başka örnekleri incelemesi gerekir. Bu açıdan, heykeltıraş Anis Kapoor'un *Monadsal Tekillik için Kesitsel Gövde Hazırlığı*, ressam Edgar Degas'ın *Operada Dans Sınıfı*, fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt'in, *Atlantik Üzerindeki Uçuş Sırasında Graf Zeppelin Gövdesinin Onarımı* ve sanatçı Louise Bourgeois'ın *Maman* isimli eserlerini dikkatli bir şekilde gözden geçirmek gerekir. Bu sayede yapılmış örnekleri tekrar etme hatasına düşmeyecek ve daha iyi bir eser yaratabilecektir.

1. Görsel Sanatlarda Tasarım Prensipleri

Tasarım kavramı birçok alanda karşımıza çıkar; ancak her alan onu kendi yapısına uygun bir şekilde tanımlar ve gerekli açıklamaları yapar. Bu nedenle vurgu prensibini ele aldığımız bu çalışmanın üst kavramı tasarım olsa da, onu görsel sanat alanı ile sınırlandırmak durumundayız. Görsel sanatlarda tasarım nedir? İki veya üç boyutlu bir ortamda bulunan nesnelere, birtakım eleman ve prensipler göz önünde bulundurularak düzenlenmesidir. Tasarım eleman ve prensipleri, bir kompozisyondaki nesnelere arasındaki ilişkinin hesaplanması sonucu doğmuşlardır. Örneğin sanatçılar hangi renklerin birbiriyle uyumlu ya da hangi dokuların hangi şekiller üzerinde güzel duracağına sezgisel olarak karar veriyorlardı. 19. yüzyıl öncesi eserlerinin birçoğunda kompozisyon ve nesnelere arasındaki

ilişkilere dair hesaplamaların yapıldığı ve uygulandığı görülse de, tasarım prensiplerine dayalı kavramsal boyutlu bir sınıflandırma yapılmamıştır. Görsel sanatlardaki tasarım eleman ve prensiplerinin ilk defa düzenli bir şekilde eğitim sürecine dahil edilmesi Arthur Wesley Dow ile olmuştur (Chattin, 2010: 25).

Bunun yanında Bauhaus, tasarım eleman ve prensiplerinin öğretildiği bir kurum olarak ön plana çıkmaktadır. Bu okulda tasarım eleman ve prensipleri sistemli bir şekilde ele alınmakta ve teorik bilgi uygulamaya dönüşmektedir. Bu nedenle Bauhaus, 20. yüzyıl ve sonrasındaki birçok tasarım anlayışını ve okulu etkilemiştir. Sanat eğitiminde hem teoride hem uygulamada kendine has yöntemler geliştirmeyi başarmıştır. Temel tasarım dersleri bu özgün çalışmalardan biridir. Mimari ve diğer tasarım okulları için giriş niteliğindeki bu derste konu olarak; çizginin kontrol edilmesi, doku, renk, değer, ritim, denge, hareket ve bütünlük gibi tasarım eleman ve prensipleri işlenmekteydi (Pöggeler, 2002: 34-36).

Tasarım eleman ve prensipleri 20. yüzyılın başlarından günümüze gelene dek gelişmiş ve özellikle prensipler bazı eklemelerle genişletilmiştir. Örneğin sanat teorisyeni Batchelder'in *Tasarım Prensipleri* kitabının ikinci baskısında ağırlıklı olarak ritim, denge, bütünlük prensipleri ele alınmakta ve çeşitli açıklamalar yapılmaktadır (Batchelder, 1906: 14-134). Diğer bir sanat teorisyeni olan David A. Lauer'in *Tasarımın Temelleri* isimli kitabında ise bütünlük, vurgu, denge, oran, ritim, değer ve hareket şeklinde ele alınmıştır (Lauer, 1990: 15-213).

Prensiplere yapılan eklemeler aslında bölümden bölüme farklılık göstermektedir. Sanat teorisyenlerinin araştırma sahaları bunda etkili olmaktadır. Örneğin resim, grafik, fotoğraf, video, iç mimarlık ve endüstri tasarımı alanlarındaki araştırmacılar, sadece gerekli gördükleri tasarım prensiplerini eğitim sürecine dahil etmişlerdir. O yüzden ortaya farklı sayıda tasarım prensibi çıkmıştır.

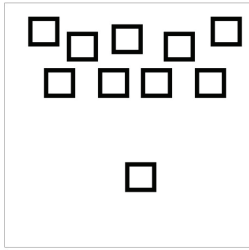


Resim 2: Anish Kapoor, Monadsal Tekillik için Kesitsel Gövde Hazırlığı, 2015

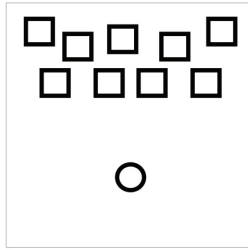
Ayrıca tasarım prensiplerinin kullanımı görsel sanatlardaki dallara göre bazı ince farklılıklar gösterebilmektedir. Örneğin resim ile grafik alanında bu prensiplerin kullanımı birebir örtüşmeyebilir. Nedeni ise resim alanında yapılan çalışmaların grafik alanına kıyasla daha fazla estetik kaygıları gözetmesindedir. Grafik alanında genelde müşteri odaklı çalışılır ve yapılan çalışmayla belli bir düşüncenin aktarılması hedeflenir. Grafik alanında, resme göre amaç oldukça belirgindir.

2. Görsel Tasarımda Vurgu Prensibi

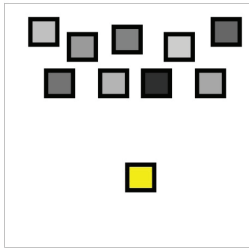
Vurgu; bir tasarımda önemsenen herhangi bir nesnenin kontrast etki, görsel izolasyon, yerleştirme ve oran ile diğer nesnelere ayrılmasıdır. Vurgu veya odak noktasının belirgin olduğu tasarımlar, olmayan tasarımlara nazaran, izleyicinin dikkatini daha fazla çekmeyi başarır. Bunun nedeni, vurgu prensibini meydana getiren tasarım elemanlarının, belli bazı kurallar göz önünde bulundurularak düzenlenmesidir.



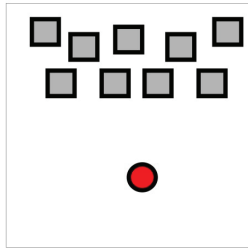
Görsel izolasyon - 1



Görsel izolasyon - 2



Görsel izolasyon - 3



Görsel izolasyon - 4

Resim 3: Görsel izolasyon çeşitleri

Vurgu prensibi görsel sanatlarda iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; konu ve formdur. Konu ve formun önem derecesi çalışmanın yapılış amacına göre değişmektedir. Konunun ön plana çıktığı çalışmalarda belli bir olay ya da hikâye edilen bir davranış olur ve vurgu bu olayı anlatacak şekilde kurgulanır. Görselde yer alan nesnelere tamamının odak noktasında yer alan nesne ile ilişkili olması veya vurgulanan nesneyi desteklemesi gerekmektedir. Aksi halde vurgu prensibi konu açısından istenilen şekilde oluşturulamamış olur. Sözelimi sağlıklı yaşam, başarı, birlik olma, çok çalışma, huzur gibi konuların vurgulandığı tasarımda karmaşaya yer verilemez. Çünkü tasarımda iletilmek istenen düşüncenin izleyici tarafından ilk bakışta anlaşılması gerekmektedir.

Bir tasarımda seyirci tarafından en hızlı ve kolay algılanan vurgu türü form açısından oluşturulanıdır. Nedeni ise konu açısından oluşturulan vurgu türünün çoğu zaman anlaşılması için belli bir zamana ihtiyaç duyulmasıdır. Örneğin bir sigorta şirketi için hazırlanmış olan reklam tasarımında vurgulanan güven duygusunu her izleyici doğru algılayamayabilir; ancak güven duygusunun form açısından yapılan biçimlendirilmesi büyük çoğunlukla her izleyici tarafından aynı şekilde ve doğru algılanacaktır. Öyle ki tasarımda yer alan yeşil renkle vurgulanan bir nesneyi izleyici doğası gereği güvenli olarak algılar.

Görsel tasarımda vurgu mantığı oldukça belirgindir. Çünkü vurgulanan nesne tasarımda yer alan nesnelere arasında izleyici tarafından kolaylıkla fark edilebilmektedir. Eğer tasarımda birden çok vurgulanan nesne var ise tekrar, sıralama veya hiyerarşiye gidilmiş olur. O nedenle tasarımda birden fazla vurgunun olması vurgu prensibinin etkisizleşmesine yol açar. Bu genel olarak tasarımlarda yapılan en belirgin hatadır. Tasarımda yer alan nesnelere tamamının önemli kabul edilmesi ve ön plana çıkartılmaya çalışması açık hatadır. Bütün nesnelere eşit oranda vurgulanması, bütün nesnelere görsel anlamda nötrleştirilmesi demektir (Lauer, 1990: 40).



Resim 4: Edgar Degas, Operadaki Dans Dersi, 1872

Tasarımda vurgu prensibi farklı şekillerde oluşturulabilir. Kontrast etki, görsel izolasyon, yerleştirme ve oran bunların başında gelmektedir.

3.1. Kontrast Etki

Tasarımda herhangi bir nesneyi vurgulamanın önemli yollarından biri olan kontrast etki birçok şekilde oluşturulabilmektedir. Neredeyse her kontrast türü, doğru kurgulandığı takdirde vurgu prensibini oluşturur. Resim 1'de tasarımda vurgunun oluşturulabilmesini olanaklı hale getiren bazı kontrast türlerine yer verilmiştir. Şekil, doku, hacim, pozisyon, yön ve renk ile oluşturulan farklı kontrast etkilerin oranları ise her çalışmaya göre değişebilmektedir. Hangi tasarım öğesinin hangi oranda kullanılması gerektiği, çalışmanın konusuyla ilişkili olarak tasarımcı tarafından belirlenmesi gereken bir durumdur. Burada teknik bilgilerin ötesinde yetenek ve yaratıcı düşünmenin çok önemli olduğunu vurgulamak gerekir.

Vurgu prensibinin oluşturulma biçimi doğadaki genel-geçer yasalarla uyumlu olduğunda çok daha etkili sonuçlar elde edilir. Örneğin gökyüzünde üst üste yığılmış koyu renkli kümülüs bulutlarda çakan bir şimşek bütün dikkatleri üstüne çeker. Çünkü gökyüzünde hareket eden kara bulutlar, yeryüzündeki dağlar ve bitki örtüsü ne renk ne de ışık açısından şimşek çakması kadar canlı ve parlak değildir. Şimşegün çakması kısa süreli olmasına rağmen, bu nesnelere arasında en ilgi çekici olanıdır. O nedenle doğada, vurgu prensibine verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Burada vurgu, kontrast etki üzerinden oluşmaktadır.

Sanatçı Anish Kapoor'un açık havada yeşillerin içinde sergilediği *Monadsal Tekillik için Kesitsel Gövde Hazırlığı* (Sectional Body Preparing for Monadic Singularity), doğadaki yeşil-kırmızı kontrast olayının tasarım yoluyla oluşturulmasıdır. Sanatçının Resim 2'de yer alan çalışmasını kırmızı değil de sarı veya mavi ile düşündüğümüzde, izleyici üzerinde bırakacağı etki aynı olmayacaktır. Birbirine yakın renkler

karşılıklı olarak kaynaşırlar. Bu nedenle belli bir odak noktası oluşmaz, seyirci psikolojik açıdan yeterince uyarılmaz; ancak kontrast etkide seyirci her defasında yeniden uyarılır. Refleks türündeki bu uyarılmalar, insan doğası ile dış dünyadaki nesne ve olaylar arasındaki bağı kurmaktadır. Ondandır en etkili tasarım veya sanat eserleri, doğada belli bir karşılığı olanlardır. Çünkü tasarımda uygulanan yöntemin doğada karşılık bulması, seyirciye verilmek istenen duygu veya düşüncenin tekrar ettiği halde bıkkınlık yaratmamasını sağlar. Bu durum yemyeşil ovalardaki kırmızı renkli çiçeklerin her yıl ve her mevsim kendini tekrar etmesine rağmen, kontrast etki sayesinde görsel anlamda sıradanlaşmamasına benzer. Her defasında doğayı seyreden göz, yeşillerin içinde en önemli vurgu nesnesi olan kırmızı renkli çiçeğe yönelmektedir. Rengin kapladığı alan karşılaştırıldığında kırmızı rengin yeşil alanlar içinde çok az yer kapladığı görülecektir.

3.2. Görsel İzolasyon

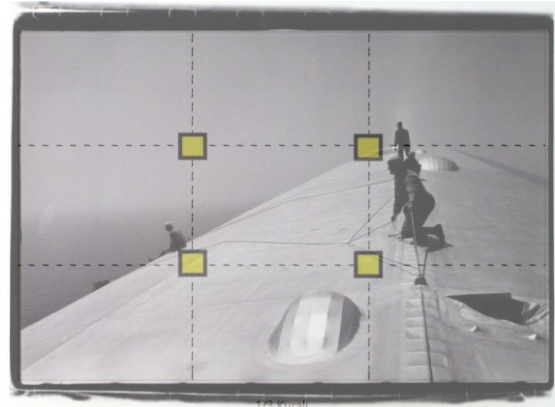
Tasarımda vurgu oluşturma yollarından bir diğeri görsel izolasyondur. İki veya üç boyutlu ortamda, bir nesneyi diğer nesnelere ayırma yöntemiyle yapılmaktadır. Kontrast etkideki gibi şekil, doku, hacim, pozisyon, yön ve renk gibi öğeler görsel izolasyonun oluşturulmasında etkilidir.

Resim 3'te şekil ve renk öğeleri üzerinden görsel izolasyon örnekleri yer almaktadır. Birinci örnekte bütün şekiller aynı ve eşit büyüklüktedir. Sadece bir küp grup halinde duran diğer küplerden ayrılmaktadır. Aynı duran küpten olmasa vurgu prensibinden bahsetmek mümkün olmayacaktı. Birinci örnekte vurgu prensibinin uyum prensibi ile desteklenmiş olduğu söylenebilir. İkinci örnekte, görsel izolasyon biraz daha zenginleştirilmiştir. Şekil üzerinden yaratılan kontrast etki, vurgu prensibinin fark edilme özelliğini arttırmaktadır. Bununla birlikte burada bir tür uyumsuzluk da söz konusudur. Çünkü grup halindeki şekiller küp, ayrı duran şekil ise dairedir. Üçüncü örnekte grup halinde duran küplerin farklı değerlere sahip olmasıyla bir tür kontrast etki elde edilmiştir. Bir arada duran küplerden ayrı duran küp ise sarı renktedir ve asıl vurguyu

meydana getirmektedir. Görsel izolasyonun bu örneğinde vurgunun değer kontrastı ile desteklediği görülmektedir. Dördüncü örnekte küpler eşit değerlere sahiptir. Bu orta değerler bir tür pasifliği simgelemektedir. Bunlardan uzakta konumlandırılmış olan daire ise kırmızı renktedir. Küplerin sahip olduğu nötr değerler karşısında kırmızı renk oldukça güçlü görünmektedir. Vurgu prensibi dördüncü örnekte şekil kontrastı ve renk değerleri üzerinden kurgulanmaktadır. Görüldüğü gibi görsel izolasyon örneklerindeki basit değişimler farklı anlamlara gelmekte ve birbirinden bağımsız çağrışımlara yol açabilmektedir.

Edgar Degas tarafından yapılmış olan *Operadaki Dans Dersi* isimli çalışmada bu görsel izolasyon tekniğini somut bir şekilde görmekteyiz. Vurgu öğesini güçlendirmek için kullanılan basit bir yöntemin sanat eseri yaratma sürecindeki işlevini inceleyelim.

Çalışmada dans eden balerinler arasında bütün vücudunu görebildiğimiz tek bir balerin vardır. Grup halinde bir arada duran balerinlerin çoğu dersin eğitmeni ile birlikte yalnız duran balerine bakmaktadır. Yalnız bırakarak elde edilen vurgu resimdeki figürlerin bakış yönü ile desteklenmektedir. Normalde tablo ile karşı karşıya gelen izleyicinin bu teknikten dolayı yalnız duran balerine yönelmesi doğaldır. Fakat sanatçı izolasyonla yetinmeyerek, bir de figürlerin bakışlarını yönlendirmiş ve vurguyu güçlendirmiştir.



Resim 5: Alfred Eisenstaedt'in 1/3 Kuralı ile gösterilmiş örneği

3.3. Yerleştirme

Kompozisyonda yer alan önemli bir nesnenin nerede yer alması gerektiğiyle ilgili verilmesi gereken bir karardır. Örneğin kompozisyonun merkezinde konumlandırılmış olan bir nesne göz tarafından odak noktası olarak seçilecektir.

Ayrıca nesnenin genel doğasına ve davranışlarına uygun bir şekilde yerleştirme yapıldığında tasarımdaki vurgu daha güçlü olabilmektedir. Örnek olarak uçurtma ve demir incelenebilir. Bir kompozisyonda yer alan uçurtmanın ufuk çizgisinin üzerine yerleştirilmesi onun hafif ve havada hareket edebilen bir obje olduğu düşüncesini pekiştirir. Seyirci yerdeki bir uçurtmayı diğer nesnelere olan ilişkisi yüzünden doğru ve zamanında algılayamayabilir. Fakat uçurtma ufuk çizgisinin üzerinde olduğunda arkada güneş ve bulut gibi öğeler olmasa da, izleyici onu gökyüzündeymiş gibi algılar. Demir bir cisimde durum bunun tam tersidir. Yani ufuk çizgisinin üzerinde konumlandırılmış demir bir cisim hafif bir objeymiş gibi görünebilir. Bunun nedeni doğadaki tüm ağır cisimlerin bir zemin üzerine oturmasıyla ilgilidir. Doğadaki bu kural genel bir düşünce olarak izleyicinin bakışlarını yönlendirir. Dolayısıyla demir bir cisim veya herhangi bir ağır nesne vurgulanmak isteniyorsa ufuk çizgisinin altına yerleştirilmelidir. Böylelikle izleyici, yapılan tasarımla iletilmek istenen düşünceyi daha iyi bir şekilde alabilir.



Resim 6: Alfred Eisenstaedt, Atlantik Üzerindeki Uçuş Sırasında Graf Zeppelin Gövdesinin Onarımı, 1934

Ayrıca yerleştirme yoluyla oluşturduğumuz vurgu şekline yardımcı başka bir yöntem daha vardır. Buna 1/3 kuralı denmektedir. Dikdörtgen bir kompozisyonun yatay ve dikey olarak üç eşit parçaya bölünmesiyle elde edilebilen 1/3 kuralı tasarımda vurgu prensibini güçlendiren önemli öğelerden biridir. Bakışları kompozisyona yönelen izleyicilerin genelde iki yatay ve iki dikey çizginin kesişim noktalarına baktıkları gözlenmiştir. O nedenle kompozisyonda vurgulanmak istenen nesnenin bu hayali noktalara denk gelecek şekilde ayarlanması gerekmektedir.

Fotoğrafçı Alfred Eisenstaedt'in *Atlantik Üzerindeki Uçuş Sırasında Graf Zeppelin Gövdesinin Onarımı* isimli fotoğrafı, 1/3 kuralına göre çekilmiş örnek bir çalışmadır. Zeplinin üzerinde beş figür görünmektedir. Dikkat edilirse figürler eşit olarak bölünmüş hayali çizgilerin kesişim noktalarına oldukça yakın durmaktadır. Böylece figürler etkili bir şekilde vurgulanmıştır. Figürlerin hareketleriyle vurgu desteklenmektedir.

Bunun yanında kompozisyonda vurgulanan figürler önemli bir denge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeplinin ana gövdesi üzerinde bulunan üç figür sol kısımda onarım yapan figürü görsel anlamda dengelemektedir.



ORAN

Resim 7: Oran-orantı ilişkisi



Resim 8: Louise Bourgeois, Maman, 1999

3.4. Oran

Kompozisyonda bulunan nesnelerin birbirine oranlarını değiştirilmesiyle elde edilen bir vurgu türüdür. Hangi nesne daha önemliyse diğerlerine göre daha büyük bir hacme sahiptir. Resim 7'de bir kent silueti ve kentin üzerinde bir kadın figürü görülmektedir. Kadın figürünün boyutunun yanında şehir çok küçük kalmaktadır. Kadın figürü burada vurgulanan öge konumundadır.

Sanatçı Louise Bourgeois'un, *Maman* isimli çalışması oran üzerinden vurgu oluşturmaya örnek olarak verilebilir. İzleyicinin çalışmada gözüne çarpan en önemli öge örümcektir. Normal yaşamda bu büyüklükte bir örümceğe rastlamak mümkün değildir. Sanatçı veya tasarımcı kompozisyondaki öğelerden birisini özellikle boyut açısından olabildiğince değiştirir. Böylece olağandışı bir görünüm elde edilmiş olur. İzleyici için bu türden olağandışlıklar odak noktası veya

ilgi merkezine dönüşmektedir. Resimdeki insanlar, arabalar ve mimari yapı ilgi açısından arka planda kalmaktadır. Zihindeki çağrışım bazen onları minyatür gibi algılayabilmektedir. Çünkü bütün nesneler zihinde belli bir anlama dönüşmektedir. Bir kere algılandıktan sonraki süreçte nitelik ve nicelik önemli bir yer tutar. Büyük bir örümcek ve diğer küçük öğeler. Tasarımın öznesi örümcektir. Canlı olmasa bile, tehlikeli örümcek türleri ile çağrışıma açık bir yanı olduğundan izleyiciye ürkütücü gelebilmektedir.

SONUÇ

Vurgu prensibi doğru kullanıldığında izleyicinin dikkatini üzerine çekmektedir. Kompozisyonda oluşturulan odak noktasının doğadaki bazı olaylar ile benzerlik içinde olması, izleyicinin esere yönelmesini daha güçlendirmektedir. Örneğin bir fotoğrafta vurgulanan kırmızı buton acil veya olumsuz bir durumu çağrıştırmaktadır. İzleyicinin onu resimde veya videoda görmesi

arasında fiziksel anlamda bir fark olsa da psikolojik açıdan pek yoktur. Kırmızı bir butonu gören izleyicinin acil durumları düşünmesi reflekse dayalı bir durumdur. Bu nedenle başarılı bir çalışma ortaya koymak isteyen sanatçı veya tasarımcıların doğa ve tasarımdaki eşlemeyi doğru kurgulamaları gerekir.

Eserdeki vurgu noktası, aynı zamanda bakışların toplandığı noktadır. Vurgulanan bir nesne olmadığı durumlarda veya bütün nesnelere eşit miktarda vurgulandıklarında izleyici tam olarak hangi nesneye bakacağını bilmeyebilir. Bu nedenle vurgu nesnesi ile izleyiciyi yönlendirmek gerekir. Makalede yer alan örnekler incelendiğinde sanatçı ve tasarımcıların izleyiciyi nasıl yönlendirdikleri açık bir şekilde görülmektedir. Bu yönlendirme herhangi bir şekilde rastlantıya bırakılmamıştır.

KAYNAKÇA

Batchelder, E. A. (1906). The Principles of Design, Second Edition, Chicago: The Inland Printer Company.

Lauer, D. A. (1990). Design Basics, Third Edition, Orlando, Florida: Charlyce Jones Owen.

Pöggeler, O. (2002). Bild und Technik Heidegger, Klee und Moderne Kunst, Vilhem Fink Verlag, München: Bayerische StaatsBibliothek.

İNTERNET KAYNAKLARI

Chattin, L. J. (2010). Be Much: Teaching the Principles of Design, Department of Art, Boise State University.

https://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=art_gradproj (25.03.2019).

GÖRSELLERE AİT BİLGİLER

Resim 1. Kontrast çeşitleri, Tasarım: Mehmet Remzi Demirel, 2019.

Resim 2. Anish Kapoor, Monadsal Tekillik için Kesitsel Gövde Hazırlığı, PVC ve Çelik Malzeme, 7.32x7.32x7.32 m, Château de Versailles, 2015, Paris.

<http://anishkapoor.com/1052/sectional-body-preparing-for-monadic-singularity> (13.03.2019).

Resim 3. Görsel izolasyon çeşitleri, Tasarım: Mehmet Remzi Demirel, 2019.

Resim 4. Edgar Degas, Operadaki Dans Dersi (Dance Class at the Opera), 1872, 32x46 cm Oil on Canvas, Musée d'Orsay, Paris, France.

http://art-degas.com/degas_1870_21.html (22.03.2019).

Resim 5. Alfred Eisenstaedt'in 1/3 Kuralı ile birleştirilmiş örneği, Tasarım: Mehmet Remzi Demirel, 2019.

Resim 6. Alfred Eisenstaedt, Atlantik Üzerindeki Uçuş Sırasında Graf Zeppelin Gövdesinin Onarımı (Repairing the Hull of the Graf Zeppelin During the Flight Over The Atlantic), 1934.

<https://huxleyparlour.com/works/repairing-the-hull-of-the-graf-zeppelin-during-the-flight-over-the-atlantic-1934/> 23.3.2019.

Resim 7. Oran-orantı ilişkisi, Tasarım: Mehmet Remzi Demirel, 2019.

Resim 8. Louise Bourgeois, Maman, 9271 x 8915 x 10236 mm, La Boca'daki heykel, Buenos Aires, Arjantin, 1999.

Stereotiplerin Moda Sektöründeki Etkileri ve Toplumsal Sonuçları

S. Merve İlbak Tahmaz¹

ÖZ

Moda, rekabete bağlı olarak etkili pazarlama tekniklerinin kullanıldığı bir sektördür. Sektör küresel pazarda önemli bir paya sahiptir ve hızlı tüketim anlayışını benimsemektedir. Tüketimi hızlandırabilmenin en etkili yolu hedefi olan insan topluluklarını harekete geçirecek yöntemler kullanmasından geçer. Bu yöntemlerin temelini 'ideal insanı yaratma' olgusuna dayandırır. Kişileri etkileyen, içgüdülerini tetikleyen 'tipler' yaratarak, onlara benzemenin önemini vurgulayacak önermelerde bulunur. Bu sistem, reklam, televizyon, sinema gibi sektörler ile birlikte çalışarak yürütülür. Sistem pazarlama tekniği açısından istenilen sonuçları vermekle beraber, sosyolojik açıdan toplumu yıpratıcı, bir kısım insanı ötekileştiren, anoreksiya gibi rahatsızlıklara yol açan yan etkiler üretmektedir. Bu çalışma sektörün stereotip üretimini ve bu tekniğin toplumsal sonuçlarını incelemeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda, Moda sosyolojisi, Moda pazarlama, Popüler kültür, İkonlar

Stereotypes' Effects On Fashion Sector and its Social Structure

ABSTRACT

Fashion is a sector where effective marketing techniques are used depending on the competition. The sector has an important share in the global market and adopts the fast consumption concept. The most effective way to accelerate consumption is through the use of methods to mobilize the target human communities. It bases its methods on the basis of 'creating the ideal person'. There are proposals that affect people, create 'stereotypes' that trigger their instincts, and emphasize the importance of being similar to them. This system works by working with sectors such as advertising, television, cinema. While the system gives the desired results in terms of marketing technique, it produces the side effects which cause sociological problems and which alienate the society, mislead some people and cause anorexia. This study aims to examine the sectoral stereotype production and its social consequences.

Keywords: Fashion, Fashion sociology, Fashion marketing, Popular culture, Icons

¹ Doktor, Moda Tasarımcısı merveilbak@gmail.com

² Hristiyanlıkta kilise tarafından verilen cemaatten kovma cezası (TDK)

GİRİŞ

Moda kavramı popülerite üzerinden yönetilen bir sistemdir. Moda, trendler oluşturularak bu trendlerin sistematik olarak yayılması şeklinde hareket eder. Bu organik yapı kitlesel boyutlara vardığında amacına ulaşmış olur; döngüsünü tamamlayan trendlerin yerine yenisi gelir. Bu hareket sanayi devriminden itibaren ivme kazanmış, gelişen teknoloji ve artan kitle iletişim araçlarıyla birlikte çeşitli sistemlere oturtulmuştur.



*Görsel 1: Morocco (1929), Marlene Dietrich
Erişim: 01.02.2019.*

Sterotip kelimesi Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde "Sosyal bir grubun içinde olan ve içinde bulunduğu grubu en iyi temsil eden özellikleri taşıyan, örnek gösterilebilecek kişi" olarak ifade edilmektedir. Moda sektörü için bu kişiler trendlerin başlaması açısından oldukça önemlidir. Kitlesel boyutta yayılan her bir moda hareketi trend olarak ifade edilirken; sosyolojik açıdan bu trendler stereotip olarak ifade edilebilir. Trendler, sezonlardaki eğilimleri ifade eder. İlk bakışta dönemsel olarak piyasaya sürülmüş giysilerden ibaretmiş gibi görünür. Ancak trendlerin pazarlanmasında kullanılan sistemler psikoloji bilim dalını son derece etkili bir biçimde kullanan insan merkezli yöntemler kullanır. Trendlerin tanımladığı insan tipleri, ürünlerin kendisinden daha önemlidir. Çünkü giysi kimliği tanımlamaktadır. Moda kavramı yalnızca giysileri ifade etmez, aksesuarlar, saç biçimi, hayat tarzını, yeme-içme alışkanlıklarını, tatil seçimlerini, eğlence biçimlerini de kapsamaktadır (Corner 2016:90). Kitlelerin her bir tabakasının kendini özdeşleştirebileceği stereotipler yaratılır. Markalar bu noktada devreye girmektedir. Her markanın hedef kitlesi, markanın o sezonda yaratacağı yeni kadın ya da erkek tipini merakla beklemektedir. Bu stereotipler bir bütün olarak olarak sunulur; 'Bu elbiseyi giyen kadın/erkek, (.....) bir kafede, (.....) içecek içer. (.....) ülkesinde yaz tatili, ülkesinde kış tatili yapar.' gibi geniş bir tanımlı vardır trendlerin ve insanlar için modern kahramanlar yaratmaktadır. Herkes bu modern kahramanlardan birine benzeyebilmek için trendlere bir köşesinden uyum sağlamaya çalışır. Moda dünyasının en yaygın stereotipleri 1900'lerden bu tarafa farklı sürümler ile yeniden sunulmaktadır. Bunlar kadınlarda; hanımefendi, vamp, seksi, çocuksu, asi, erkeklerde de; beyefendi, seksi, serseri/asi gibi özetlenebilir. Pek çok trend bunların altında çeşitlendirilmektedir. Stereotiplere uyma isteği, demode olmamak ve içinde yaşadığı sosyal çevre içerisinde kabul görmek ile doğrudan ilgilidir. İnsanlar fark edilebilmek için, gösterişli olmak isterler. Moda, gösterişli olabilmek için önemli bir araçtır. Bu arzu, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde de bulunan 'ait olma, kendini

gerçekleştirme, başkalarından saygı görme' kriterlerini karşılayabilecek şekilde ortaya çıkar.

Gösteriş Kavramı

1900'lü yıllardan önce gösteriş kavramı aldatıcı bir cazibeyi ifade eden, cadılık ve okültizmi kapsayan bir ifadeydi (Dyhouse, 2015, s. 23). Modern anlamıyla 'gösteriş' 1900-1929 yılları arasında şekil aldı ve bu süreçte kapsamı oldukça genişledi. Modern gösteriş kavramı 1920'li yıllarda; "tiyatro ve demimonde'un zenginlik ve şatafatında, oryantizm ve egzotizmde, cinsel sofistiklelikle gösteriş yapmada" kendine yer buldu (Dyhouse, 2015, s. 24). Kavram hem nesnelere hem de insanlara atfedilmektedir. Hollywood'un beyaz perdesi gösteriş olgusunu kadın temsili üzerinde etkili bir biçimde kullanmaya başladıktan sonra, sistem kadın ve erkek çeşitli ikonlar yaratmıştır. 21. Yüzyıla gelindiğinde gösteriş kavramı daha çok kadın üzerinden yönlendirilmiştir. İçeriği 1920'ler kadın ve erkeğinden farklıdır. Kişilerin görüntüsü yeterli değildir. Yaşam tarzını (Lifestyle) da mükemmelleştirmek gerekmektedir. Frances Corner durumu "Nerede durduğumuzu belirtilen öğeleri seçiyoruz. (Corner, 2016:47)" şeklinde ifade etmektedir. Kişilerin gösterişli ve 'trendy' olabilmesi moda akımları içerisinde öne sürülen ikonik kadın ve erkeklerin durduğu yerdeki öğelerle benzeşmesine bağlıdır. 20. Yüzyılda sinema perdesinden sunulan ikonlar, 21. Yüzyılda televizyon, gazete ve dergiler, reklam panoları ve magazin olgusunun yarattığı popüler kişilikler üzerinden sunulmuştur.

Moda İkonları ve Sinema İlişkisi

Beyaz perde ideal kadını ve erkeği pahalı giysiler ve şaşıklı aksesuarlarla donatarak dev ekranlarda kitlelere sunuyor, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Ava Gardner, Audrey Hepburn gibi 'beyazperde tanrıçaları' yaratıyordu (Dyhouse, 2015, s. 22). Sinema perdesi abartılı bir dişilik teşhiri ile pek çok alanı içine alan yeni bir kavram yaratıyordu. Popülerlik, gösteriş, trend gibi kavramların toplamı moda olarak ifade edilecek yeni bir olgunun içinde toplanıyordu. Özellikle Hollywood sineması tüm dünyayı

etkiledi ve ortak hayal gücünü hikayeleri, tarzı ve yıldızlarıyla şekillendirdi (White ve Griffiths, 2000, s.56).

20. Yüzyılın en temel kadın tipi; ev kadını, anne, eş gibi özellikleri olan, giyim-kuşam, hal-hareket yönünden de toplumsal ahlak algısına uygun olması beklenen bir stereotiptir. Bunun karşıtı olan kadın tipleri de yine sinema perdesinde 'uygun olmayan/tasvip edilmeyen' bir örnek olarak yer alıyordu. Birinci Dünya Savaşı ile beraber iş hayatına girmek zorunda kalan kadınlar ile beraber, yeni bir modern kadını gerçeği ortaya çıkmış ancak dağılan aile düzenini toparlamak adına ev kadını imajının da propagandası yapılmıştır. Özellikle feministler tarafından benimsenen modern kadın, caz ve dans çılgınlığında partileyen, öncesinde hafifmeşrep kabul edilen gösterişli giysileri istediği gibi giyen, çalışan hatta pantolon giyen bir kadın tipi olarak ortaya çıkmıştır. Bu kadın tipi pek çok edebiyat eseri ve sinema filmiyle desteklenip kadınları daha cüretkar hale getiren bir popüleriteye kavuşmuştur.



Görsel 2: Greta Garbo, Kamelyalı Kadın (1936)

Erişim: 01.02.2019.

I. Dünya Savaşı sonrası, propagandası yapılan ev kadını tipine karşıt olarak, kadınlar oy kullanma hakkı, çalışma şartları gibi pek çok konuda mücadele etmeye başlamıştır. Kadınların içki içmesi, sigara kullanması, güneşlenmesi, vücudu açıkta bırakan mayolar giymesi dahi erkeklik özelliklerini benimseme olarak görülürken, oy kullanma hakkı gibi sosyal haklar talep etmeleri pek çok ülke için birer tehdit olarak görülmüştür. Sinema perdesindeki cinsel cazibe kabul edilebilir bir gösteriş olurken; sanal karakterlerin 'evdeki kadınlar' tarafından idealize edilmeye başlaması erkekler için sorun teşkil etmeye başlamıştır. 'Kadın' için yaratılan 1920'lerin sterotipi erkeğin tekeline terk edilecek bağımsız bir kahramanda idealize edilmiş ve toplumda yer bulmuştur. Ardından da bu kadınlar androjen bir kimlikle erkek takım elbisesi giymiş elinde sigara içen Marlene Dietrich gibi kadınlarda (Görsel 1), vücut bulmuştur. Bütün aşırı hareketlerin merkezi olarak görülen Berlin, Dietrich'in anavatanıydı. Androjen bir giyim tarzı vardı. Maskülen çizgisi –daha çok erkekleri- rahatsız edecek bir duruş sergiliyordu. "Avrupa'da kadın ya da erkek fark etmez, kimi çekici bulursanız onunla sevişirsiniz" gibi açıklamalarıyla büyük etki yaratıyordu. Bağımsız kadının temsiliydi. "Yalnızca kendim için giyinirim. Estetik için, halk için, kadınlar için yada erkekler için değil!" dediğinde kadınlar için başka bir seçenek olduğunu da göstermiştir.

Greta Garbo İsveç asıllı, güzelliğiyle ses getirmiş bir kadındı. Matahari, Kamelyalı Kadın gibi filmler ile Avrupa ve Amerika'da çok hızlı tanındı. Sarışın ve güzel kadının tanımına dönüştü. Garbo'nun rolleri, daha uyumlu ve kabul edilebilir bir kadın tipi sunuyordu (Görsel 2)

1950'li yıllarda yeni bir yıldız doğdu. Audrey Hepburn kapri pantolonuyla boy gösterdiğinde yeni bir kadın tipi ortaya koymuştu. Bu minyon, feminen ama çocuksu kadın sinema perdesindeki tarzını günlük hayata taşıyarak özgür kadının yeni sembolü oldu. Kısa kahlüllü saçları, göğüs hizasına kadar düğmelerini açtığı gömleği ile yeni bir dil oluşturmuştu (Görsel 3).



Görsel 3: Audrey Hepburn, 1953
Erişim: 01.02.2018.

Aynı yıllar Marliyn Monroe ve Bridgette Bardot'un da yükselişe geçtiği sarışın ve son derece dişil özellikler taşıyan başka kadınların da yükselişine ev sahipliği yapıyordu. 50'li yıllar kadınların tüm tabuları yıktığı yıllardır. Giyim kuşam açısından etek boylarının kısaldığı, dekoltelerin oranının arttığı, iş hayatında geçmiş yıllara oranla daha fazla yer aldığı yeni bir periyottur.

Erkeklerde ise James Dean, John Wayne, Elvis Presley gibi erkek tipleri ortaya çıkıyordu. James Dean serseri, özgür ruhlu, eğlenceli erkek tipinin sembolüdür. Asi gençlik filmiyle modaya damgasını vurmuştur. Blue Jean, deri ceket kombinasyonu genç nesil içerisinde hızla yayılmıştır. John Wayne western filmlerinin yıldızı olarak, kovboy tarzını modaya adapte etmiştir. Elvis Presley ise gösterişli erkeğin tarzıydı. Zımbalı ceketler, bol paça pantolonlar dönemin bir diğer erkek tipi olarak moda dünyasında yerini almıştı.

60'lı yıllara gelindiğinde iki ayrı kadın tipi öne çıkıyordu. Birisi Audrey Hepburn, Jackie Kennedy gibi zarafet dolu bir stile sahip kadınlardır. (Görsel 4). Uzun eldivenler, inci kolyeler, döpiyes takımları, kalem etekleri, mini ceketleriyle yeni bir tarzın temsilcisidir. Bir diğer yükselen tarz ise hippilerdir. Dönemin ikonik isimlerinden birisi Joni Mitchell'dir. Renkli ve desenli, mini elbiseler ile özgür ve marjinal kadının temsiliydi. Savaşma seviş sloganını benimsemiş bir gruptu hippiler ve çok eşliliğe inanıyorlardı. Dönemin ahlak anlayışına tamamen aykırıydı. Bu topluluğu özetleyen durum 'aykırılık'. Kadınlar ve erkekler neredeyse tamamen aynı giysileri giymeye başlamıştı. Bu unisex tarz, eleştirilen bir durumdu.

70'ler arka arkaya yeni Hollywood yıldızlarının çıkış yaptığı yıllardır. Jane Fonda, Olivia Newton-John, Farah Fawcett gibi isimler moda dünyasına damgasını vuruyordu. Sokaklar bu ikonlar gibi giyinen kadınlarla dolmuştu. Kadınlar, sinema perdesinde ve televizyon ekranın gördükleri bu kadınların yaşam tarzını da taklit etmeye çalışıyorlardı. Dönemin erkek figürleri ise John Travolta, David Bowie, Robert Redford, Sid Vicious, Mick Jagger gibi isimlerdi. Maskülen takım elbiselerin yanında dönemin önemli akımlarında Punk akımını da belirleyen deri üzerine metal aksesuarları olan ceketlerle gezen yeni bir asi gençlik sembolizmi de sokaklarda yer bulmuştu.

80'lerin ikonik giyim tarzları yine sinema perdesinden sokaklara aktarılan bir parçalardan oluşmuştur. 1986 yılındaki Top Gun filmiyle Tom Cruise'un 'pilot' tarzı tüm erkek giyimine sirayet etmiştir. Pilot gözlükleri ve deri ceket ile yaratılan yeni bir tarz sokaklara inmişti. Özgür kadının ikonik ismiyse Madonna'dır. Pop müziğin kraliçesi olarak adlandırılan Madonna, marjinal kadının sombolüydü ve giyim kuşamıyla çığır açmıştı. Provokatif tarzıyla, hristiyanlık sembollerini birleştirdiği için Katolik kilisesi tarafından aforoz¹ edilmiştir. Provokatif gençliğin sombolüne dönüşmüştür.

¹ Hristiyanlıkta kilise tarafından verilen cemaatten kovma cezası (TDK)



Görsel 4: Jackie Kenndy, 60'lı yıllar
Erişim: 01.02.2019.

Stereotip Kavramı

Stereotip kelimesini Türk Dil Kurumu, sosyal bir grubun içinde olan ve grubu en iyi temsil eden özellikleri taşıyan kişi olarak tanımlamaktadır. Modayı ise belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni şeklinde tanımlamaktadır. İki kavramın örtüştüğü nokta ise bireylerdir. 1830'larda, Sanayi Devrimi sonrası oluşan/oluşturalan piyasa kavramı temel olarak ihtiyaca bağlı üretim yapılması gerçekliğinden çıkarak, teknolojiye bağlı olarak yüksek miktarda üretimin yapıldığı bir oluşuma dönüşmüştür. Bu yeni gerçeklik ile birlikte giyimden gıdaya; kozmetikten mobilyaya kadar çok geniş bir yelpazede yüksek miktarlarda üretim

yapılmıştır. Üretim miktarının artması, rekabet olgusu içerisinde hızla tüketilmesi gerekliliği doğmuş ve yeni bir toplumsal oluşum ortaya çıkmıştır. Roland Barthes tüketim toplumundaki modayı tanımlarken “ Teoride herkes modayı takip ediyor. Çelişki şuradadır ki, taklit edilebilir olmamak adına, yeni olan herşeyi taklit ediyoruz.” (Barthes, 2013, s.81) ifadesini kullanır. Herkesin, yeni olan herşeyi/herkesi taklit etmesi durumu, tek tip insanlar yaratılmasına ve bireyselleşmenin yitirilmesine sebep olacaktır. Moda dünyasının yarattığı bu tiplmeleri taklit etmek kişinin kendisini özel yapan niteliklerini yitirmesine sebep olmaktadır.

20. yüzyılda beyaz perde üzerinden moda ikonu üreten sistem, 21. yüzyıl tüketim toplumu içerisinde marka kavramına ağırlık vermiştir. Marka, ticari bir niteliği olan, benzerlerinden ayrışabilecek niteliklere sahip, nesne yada kişiyi ifade edebilir. Marka kişiler, nesnelere ya da mekanlar, televizyon, sinema, basılı yayınlar gibi araçlar ile parlatılarak, sezonun modası olarak sunulabilir. Sunum biçimleri ise bu alanlarda profesyonel kişiler tarafından, stratejik bir biçimde planlanmaktadır. Kendisini sosyal teorist olarak tanımlayan George Ritzer bu tüketim araçlarını “tüketim katedralleri” olarak tanımlar.

Tüketim katedralleri büyülü, hatta bazen kutsal ve dinsel bir karakter sahibi olarak yapılandırılır; çoğunlukla da başarılı olunur. Tüketiciyi kendilerine çekmek için tüketim katedrallerinin daha da büyülü, fantastik, sihirli ortamlar sunmaları ya da en azından sunuyor görünmeleri gerekir (Ritzer, 2016, s. 31).

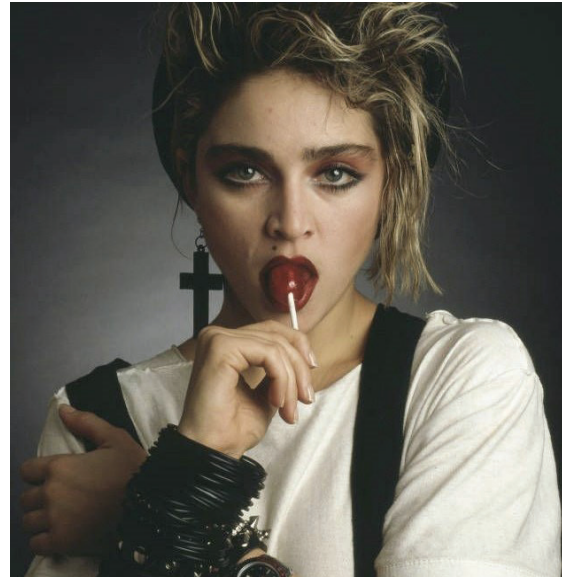
İnsanoğlunun büyülü durumlara olan içgüdüsel hayranlığından olsa gerek tüketim dünyası ideal ortamı yaratmaktadır. Bu ideal ortama uymak isteyen insanoğlu tanımlanan formlara uyum sağlar ve stereotip yaratılışı bu aşamada başlar.

İhtiyaç, nesnelere ile insanları buluşturmanın en temel yoludur. Moda kapsamında satılan hiç

birşey genellikle eksiklikten ileri gelmez. Hedef kişi yada kişiler, montu olmadığı için mont alıyor değildir. Hedonist/Hazcı bir yaklaşımla, sahip olma güdüsü üzerinden, ihtiyacı varmış gibi hissettiği için satış gerçekleşmektedir.

Kozmopolit şehirler, insanlar ile buluşturulacak tüm parıltının ana vatanı olmuştur. Paris, Berlin, New York ve daha fazlası tarih boyunca, sokaktaki insan tipinin formüle edilmiş yaşamını fuarlar, panayırlar gibi pek çok organizasyonla belirlemiştir. Sosyal hayatın rotasını belirleyen yapılar süreç içerisinde panayırlar ve fuarlardan sinema, televizyon, reklam gibi pek çok aracı kullanmaya başlamıştır. Moda tümünü stratejik biçimde kullanan bir sisteme dönüşmüştür.

Bu panayırlar, her ne kadar kozmik bütünlüğüyle büyük bir mağazanın kataloğunu andırırsa da, şu koca dünyanın ucuz bir kopyasından başka bir şey değil. Kısıtlı ve kötü fotoğraflar gibi elde olan ne varsa. Devrimlerin varoşlarda döllenmesi tevekkeli değil. Şansları da, kıt duyulara hitap eden parıltıları da... (Kraucer, 2011, s 19).



Görsel 5: Madonna, 1980'li yıllar
Erişim: 01.02.2019.

İnsanın toplumada dahil olabilmek için çoğunluğu taklit etmesiyle, o çoğunluk arasında fark edilme çabasındaki paradoksal durumun kodları yüzlerce yıldır hiç değişmemiştir. İkel toplumlarda da toplulukta yer alabilmenin tek yolu gruba katkı sağlamaktır. Ancak öne çıkmak için belirli nitelikleri göstermek gerekir. Bu nitelikler tamamen topluluğun pratik fayda sağlayabildiği hayatta kalma becerilerinde başarı göstermektedir. Modern dünyada ise bu durumun niteliği değişmiştir. Görünür olmanın kodları daha görsel hale gelmiştir. 19. Yüzyılda romanlardaki ışıltılı hayata özenip, kendisini büyük bir malikenede verilen ışıltı bir kokteylde gece elbisesi ve kürklerle hayal eden kadın, bugün ekranda ya da beyaz perdede gördüğü güçlü kadınla/erkeklerle özdeşleşmektedir. Dergi kapakları, gazete sayfaları, reklam afişleri, ideal ve kadın ve erkekleri her an insanların karşına çıkararak, bilinç dışı bir bellek oluşumuna sebep oluyor. Tüketim çağının, insan zihinlerindeki yağması teknolojik gelişmeler ile birlikte

insanları göstergelerle dolu bir dünyaya konumlandırıyor.

Tiller Girls bu göstergelerin yarattığı ilk kadın stereotipilerindendir (Görsel 6). 1890'larda eğlence dünyasına girmiş, yeni kadın tipini fazlasıyla etkilemiş bir dans topluluğudur. Tiller Girls, John Tiller tarafından kurulmuş, aynı fiziksel özelliklere sahip genç kızlardan oluşturulmuş bir ekiptir. Bu toplulukta yer alan tüm kadınlar, hemen hemen aynı boy ve kilodadır. Hatta saç renklerinden, saç tiplerine kadar benzer özellikler taşırlar. Bu kadınlar, kendi dönemlerinin vamp divaları olmuşlardır. Sımsıkı topuzlu saçlar, korseler ve son derece muhafazakar sayılabilecek giysiler ile dolaşan kadınları olduğu bir çağda, zincirlerini kırmak isteyen kadınların idolüdür. Tiller Girls Amerika'dan Avrupa'ya hatta Hindistana kadar çok geniş bir coğrafyada kendini gösteren, "estetik ilginin odağı"na (Kraucer, 2011, s. 50) dönüşmüş bir oluşumdur. Kraucer bu oluşumları "Kitle Süsü" olarak isimlendirmiştir.



Görsel 6: Tiller Girls, 1897
Erişim: 02.02.2019.

Kraucer'e göre bu süslerin taşıyıcısı *kitledir*. Halk değil, çünkü halk bir figür yarattığında o figür, topluluğun içerisinde kök salar." (Kraucer, 2011, s. 50). Kitle süsleri ise, topluluktan kopuk, yalnızca kendi varoluşunu amaçlayan oluşumlardır. Tiller Girls, fabrikadan çıkmış gibi görünen tek tip kadından oluşan, matematiksel bir düzen içerisinde hareket eden, estetik bir desendir. Süsü vücuda getiren her bir kadın, o süsün bir nesnesidir. Süsün tasarımında yer almaz.

Tüm sterotiplerin oluşumunda, karakterleri nesneleştirmek ilk basamaktır. İzleyici/alıcı bu tiplerin gerçek kişilikler olduğuna dair farkındalığını yitirmelidir. Aksi takdirde kapitalist sistem doğru işleyemez. Sanayi Devriminden itibaren kapitalist ekonomik sistem, ivmesini arttırarak ilerleyen bir yapı olmuştur. Dünyevi meselelerin tamamına müdahil olmuş kilise, monarşi, feodal yapılardan kurtulmanın bir kaynağı olarak görülen burjuvazi, kapitalist

sistemin temellerini atmış, insanlar bu mitolojik bağlarını büyük bir hızla koparmışlardır. Kapitalist düşünme tarzı, insanı kişilik olarak rahat bırakan bir yapıda gibi görünür. Ancak kapitalizm insan rasyonalizminin köreltilmesi üzerine kurgulanmıştır. Bu sebepten 20. Yüzyıl boyunca insanlara ideal karakterler sunulmuş ve bir illuzyon yaratılmıştır. "Kapitalist düşünme tarzının alametifarikası soyutluktur. Bugün bu soyutluğun hakimiyeti altında, bütün ifade tarzlarını kuşatan manevi bir alan yaratılıyor. Bu soyut düşünme tarzına yöneltilen, hayatın asli içerikleri kavramada yetersiz kaldığı, bunun için yerini fenomenlerin aldığına yönelik bir düşünce tarzı benimseniyor." (Kraucer, 2011, s. 55).

Tiller Girls önemli bir ikon olarak 60'lı yıllara kadar etkisini sürdürmüştür. İlk çıktıklarında kadın tipinin kaynağı olurken sonraki yıllarda sinemanın yarattığı kadın tiplerine uyum sağlayan kadın sterotiplerine uyum sağlayan kişileri seçerek varlıklarını sürdürdüler.



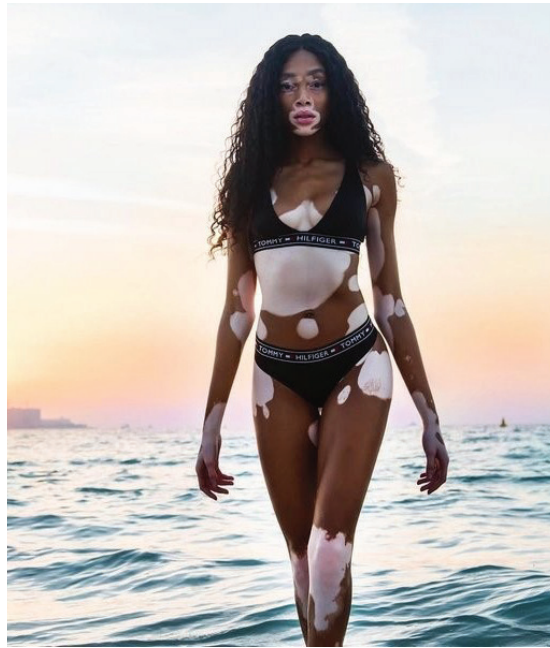
Görsel 7: Shaun Ross, 1991 doğumlu albino model. Erişim: 10.10.2018.

Kadın hareketlerinin tüm Avrupa'da ve Amerika'da büyük bir hızla yükseldiği bir dönemde Garbo ya da Dietrich gibi kadınlar önemli ikonlardı. Kadınların korseni çıkarmasıyla başlayan, özgürlük dalgalanmasının politik taleplere dönüşebileceği beklenen bir hamle değildi. Korsenin çıkarılmasındaki özgürlük arzusunun akabinde devrimsel bir niteliğe dönüşeceği erkeklerin dünyası tarafından tahmin edilebilir bir olgu değildi. 1. Dünya Savaşı sonrasında savaşa giden erkeklerin işlerinin kadınlara kalması, ardından da erkeklere özgü bir giysi olan pantolonun giyilmeye başlanması, giysinin devrimlere eşlik etmesinde bir gerçeklik olarak tarih sayfalarında yer alıyordu.

Kadının giyiminin rasyonelleşmesi, özgür kadının temsili özelliklerini belirleyen pek çok detaya sahiptir. Pantolon bu sürecin önemli bir ögesi idi. Pek çok devrimsel hareket gibi pantolonda "halk"tan başlamış bir hareketti. 1920'lerde savaş sonrası çalışma hayatına giren kadınlar bu giysiyi benimsemeye başladılar. Birtakım tasarımcılar bu hareketin marka değeri edinmesini sağlamıştır. Worth, Poiret, Chanel gibi isimler zengin müşterilerine yeni bir kadın tipi sunmuştur. Worth ve Poiret savaş sonrası kadın giyiminde korsenin çıkarılmasının ilk sinyallerini vermişlerdir. Poiret, Suzanne Lenglen'e Wimbledon Tenis Turnuvası'nda kolları ve bacaklarını açıkta bırakan bir spor kıyafet tasarladığında Lenglen, başarılarıyla değil, kıyafetiyle gazete manşetlerin yer almıştır. Chanel ise bu durumu daha üst seviyeye taşımış, pantolon ve siyah küçük elbise ile kadınlara tam özgürlük vermiştir. 20. yüzyılın yeni kadın tipi, Chanel'in çizgisini belirlediği bir hale bürünmüş ve dünyanın pek çok yerinde kabul görmüştür. "Saçlarını onun gibi kısa kestirmek, güneşte yanmış kolları teşhir etmek, hafta sonlarını rahat kıyafetlerle, erkek pantolonu ve ceketini giyerek köyde geçirmek. (Bard, 2012, s. 250)" Modern kadının özeti her durumda erkeği referans alan bir hale bürünmüştür. Chanel'in yakın dostu Paul Morand Chanel için "19. yüzyıl üslubunun ölüm meleği" (Bard, 2012, s. 250) ifadesini kullanmıştır. Morand bu maskülenleşmenin

aşkı öldüreceğini ve kadınların zayıflıklarına tutunması gerektiğini öne sürmüştür. Ancak Chanel'in açtığı yol 21. yüzyıl kadının hala sürdürdüğü savaşın ilk önemli cephelerindedir.

Yıllar içerisinde politik ve sosyal olarak dünyada yaşanan tüm vakalar, çeşitli stereotipler ortaya çıkardı. Her bir stereotip kadın ya da erkeklerin üzerinde kurgulanan 'mükemmeliyetçi' beklentiler bir tepki olarak ortaya çıkıyordu. 90'lara giyim-kuşam açısından ahlaki gerekçelerle ortaya konulan kurallar, bedenler üzerinden şekillendirilen yeni bir forma büründü. Sıfır beden kadınlar, mükemmel vücut ölçülerine sahip erkekler göz önünde olmaya ve tüm beklentiler matematiksel ölçüler çerçevesinde şekillenmeye başlamıştı. Moda dünyasının katı tutumu pek çok hastalıklı gençlik ortaya çıkarmaya başlamıştı. Televizyon dünyasının yeni meselesi, anoreksiya, blumiya, uyuşturucu bağımlılıkları ya da alkolizm gibi sorunlardı. 2000'li yıllar bu stereotipleri yıkmaya çalışan, genç kadın ve erkeklerin tarihi olacaktı.



Görsel 8: Winnie Harlow, 1994 doğumlu vitiligo hastası model.
Erişim: 10.10.2018.

SONUÇ

Küreselleşmenin bir sonucu olarak tüm dünyada etkili olan enformasyon bolluğu, yerel niteliklerin özelliğini yitirmesine ve bölünmüş çoklu kimlikler oluşmasına yol açmıştır. 20. yüzyıla kadar global ölçekte yayılan moda niteliği taşıyan parametreler olurken, teknolojinin hızıyla birlikte artan çeşitlilik yeni statü gruplarının oluşmasına neden olmuştur. "Burada Stuart ve Elizabeth Ewen'ın Channel of Desire başlıklı çalışmalarında yer alan, tüketim kültürü içerisindeki son gelişmelerin arazi olarak değerlendirdikleri üç ibare akla geliyor: "Bugün moda yok, modalar var." "Kurallar yok, tercihler var." "Herkes istediği gibi biri olabilir." (Featherstone, 2013, s. 150)" Ewen'lar bunu söylediğinde yıl 1982'ydi. Ancak herkesin istediği kişi olabilmesinde moda sektörünün kalıpları 2000'lere kadar çeşitlensede katı halini korumaya devam etmiştir. Sinema ve televizyon sektörü içinde bu durum benzer devam etmiştir. İdeal kahramanlar, güzel kadın ve yakışıklı erkek olgusu biçim değıştirsede standartları oldukça genel geçer olmaya devam etmiştir. "Bedenle kurulan ilişki, gitgide zorlayıcı ve yabancılaştırıcı bir şekilde kendisi için emek sarfedilmesini ve şu buyruğu dayatıyor "Güzel ol ya da en azından çirkinliğini bizden uzak tut" Bu tabuları yıkmaya başlayan isimler, moda dünyasına son beş yıllık periyotta etki etmeye başlamıştır. Güzelliğin standartlarını esnetmeye başlamış bu isimler, bugün sık sık ekranlarda, magazinlerde, reklamlarda ve popüler kültüre ait pek çok mecrada yer almaktadır. İsimlerden pek çoğu birbirinden çok farklı doğum anomalilerine sahiptir. Bu özelliklerini fark yaratmak için kullanmaktadırlar. Bu isimler, moda ve televizyon sektöründe sıklıkla yer almaktadır. Shaun Ross (Görsel 7) Albino hastalığıyla doğmuş olan bir modeldir.

Winnie Harlow (Görsel 9) vitiligo hastalığıyla doğmuş, siyahi modeldir. Pek çok markanın reklam yüzü olmuştur.

Viktoria Modesta (Görsel 12), doğuştan gelen genetik bir rahatsızlık yüzünden bacağını ampute ettirmek zorunda kalmıştır. Kullandığı farklı tasarımlardaki protezler sebebiyle kendisine 'Bionic women' denmektedir.



Görsel 9: Viktoria Modesta, 1988 doğumlu ampute şarkıcı-model.
Erişim: 10.10.2018.

Madeliene Staurt (Görsel 13) down sendromlu fotomodel olarak moda sektöründe pek çok katalog çekiminde yer almıştır.

Bu isimler fizyolojik anomali olarak görülen özelliklerini avantaja dönüştürmüş ve sektörde önemli bir yer edinmişlerdir. Bu kişilerin sektördeki varlığı, küresel çapta, tüm insanları ilgilendiren bir oluşum olan moda dünyasının, yüzyıllar süren elitist ve ayrımcı yaklaşımına net bir tavır niteliğindedir. Moda dünyası incelikle kurguladığı stereotiplerin yıkılmasını ve sınırlarını genişletme kararını benimsemek zorunda kalmıştır.

Sistemin getirdiği sınırlamalar, zamanla sistemin kendisini yok eden, tepki almasına sebep olan bir yapıya dönüşmüştür. Markalar, belirli bedenlerin üzerinde giysi tasarlamamak, kendilerine uygun gördükleri insanın tanımını net yapmak, insanları sınıflandırmak yoluyla hedef kitesini belirlerken, ürün bandını genişletmeye dahi, daha kapsayıcı söylemler geliştirmek durumunda kalmışlardır.

Küresel dünya, farklı insanlara tahammül etme zorunluluğunu beraberinde getirmiştir.

Kitlelerin kozmopolit şehirlerde bir arada yaşadığı bir yaşam modeli gelişmiştir. 21. Yüzyıl tüm önyargıların kırılabilmesi için hümanist temelli bir söylemde bulunmaktadır. Söylemlerin ne kadar işlevsel olduğu tartışılabilir ancak gösteri dünyasının bu söylemleri desteklemesi, daha fazla insana ulaşabilmek için önemli bir araçtır.

Sektörün her türlü insana yer vermesi kapitalist yaklaşımlar bağlamında da değerlendirilebilir. Moda tarihi boyunca tasarımcılar ve ikonların toplum üzerinde etkili olduğu örnekler çoğunlukta olsa da etek boylarının kısalmasından, kadınların mayo giymesine kadar pek çok ikonik moda olayında tasarımcılar toplumsal dönüşümlere cevap vermişlerdir. Çeşitli gerekçelerle toplumun genel geçer çoğunluğundan ayrılan bu insanlar, kapitalist gerekçelerle ile sürece dahil edilmişse de; bir yönüyle toplumsal dönüşümden payını almıştır. Moda dünyasında söylemler fiziksel görünüm üzerinden ilerlemektedir. Bu sebepten, görüntü olarak çoğunluktan farklı görünen insanların, bu sektörde yer alması oldukça önemli bir rol teşkil etmektedir.



Görsel 10: Madeline Stuart, 1996 doğumlu Down sendromlu model.
Erişim: 10.10.2018.

KAYNAKÇA

Bard, Christine. (2012). *Pantolonun Politik Tarihi* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Barthes, Roland. (2013). *Fashion System*. Sydney: Bloomsbury Academics.

Dyhouse, Carol. (2015). *Gösteriş, Kadınlar, Tarih ve Feminizm* (D. Akın Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Featherstone, Mike. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frances, Corner. (2014). *Why Fashion Matters China*: Thames&Hudson.

Kraucer, Siegfried. (2011). *Kitle Süsü* (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ritzer, George. (2016). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (F. Payzın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

White Nicola, Griffiths Ian. (2000). *The Fashion Business Theory, Practice, Image* Oxford: Oxford International Publishers Ltd.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1 : Morocco (1929), Marlene Dietrich
Erişim: 01.02.2019 <http://costumesociety.org.uk/blog/post/its-a-mans-world-marlene-dietrich-and-her-cross-dressing-wardrobe>

Resim 2 : Greta Garbo, Kamelyalı Kadın (1936)
Erişim: 01.02.2019 <https://www.altyazi.org/film/camille/>

Resim 3 : Audrey Hepburn, 1953
Erişim: 01.02.2018, <https://katewaterhouse.com/style-icon-love-audrey-hepburn/>

Resim 4: Jackie Kenndy, 60'lı yıllar
Erişim: 01.02.2019, http://resizeandsave.online/dappy-February_1_2.html

Resim 5: Madonna, 1980'li yıllar

Erişim: 01.02.2019, <http://www.doublede-nimdays.com/blog/2016/10/4/80s-fashion-fix-madonna-style>

Resim 6 : Tiller Girls, 1897

Erişim: 02.02.2019, <https://tillergirls.com/forums/topic/the-tiller-girls-july-21st-1897/>).

Resim 7 : Shaun Ross, 1991 doğumlu albino model.

Erişim: 10.10.2018. <http://www.socialsongbird.com/2015/09/shaun-ross-inmyskiniwin-hashtag.html>

Resim 8: Daphne Selfe, 1928 doğumlu dünyanın en yaşlı modeli.

Erişim: 10.10.2018. <https://www.viewsofia.com/article/34145/11/Modelling-since-1949:-Dafne-Self>

Resim 9: Winnie Harlow, 1994 doğumlu vitiligo hastası model.

Erişim: 10.10.2018. <https://www.instagram.com/p/BgwLIX9AQTj/>

Resim 10. Daindra Forrest, 1989 doğumlu albino Afro-Amerikan model.

Erişim: 10.10.2018. <https://www.glamour.com/story/diandra-forrest-beauty>

Temel Gıda Ambalaj Tasarımında İllüstrasyon

Süeda Şatır¹

ÖZ

Bu makalede, temel gıdalardaki ürünlerin ambalaj tasarımlarının düzeltilmesine yönelik bir araştırma ve uygulama üzerinde durulacaktır. Temel gıda ürünleri, temel besin olarak kullandığımız gıdalar un, süt, yumurta, şeker, makarna vb. ürünleri içermektedir. Gündelik kullanım olarak ise gazlı içecekler, krakerler, cips, çikolata vb. ürünleri içermektedir. Tüketicinin un veya süt alırken gösterdiği davranış biçimiyle, bir cips ya da gazlı içecek alırken gösterdiği davranış biçimi farklıdır. Tüketiciler temel gıda sınıfında değerlendirilebilecek ilk grup ürünleri satın alırken daha sıradan olan tasarımları; eğlencelik yan ürünler olarak değerlendirebilecek ikinci tip ürünleri satın alırken ise daha sıra dışı, renkli ve dikkat çekici yansıtan ambalajları tercih etmektedirler. Özellikle yumurta, un, şeker gibi temel gıda ürünlerinin ambalaj tasarımına yönelik tüketici davranışı olarak durağan ve sade bir yaklaşım gözlenmekte; bu tür ürünlerin ambalaj tasarımlarının da uzun yıllar boyunca değişmediği görülmektedir. Türkiye'deki tasarımcıların temel gıda ürünlerinin ambalajlarının tasarımında çoğunlukla değişim ve yeniliğe uzak durmalarından, değişimin sınırlı olduğu görülmektedir. Bu makalede, temel gıda ambalajlarının tasarımlarında toplumun tüketim tercihleri temel alınarak hazırlanmış tipografik ve illüstratif yaklaşımlar ve tasarım önerileri değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj Tasarımı, İllüstrasyon, Gıda Ürünleri

Illustration in Basic Food Packaging Design

ABSTRACT

This article dwells on a research and application for correcting the design of the products in basic foods. Basic food products include flour, milk, eggs, sugar, pasta, etc. as basic nourishments. They also include fizzy drinks, crackers, chips, chocolate, etc. as daily use. The behavior of the consumer when buying flour or milk is different from each other when buying chips or carbonated beverages. Consumer sees first group's (basic food etc.) packaging design to buy them. While they make a packaging design selection, they prefer the usual one. Consumers prefer designs that are more common when purchasing the first group of products (basic food, etc.), as for purchasing the second type of products (junk food, etc.) they prefer packaging that reflects more individual and free behavior. A preference for consumer behavior, particularly in the packaging design of basic food products such as eggs, flour and sugar, is observed. The design of the packaging of such products also appears to be unchanged for many years. Generally, it is seen that the attitudes of the designers in Turkey are conservative and the change of packaging design of basic food products have limits because these designers perceive variance and innovation in the packaging design of basic food products as a risk. In that regard, this research evaluates the change of packaging design of basic food products and presents illustration and design suggestions based on public consumption selection.

Keywords: Packaging Design, Illustration, Food Products

¹ Araştırma Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü, suedasatir@aydin.edu.tr

GİRİŞ

Uluslararası gıda kuruluşları, kendiliğinden denilebilecek bir yaklaşımla ambalaj tasarımında ortak özellikleri yansıtmaktadır. A. Can Özcan'ın görüşüne göre "Ambalajı Tasarlamak Uzmanlık İstiyor" (Söyleşi-2012-2013, Dünya Gıda, Kasım 2012, 2012/11 pp. 14-16), gıda alanındaki dünya çapında büyük firmalar, ambalaj tasarımı konusunda, benzer ürünlerin neredeyse taklidi olarak nitelendirilebilecek tavırlarından kolay kolay vazgeçmemektedir.

Bugün temel gıda içeren bir ambalajın tasarım özellikleri aslında hukuktan mikrobiyolojiye, tıptan ticarete dek, toplumsal özelliklerini yansıtmaktadır. İçerisindeki gıdalardan daha çok ambalajlar ve ambalaj tasarımları zamanın ruhunu yansıtan öğeler içermektedir. Bu sebepten dolayı gıda ambalajı sadece ürünü paketlemeyen, alışveriş sırasında bilgi ile iletişim kurup bir cazibe yaratan, marketten eve gelince de çöpe atılan bir ürün olarak değerlendirmemek gerekir. Eğlenceli gıda ürünlerinde (cips, çikolata vb.) farklı illüstrasyonlarla birlikte özellikle temel gıda ürünlerinin (un, süt vb.) görsel olarak zenginleşmesi gerekmektedir.

Ambalajın Tanımı

Ambalaj; renk, fotoğraf, illüstrasyon ve tipografi ile birlikte, üç boyutlu forma sahip binlerce ürünün paketlenmesindeki ilk ve en önemli tanıtım aracıdır.

"Ambalaj, ürünü dış etkilerden koruyan, ürünle ve içeriğiyle ilgili kullanıcıyı bilgilendiren kâğıt, karton, cam, plastik, teneke, kumaş, ahşap, strafor vb. malzemelerin bir araya gelmesi olarak tanımlanabilir. Ürünü içeren plastik, cam ya da metal taşıyıcıları, bu taşıyıcıların konulduğu karton kutuları ve bu kutuları içine alarak tek birim haline getiren büyük paket ya da mukavva kutuları kapsayan genel bir terimdir" (Becer, 2009: 206).

Ambalajların tasarım süreci çok önemlidir. Tasarımda gerekli bütünlüğün olması ile birlikte

okunabilir ve kendini görsel olarak gösterebilen bir tipografi, illüstrasyon, renk olması gerekir. Bu şekilde tüketiciyi cezbederek alma isteği uyandırabilmektedir. "Bu süreçte tasarım ne kadar yenilikçi ve farklı olursa; ambalaj, raflarda daha fazla merak uyandırarak ve dikkat çekerek tüketiciye alma isteği sağlamaktadır. Ambalaj tasarımı insan hayatındaki özel yeri nedeniyle kültürel, sosyal ve teknolojik gelişmelerden tüketiciler ile beraber etkilenmekte ve tarihsel süreç içerisinde hem estetik hem işlevsel açıdan değişimler göstermektedir" (Durmaz, 2006: 24). Bu değişimlerle birlikte samimiyet hisseden ve memnun olan bir tüketici hem verdiği paranın değerini hem ambalajın tasarımına bakarak içindeki ürünün de kaliteli olacağını düşünebilir. Bu şekilde cezbeden bir tüketici memnuniyetle güven hissi uyandırılarak ambalaj sayesinde ürünü satın alabilir. Ayrıca sürekli aldığı bir ürün yerine başka bir ürün alması için, özellikle temel gıda ürünlerinde, değişik bir tasarımı olan ambalaj gördüğünde merak uyandırma hissi ile satın alabilme ihtiyacı duyabilir.

Ambalajda Malzeme Seçimi

Ambalaj, malzemesi ile birlikte bir bütün halinde değerlendirilmelidir. Ambalajın fark edilebilir olması için malzemenin kullanımına elverişli, kullanılan malzeme açısından kaliteli ve tasarım unsurlarının doğru ve yerinde kullanılmış olması gerekmektedir.



Resim 1: Barone Food AG "Eicare Eggs" ambalajından bir görüntü



Resim 2: Hale Moana deniz tuzu ambalajlarından bir görüntü

“Ambalaj tasarımında dikkat edilmesi gereken bir diğer faktör, malzeme ve üretim teknikleridir. Tasarımcıların özgün ve gerçekçi ambalajlar tasarlayabilmeleri için ambalaj malzemesi, üretim yöntemi ve yapı bilgilerinin çağdaş olması gerekmektedir. Ambalaj sisteminde dört ana grup malzeme mevcuttur; kâğıt/karton, plastik, cam ve metaldir. Bu malzemeler esnek, yarı sert, kap şeklinde olup çanta, karton kutular, şişeler, variller yüzeysel levhalar gibi formlar alır. Malzeme seçiminde dikkat edilmesi gereken konular; üretim tekniği, ambalaj işlev ilişkisi, ambalajın yaşam ömrünü artıracak yaklaşımlar, malzeme geri dönüşümün ne kadar olası olduğu ve gerçekleşmesi için gerekli karakteristik taleplerinin tespit edilmesi ve bunun için farklı birçok çözümün uygunluğunun araştırılmasıdır” (Göktepe, 2007).

Ambalaj tasarımı, malzeme seçiminden baskı aşamasına kadar birbirini tamamlayan bir süreç gerektirir. Bu süreçte malzeme seçildikten sonra, renklerin belirlenmesi daha az renk kaybını sağlar ve daha kusursuz bir tasarım ortaya çıkar.

“Ambalaj malzemesi seçimi yapılırken dikkat edilmesi gereken diğer bir konu, tasarımın

teknik olarak seçilen malzeme üzerine baskı yapılıp yapılamayacağıdır. Tasarımcının bu noktada matbaa ile sürekli iletişim halinde olması gerekmektedir. Örneğin malzemesi oluklu mukavva olan bir ambalaj üzerine dört renk (trichromacy) baskı yapılması veya bir fotoğrafın basılması durumunda yüzey dokusu nedeniyle renk kayıpları yaşanırken, tek renk baskı yapılması daha iyi sonuçlar verebilmektedir” (İlisulu, 2008: 10).

Resim 1’de görüldüğü üzere yumurta ambalaj tasarımında, tercih edilen formun ve kullanılan malzemenin ürün özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Ambalajın görsel açıdan zenginleşmesi için renk ve tipografi uyumlarıyla birlikte karakter tasarımı ile bütünleşebilir. Müşteri açısından dikkat çekici bir ambalaj paketi olarak gözükabilmektedir.

Ambalajda Grafik Tasarım Öğeleri ve İlkeleri

Ambalaj tasarımının sade, memnuniyet verici, kolay fark edilir, yoruma dayalı, yalın ve anlaşılabilir olması gerekmektedir. İyi bir tasarım, tasarım ilkelerinin yardımıyla, tasarım öğelerinin doğru ve bilinçli bir şekilde kullanılmasıyla meydana gelir. İfadeyi somutlaştıran bu tasarım öğeleri:



Resim 3: Billur Tuz ambalajından bir görüntü

- Nokta,
- Çizgi,
- Leke (Değer),
- Yön,
- Form (Şekil-Biçim),
- Ölçü-Oran-Aralık,
- Doku,
- Renkten oluşur (Düz, 2012: 24) (Bkz. Resim 3).

“İnsanlar ambalajın kendilerine yardım edeceğini umarlar ve bu yüzden hangi faktörlerin kararlarını etkileyeceğini bilmek ve bu kararları öncelik sırasına sokabilmek önemlidir. Bu nedenle tasarımcı, temel ve ikincil mesajları belirledikten sonra tipografik seçim, format, tipografik ağırlık ve renk gibi grafik öğelerin kullanımına yoğunlaşarak tüketicinin bakışını ilgili konu ya da bilgiye yönleltmeyi amaçlamalıdır” (Calver, 2007).

Resim 3’te görüldüğü üzere satışa yönelim sağlayacak farklı bir tasarım yerine, uzun süreli değişim içermeyen bir tasarım içermektedir. Resim 2’deki gibi dikkat çekici olmalı, küçük çaplı bir afiş işlevi görmeli, göz alıcılığıyla tüketicuyu durdurup ilgisini çekebilmelidir.



Resim 4: NIKKO COFFEE ambalajından bir görüntü

Ömer Durmaz’a göre Thomas Hine, *Toplam Ambalaj (The Total Packaging, 1997)* adlı kitabında, “İnsanlar, ambalajlardan bilinçli olarak, ama farkında olmadan etkilenirler” demiştir (Durmaz, 2009: 37).

Genel olarak temel gıda ambalaj ürünleri etkilenebilecektürdentasarımlarıolmamaktadır. Aslında en fazla tüketilen ambalajlarının temel gıda ambalajları olduğundan dolayı çok daha farklı ve yenilik gösteren tasarımlar olması gerekmektedir (Bkz. Resim 4).

Ambalajlar üzerindeki bilgiler, mantık seviyesine seslenen sözcükler ve sayılardan oluşurken, renklerden, şekillerden ve grafik yorumlardan geçen diğer boyut, mantık düzeyini atlayarak doğrudan duygulara hitap etmektedir (Meyers ve Lubliner, 2004). Bu duyguları ise tüketici tasarımın bütünlüğüyle sağlayabilir. Tüketici ürünü alma isteğinde bulunarak marka üzerinde kişisel bir bağ kurabilir. Bu kurduğu bağ ile marka, temel gıda ürünü olduğu için tüketicinin devamlı olarak müşterisi haline gelebilmektedir.

Temel Gıda Ambalajlarının İllüstrasyon İncelemesi

Temel gıda ürünlerinin, temel besin olarak kullanılan gıdalar; un, süt, yumurta, şeker, makarna vb. ürünleri içermektedir. Tüketicinin bir un veya süt alırken gösterdiği davranış biçimi farklıdır. Tüketicilerin bu tür ürünleri alırken tercihlerine dayalı olarak daha sıradan ve daha kapalı bir davranış sergilemektedir. "Tüketici; ambalajın şeklini, markayı, renkleri, sözcükleri, grafik tarzı ve biçimleri görür ve tepki verir. Sonra da içgüdüsel olarak bir imaj hayal eder" (Meyers ve Lubliner, 2004, s. 21). Dolayısıyla, "Ambalaj (tasarımı), tüketicinin ürünle ilk görsel temasıdır. Markaların artması ve imal edilen ürünlerin göreceli olarak benzer ambalaj tasarımlarını kullanması durumunda, bu bir rekabet üstünlüğü yaratır" (De Mozota, 2005: 13).



Resim 5: Creamy Sugar Powder "Cardi Original Able" ambalajından bir görüntü

Tasarımcıların temel gıda ürünlerindeki ambalaj tasarımı değişimlerini ve yeniliği risk olarak görmemesi gerekmektedir. Temel gıda içerikli şeker ambalajı tasarımı (Creamy Sugar Powder) gibi ambalajın şekli, markası, renkleri, sözcükleri, grafik tarzı ve biçimleri bakımından sadeliği uygun gözükmelidir (Bkz. Resim 5).

Tasarım, marka algısının ambalaj üzerinden yansıtılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Tüketiciler bir ürünü alırken aynı zamanda bir markayı ve imgeyi satın almaktadır (Calver, 2007). Bu nedenle markanın ambalaj tasarımı sade ve anlaşılabilir olması gerekebilir. Fakat Resim 6'da görüldüğü üzere temel gıda içerikli un ambalajı tasarımı; markası, renkleri, sözcükleri, grafik tarzı ve biçimleri bakımından karışık gözükmektedir.

Pektaş'a göre ambalajda kullanılan ürünün tasarımının, renginin, tüketicinin duygu ve düşüncelerini etkilemesi, ürünü almak üzere tüketiciyi harekete geçirmesi gerekmektedir (1993: 23). Harekete geçirilen tüketici ise ambalaj kutuları vb. materyalleri kapsayan ambalaj tasarımı ile kimliğini oluşturarak hem bilgilendirme hem görsel bir bütünlükle alıcıyı cezbedebilir. Cezbedilen alıcı ise ambalajın dış görüntüsünü beğenerek önem verdiği için sahiplenme güdüsü ile harekete geçmiş olur.



Resim 6: Söke "Geleneksel Buğday Unu" ambalajından bir görüntü

Temel gıda ürünlerinin alışılmış bir tasarımın dışında bir tasarım olması, hem uzun süreli kullanacak olan tüketicinin mutfağında hem market raflarında görsel bütünlük açısından önemli bir boyut kazandırmaktadır. Uyumlu renkler ve renk seçimi ile sembolize edilmek istenen tasarım mesajları, kültürel ve psikolojik bir sınırlamaya tabidir (Bahattin, 2013: 45).

Ambalajda Kullanılacak Rengin Seçimi

Temel gıda ambalaj ürünlerinin tasarım açısından renkleri çok önemli bir boyuta sahiptir. Değişikliğin ve fark edilebilirliğin en önemli ögesi renktir. Renklerin canlı ve fark edilir olması tüketici açısından satın alma isteği uyandırabilecek bir etkidir (Bkz. Resim 7).

Renk, görsel iletişimin temel öğelerindedir. Birey, satın aldığı, tükettiği her ürünü ve yaşadığı her mekânı; kim olduğunu, ne düşündüğünü ve ne hissettiğini yansıtan bir renkle özdeşleştirilir. Bu nedenle renk, tüketicilerle duyular üzerinden iletişim kuran tasarımcılar için önemli bir araç rolünü üstlenmiştir (Durmaz, 2006: 44). Temel gıda ambalaj tasarımlarında renk bütünlüğü ile birlikte tasarımların özgünlüğü ve görsel zenginliği ambalajı ortaya çıkaracak markanın raflarda fark edilebilirliğini oluşturabilir.

“Renk; satış yapılabilirlik ve fark edilebilirlik gibi özellikler de dahil her markanın ‘raf etkisi’ üzerinde doğrudan bir etki yapmaktadır. Fark edilirlilik açısından PRS Göz İzleme (PRS Eye-Tracking) çalışmaları, rengin, sürekli ve belirli kullanım yoluyla ‘marka bloklama’nın (brand blocking) raf etkisini iyileştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu durum hem görünürlük hem görülme hızı için aynı ölçüde geçerlidir. Öte yandan genel görüşün aksine tek tek hiçbir renk, yapısı gereği rafta diğer renklerden daha fark edilebilir özellik taşımaz. Bu durum fark edilebilmenin bir renk kontrast işlevi olmasından ileri gelir. Örneğin Tylenol parlak kırmızı ambalaj rengi, Advil’in mavi rengi yanına yerleştirildiğinde dağınıklığın içerisinde atılım yapıp kendini gösterebilecektir. Yine de aynı kırmızı renk, Motrin’in parlak turuncu rengine (ya da benzer renk düzenindeki diğer markaların ambalajlarına) yakın konumlandığında ikinci planda kalacaktır. Başka deyişle raf etkisi açısından ‘doğru’ seçilen renk, aynı zamanda farklı durumlara göre farklı algılar taşır. Süreçleri daha da karmaşıklatacak olursak; bir markanın raf algısını arttırabilen renk uyumu, o ürünün farklılaşması ve satın alımını azaltabilir de” (Klimchuk ve Krasovec, 2006: 118).



Resim 7: Kosh Premium Oat Grain “Oats Atta”



Resim 8: Sütas Süt ambalajından bir görüntü

Renklerin meydana getirdiği ve aksettirdiği değişik havadan, insan ruhu çeşitli şekillerde etkilenebilmektedir. Bu nedenle ambalaj üzerindeki renk uyumu önemlidir. Alınacak olan temel gıda ürününün renk uyumu ile olması tüketicinin içindeki gıdanın da daha güvenilir olduğunu düşünebilir.

“Renk aynı zamanda bir tasarım öğesidir. Renk ve ton değerleri sayesinde biçimleri, tipografiyi, ön planı görünür kılar veya arka plana iteriz. Renk, görsel hiyerarşiyi organize etme aşamasında önemli bir etkidir” (Uçar, 2004: 74).

Ambalajda Tipografi Kullanımı

İnsanların ilgisini çekmeyen bir ambalajı, doğru bir tipografi tasarımı ile daha dikkat çekici yapılabilmektedir. Doğru bir tipografi ise font, punto, renk uyumlarının olması demektir.

“Tipografi; harf, sözcük ve satırlarla ve boşluk için gereksinen diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir” (Sarıkavak, 1997: 1). Temel gıda ürünlerinden olan süt, ambalaj tasarımında tipografi düzenlemesi açısından dikkat edilmesi gereken bir görsel öğedir. Resim 8’de görüldüğü üzere hem eğik bir “süt doğal lezzet” yazısı, hem düz bir “sütaş” amblemi kullanılmıştır. Tüketicinin algısı açısından göz yorabilecek ve okunabilirliği zorlaştırabilecek bir tasarım olarak gözükabilir.

“Tipografi, tasarımı tamamlayan ve bütünlüğü sağlayan en önemli görsel öğelerden biridir. Ürünün logosu, adı ve niteliğine uygun tipografik karakter ve punto seçimi, yüzeyin genişliği, form, zemin rengi gibi pek çok unsur etkili bir hiyerarşik düzenleme içinde kurgulanır. Blokların ve boşlukların hizası, metindeki bilginin önem sırasına göre punto seçimi, tipografinin başarısında önemlidir” (Düz, 2012: 26).



Resim 9: Söke Deniz Tuzu ambalajından bir görüntü, (Tasarım: Süeda Şatır)

Ambalajda önemsiz ve gerekli olmayan bir yazı için punto büyüklüğü olursa, tüketici ambalajın gıda ürünü bile olup olmadığını anlamayabilir. Bu nedenle doğru bir hiyerarşik düzenleme, ürünün hangi kategoride olduğunu okunabilir bir yazı ve sade ve yalın bir tasarım, ürünü dikkatsizlikle veya aceleyle yanlış alıp almamasını da engelleyebilmektedir. Temel gıda ürünlerinde ise tipografi tasarımında özellikle bilinen bir gıda ürünleri olduğundan, çok fazla yazıya ve ayrıntıya gerek yoktur. Önemli olan tasarım bütünlüğüdür ve asıl vurgulanacak yazının tasarımın içinde kaybolmaması gerekmektedir.

SONUÇ

Genel olarak temel gıda ambalaj ürünleri etkilenebilecek türden tasarımlar olması gerekebilir. En fazla tüketilen ambalajlarının temel gıda ambalajları olduğundan dolayı çok daha farklı ve yenilik gösterebilen tasarımlar olması gerekmektedir.

Makalede görüldüğü üzere temel gıda ambalaj tasarımlarının farklı bakış açıları olması gerektiği ile ilgili bir konu üzerinde durulmuştur. Bu konu üzerinde yapılan çalışmalarla birlikte kendi oluşturulan "Söke" markasının tuz, un ve süt ambalajının, Türkiye'nin ilçesi Söke'nin meşhur olan mekânları, tarihi, müzeleri, yöresel lezzetleri ele alınarak tasarlanmıştır. İllüstrasyon tarzı ile birlikte marker ve suluboya etkili kalemlerle tasarımın yeni oluşmuş etkisi, ürüne tazelik kazandırdığı ham haliyle çizim ve boya ile ambalaj tasarımı oluşturulmuştur. Ayrıca ambalajın paket halini ürün bittiğinde çöpe atmak yerine tarif yazmak için boş bir alan bırakılarak, not kâğıdı gibi kullanılması için bir tasarım oluşturulmuştur (Bkz. Resim 9).

"Çoklu ve uzun süreli sürdürülebilir kullanım, gıda ambalajları tasarlanırken mutlaka değerlendirilmelidir. Ürün hakkında doğru, yeterli ve faydalı bilgilerin yer alması, etkili bir marka kimliği içermesi, farklı kullanım aşamalarına uyum sağlaması, satın alacak ya da kullanacak kişilere yaşatacağı deneyim ve ekonomik kriterler de gıda ambalajının önemli kriterleri arasındadır" (Özcan, Ambalajı Tasarlamak Uzmanlık İstiyor. Söyleşi, 2012-2013, Dünya Gıda, Kasım 2012, 2012/ 11 pp. 14-16).

Gıda ürünü insanların besin değerlerinde önemli bir etkidir. Bu nedenle ambalajın açık ve net bir bilgilendirme içinde, tüketiciye okutabilecek bir biçimde tasarım olması gerekir.

"Tüketiciler alternatifleri değerlendirirken ürünün fiyatı, markası, ambalajı, kalitesi gibi konuları göz önünde tuttuğu için, ambalaj tüketicilerin bu alternatifleri değerlendirmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Ambalajların dikkat çekici ve hedef kitlenin ilgisine ve ihtiyacına yönelik ustaca seçilmiş renklerle hazırlanmış olması, satın alma kararını olumlu yönde etkilemektedir" (Bahattin, 2013: 61).

Temel gıda ambalajlarındaki değişimlerin oluşabileceği tasarımlar ve toplumun tüketim tercihleri temel alınarak hazırlanmış illüstrasyonlar ve tasarımlar bulundurulması,

ambalaj tasarımlarının çeşitliliğini ve yeniliğini artırarak tüketici açısından da markanın ilerlemesinde katkıda bulunmuş olacaktır.

KAYNAKÇA

Bahattin, H. (2013). Tüketicinin Satın Alma Kararı Üzerinde Ambalaj Renklerinin Önemi ve Grafik Tasarım Öğrencilerinin Konu Üzerindeki Farkındalığının Ölçülmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Becer, E. (2006). *Ambalaj Tasarımı*, Ankara: Dost Kitabevi.

Calver, G. (2007). What Is Packaging Design? (Essential Design Handbooks) Paperback-Illustrated.

De Mozota, B. B . (2005). *Tasarım Yönetimi*, İstanbul: Mediacat Kitapları.

Durmaz, Ö. (2009). Hızlı Tüketim Ürünlerinin Ambalaj Tasarımında Çağrışımsal Öğrenme ile Renk Kararları, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Düz, N. (2012). Ambalaj-Reklam İlişkisi ve Tasarım Eğitimindeki Yeri, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Western Anatolia Journal Of Educational Science, 3(6): 19-52.

İlisulu, T. İ. (2012). Gıda Ambalajı Tasarımlarında Marka ve Esinlenme, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sanat Dergisi, 125-132.

Göktepe, Y. (2007). Ambalajın Endüstri Tasarımındaki Rolünün Analitik Araştırması. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi.

Klimchuk, Marianne Rosner ve Krasovec Sandra A. (2006). Packaging Design Successful Product Branding from Concept to Shelf. Kanada: John Wiley & Sons, Inc.

Meyers H. M.; Lubliner M. J. (2003). *Başarılı Ambalaj Başarılı Pazarlama*, İstanbul: Rota Yayınevi.

Özcan A. C. (2012). "Gıda Ambalajı Tasarlamak Uzmanlık İstiyor". Ö. Erol (Haz.). Gıda Dergisi.

Pektaş, H. (1993). *Ambalaj Tasarımının Önemi*, Ankara: Standard, Ekonomik ve Teknik Dergi, 376: 24-25.

Sarıkavak, N. Kl. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Uçar, T. F. (2009). Her İle Bir Üniversite ve Görsel Evrene Katılan Yeni Bir Amblem, Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 28.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Barone Food AG "Eicare Eggs" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 01.01.2018, (<http://www.beetroot.gr/549-eicare-eggs.html>).

Resim 2: "Hale Moana" deniz tuzu ambalajlarından bir görüntü.

Erişim: 10.01.2018, (<https://www.behance.net/gallery/31239361/Hale-Moana>).

Resim 3: "Billur Tuz" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 10.01.2018, (http://www.billurtuz.com.tr/urun_detay.php?product=rafine_iyotlu_sofra_tuzu_poset).

Resim 4: "NIKKO COFFEE" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 04.12.2017, (https://review.rakuten.co.jp/item/1/295909_10000179/1.1/).

Resim 5: Creamy Sugar Powder "Cardi Original Able" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 01.12.2017, (<https://kaldi-online.com/item/4515996904424.html>).

Resim 6: Söke "Geleneksel Buğday Unu" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 01.12.2017, (http://www.sokeun.com.tr/default.asp?L=TR&mid=219&cat_id=193).

Resim 7: Kosh Premium Oat Grain "Oats Atta".

Erişim: 01.01.2018, (<https://www.amazon.in/Kosh-Oats-Atta-1kg/dp/B01NA6FPCV>).

Resim 8: "Sütaş Süt" ambalajından bir görüntü.

Erişim: 03.01.2018, (https://images2cdn.sanalmarket.com.tr/images/1000/urun//large/11010001_large.jpg).

Resim 9: "Söke Deniz Tuzu" ambalajından bir görüntü. Erişim: Şatır, 15.01.2018.

Foucault'nun Etik Özne Kavramı Bağlamında Sarah Kane'in Blasted Oyunu

Duygu Kartal¹

ÖZ

Foucault, Modernite sonrası 20. yüzyılın en çok konuşulan filozoflarından biri olarak Aydınlanma düşüncesini eleştirmiş, özne ve iktidar kavramları üzerine vurgu yapmıştır. Bu bağlamda toplumsal alanda etik öznenin kurulumunu irdelemiştir. Bununla birlikte Foucault'nun çalışmaları sanat ve edebiyat alanında da yansımalar göstermiştir. Foucault'nun toplumun ahlaki değer yargılarında yaptığı sorgulamadan hareketle, çalışmalarının çağdaş tiyatrodaki yansımalarının en büyük örneği olarak, çağdaş İngiliz tiyatrosunun önemli isimlerinden Sarah Kane'in Blasted oyunu gösterilebilir. Bu çalışmanın ele aldığı temel sorunsal, Foucault'nun etik öznenin kurulumu üzerine söylemleri doğrultusunda, Sarah Kane'in Blasted oyununda vurgulanan kavramların incelenmesidir. Söz konusu oyunda, toplumsal normların uzağında kalan bireyler olarak oyun kişilerinin psiko-sosyal durumları çarpıcı bir anlatımla yansıtılmıştır. Topluma ve bireye yansıyan bu durumun, postmodernite ile birlikte postdramatik yapıtlardaki etkisini araştırmak adına, Foucault'nun 'etik özne' kavramı bağlamında bireylerin bu dışlanmışlıkları travmatik yaşantılarıyla ele alındığında, Foucault'nun ve Sarah Kane'in modern toplum eleştirisi paralellik kazanır.

Anahtar Kelimeler: Michel Foucault, Sarah Kane, Etik Özne, In-Yer-Face, Blasted.

Foucault's Ethics of the Concern for Self Concept: The Play of Blasted by Sarah Kane

ABSTRACT

Foucault, as one of the most talked-about philosophers of the 20th Century after modernity criticized the idea of enlightenment and emphasized the concepts of subject and power. In this context, in the social field he has examined the establishment of ethical concern. Foucault's work, however, was also reflected in the field of art and literature. Based on the questioning of the moral values of Foucault's society, the play of Blasted by Sarah Kane, one of the most important names in the contemporary British theatre, is one of the greatest examples of the reflections of Foucault's work in contemporary theatre. The main problem that this work deals with is the examination of the concepts emphasized in Sarah Kane's play Blasted in the direction of Foucault's discourse on the establishment of an ethical subject. In this play, the psychosocial situations of the players as individuals who are far from social norms are reflected in a striking expression. Foucault's and Sarah Kane's critique of modern society is paralleled when individuals are treated with traumatic experiences in the context of Foucault's concept of ethical subject in order to investigate the effect of postmodernity and postmodernism on this reflected situation.

Keywords: Michel Foucault, Sarah Kane, Ethical Subject, In-Yer-Face, Blasted.

¹ *Yaratıcı Drama Lideri, duygu-kartal@hotmail.com*

GİRİŞ

20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olarak Foucault, söylemlerinde güç, iktidar ve özne ilişkisini farklı bir boyutuyla yorumlamıştır. Özellikle bireyin tarihsel gelişimini ve iktidar odaklanınca bireyin nasıl 'özne' haline getirildiğini sorgulayan Foucault, bireyin iktidar ilişkileri bağlamında direnme problemini esas almıştır. İnsanın doğaca ve toplumsal normlar tarafından belirlenmiş zorunluluklarını ve bu zorunluluklar karşısında direnebilmek adına yaşadığı kaotik süreci büyüteç altına almış olan Foucault, bu anlamda birtakım saptamalarda bulunmuştur. Bu saptamaları yaparken deliliğe, cinselliğe, şiddete, hapsolmaya özellikle değinmiş, bu doğrultuda insanla ilgili hemen hemen her kavramı yeniden gözden geçirmiştir. Onun için esas sorun, insanın birtakım süreçler karşısındaki davranışsal tutumudur.

Toplumun zaman ilerledikçe geçirdiği devinim ile birlikte birçok yeni olgu ortaya çıkar. Kabul gören bu olgular normatif değer kazanır ve bireyi bu değer ile birlikte var olmaya zorlar. Foucault'ya göre bu zorlayış iktidarın eseridir. İktidar bunu birçok ilişki gücünü barındırarak yapar.

"İktidar, ekonomik ilişkiler, cinsel ilişkiler ve bilgi ilişkileri gibi ilişkilere dışsal olmayıp, bu ilişkilere içseldir. Başta klasik Marksist teori olmak üzere birçok teorinin iddia ettiğinin aksine, iktidar bu ilişkileri dışsal olarak belirlemez; iktidar bir yandan bu ilişkileri üretirken öte yandan da kendisinin içkin olduğu bu karmaşık ilişkiler dolayısıyla yayılır ve işlerlik kazanır" (Alataş, 2012: 16).

Bununla birlikte etik öznenin kurulumunda iktidarın etkisi büyüktür ve bunu hegemonya kurarak başarır. Bu aşamada cinselliği, şiddeti veya deliliği kendi normatif bakış açısıyla tanımlar. Ayrıca bu tanımlamayı yaparken, rasyonaliteyi kullandığını iddia ederek sınırları belirler. Foucault bu bağlamda rasyonalizmi de reddeder. Aydınlanmacı düşüncenin gerekleri olan ilerlemecilik ve hümanizm gibi kavramlara da karşı çıkar. Modernite ve Aydınlanmanın ideallerini eleştirir. Çünkü tüm bu kavramlar ve idealler birtakım sınıflandırmalara göre düzenlenmiştir. Burada söz konusu

düzenlemeler, toplum yapısını ve bireyi doğrudan etkileyerek denetim altına almaya odaklanmıştır. Foucault'ya göre bu denetimin kurulumu yalnızca devletin ideolojik aygıtlarıyla olmaz.

"Foucault cinsellik, psikiyatri, kriminoloji gibi alanların var olma koşulunda ve toplumsal zeminde yayılımında rasyonelleşmenin egemenlik ve güç ilişkilerini içerdiğini düşünür. Modern toplumun normal-anormal, masum-suçlu vs. gibi toplumu sınıflandıran yapısına, Aydınlanmanın akıl-akıl dışı ilişkisi kaynaklık etmiştir. Akıl kendi dışında kalanı dışladığı andan itibaren iktidar aracına dönüşmüştür" (Bozdoğan, 2013: 22).

Burada bireyin düşünce ve davranış biçimi belirli söylemler aracılığıyla denetlenmeye çalışılmıştır. Böylelikle toplumsal bir bilinç oluşumu hedeflenmiştir. Foucault'ya göre disipline edici iktidar, toplumsal kurallar aracılığı ile kendini gösterir. Bu disiplinin uygulanışı 'etik özne'nin kurulumuna zemin hazırlar. 'Etik özne', toplum içindeki diğer bireylerle özdeşdir. Modern toplumun kurulumu bu özdeşliğe bağlıdır ve böylelikle toplum hizaya sokulmuş olur. Eğer birey bu kurallar silsilesine gerekli uyumu göstermezse, birtakım denetim araçlarıyla toplumdaki izole edilir.

"Öznenin ya da özne üretiminin modern bilimin biçimsel bilgi şekillerinden nasıl etkilendiğini detaylı olarak incelemeye çalışan Foucault, diğer postmodern düşünürlerle birlikte bu modern nitelik ve temellendirmeler altında modern özne tasarımına meşruluk kazandırma çabalarını etkisizleştirmeye çalışır. Çünkü Foucault'ya göre özne, ötekiler tarafından kontrol edilen ve ayrıca kendi bilgi ve bilinci aracılığıyla bir kimliğe bağlanmış olandır" (Coşkun, 2010: 6).

Foucault, tarihsel süreç içerisinde öznenin modern bireye dönüşümüne dek geçirdiği dönüşümü incelemiş ve onun düşünsel etkisi pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da düşüncelerinin yansımalarını göstermiştir. Bu bağlamda bir yeniden yaratım aracı olarak tiyatro, toplumsal katmanda daha etkili bir duruma gelmiştir. Bu çalışmada Foucault'nun etik özne kavramı ve bu noktada oluşturduğu

teoriler ile birlikte bu teorilerin tiyatrodaki etkisini irdelemek adına "In-Yer-Face" tiyatro ele alınarak, bu doğrultuda çağdaş İngiliz tiyatrosunun en çok konuşulan isimlerinden Sarah Kane'in Blasted oyunu incelenecektir. Modern toplumlarda bireyin içe dönüş sürecini, bu sürecin yarattığı sancıları ve psikolojik travmaları vurguladığı Blasted oyunundaki göstergeler Foucault'nun 'etik özne'si hakkında oldukça çarpıcı bağıntılar ortaya koyacaktır.

"In-Yer-Face" tiyatro, oyun metnini arka plana atan, "suratına tiyatro" olarak da adlandırılan farklı bir üslup yaratmıştır. Bu üslupta söz konusu olan seyirciyi dramatik bir yapının içine çekmek değil, anlık duygulanımlar yaratmaktır. Tam da bu noktada Sarah Kane devreye girer ki, onun tiyatrosunun "vahşet tiyatrosu" diye anılması bıraktığı etkiden ileri gelir.

"Postdramatik tiyatrodaki, yönetmenin yanı sıra ona eşlik eden her bir sanatçının, dansçının, müzisyenin, oyuncunun kendine ait, özgür bir 'alanı' vardır. Beden, bir karakteri canlandırmak yerine ses, ritim ve ahengi arayan bir nesneye dönüşmüştür" (Demirkol, 2013: 4).

Burada bedenın nesneye dönüşümü ya da öznenin nesneye dönüşümü, Foucault'nun 'etik özne'si ile bağıntılıdır. Foucault'nun öne sürdüğü boyutta bir dönüşümün nasıl ortaya çıktığı ve bu dönüşümde hangi kavramların önem kazandığı bir metin olan "Blasted", tüm sahneler göz önüne alındığında biçim olarak dramatik bir yapı ve anlatım söz konusu değildir. Yalnızca imgelemler yaratılmış ve bilişsel anlamda duygu uyarımları yapılmaya çalışılmıştır. Birtakım toplumsal gerçeklikler hikâye yaratılarak değil, göstergelerle (cinsellik, şiddet, silah, asker, insan bedeni, açlık, savaş...) ele alınmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Michel Foucault'nun düşünsel etkisi, 'etik özne' ve güç ve iktidar kavramları anlatılacaktır. Bu bağlamda insanın farklı bir kavramsal boyut kazanması ve 'etik özne'ye dönüştürülmesinde modern toplum eleştirileri göz önünde bulundurularak, özne-iktidar ilişkileri ele

alınacaktır. Ayrıca bu ilişkiler bütününde, baskı unsurları ve normatif öğeler irdelenecektir. İkinci bölümde postmodern sanat akımı ile birlikte postdramatik ve "In-Yer-Face" tiyatrosunun doğuşundan bahsedilecek ve Sarah Kane'in bu oluşumdaki yeri sorgulanacaktır. Üçüncü bölümde ise Sarah Kane'in Blasted oyununda metin incelemesi yapılacak ve son olarak sonuç kısmında, oyunda Foucault'nun 'etik özne' kavramının yansımalarına değinilecektir. Bu yansımaların, oyun metinlerinde geçen hangi unsurlar üzerinden ortaya çıktığı belirlenecek ve bu noktada metinlerde ifade edilen göstergelerden yararlanılacaktır.

I. Foucault'nun Düşünsel Etkisi Altında Etik Özne ve Güç/İktidar Kavramlarına Genel Bir Bakış

Klasik felsefenin Avrupa'daki düşünürleri çalışmalarına devam ederken bundan etkilenen ve bu anlamda birtakım karşıtlıklar yaratan ünlü Fransız düşünür Michel Foucault, Aydınlanma düşüncesinin önemini kaybetmeye başladığı yıllarda modern zamanın iktidar ilişkilerinin toplumu ve bu etkiyle birlikte bireyi nasıl dönüşüme uğrattığını oldukça çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir. "...Foucault, modernliğin özneliği oluşturma pratiklerinin çok yönlü bir eleştirisini yapmayı hedeflemiştir" (Işık, 2014: 103).

Foucault'nun özne felsefesini anlayabilmek için, onun tarihsel geçişleri nasıl değerlendirdiğini kavramak gerekir. Foucault bu doğrultuda, bireyin nesnelleşme süreciyle disipline edici iktidar sistemi oluşumu arasında bir köprü kurar. Bu köprünün temelinde ise modern toplumun olduğundan söz eder. Peki, modern toplum durumu, ortaya çıkışı ve süregelmesiyle birlikte bireyi hangi yolla birtakım normlar bütününe üye yapar? Paras'a göre:

"İktidarın hastaneler, okullar ve ordular gibi disiplinler sistemleri, bu sistemlerin içinde yer alan insanları inceleme nesnesi hâline getirerek, kabiliyetlerini sınavla normlarla kıyaslayarak ve incelemeye tabi tutulmuş insanları tespit edilmiş becerilerine uygun biçimde görevlendirerek etkin bir şekilde işlemekteydi" (Paras, 2016: 109).

Bu yaklaşım, modern toplumun bireyin öznelliğini yok edişine bir açıklık getirebilir. Çünkü bahsi geçen disipline edici sistem, Foucault'nun tam da anlatmak istediği sistemdir. Onun bahsettiği bu köklü bir sistemden söz ederken güç/iktidar kavramı elbette es geçilemez. Tüm iktidar organları (hastane, okul, ordu...), Foucault tarafından tanımlanırken diğer söylemlerden farklı konumlandırılmıştır.

Foucault'da iktidar, normlarını bireyin üzerinde baskı kurarak değil, hegemonya oluşturarak kabul ettirir. Güler'e göre bu aşamada baskı yerine her ne kadar yarar söylemleri kullanılsa da, gözetleme sistemleri oluşturulmuştur. Bu sistemler sayesinde bireyin davranışları şekil alır (Güler,2016: 23). Güler'in bahsettiği gözetleme kuleleri davranışları şekillendirmede hegemonya kurmak kadar başarı sağlayabilir mi, bu tartışılır. Çünkü yarar söylemleri ile inanç sağlanması ve bu doğrultuda bireyin davranışlarının disipline edilmesi daha etkin bir yol olabilir.

Foucault, insanın modern zamanın getirileri olan birtakım norm sistemlerine diretebildiğini de ifade etmiştir. Peki, onun tarafından, iktidar yapılanmasının ve modern toplum sisteminin sonucu olarak nitelenen birey söz konusu normlara nasıl direniş gösterebilir? Bu noktada öncelikle bireyin direniş gösterdiği iktidarı kavramak gerekir. Ancak iktidar tek bir odakta mı toplanmıştır? Erol'a göre Foucault'nun iktidarı görünür değildir ve tek elde toplanmış, belli bir ahlak sistemi ile yönetilen güç olarak da tanımlanamaz. (Erol, 2014: 3) Bu bağlamda iktidarın farklı alanlara yayılmış bir ilişkiler yumağı olduğu söylenebilir.

"İktidar ilişkileri, toplumsal ağda derinlemesine öyle kök salmıştır ki oradan çıkarılıp atılamazlar. Bu bakıma toplum içinde yaşamak daima iktidar ilişkileri içinde olmak demektir. Toplum içinde yaşamak, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmanın mümkün olduğu bir fiili süreklilik içinde yaşamaktır" (Yücel, 2016: 83).

Bununla birlikte, toplum içinde yaşamak için uyulması gerekenlere uyulmazsa soyutlanma söz konusudur ve bu soyutlanma belli isimler

verilerek kalıplaştırılmıştır. Bu kalıplaşmalar toplumsal olarak kabul gören ya da bir başka deyişle hoş karşılanan ya da karşılanmayan birtakım ölçütlere dayanmaktadır. Davranışsal olarak belli noktaya kadar normal karşılanan, bu sınırın korunmadığı durumlarda ise etik olmayan tutumu ile nitelenen birey, daha sonrasında yeniden disipline edilmeye çalışılır. Disiplin sistemlerinin hem kullanılma sürecinde hem de sonrasında iktidarcı belirlenen ve toplumsal olarak kabul edilen ölçütlerin taşıyıcı konumunda olan bireyin, bireyselleşme sürecinde edindiği bu konum onu modern özne yapar. Modern özne olarak birey, kendi kendini denetleyen ve bu durumu "etik" olarak adlandıran bir varlık haline dönüşmüştür.

Foucault'da birey, modern özneye dönüşürken, belirli bir kimliğin dayatılması yoluyla toplumsal bir manipülasyon aracına büründürülür.

"Öznel söylemin noktalama işareti gibidir ve söyleme üzerinde ya da aracılığıyla işleyebileceği bedenleri sağlar. Buna göre hatta diyebiliriz ki öznel bilginin bazı koşullarını biçimlendirir. Foucault'ya göre özne, kuvvetin kendi üzerinde katlanması, kendiliğe dikkat verilmesiyle üretilir. Öznelliğin üretimi bütün düzeylerde -beden düzeyinde, kuvvetler düzeyinde veya bilgi düzeyinde- daima kendinin kendi üzerine katlanmasıyla cereyan eder" (Kendall ve Wickham, 2016: 125).

Buradan anlıyoruz ki iktidar ilişkileri bağlamında, bireyin toplumca desteklenen ve kendisi tarafından da kabul gören kimliğinin oluşum süreci, söylem dengesine ve iktidar araçlarına göre şekillenir. Bununla birlikte "... Kimlik oluşturma sürecinde iktidar; özellikle bireyleri özneleştirmek için suç, cinsellik, akıl hastalığı gibi deneyimleri kullanarak, suça eğilimlilik, cinsel sapkınlık, akıl hastalığı gibi kimlikleri oluşturur" (Aslan, 2012: 84). Bu kimlikler, bireyin kendi içinde yaşadığı durumu herkesçe kabul gören biçimleriyle tanımlamış ve bu tanımlamada "etik" kavramının içinde ya da dışında olmak bireyin özneleşmesi için önemlidir. Bu kavramın içinde olmak için bireyin kendi kendini denetlemesi, onun manipüle edildiğinin bir göstergesidir. Bununla birlikte bu

kavramın içinde oluşu, bireyin birtakım değer yargılarına uyumu ya da yasak ve yasaklanan olgulardan uzak duruşu ile açıklanabilir mi?

Foucault'ya göre yasadışı olmak da yaşam koşullarından biri olarak tanımlanabilirdi. Fakat iktidarın dışında olan bir şeylerin varlığını da gösteriyordu. Bu varlık ya da başka bir deyişle iktidardaki boşluklar, kitlesel olarak denetlenmek yerine her bireyin kendi kendini denetlemesi ile bireyleştirici bir iktidar mekanizması gerektiriyordu (Foucault, 2016: 148). İşte bu mekanizmanın birey tarafından kabul görmemiş hali suç unsurlarını ortaya çıkarıyordu. Modern hayatın yerleşmesi ile birlikte suç unsurlarının oluşumu, daha önce de bahsettiğim kimlik oluşumlarıyla paraleldi. Bu bağlamda bireyler ve nüfus oluşumu ve bu oluşumun denetlenmesinin ortaya çıkışından bahsetmek gerekir.

"Hayat iktidarın alanına giriyor: Bu, insan toplumlarının tarihinde en temel, hiç kuşkusuz en önemli değişimlerden biridir ve bu dönemden itibaren, yani tam olarak on sekizinci yüzyıldan itibaren cinselliğin nasıl kesinlikle temel bir parça hâline geldiğinin görülebileceği apaçık ortadadır; çünkü aslında cinsellik çok kesin olarak bedenin bireysel disiplinleri ile nüfusun düzenlenmesi arasındaki eklem noktasına yerleşmiştir" (Foucault, 2016: 153).

Bu söylemle birlikte Foucault, cinselliği yaşamın temeline oturtmuştur. Bireyin denetlenmesi, bireyin cinselliğinin denetlenmesi ile gerçekleşebilir. Dolayısıyla iktidar kendini gerçekleştirmiş olur ve iktidarın öznesi yaratım sürecini bu şekilde tamamlar.

Foucault cinsellik üzerine söylenen tarihsel söylemlere karşı çıkmıştır. Özellikle de cinselliğin insan için saklı bir güdü olarak kabul görmesi fikri başlı başına yanlış bir teoremdir. Cinsellik söylemi Foucault için arzu kuramıyla bağıntılıdır. Cinselliğin saklanan ve yasaklanan bir şey olmasının nedeni budur. Bu anlamda Foucault'nun baskı ve dürtülere yönelik söylemlerine bakmak gerekir. Burada Foucault'nun bahsettiği içgüdüyle simgelenen bir cinsellik söylemi değildir.

"İktidar ilişkisi zaten arzunun bulunduğu yerde olacaktır; dolayısıyla bu ilişkiyi sonradan devreye girecek bir baskı çerçevesinde suçlamak yanılsamadır; aynı şekilde iktidar dışında yer alacak bir arzuyu aramaya kalkışmak da boş bir çabadır" (Foucault, 2017a: 62).

Foucault'nun anlatmaya çalıştığı, cinselliğin insani bir içgüdü değil, iktidarın dayatarak manipüle ettiği ve arzu kuramıyla birlikte tanımlanan bir kavram olmasıdır. İktidar, bir ilişkiler bütünü olarak bireyi yönetir ve onun hegemonik olarak farklı algıladığı cinsellik kavramıyla toplumsal normlarını oluşturur. Bu normlar hem bireyin kendi kendini tanımladığı kimlikle, hem de cinsel deneyimin içerdiği arzuya bitişik olmalıdır. Aksi takdirde kişi farklı bir kimliğe bürünerek yine iktidarın öznesi olacaktır. Bireyin bu kez ötekileşmesi ve soyutlanması söz konusudur ve geçirmiş olduğu dönüşümle birlikte büründüğü kimlik "sapkın" ya da "akıl dışı" olarak nitelenen bir yapıdır.

Modern toplumun öznesinin nitelendiği bu kimlikler hangi ölçütlerle belirlenir? Foucault'nun araştırdığı sorunsal bu noktaya dikkat çekmektedir. Bu ölçütler belirlenirken aklın tanımının nasıl yapılacağı ya da başka bir deyişle varlığının neye göre kanıtlanacağı bir başka önemli noktadır.

Foucault'da akıl, kendini karşıtıyla birlikte var eder. Çünkü akıl dışılık ancak aklın var olmasıyla açıklanabilir. Bununla doğrultuda Foucault'ya göre, "Delilik her halükârda ancak bizzat aklın alanı içinde anlam ve değere sahip olabilmektedir" (Foucault, 2017b: 68). Öyleyse toplumsal hayatın sürekliliği için akıl da akıl dışılık da bir gerekliliktir. Bu gereklilik bir güç/ iktidar unsuru sayılabilir. Bireyin bu anlamda "sapkın" ya da "akıl dışı" olarak bir kimliğe bürünmesi iktidarın gerekli kıldığı ve onun yarattığı bir güç alanıdır. Bununla birlikte cinsel kimlik ile akıl arasında nasıl bir bağıntı olabilir ve iktidarın bu bağlamdaki konumlandığı birey için neler söylenebilir? Foucault bu ilişki ağını haz duygusuyla ve bu anlamda ortaya çıkabilecek sapkınlık nitelemesiyle bağlantılı olarak açıklamaya çalışmıştır.

"Cinsel içgüdü, özerk bir biyolojik ve psikik içgüdü olarak tecrit edildi; bu içgüdüyle etkileyebilecek tüm tuhaflik biçimlerinin klinik analizi yapıldı; ona, tüm davranış biçimleri üzerinde bir normalleştirme ve patolojikleştirme rolü yakıştırıldı; nihayet bu tuhaflikları düzeltebilecek bir teknoloji araştırıldı" (Foucault, 2017a: 77).

Foucault'nun burada bahsettiği patolojikleştirme durumu, sapkınlığın bir başka yorumudur. İçgüdüsel olarak ortaya çıktığı varsayılan ve insana haz veren bu durum yine düzeltilmesi gereken bir tuhaflik durumudur ve bu durumu düzeltebilecek teknolojilerin varlığı söz konusudur. Bu teknolojiler bireyin davranışları üzerinde disiplin sağlamaya yönelik teknolojilerdir ve disipline edici iktidar sisteminin araçlarıdır. Bu doğrultuda disipline edici iktidar birtakım araçları kullanırken nasıl bir yol izler? Bu soru temel alındığında gözetim/gözetleme konusu akla gelmektedir ve burada önemli olan iktidarın tekniğidir. İktidarın stratejisi her ne kadar hastaneleri ve hapishaneleri kullanmak üzerine gelişmiş olsa da, daha önce bahsi geçen bireyin kendi kendini denetlemesi yoluyla da bir disiplin sağlanabilir.

Foucault iktidar analizinde üretken olmayan bir gurubu özellikle inceler. Bu grup akıl hastaları, sapkınlar, suçlulardır ve üretken değildir. Öyle ya da böyle mutlak bir üretkenlik durumunda olması gereken özne, Foucault'nun iktidar analizinde eğer bu üretkenliğin dışındaysa soyutlanır. Çünkü davranışsal anlamda marjinaldir ve üretmez. Bununla birlikte disipline olması gerekir (Utkan, 2014: 43).

Bu yaklaşım oldukça önemli bir noktaya temas etmektedir ve en başından beri söylemeye çalıştığımız şeyi özetler. Çünkü modern toplumun 'etik özne'si her durumda var olmaya zorlanan, normal olan ya da olmayan, fakat disipline edilmiş olandır.

II. Postmodernite Olgusunda Foucaultcu Yaklaşım

Çağdaş olma bilinci ve bununla birlikte toplumsal değer yargılarının kabulü, modern kültürün başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Elbette bu kültürel oluşum, birtakım ekonomik, siyasal ve toplumsal değişikliklerin sonrasında ortaya çıkmıştır. Özellikle sanayi devrimi sonrası söz konusu değişiklikler, bireyin ve toplumun üzerinde belirgin şekilde etki göstermiştir. Öncelikli olarak toplumsal alanda sınıfsal oluşum ve bu sınıflar arasındaki ayırım modern kültürün bireye olan etkisi bakımından oldukça önemlidir. Her ne kadar bireyin sosyal statüsü bu sınıflandırmalara göre değer kazansa da buna karşı çıkan fikirler de ortaya çıkmıştır. Bu fikirlerin Aydınlanma düşüncesi çatısı altında toplandığı kabul edildiğinde Modernite, 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesiyle birlikte rasyonelliğin ve çağdaş düşünce sisteminin ön planda olduğu bir kavram olarak tanımlanabilir.

"Modernite, özünde Aydınlanmanın çocuğu ve bir uzantısıdır. Aydınlanma felsefesinin temelinde modernleşme ve daha çok modern düşünce isteği egemendir. Her ikisi de ilerleme fikrini esas alır, ilerleme mutlak anlamda benimser" (Bostan, 2013: 19).

Modernite ve Aydınlanma düşüncesi arasındaki bu yakın ilişki dünya üzerindeki tüm kültürleri etkilerken ünlü düşünürleri de harekete geçirmişti. Bu anlamda Foucault da sessiz kalmamış ve Aydınlanma geleneğine karşı yeni düşünce odakları yaratmıştı. Modern dönemin egemen görüşü olarak Aydınlanma düşüncesini, Modernitenin ardılı olarak postmodernite kavramıyla yakınlaşarak eleştiren Foucault, modern insanın yaşam şeklini de tüm yönleriyle tartışma alanı olarak öne sürmüştür. Aydınlanmanın idettiği aklın öncüllüğü, başlı başına yıkılması gereken bir tabudur.

Foucault insanı yeniden tanımlamıştır. İnsan, özne-nesne olarak yeniden kurulmuş, bir tür metafizik imge olarak yeniden doğmuştur. "Eski çağların tanrı merkezli metafiziğinde tanrıdan boşalan tahta oturmak üzere kurgulanmıştır" (Erol, 2014: 15).

Bu yaklaşım Foucault'nun, akli taçlandırılan modern düşünce sistemine nasıl karşı çıktığının güçlü bir destekleyicisidir. Çünkü insanın akıl yoluyla her şeyi yönetebileceği düşüncesi ve bu doğrultuda iktidarın bir parçası olması, Foucault

için desteklenmeyen bir yaşam biçimidir. Bunun nedeni ise insanın kendinden uzaklaşması, bireyselleşme olarak yansıtılan şeyin aslında normlara özgünlük ve aynılık olduğunu anlatmaya çalışmasıdır. Bununla birlikte akıl hastalığını ve sapkınlığı, başka bir değişle normal davranmayı ya da davranmamayı bu duruma özgü iki soruyla irdelemiştir.

“Kültürümüz hastalığa sapkınlık anlamı yükleyecek ve hastaya, kendisini dışlayan bir statü verecek hale nasıl geldi? Ve buna rağmen, toplumumuz, içinde kendisini bulmayı reddettiği bu marazi biçimlerde, kendini nasıl ifade edebiliyor” (Foucault, 2017c: 81).

Burada Foucault'nun bahsettiği kültür kavramı hangi şekliyle toplumu ve sapkınlığı sorgulamıştır? Öncelikle bahsedilen kültürün kapsadığı alanı tanımlamak gerekir. Bu anlamda Foucault'nun irdelediği alana, yani modern toplum kültürüne bakmak gerekir ki bu da bizi beraberinde yine postmodern oluşuma götüreceği yolu oluşturacaktır.

Modernite sonrası zamanın devinimi sürerken, yeni oluşumlar da hız kesmeden toplumsal kültür alanına eklenmeye devam etmiştir. Böylece Modernite ve onun ardılı sayılan postmodernite kültür kavramında yeni bir boyut kazanmıştır. Daha önce bahsi geçen sapkınlığın dışlanan bir statü olması ve bu durumda toplumsal bir varlık olarak insanın modern bir öznedense postmodern kültürle kendini ifade biçimleri yaratması söz konusudur.

“Post” ön eki özelliği bağlamında öncesinin ardılına ifade eder. Bununla birlikte; “Bir yandan, kendini “post” bir şey olarak tasarlamak, belli bir tükenişi, eksilişi ya da çürümeyi kabullenmek demektir” (Connor, 2005: 107). Aslında bir şeyin ardından gelen başka bir şey genellikle yeniliği ifade ediyor gibi görünse de bu yaklaşım zaman bağlamında düşünüldüğünde doğru bir yaklaşımdır. Çünkü modern hayatın getirdiği sürekli ve her defasında daha hızlı tüketme olgusu, zamanla birlikte eklenince çürümüşlüğe ve hatta yok oluşluğa götüren bir boyutu ifade eder. Yeni daha yenisiyle değil, bir öncekinin eskisiyle değişmiştir. Bu noktada

toplumsal dönüşümün en kapsamlı göstergesi sanatsal alanda ortaya çıkmıştır ve kültür kavramı kendini sanatla yönlendirmiştir.

III. Postmodern Yaşamdan Tiyatroda Postdramatiğe

Yaşam biçimi ve kültür biçimlerinin değişmesiyle birlikte postmodern anlayışta, sanat biçimleri de değişim göstermiştir. Süreklilik gösteren tüketim ve yok ediş olgusunu dile getiren eserler, sanatın ana arterlerinden biri olarak estetik algıyı da bu tüketimin bir başka unsuru olarak farklılaştırmak istemiştir. Bu nedenle sanatın her alanına yansıyan söz konusu farklılaşma hareketi tiyatrodan da kendini göstermiştir. Sahnelemede öne çıkan anlam dizgeleri artık anlamsızlaşmış ve anlam başka formlara yüklenmiştir. Bu formlar oyun metinlerinde de öne çıkmaktadır. Oyun metinlerinde ortaya çıkan bu yeni yapıya “postdramatik yapı” olarak adlandırma yapılmıştır.

“Postdramatik tiyatro 1990'larda İngiltere'de öne çıkan ve adeta saldırgan, izleyicinin görmezden gelemeceği şekilde onu rahatsız edici olaylar, şiddet ve müstehcenlik içeren bir dil kullanımıyla karşı karşıya bırakan “In-Yer-Face Theatre”, yani “Suratına Tiyatro”-başka bir ifadeyle Yüzevrumcu Tiyatro- ile benzeşen yönleri olmasına rağmen, metin odaklı olmak yerine performansı önceleyen yeni bir tiyatro estetiğidir” (Bozer vd., 2016: 9).

Performansın esas alınması, metinde eski yapının parçalanmasına neden olmuştur. Dramatik yapının olmazsa olması birtakım unsurlar, yerleri bir başkasıyla doldurulmadan ortadan kaldırılmıştır. Bu bağlamda dramatik yapıdaki metinde öncelikli olarak öne çıkan unsur oyunun öyküsüken, postdramatik yapıda önceden belirlenmiş arketiplerin olduğu bir öykü yoktur. Korukçu'ya göre, “Postdramatik metinler çoğunlukla temel izleklerin kırıldığı metinlerdir. Bu izlek kimi zaman öykü olabileceği gibi, kimi zaman analitik ve mantıksal gelişim çizgisi ya da ana aksiyon planı da olabilir. Bu nedenle kimi postdramatik metinler bir performans metni gibi sadece ana akışı belirtirken, kimi metinler daha parçalı bir yapı gösterirler” (Korukçu, 2016: 36-37).

Buradan anlıyoruz ki postdramatik yapı, başlı başına tek bir ifade tarzıyla bütünleşmemiş ve tanımlaması tartışma götürülen bir yapıdır. Dramatik yapının ötesinde konumlandırılan postdramatik yapı tanımlanması doğrultusunda zaman ve uzam kavramlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Öte yandan postdramatik metinlerde seyirci zamandan uzaklaşarak, duygu ve düşünce boyutunda kendini var eder. Fakat bu noktada oyuna hem uzak hem yakındır. Bu anlamda konumlanan uzaklık, seyircinin kendi ile oyun kahramanlarının özdeşlemediği yerdedir. Aynı zamanda kurulan yakınlıkta oyunda anlam olarak ortaya çıkan göstergelerle sağlanır. Bu göstergeler kavramsal olarak herkesçe kabul görmüş ve algılandığında seyircide duygulanım yaratan unsurlardır. Yaşanılan bu duygulanım kişi için yeniden değerlendirme yapabileceği ve düşünsel olarak farklı bir boyutla gerçekliği sorgulayabileceği bir alan oluşturur. Sorgulanan gerçeklik ve toplumsal edinimler kişiyi rahatsız ederek yaşadığı duygulanımı doruk noktasına çıkarır. Böylece postdramatik üslup emeline ulaşmış olur ki bu da postdramatik metnin içeriğini anlamlandırır.

Tiyatronun gerçeği yansıtma formunun değişmesi ile postdramatik metnin içerdiği gerçeklik de genel anlamda algılanan dünya için yeni bir anlayış yaratmıştır. Çelik'e göre, "... çağdaş dünyada, 'gerçekliğin kaydı değil inşası' söz konusudur ve 'önceden formatlanmış' suretlere koşullanan bir algı biçimine bağlanmış bir dünyada, gerçeklik ve kurmaca ilişkisindeki bu belirsizlik temsil krizinin temelidir" (Çelik, 2003: 43-44). İşte bu noktada temsil edilen kavramların seçimi oldukça değerlidir. Çünkü seçilen kavramların bireyin ya da toplumun hangi gerçekliğini vurguladığı sorusu sanatsal alanda yüklenen misyon için belirleyici nitelik taşır. Bu misyonu anlamlandıran ve söz konusu gerçekliğin göstergeleri postdramatik yapıda öncelikli olarak ele alınmalıdır. Diğer yandan "In-Yer-Face" tiyatro, görünen dünyanın kanıksanmış yapısını postdramatik metnin gerçeklik yorumuyla birlikte ele alır. Bu anlamda ikisini birbirinden çok da ayrı düşünmemek

yerinde olacaktır. Her ikisinin de kökeni Britanya'ya uzanır ve bizi eleştirel seslerin yükseldiği bir tiyatro estetiğine götürür.

"In-Yer-Face" tiyatro elbette bulunduğu coğrafyanın hâkim estetik anlayışından, yani performans sanatının mazoşist bedensel vurgusundan etkilendi. Mark Ravenhill'in, Shopping and Fucking (Alışveriş ve Sikiş, 1996) oyununda, oyun kişileri henüz reşit olmamış bir oğlana bıçakla anüsünden tecavüz ederek öldürüyorlar, Sarah Kane'in Blasted adlı oyununda tecavüz, anal tecavüz ve yamyamlık ön plana geçiyor; yazarın Phaedra's Love [Fedra'nın Aşkı, 1996] adlı oyununda sahne üzerinde oral seks ve parçalanmış bedenler gösteriliyor; Anthony Neilson The Censor [Sansürcü, 1997] adlı oyununda porno filmlerin inceliğini tartışıyor ve Normal [1991] adlı oyununda bir cinayet sahnesini seyirciyi sarsacak kadar uzun bir süre işliyordu" (Buğlalılar, 2008: 91).

Çağdaş ortamda yeniden üretilen ve hatta tüketilen gerçeklik algısı, birtakım kavramların özellikle vurgulanmasına neden olmuştur. In-Yer-Face tiyatrosu göze çarpmaktadır. Her ne kadar In-Yer-Face tiyatro Sarah Kane ile birlikte anılsa da yazarın oyun metinleri postdramatik çabaya yön vermektedir. Bu çaba, daha önceden değinildiği gibi, postdramatik yapının emelini öne çıkarmıştır ve Kane bu çabayı oyunlarında şiddeti, cinselliği ve sapkınlığı kullanarak seyirciye yansıtmayı başarmıştır.

Sarah Kane oyunlarında öne çıkan kavramlar, Foucault'nun düşünsel etkisiyle birlikte incelendiğinde, özellikle 'etik özne' kavramı kendini göstergeler boyutunda belli eder. Çünkü yazarın toplumun ve bireyin dikkatini çekmek istediği nokta bu kavramın modern hayattaki kapsadığı alandır. Bu anlamda bireyin 'etik özne' olarak toplumsal duruşunu şiddetle bağdaştırır.

"Toplumu oluşturan bireylerin, şiddetle ilgilenmelerinin yaşamsal önemine ve gerekliliğine vurgu yapan yazar, izleyicilere, hiçbir zaman kendi görüşlerini benimsetmek gibi bir kaygı gütmmez. Yazarın tek ereği, toplumda var olan çarpıklıkları ve her anlamda yaşanan şiddeti, oyunları aracılığıyla gözler önüne sermek ve çözüme giden yolda yapılacak olası girişimleri izleyicilere bırakmaktır" (Ada, 2010: 8).

Kane'in bu doğrultuda ilk girişimi Blasted (Harap) oyunuyla ortaya koyduğu göstergeler olmuştur. Oyunun kurgusal bileşenleri, sahnelemeye yönelik metaforlar, kullanılan dil, modern dünyanın temel sancısını seyirciye aktarmaktadır. Oyunun aynı zamanda Sarah Kane'in yazarlık için ilk deneyimi olması ve onun bu anlamdaki birikimini ilk kez ortaya koyması açısından In-Yer-Face tiyatro ve postdramatik yapısal önemi oldukça büyüktür.

IV. Blasted Oyun Özeti

Ian ve Cate bir otel odasında buluşmuş iki eski sevgilidir. Ian akciğer kanseridir.

Birinci sahnede Ian sık sık Cate'e onunla sevişmek istediğini söyler. Cate bunu istemediğini söylemesine rağmen Ian ısrarına devam eder. Daha sonra Ian ve Cate daha yakınlaşır. Sevişmeye başlarlar, Ian mastürbasyon yapmaya başlar, Cate onu iter. Sonra tekrar Ian'ı tahrik eder. Fakat yine vazgeçer. Ian isyan eder. Sevişmezler. Ian, Cate'e masadaki çiçek buketini verir ve sahne biter.

İkinci sahnede Ian öksürük nöbetleri geçirir. Nöbet geçtikten sonra Cate, Ian'ın çıkardığı seslere uyanır ve küfreder. Ian'ın kaba tavırlarına alışmış ve o da bu şekilde davranmaya başlamıştır. Bir süre sonra Ian'ın ortalığa bıraktığı silahı eline alır ve inceler. Daha sonra aralarında tartışmaya başlarlar. Bu sırada Ian, Cate'e daha önce birini öldürdüğünü itiraf eder. Sonrasında kapı çalınır ve Ian korkuyla kapıya yönelir. Gelen bir askerdir.

Bir sonraki sahnede otel havan topu ile vurulmuştur. Asker ve Ian yerde yatmaktadır. Birer sigara yakıp sohbet etmeye başlarlar. Asker, Ian'a onunla sevişmek istediğini söyler. Bir

an eskiyi hatırlarken bir eve baskına gittiklerini ve orada küçük kız çocuklarına ve kadınlara tecavüz ettiğinden bahseder.

Tüm bunlara karşın, Ian bir işkenceci ya da asker değil yazar olduğundan bahseder. Asker, yaşadığı travma sonrası tüm bunları yapmasının olağan olduğunu vurgular ve eski sevgilisinin öldürüldüğünü anlatır. Bu sırada Ian'ın kafasına silah dayayıp ona tecavüz eder.

Sonraki sahnede asker, elinde silahı Ian'a yakın yatmakta, kendi beynini dağıtmıştır. Cate banyo kapısından içeri girer. Üzerinden sular akmakta ve bir bebek taşımaktadır.

Cate, Ian'a askerlerin kenti ele geçirdiğinden bahseder. Dışarıda insanların açlıkla savaştığını anlatır ve bir kadının bebeğini kendisine verdiğini söyler. Ian ise ölmek istediğini söyler. Cate buna karşı çıkar. Ian silahla kendini vurmaya kalkar. Fakat silahta mermi kalmamıştır. Bu sırada Cate bebeğe bakar. Bebek ölmüştür. Daha sonra Cate bebeği zeminin altına gömer. Bebeği gömdükten sonra dışarıya yemek bulmak için gideceğini söyler ve çıkar.

Ian'ın kendini boğmaya çalışarak sinir krizi geçirdiği, kanlı gözyaşlarıyla ağladığı, askere sarıldığı görülür. Açlıktan halsiz düşmüştür. Bebeğin cesedini yer. Daha sonra ölür. Kafası dışarıda kalacak şekilde kendini gömer. Cate gelir. Bacaklarının arasından kan damlıyordur. Sonrasında Ian'a yemek yedirir. Ian'ın teşekkür etmesiyle sahne biter.

V. Blasted Oyun İçeriği ve Postdramatik Unsurlarda Foucault'nun 'Etik Özne'sinin Yansımaları

"Aslında bir otel odasında, aralarında güç bakımından çok fark olan bir kadın ve ona tecavüz eden bir adamı yazıyordum. Sonra beklenmedik bir şey oldu: Mart 1993'te daha oyunu yazmaya başladığım ilk haftalarda televizyonu açtım. Srebrenica kuşatma altındaydı. Yaşlı bir kadın kamera karşısında ağlıyordu. Lütfen birileri bir şeyler yapsın diyordu. Kimsenin bir şey yapamayacağını iyi biliyordum. Birdenbire yazmakta olduğum oyuna olan ilgimi tamamen kaybettim. Televizyonda gördüğüm şey tam da

yazmak istediğimdi. Bu nedenle sorun şuydu: Daha ilgi çekici olduğunu düşündüğüm bir konuya yönelerek oyunu bıraksam nasıl olurdu? Yavaş yavaş yazmakta olduğum oyunun tam da bu konu olduğunu anladım. Şiddetle, tecavüzle birbirlerini görünüşte seven ve tanıyan iki kişi arasında geçen olayları anlatıyordu. Böylece Leeds'teki bir otel odasındaki bir tecavüz ile Bosna'da olanlar arasındaki olası ilişki ne olur diye düşünüyordum. Ve ansızın bende jeton düştü. Birisi tohum iken öteki ağaçtı. Savaş tohumlarının barış dönemlerindeki sözde uygarlıkta bulunabileceğini düşünüyorum. Ve Avrupa'nın göbeğinde meydana gelen şeyin çok ince olduğu ve her an kınanabileceği düşüncesindeyim" (danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/).

Sarah Kane'in Blasted için söyledikleri, onun aslında bu oyunla izleyiciye taşımak istediklerinin bir özetini oluşturuyor. Bununla birlikte daha önce de belirtildiği gibi, dünyanın vahşet içeren dengesini oyunla birlikte bir kez daha deneyimleyen izleyici, oyunda Foucault'nun düşünsel etkisiyle de karşı karşıya kalmış olur.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa, şiddetin bir başka boyutuyla tanışmıştır. Toplumun her köşesinde şiddet unsurları farklı birimlerle kendini belli ederken, bir seri etnik çatışma ve insanın her alanda süren hayatta kalma savaşı da devam etmiştir. Bu nokta da Foucault'nun 'etik özne'si Sarah Kane'in dediği gibi "sözde uygarlık" durumunda yeniden doğmuştur. 1992-1995 yılları arasında Avrupa'nın en vahşet dolu ortamının yaşandığı Bosna Savaşı'ndan ve modern hayatın yarattığı bireyin sancılılarından etkilenen Sarah Kane, Blasted'da şiddetin insanın her hücrelerine ve ruhuna nasıl etki ettiğini vurgulamaya çalışmıştır. Bu bağlamda oyun metnindeki postdramatik öğelerin her birinin ayrı ayrı işlevi vardır.

Ian 45 yaşında bir erkek, Cate 21 yaşında bir kadındır. Eskiden birliktelik yaşamış ve bir otel odasında tekrar buluşmuşlardır. Bu otel odasında aralarında geçen konuşmalarda birtakım postdramatik öğeler dikkat çekmektedir. Ian akciğer kanseridir. Buna rağmen acı çekerek sigara içmeye devam eder. Sık sık öksürük

nöbetleri geçirir. Acısını hafifletmek için alkol alır. Oyunun şiddet ve acı içeren göstergeler kullanarak ilerlediği ilk vurgu burada yapılmıştır ve bu bir duygulanım ile kırılma yaratır.

Kapı çalınıp oda servisi geldiğinde Ian garsonu "wag" diye nitelendirir. Bu isim ülkenin orta doğulu insanlarına verilen ırkçı bir söylemdir. Ayrıca Ian Cate'e Zencileri seksi bulup bulmadığıyla ilgili sorular da sorar. Burada da seks, erkeksilik, şiddet ve ırkçılık ile ilgili bir çağrışım söz konusudur. Bu bağlamda öncelikle Foucault'nun cinsellik ve insan üzerine söylemlerine bakmak gerekir. Foucault cinselliği bireye yüklenen ahlâk ve kendilik etiğiyle bağdaştırır. Cinselliğin Tarihi'nde ahlak kavramı için şunları söylemiştir:

"Bir davranış ilkesine tamamen ya da kısmen uyma biçimleri, bir yasağa ya da buyruğa itaat etme ya da direnme biçimleri, bir değerler bütününe sayma ya da ihmal etme biçimleri de bu şekilde anlatılır; ahlâkın bu yönünün incelenmesi, kişilerin ya da grupların, kültürlerinde kendilerine açık ya da gizli olarak verilmiş olup az ya da çok bilincinde oldukları buyurucu bir sistem uyarınca nasıl ve hangi oynaklık ya da karşı gelme payları çerçevesinde davrandıklarını saptamalıdır. Olayların bu düzlemini 'davranışların ahlaksallığı' diye adlandırılır" (Foucault, 2017a: 133).

Oyunda Ian ve Cate arasında geçen konuşmalarda Foucault'nun bahsettiği "itaat etme ya da direnme biçimleri" ırk, cinsiyet ve yaşam şekli bağlamında dile getirilmiştir. Ian'ın Cate'e Zencileri seksi bulup bulmadığıyla ilgili sorular sorması, Foucault'nun dikkat çektiği "davranışların ahlaksallığı" olaylar düzlemine eklenilebilir. Bireylerin kendi kültürlerinde edindikleri sistemsal etik, karşı çıkma biçimleriyle birlikte düşünüldüğünde belli bir kesimle ayrışma ve o kesime duyulan şiddet algısıyla bir çerçeve oluşturur.

"Ian: Nefret ediyorum bu şehirden. Kokuşmuş. Zenciler ve Pakiler her şeyi ele geçiriyor.

Cate: Onlara öyle dememelisin.

Ian: Neden?

Cate: Hiç hoş değil.

Ian: Sen zencilere bayılıyor musun?

Cate: Ian bayılmıyorum.

Ian: Sen bizim bu renkli kardeşlik cemiyetimizden hoşlanıyor musun?

Cate: Onları dert etmiyorum.

Ian: Büyü biraz.

Cate: Kardeşimin gittiği bakım merkezinde Hintliler var. Çok kibarlar.

Ian: Öyle olmak zorundalar zaten" (nakostrait. blogspot.com, 2018).

Burada iki sevgili arasında geçen konuşmada Ian'ın Zencilerden ve Pakilerden nefret ettiğini söylemesi üzerine Cate'in bu söylemin hoş olmadığını söylemesi davranışsal anlamda bir çerçeve yaratmaktadır. Sonrasında Cate'in Hintlilerin kibar olduğunu söylemesi üzerine Ian'ın bunun bir zorunluluk olduğunu söylemesi de uyulması gereken davranış kurallarının bir eleştirisidir. Bununla birlikte ehli olanın ehli olmayanla karşı karşıya kaldığındaki tavrı nefretle dile gelmiştir.

Daha sonra tekrar kapı çalındığında Ian kapıya silahı ile yönelir ve korkuyla yaklaşır. Fakat kapıda kimse yoktur ve salamlı sandviçler bir tepsi ile bırakılmıştır. "wag" olarak isim takılan görevli sadece soyut bir çağrışım olarak kalmıştır. Bu sırada Cate et yemek istemediğini söylerken, "ölü eti" diyerek vurgu yapar. Bu da yine şiddete yapılmış bir vurgu olarak dikkat çekmektedir.

Ian sık sık Cate'e onunla sevişmek istediğini söyler. Cate bunu istemediğini söylemesine rağmen Ian ısrarına devam eder. Burada da eril bir karakterin cinselliğe açlığı ve tecavüze yeltenmesine ilişkin çağrışımlar söz konusudur. Ian ısrarını sürdürürken Cate'e lezbiyen olup olmadığını da sorar. Bu şekilde sürekli olarak reddedilmeyi kabullenmeyerek bir sebep aramaya çalışmaktadır. Konuşmalar devam ederken Ian'ın küfürlü ve argo konuşmaları da sürmektedir. Cate zaman zaman şefkat

göstermeye çalışır, öpüşürler. Ardından Cate onu öpmekten vazgeçer ve mide bulantıları yaşar. Ian'ın reddedilmesi özbenliğine olan saygısını, erkeklik algısını yerle bir ederken, etik özne olarak onu ataerkil düzenin ilkel yasalarına referans veren bir kişiye dönüştürmektedir.

Sahne devam ederken Ian bir gazete bulur ve tecavüze uğramış ve öldürülmüş kadın haberleri okur. Ian'ın şiddetli cinsel arzularının yanı sıra bu haberlerin onun tarafından okunması da yine bir göstergedir.

Daha sonra Ian ve Cate daha yakınlaşır. Sevişmeye başlarlar, Ian mastürbasyon yapmaya başlar, Cate onu iter. Sonra tekrar Ian'ı tahrik eder. Fakat yine vazgeçer. Ian isyan eder. Sevişmezler. Ian, Cate'e masadaki çiçek buketini verir ve sahne biter. Böylelikle Ian romantizme teslim olmuştur. Bir buket çiçekle, içindeki tüm şiddet duygusunu gölgelemiş olur. Burada çiçeklerin bir toplumsal kod olarak, kadın erkek arasındaki anlamı simgelenmiştir. Tüm maskülen tavırlarına ve ileri boyuttaki kaba davranışlarına bir örtü olarak bir buket çiçek kullanılmıştır. Böylece görünüşte şehvetin yerini romantizm, şiddetin yerini nezaket almıştır.

Bir kadınla bir erkek arasındaki tüm kavramları yeniden gözden geçirmemizi sağlayan bu sahne cinselliği ve şiddeti, yaşamın temeliyle insani güdüler arasındaki bağı, dolayısıyla da kabul görmüş normları sorgulamıştır. Bu noktada Foucault cinsel etkinlik biçimi için şunları söylemiştir:

"Kişi kendisindeki arzunun karanlık yolunu keşfetmek durumunda değildir; onun yapması gereken, haz edimlerini tehlikesiz ve hasarsız olarak uygun biçimde yerine getirmek için bir araya getirilmesi gereken çok sayıda ve karmaşık koşulu kabul etmektir" (Foucault, 2017a: 405).

Bir başka deyişle insanın içsel hareketliliğinin karşıt kavramlarla temsili, şiddetin sönmüş ve her an yeniden alev almaya hazır ve denetim altında tutulan duygu biçimine işaret eder.



Resim1: Blasted, Erişim: 30.07.2019

İkinci sahnede parçalanmış ve odaya dağılmış çiçeklerin görüntüsü ile bir önceki sahnede bir örtü olarak kullanılmaya çalışılan çiçeklerin, aslında yetersiz kalışı ve şiddeti perdeleyemediği vurgulanmıştır.

lan öksürük nöbetleri geçirir. Acı içinde kıvrılır. Nöbet geçtikten sonra Cate, lan'ın çıkardığı seslere uyanır ve küfreder. lan'ın kaba tavırlarına alışmış ve o da bu şekilde davranmaya başlamıştır. Bir süre sonra lan'ın ortalığa bıraktığı silahı eline alır ve inceler. Ona ürkütücü gelen nesneye yaklaştıkça, bu nesneye olan iğrenme hissi de azalmıştır. Daha sonra lan ile bakışır ve Cate birden bire lan'a tokat atmaya, iteklemeye başlar. Herhangi bir sebep olmaksızın ortaya çıkan bu tablo, dramatik öyküleme yapısının bozulduğu anlardan biridir ve bir kırılma olgusudur. Sonrasında Cate, silahı lan'ın penisine doğrultur. Burada da yine Cate'in içinde bulunduğu şiddet ortamına uyum sağladığı görülür. Fakat tam bu anda Cate'in bayılması, yarattığı duygulanım açısından, bu uyumun sanıldığı kadar kolay olmadığına ilişkin bir göstergedir. Cate, bir

direnme odağı olarak insanın dayanma gücünü, bir ruhsal çöküntüyle bayılarak göstermiştir. Bununla birlikte Cate'in lan'ı bir erkeğin bir kadın tarafından taklit edilmesine bir örnek oluşturduğu da söylenebilir. Bir başka deyişle erkeğin içgüdüsel şiddetine kadının uyumu onu taklit ederek sağlanmıştır. Bu durum aynı zamanda erkek ve kadın bağlamında cinselliğin nasıl algılandığıyla da ilgilidir. Foucault bu düzlemde Freud'a ve psikanalitik geleneğe ilgi duymuştur. Foucault'ya göre:

"Travmaları ve savunma mekanizmalarıyla, özellikle de peşini bir türlü bırakmayan kaygıyla birlikte bireysel tarih, hastalığın psikolojik boyutlarından başka bir tanesini oluşturur görünmüştür. Psikanaliz, bu çatışmaların kökenine, mitolojinin sınırlarındaki (Freud, 'İçgüdüler, mitlerimizdir' diyordu) bir 'metapsikolojik' tartışmayı, yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, zevk ve tekrar, Eros ve Thanatos arasındaki tartışmayı yerleştirmiştir. Ancak bu, sorunun içinde birbirleriyle mücadele halinde olanları, çözüm olarak ortaya koymak anlamına geliyor" (Foucault, 2017c: 101-102).



Resim 2: *Blasted*, Erişim: 30.07.2019

Dolayısıyla oyunda Cate'in lan'ı taklit etmesi ve şiddet ortamına uyum sağlayarak tabancayı penisine doğrultması, içgüdülerle ya da Eros ve Thanatos mitleriyle açıklanabilir. Eros kadının libidosunu nitelerken Thanatos öldürme ve yok etme üzerine bir içgüdüyü işaret eder. Yaşam ve ölümün düalist bir şekilde iç içe var olduğu, haz almak ve yaşama tutunmak kadar kendine zarar vermek ve ölüme yaklaşmakta yaşamsal sürecin bir parçasıdır.

Cate'in ayıldığında, isterik kahkahalarla güldüğü görülür. Sonrasında lan, birdenbire Cate'i öpmeye başlar. Cate yine sevişmek istememektedir ve gitmek istediğini söyler. lan gitmesine izin vermez. Bu sırada lan, öldürüleceğinden korkmaktadır. Cate'e daha önce birini öldürdüğünü itiraf eder. Bu sırada sevişmeye başlarlar. Cate, lan'a oral seks yapar. lan, "Ben bir katilim" dediği an boşalır. Bu gösterge ile şiddet ve cinsellik arasındaki bağ gösterilmeye çalışılmış ve şiddetin insan psikolojisindeki doyurucu yanı ile kurulan fantazi duyumsatılmaya çalışılmıştır. Daha önce de değinildiği gibi erkeğin cinselliği şiddetle ve yok etmeyle bütünleşmesi, lan'ın katil olduğunu itiraf etmesi sonrası orgazm olmasıyla vurgulanmıştır.

lan boşaldığı an, Cate'in ağızındaki penisi ısırması, yine kadının erkeğin şiddetini taklit etmesinin bir göstergesidir.

Bir süre sonra lan resepsiyonu arar ve İngiliz kahvaltısı ister. Daha sonra yine Cate'in

sevmediği salam ve pastirmalardan gelir. Cate, et kokusundan midesinin bulandığını söyler ve banyoya gider. Daha sonra dış kapının kapanma sesi duyulur. Cate gitmiştir. lan tepsiyi yatağın altına iter. Sonrasında odanın kapısı çalınır ve lan korkuyla kapıya yönelir. Gelen bir askerdir. Asker odadan içeri girip, aç olduğunu söyler. lan'ın elindeki pastırma dilimine bakar. lan, yatağın altına ittiği tepsiyi tekrar dışarı çıkarır ve yemekleri göstererek askere verir. Asker, hızla tüm etleri yer. Burada da savaşa, açlığa ve et yiyen asker simgesiyle katliama vurgu yapılmıştır. Ayrıca bir gösterge olarak et, Cate'in midesini bulandırmasına rağmen askerin iştahını açmıştır. Bunun yanı sıra asker odanın seks koktuğunu ve bu kokuya aşına olduğunu söyler. Böylelikle savaşın yaşandığı süreç içerisinde en yıkıcı durumlardan birine, tecavüzlere de gönderme yapılmıştır. Böylece daha önce de et göstergesiyle anlatılmaya çalışılan şey; yani şiddet ve yok etme vurgusu ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü sahnede otel havan topu ile vurulmuştur. lan hareketsiz yatmaktadır. Ve gözleri açıktır. lan ve asker birer sigara yakıp sohbet etmeye başlarlar. Bu sahnenin en çarpıcı bölümü, askerin daha önce bir aileye yaşattığı vahşeti anlatmasıdır.

"Kentin dışında bir eve gittim. Hepsi gitmişlerdi. Hepsi gitmişlerdi. Bir köşede saklanmış olan küçük bir oğlan çocuğu dışında. Diğerlerinden biri onu dışarı çıkardı. Onu yere yatırıp bacalarının arasından vurdular. Bodrumdan gelen bir ağlama sesi duydum. Aşağı indim. Üç kadın ve dört adam. Öbürlerini çağırdım. Onlar adamları tutarken kadınları siktim. En genci oniki yaşındaydı. Hiç bağırmadı, yalnızca öyle yatıyordu. Onu ters çevirdim ve o zaman bağırdı. Beni iyice yalayıp temizlemesini sağladım. Gözlerimi yumup onu düşündüm. Babasının ağızına vurdum. Kardeşleri bağırdılar. Onları testislerinden astım tavana" (nakostrait.blogspot.com, 2018).

Burada askerin anlattıklarının içerdiği vahşet, Foucault'nun anlatmaya çalıştığı ve bireye

dayatılan ahlak anlayışını reddedişinin şiddetle örtüşen yanını oluşturmaktadır. Ölümle yaşam arasında tüm hislerin doruk noktasına ulaştığı arzu durumu, duygu durumları arasında en ulaşılmaz noktasını şiddetle birlikte dışa vurmuştur. İşte bu dışavurum, Foucault'nun anlatmaya çalıştığı "sapkınlık" kavramının toplum tarafından algılanan ve kabul gören boyutudur. Bununla birlikte sapkınlığın akıl dışılık ve hastalık durumlarıyla bağlantısı da bu anlamda kabul görmektedir. Ayrıca akıl dışılık, tüm ahlak yargılarına hükmeder ve yok sayar. Böylelikle ahlak dışı olanın akıl dışı olarak da nitelenmesi, yeni bir kimlik oluşumunu sağlamaktadır. Foucault Deliliğin Tarihi'nde, cinsellik ve akıl dışılıkla ilgili şunları söylemiştir:

"Psikanaliz saflığının ışığı içinde, her deliliğin köklerini huzursuz bir cinselliğin içine saldığını iyi görmüştür; ama bu, ancak bizim kültürümüzün klasisizmini belirleyen bir tercihle cinselliği akıl bozukluğu ile olan ayırım hattının üzerine yerleştirmiş olması ölçüsünde bir anlam taşımaktadır. Cinsellik her zaman ve muhtemelen bütün kültürlerde bir zorlama sistemiyle bütünleştirilmiştir; ama yalnızca bizim kültürümüzde ve oldukça yakın tarihlerde, Akıl ile Akıl bozukluğu arasında ve bundan kısa bir süre sonra da, sonuç olarak ve yozlaşma yoluyla sağlık ile hastalık, normal ile anormal arasında, çok katı bir şekilde paylaştırılmıştır" (Foucault, 2017b: 150).



Resim 3: Blasted, Erişim: 30.07.2019

Böylelikle Foucault, modern çağda cinselliğin bireyin içinde bulunduğu ruhsal durumla ve karşı karşıya kaldığı etkenlerle de ilişkilendirilerek, ahlak yargısıyla çatıştığı noktada bir bozukluk olarak tanımlandığını dile getirmiştir. Ayrıca Foucault'nun bahsettiği zorlama sistemi, normal ile anormal olanı bu noktada ayırmıştır. Bu, bir kültür meselesidir ve bireyin tercihi her doğrultuda ya normale ya da anormal olana işaret eder.

Asker, bu sahnede tüm bunları soğukkanlılıkla anlatır ve sıradanlaştırır. Hatta lan'a hiç böyle bir şey yapıp yapmadığını sorar. Önceki sahnelerde lan'ın şiddeti normalleştirdiğini gördüysek de burada daha fazla şiddet vurgusu yapılması ve lan'ın bile bunu garipsemesi bir başka duygulanım yaratma aracıdır. Daha sonra asker, lan'a hiç böyle bir şey yapıp yapmadığını sorar. lan şaşkındır.

"lan: Sen bir seferde dört kişiyi becermişsin. Ben şimdiye kadar bir seferde yalnızca birini."

Asker: Onu öldürdün mü" (nakostrait.blogspot.com, 2018).

Bu konuşmada askerin lan'a seviştiği kişiyi öldürüp öldürmediğini sorması, yine erkeğin cinselliğinin şiddetle bağdaşmasının bir göstergesidir. Bununla birlikte asker, geçmişi hatırlayıp bir kadının boynunu kıldığını, bacaklarının arasını bıçakladığını, omurlarını kıldığını anlatarak bilişsel bir gerginlik ve duygulanım yaratmaya devam etmiştir.

Tüm bunlara karşın, lan bir işkenceci ya da asker değil, yazar olduğundan bahseder. Daha kişisel şeylerle uğraştığını, öykü yazmanın kişisel bir şey olduğunu anlatır. Askerse buna karşılık savunmaya geçer. Yaşadığı travma sonrası, tüm bunları yapmasının olağan olduğunu vurgular ve eski sevgilisinin öldürüldüğünü anlatır. Oyunun bu kısmı da yine başka bir imgelem yaratılarak duyumsanmaya çalışılmıştır. Sonrasında asker yaşadığı savaş deneyimlerini, tecavüzleri, işkenceleri ve açlıkla sınanan insanları anlatmayı sürdürür. Bu sırada, lan'ın

kafasına silah dayayıp ona tecavüz eder ve bu sırada lan'ın saçlarını koklar. Yine bu kısımda da şiddete ve şiddetle kurulan fantezinin içeriğindeki şefkat duygusuna vurgu yapılan bir gösterge verilmiştir. Askerin, daha önce yaptığı işkenceleri normalleştirmeye çalışması ve sonrasında lan'a tecavüz ederken aynı zamanda şefkat göstermesi, Foucault'nun modern çağın insanının direnme biçimlerine yaptığı analizi akla getirmektedir. Foucault'ya göre, bireyin suç işleme arzusu da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu arzunun cinsel haz rejimiyle ortadan kalktığından da bahseder:

“Eğer haz rejimi bu denli önemliyse, bu yalnızca aşırılığın hastalığa yol açabilecek olmasından değil, genel olarak cinsel etkinlik bağlamında insanın hâkimiyetinin, gücünün ve yaşamının söz konusu olmasındandır. Bu etkinliğe bir rejimin enderleştirilmiş ve stilize edilmiş biçimini vermek, insanın kendini gelecekteki kötülöklere karşı koruması anlamını taşır. Cinsel etkinliğin böyle ele alınması, aynı zamanda kişinin kendisini, şiddetini denetleyip onu uygun sınırlar içinde kullanabilecek, enerjisinin özündeki kaynağı koruyabilecek ve çocuklarının doğumunu öngörerek kendi ölümünü kabullenebilecek bir birey olarak eğitmesi, alıştırmaları ve sınamaları anlamına da gelir” (Foucault, 2017a: 206).

Foucault'nun da dediği gibi, kişinin kendisini denetleme durumu aslında şiddeti denetleme durumudur. Oyunda, askerin lan'a tecavüz ederken gösterdiği şefkat de kendini denetleme çabasının ruhsal yansımasıdır. Diğer yandan korunma içgüdüsünün haz isteğine göre baskın tarafta olması, aklın işbirliğini içermektedir ve aynı zamanda iktidar ilişkileri içerisinde de 'etik özne'yi sürekli kılar.

Sahnenin devamında asker, lan'ın gözlerini yerinden çıkarıp yemeye çalışır, ona küfürler savurur ve sahne biter. Sahnenin böyle bir sonla bitmesi, Foucault'nun bahsettiği enerjinin özündeki kaynağın ortaya çıkışının bir göstergesidir.



Resim 4: Blasted, Erişim: 30.07.2019

Dördüncü sahnede asker, elinde silahı lan'a yakın yatmaktadır ve kendi beynini dağıtmıştır. Cate, banyo kapısından içeri girer. Üzerinden sular akmakta ve bir bebek taşımaktadır. Bu bebek savaşın yarattığı sancılarla ilgili bir gösterge niteliğindedir. Sonrasında bir anlık bakış fırlatarak askerin üzerinden atlar. Daha sonra lan'ı görür. lan, Cate'e şunları söyler,

“Cat,e benim için mi geldin? Beni cezalandırmak ya da kurtarmak arasında fark yok. Seni seviyorum Cate” (nakostrait.blogspot.com, 2018).

lan'ın söylediklerinde, şiddeti ne kadar içselleştirdiği görülür. Kendisini cezalandırmanın ya da kurtarmanın farklı olmadığını söylerken, askerin kendisine tecavüzü sırasında gösterdiği şefkatle yaşadıkları arasındaki zıtlığı kabul etmiştir. Cate, lan'a askerlerin kenti ele geçirdiğinden bahseder. Dışarıda insanların açlıkla savaştığını anlatır ve bir kadının bebeğini kendisine verdiğini söyler. lan acı çektiğini ve ölmek istediğini söyler. Cate buna karşı çıkar. lan silahla kendini vurmaya kalkar. Fakat silahta mermi kalmamıştır. Bu sırada Cate bebeğe bakar. Bebek ölmüştür. Daha sonra birdenbire anlamsızca gülmeye başlar. İsterik bir şekilde gülme krizine girer. Cate'in bu durumu oyunun önceki sahneleri düşünüldüğünde, lan'ın penisine tabanca doğrulttuğunda bayıldığı ana paralel bir durumdur. Yine şiddete ve yok

olmaya teslimiyet söz konusudur, fakat ölü bir bebeğe bakarken kahkahalar atması Cate'in içsel tepkisinin dışavurumudur. Ölümün kol gezdiği ortamda özellikle bir bebeğin kullanılması, en masum olana en çarpıcı yakıştırmanın yapıldığı bir olguyu sorgulatırken, Cate'in verdiği tepki Foucault'nun modern çağın insanının akıl bozukluğuna yönelik söylemlerini haklı çıkarır. Bu anlamda Foucault psikanalizle ilgili şunları söylemiştir:

"Psikanalizde söz konusu olan hiç de psikoloji değildir; bunun tamamen tersine, psikolojinin modern dünyada maskeleye görevine sahip olduğu bir akıl bozukluğu deneyi söz konusudur" (Foucault, 2017b: 493).

Foucault burada bir deney çabasından söz ederken, öznenin bir deney unsuru olarak nesneye dönüşümünü dile getirmeye çalışmıştır. Bu da gösteriyor ki, oyunun bu

sahnesinde bir bebeğin ölümü karşısında insan aklının normatif sınırı zorlayışı, modern insanın yeni bir kimliğe bürünmesinin gerekçesi olarak kabul görmektedir.

Beşinci sahnede Cate, bebeği zeminin altına gömmektedir. Çevresine bakar ve iki parça tahta görür. Ian'ın ceketinin astarını söker ve tahtaları birbirine haç şeklinde bağlar ve onu zemine sıkıştırır. Odadaki çiçeklerden birkaç tanesini de bu haçın altına yerleştirir. Bu sırada Ian ile sohbet etmeye başlarlar.

"Ian: Ne yapıyorsun?"

Cate: Dua ediyorum. Ne olur, ne olmaz.

Ian: Benim için de dua edecek misin?"

Cate: Hayır.

Ian: Öldüğüm zaman yani.

Cate: Öldüğünde bir anlamı yok.

Ian: Onun için dua ediyorsun ama.



Resim 5: Blasted, Erişim: 30.07.2019

Cate: O bebek.

Ian: Eee?

Cate: O masum" (nakostrait.blogspot.com, 2018).

Cate'in ölen bebek için duasını anlamlı kılmasının bebeğin masumiyetiyle bağdaştırılması, Ian'ın bir suçlu ya da günahkâr olarak cezalandırılması gerektiğine işaret eder. Suç olarak kabul görülenle, birlikte suçlu olarak kabul görülen anlamını böylece kazanmış olur. Foucault bunu suçluya karşı oluşturulan siyasi stratejiyle açıklar:

"Söz konusu olan siyasi stratejinin, suçluluğa belli bir konum verirken, belli bilgi biçimleri ile belli ahlaki tavırlara başvurabilmiş olacağını görmek; aynı zamanda, bu bilgi kiplikleri ile ahlak biçimlerinin disiplinli teknikler tarafından nasıl yansıtılıp değiştirilmiş olabileceğini anlama sorunuydu" (Foucault, 2016: 284).

Foucault'nun dediği gibi, siyasi strateji suçluluğu konumlandırmıştır. Dolayısıyla masumiyet ve suçluluk birbirinden ayrılmış ve iki gruba karşı davranış biçimleri bilgi kiplikleri ile belirlenmiştir. Oyunda Cate'in masum bir bebek için dua ederken Ian'ı "suçlu" kimliğiyle ayrıştırması da siyasi stratejinin disiplinli tekniklerinden bir yansımadır.

Cate bebeği gömdükten sonra, dışarıya yemek bulmak için gideceğini, aç olduğunu söyler. Ian ise bunun tehlikeli olduğunu söyler. Cate, bir asker bulup yardım isteyeceğini söyler ve çıkar. Ian mastürbasyon yapar. Burada, bir ölünün gömülmesinin ardından Ian'ın mastürbasyon yapması, onun cinsel kimliğine bir gönderme olarak yeniden karşımıza çıkmıştır. Bu kez, şiddeti kendi kimliğiyle ve kendi kendine ortaya çıkarmıştır. Cinsel anlamda bir başkasına ihtiyaç duymayışı, tüm haz biçimlerini öz benliğiyle yaşamasının kanıtıdır. Foucault'ya göre, "Arzu ruhun basit bir hareketi, haz da sonradan eklenmiş bir ödül değildir. Bunlar baskının ve ani dışa atımın sonuçlarıdır" (Foucault, 2017a: 379). Ian'ın, bir ölüden tahrik oluşu da içindeki şiddet olgusunu baskılamasından doğmuştur.



Resim 6: Blasted, Erişim: 30.07.2019

Sonrasında Ian'ın kendini boğmaya çalışarak sinir krizi geçirdiği, kanlı gözyaşlarıyla ağladığı, askere sarıldığı görülür. Daha sonra yerdeki haçı çekip çıkarır, bebeğin cesedini dışarı çıkarır. Açlıktan halsiz düşmüştür. Bebeğin cesedini yer. Bu gösterge, tüm oyun açısından en çarpıcı sahnedir. Ian'ın kimliği, en başından beri ölümle ve yok olmayla bütünleşmişken, ölümünden tahrik olduğu bir bebeği yemesi öne çıkan en dikkat çekici şiddet unsurudur. Artık acıya karşı verilen tepki, tam anlamıyla haz duygusudur. Daha önce de belirtildiği gibi, Foucault'nun haz duygusuna ilişkin düşüncesi, bu tepkinin anlamını ifade eder. Çünkü burada da baskının ani dışa atımı söz konusudur.

Daha sonra Ian ölür. Kafası dışarıda kalacak şekilde kendini gömer. Cate gelir. Elinde ekmeğe ve sosis vardır. Bacaklarının arasından kan damlıyordur. Ian'a tavandan yağın yağmurla ıslandığını söyler ve ona getirdiği yemeği yedir. Cate parmağını emer ve Ian'ın teşekkür etmesiyle sahne biter.

SONUÇ

Blasted (Harap) oyunu tüm sahneler göz önüne alındığında, biçim olarak dramatik bir yapı ve anlatım söz konusu değildir. Başlangıçtan sona olay dizisi ve çatışmalar ile ilerleyen ve katarsis yaratan bir öykü yoktur. Yalnızca imgelemler yaratılmış ve bilişsel anlamda duygu uyarımları yapılmaya çalışılmıştır. Özdeşleşme yapılabilecek kahraman yoktur. Birtakım toplumsal gerçeklikler, hikâye yaratılarak değil, göstergelerle (cinsellik, şiddet, silah, asker, insan

bedeni, açlık, savaş...) ele alınmıştır. Oyunun yapısı itibarı ile yazarın dikkat çekmek istediği kavramlar, dramatik yapıda bir oyuna göre daha etkili bir biçimde seyirciye ulaşmıştır. Bununla birlikte, Michel Foucault'nun Sarah Kane'in öne çıkardığı kavramlarla olan düşünsel ilişkisi göz ardı edilemez. Foucault'nun Aydınlanma düşüncesine bakışı ve modern toplum eleştirisi Sarah Kane'in yarattığı karakterlerle insan ruhu boyutuna indirgenmiştir. Özellikle kadın erkek ilişkisi ve ahlak kavramına yoğunlaşan Kane, aklın algılanan ve nesnelleşen boyutunu eleştirmiştir. Öte yandan oyundaki karakterlerin bireyselleşme bağlamında yaşamsal deneyimlerinin Foucault'nun 'etik özne'siyle bütünleşmesi de oyuna dair bir başka çıkarım sağlar. Bu anlamda lan'ın deneyimlediği anlar 'etik öznenin' kurulum sürecini yansıtmıştır. lan'ın bedensel ihtiyaçları, duygu durumundaki değişimler, arzu ve haz kavramlarına ilişkin göstergelerle anlatılmıştır. Özne, kendi konumunda şiddetin uygulandığı taraf olurken, aynı zamanda şiddet uygulayan taraf olarak da bir deneyim ve denetim nesnesine dönüştürülmüştür. Cate bir kadın olarak erkeğin şiddetine uyum sağlarken, bir bebeğe yaklaşımıyla içinde barındırdığı zıtlığı göstermiştir. Oyunda, acının ve vahşetin simgesi konumunda olan askerse bireyin nesnel ifadesi olmuştur.

Foucault, modernleşme sorununu güç/iktidar ilişkileriyle açıklarken geleneksel görüşlere karşıt tavırlarıyla dikkat çekmiş bir düşünürdür. Bununla birlikte Sarah Kane, İngiliz Tiyatrosu'nda yeni bir üslup yaratmış bir yazardır. Her ikisinin de ortak noktası, modern çağ insanının konumu ve yaşam disiplini olmuştur. Foucault'nun 'etik özne'sinin Blasted (Harap) oyununda incelenmesi, postmodernite sonrası postdramatik üslubun sanatsal etkisinin tartımı anlamında bizi oldukça önemli bir noktaya getirmiştir. Etik kavramı, bir kültür politikası olarak bir iktidar aracıdır ve öznenin konumunu direnmesi güç bir yere taşımıştır. İnsan tüm bedeniyle ve ruhuyla direnme biçimleri yaratırken, nesnel bir odağa dönüşmekten kurtulamamıştır.

KAYNAKÇA

Ada, U. (2010). Sarah Kane'in Blasted Oyununda Şiddet Ögesi, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Alataş, B. (2012). Foucault: Etik Öznenin Kurulumu, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aslan, T. (2012). Foucault'da Özne ve İktidar, Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bostan, D. (2013). Aydınlanma ve Postmodernizm, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozdoğan, E. (2013). Foucault'da Söylem, Bilgi ve İktidar İlişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bozer, A. D., Bal, M., İzmir, S., İnan, D., Sayın, G., Biçer, A. G., (2016). *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Buğlalılar, E. (2008). In-Yer-Face: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (25): 75-99.

Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür*. (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Coşkun, C. (2010). Michel Foucault: Özne ve İktidar, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, S. K. (2003). Modern Sonrasında Dramatik Metinler, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, (15): 36-95.

Demirkol, Y. (2013). Robert Wilson Oyunlarında Postdramatik Anlatı Teknikleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erol, F. Ö. (2014). Michel Foucault'da İktidar Analitiği ve Direnme Problemleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Foucault, M. (2017c). *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, (Çev. Emre Bayoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2017a). *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2017b). *Deliliğin Tarihi*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*, (Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güler, Ö. (2016). M. Foucault'nun Biyo-Politika Görüşünün M. Hardt ve A. Negri'nin Siyaset Felsefesine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Işık, S. (2014). Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (17): 101-116.

Kendal, G., Wickham, G., (2017). *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak*, (Çev. Umut Yener Kara, Turgay Sivrikaya), İstanbul: İslık Yayınları.

Korukçu, M. M. (2016). *Oyun Analizi*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Paras, E. (2016). *Foucault Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*, (Çev. Yunus Çetin), İstanbul: Kolektif Yayınları.

Utkan, T. (2014). Michel Foucault: Gözetlemenin İktidarı ve Kameralı Takip Sistemi, Yüksek Lisans Tezi, Kars: Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücel, B. (2016). Zorunluluk ve Olumsuzluk Bağlamında İnsan Doğası Üzerine Bir Soruşturma: Spinoza, Marx, Foucault, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://nakostrait.blogspot.com/2013/01/sarah-kane-ilk-metin-blasted.html>
Erişim:18.06.2018.

<http://www.danrebellato.co.uk/sarah-kane-interview/> Erişim: 08.06.2018.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://www.smh.com.au/entertainment/theatre/a-shockingly-brutal-play-you-won-t-soon-forget-20180830-p500sp.html> Erişim: 30.07.2019.

Görsel 2: <https://www.pitheatre.com/blasted> Erişim: 30.07.2019.

Görsel 3: http://richardwolfe.ca/portfolio/blasted-by-sarah-kane/webasm_pi-theatre-blasted-2/
Erişim: 30.07.2019.

Görsel 4: <https://www.thetimes.co.uk/article/blasted-lyric-hammersmith-w6-7wl5ghkcgbj>
Erişim: 30.07.2019.

Görsel 5: <https://www.stagemagazine.org/2011/02/blasted-not-for-everyonebut-if-you-are-brave-enough/>
Erişim: 30.07.2019.

Aydın Sanat'a Katkılar

Yüksek Öğretimde Resim Eğitimi Fırsatı ve Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü*

A. Mümtaz Sağlam¹

İzmir'de plastik sanatlar ortamı, 1950'li yıllara kadar Halkevleri bünyesinde gelişimini sürdürür. 1950'lerden sonra Türkiye'nin sosyal ve siyasal düzenini yeniden organize eden değişimler paralelinde artık merkezden yönlendirilen sanat projelerinin yerini, eğitim kurumlarıyla bağlantılı bireysel çıkışlar, çağdaş sanatı bilen ve uygulayan çabalar alır. Özellikle Bauhaus örneğinden hareketle, yeni sanat kavrayışlarına yönelik eğitim talebini karşılayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü gibi; sanat-modernizm ilişkileri bağlamında yapılan kurumlar hizmete açılır.

İzmir'de buna benzer bir ihtiyacı karşılama adına gündeme gelen Buca Eğitim Enstitüsü, 30 Kasım 1959 tarihinde kurulur. Karşıyaka Lisesi Müdürü Reşat Postacıoğlu; kurucu müdür olarak atandığı bu eğitim ortamının gelişmesinde büyük çaba harcamıştır. Ortaöğretim kurumlarında görev yapacak değişik branşlardaki öğretmenlerin yetiştirilmesi amacıyla hizmet veren bu okulda, Ankara'da başarılı bir model olarak yaşanan Gazi Eğitim Enstitüsü örnek alınmıştır. 1980 yılında İzmir Yüksek Öğretmen Okulu adını alan ve dört yıllık eğitim sistemine geçen kurum, 1982 yılında yeni kurulan Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesine dahil edilerek Buca Eğitim Fakültesi adıyla hizmetine devam etmektedir.



Resim 1: Şeref Bigalı ([http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_ artistDetailID=574](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=574))

* İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı Dizisi 13, İzmir, 2001, s. 24,25

¹ Profesör, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, mumtazsaglam@gmail.com

Enstitü bünyesinde, kurucu kadroda yer alan ressam Şeref Bigalı'nın da çalışmaları sonucu ancak 1963 yılında Resim-İş Bölümü hizmete açılabilir. Geniş çalışma mekânlarıyla, donanımlı resim ve baskı resim atölyeleriyle çok sayıda öğrenciye eğitim fırsatı veren Resim-İş Bölümü, kısa sürede İzmir'in vazgeçilmez kurumlarından biri olur. Başlangıç döneminde Şeref Bigalı (1978'de emekli olmuştur) ve Cavit Atmaca (1981'de emekli olmuştur) gibi değerli sanatçı/öğretmenlerin yönlendirdiği bölüm, 1980'li yıllarda yeni isimlerle kadrosunu yenileyerek sanat ortamındaki etkisini sürdürmüştür.

Ancak Ankara'da gerçekleşen "Gazili Ressamlar" olgusunun bir benzeri, değişen toplumsal/siyasal koşullar ve eğitim kalitesiyle ilgili sorunlar nedeniyle İzmir'de bir türlü yaşanmamıştır. Her

şeye karşın 1980'li yıllarda Bilal Erdoğan, Fevzi Saydam, Kadir Ata, Cuma Ocaklı, Atilla Atar, Umur Türker ve Fahri Sümer gibi etkili ressam/ eğitimcilerin büyük katkılarıyla bir değişim ruhu yakalanmış, sürekli sanat üretiminde bulunan çok sayıda genç sanatçının yetişmesine olanak sağlanmıştır. 1990'lı yıllarda ise atölye derslerinde yapılan yeni düzenlemeler sonucu, öğrencilerin eğitimci nosyonlarının gelişimi, öncelikli hedef haline getirilmiştir. Kurumun amaçlarına uygun düşse de, sanatçı kimliğinin gelişimini geciktiren bu sistem değişikliği, yeni çözümlerin başlangıcı gibi görünmektedir. Ayrıca Resim-İş (Eğitimi) Bölümü'nün sanatsal anlamda kendini yenileme ve vizyon belirlemede ya da kadrosunu gençleştirme gibi hususlarda belirli sorunlarla yüz yüze geldiği de ayrı bir gerçektir.



Resim 2: Cavit Atmaca (<http://artshopgaleri.com/portfolio/hayvanlar-karnavali-cavit-atmaca/>)

Sanat Eğitiminde Bir Darbe Kuşağı: 80'li Bucalılar

M. Reşat Başar¹

Türkiye'de sanat eğitimi 1980'li yıllara kadar sınırlı sayıda kurum tarafından yürütülmüştür. 1980'lere gelinceye kadar, 1883'te akademi ile başlayan kurumsal sanat eğitimi süreci, aradan geçen yaklaşık yüz yıl içinde bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda sanat eğitimi kurumu üretebilmiştir. Türkiye'deki ilk Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 1976 yılında kurulan, daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanan, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dışında, bu kurumların neredeyse tamamı öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Ankara'da kurulan Gazi Muallim Mektebi (Gazi Eğitim Enstitüsü), aynı zamanda orta öğretime sanat eğitimcisi yetiştiren ilk kurumdur. Daha sonra sırasıyla İstanbul'da Atatürk Eğitim Enstitüsü,

Buca Eğitim Enstitüsü, Samsun Eğitim Enstitüsü ve Bursa Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümleri açılarak ülkenin resim öğretmeni açığı giderilmeye çalışılmıştır. Türkiye'nin sanat eğitimine ve sanat ortamına katkı sağlamak amacıyla dördüncü sırada kurulan Buca Eğitim Enstitüsü, ülkenin içinde bulunduğu siyasal koşulların zorlamasıyla 1978'de eğitim süresi diğer eğitim enstitüleriyle birlikte üç yıldan dört yıla çıkarılarak Yüksek Öğretmen Okulu adıyla yeniden yapılandırılmıştır. 1980 darbesinin ardından 1982'de merkezîyetçi bir akademik yapının temeli sayılan Yüksek Öğretim Kuruluyla birlikte kurulan Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesine aktarılarak, Buca Eğitim Fakültesi adını almıştır.



Resim 1: İzmir Yüksek Öğretmen Okulu, 1980 (<https://www.pinterest.com/pin/351984527117591393/>Erişim: 23 Mayıs 2019)

¹ Profesör, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, mresatbasar@aydin.edu.tr

Kurumun güncel web sitesine göre 1968'de yatılı kız Eğitim Enstitüsü'nün bir bölümü olarak kurulan Resim-İş Bölümü (<http://bef.deu.edu.tr>), İzmir'in ve Türkiye'nin kültür sanat ve eğitim hayatına katkı sağlaması açısından çok önemli bir görevi üstlenmiştir. Ancak 1970'li yılların siyasi ve toplumsal buhranının en çok etkilediği yükseköğretim kurumları olan tüm eğitim enstitülerinde olduğu gibi, Buca Eğitim Enstitüsü de eğitim-öğretim faaliyetlerini kesintilerle sürdürmüş, ne yazık ki Resim-İş Bölümü de verimli bir eğitim süreci geçirememiştir. Dolayısıyla İstanbul, Bursa ve Samsun gibi Buca'da da, sanat eğitiminde Gazi benzeri bir geleneğin oluşması imkânsız hale gelmiştir. Şeref Bigalı'nın çabalarıyla güçlü başlangıç oluşturmaya çalışan Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, 1980 darbesinin baskıcı tutumu nedeniyle kendi misyonuna sahip çıkamamış, sanat eğitiminde ülkenin dördüncü kurumu olmanın avantajını sürdürememiştir.

Darbenin hemen ardından yaklaşık iki ay gecikmeli olarak eğitimine başlayan 1984 mezunları, sanat eğitimine, darbe kurallarının geçerli olduğu, içe dönük ve kapalı bir ortamda başlamışlardır. 12 Eylül'ün baskıcı politikalarına doğrudan maruz kalan 1980 girişli Resim-İş Bölümü öğrencileri, kravat ve ceket olmadan okula giremeyen, kantine giderken bölüm binasının girişini tutan askerden izin almak zorunda kalan, hatta izin dahi alamayan, atölyede çalışması üzerinde tomsonlu askerin yaptığı eleştirilere sesini çıkaramayan, sürekli baskı altında tutulan bir kuşaktır. 1980 darbesinin dayattığı değerlerle apolitikleştirilmeye çalışılan; sokakta, otobüste, neredeyse tüm kamusal alanlarda darbe terörüne maruz kalan, her zaman gözaltı korkusu yaşayan, kendi yaşlarında, hatta daha küçük olanların bile işkence ve idam haberleriyle sarsılan 18-19 yaşlarındaki bu kuşak, ne yazık ki sanat, estetik gibi yaratıcılığa dayanan bir dünyanın dışına savrulmak durumunda kalmıştır. Bu gerekçelere ek olarak her biri bir yana sürgün edilmiş öğretim



Resim 2: 80'li Bucalılar Mezuniyet Gününde, 1984 (Reşat Başar arşivi)

elemanlarının bıraktığı boşluktan dolayı bölüm içinde bir türlü kurulamayan sanatsal diyalog ortamının eksikliği de, 80'li Bucalıların ülkenin genel sanat gündemine dahil olmasında ciddi bir engel oluşturmuştur.

Bu koşullarda yetişen 80'li Bucalılar, yurdun dört bir yanına dağılarak sanat eğitimciliği görevlerine sıkı sıkıya sarılmışlar ve özveriyle görevlerini yerine getirmişlerdir. 90'lı yıllardan itibaren sayıları bir çırpıda söylenemeyecek kadar bol miktarda açılan yeni kurumlarla sanat eğitimi yaygınlaşmış, ancak bu durumu dengeleyebilecek sanat eğitimi talebi bilinçli bir şekilde azaltılmıştır. Bir bakıma enflasyon olarak değerlendirilebilecek bu kurumsal artış, nitelik sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmuş, 80'li Bucalılar aktif çalışma yaşamları boyunca sanat eğitimi sistemine yüklenen nitelik sorunlarıyla baş etmek zorunda kalmışlardır.

Tüm bu süreç esnasında mümkün olduğu kadar sanatsal üretimden ödün vermeyen bu kuşak, bireysel çabalarıyla sürdürdükleri

sanatsal üretimleriyle, sanatsal ve yaşamsal deneyimlerini paylaşmak üzere yıllar sonra ilk kez bir araya geldiler. Hem kendileriyle hem de sanat dünyasıyla buluşmanın heyecanını içlerinde taşıyan 80'li Bucalılar, tanıdığı oldukları siyasal, kültürel ve sanatsal tüm süreçlerin izleriyle birbirlerini yürekten kucakladılar.

1980 yılında Buca Eğitim Fakültesi'nde sanat yaşamlarına başlamış olan bir grup sanatçının çalışmalarından oluşan, "84" adlı sergi, İstanbul'un kültür ve sanat ortamına sade bir sanatçı atölyesi olarak 2015 yılı Temmuz ayından itibaren katkı sağlamaya başlayan Galerî Mod'da, 2-21 Mart 2019 tarihleri arasında gerçekleşti. Sanat eğitiminin Türkiye sürecinde oldukça önemli bir yere sahip olan Buca Eğitim Fakültesi'nin önemini vurgulamayı, bilinç oluşturmayı ve o dönemin öğrencilerini yeniden bir araya getirmeyi amaçlayan sergi, aynı zamanda 80 darbe döneminde sanat ve sanat eğitimi konularında yaşananları ve tanıklıkları yeniden gözler önüne sermesi açısından önem taşıyordu. Sergide çalışmaları bulunan, 80 darbesinin



Resim 3: 80'li Bucalılar Bir Ödül Töreninde (Reşat Başar arşivi)

gölgesinde sanat eğitimlerini tamamlamak zorunda kalan bu kuşak, yurdun dört bir yanında resim öğretmeni olarak görev yapmış, sanatçı olarak ülke sanat ortamına eserler vererek katkıda bulunmuş; öğretim üyesi, tasarımcı veya işinsanı olarak çeşitli alanlarda çalışmalarını sürdürmüş bir kuşak olan sanatçıların, mezun oldukları 1984 yılından bu yana ülkede yaşanan değişim ve dönüşümler paralelinde her zaman kendilerini yenilemeye çalışarak toplumun yaratıcı potansiyeline dinamizm getirdikleri söylenebilir. "84" adını taşıyan sergide sanatçılar tarafından açıklanan görüşler ve aktarılan anılardan da grubun sanat yaşamının

başlangıcından bu güne kadar aradan geçen yaklaşık kırk yıllık sürede tüm bu deneyimler açık biçimde paylaşıldı ve izleyicilere yansıtıldı.

KAYNAKÇA

Sağlam, M. (2001). İzmirli Ressamlar Ansiklopedisi, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, http://bef.deu.edu.tr/rsm/?page_id=736

GÖRSELLER

<https://www.pinterest.com/pin/351984527117591393/>



Resim 4: Galeri Mod'daki "84" Sergisinden (Galeri Mod arşivi)

Alternatif Bir Mekân Alternatif Bir Sergi: 84

Esra Demir¹

ÖZ

Sanat, geçmişten günümüze toplumdan beslenmiş ve etkilenmiştir. Bu bağlamda sanat üreticisi için, süreç ve koşullar önemli etkenlerdir. Süreç bakımından sanat eğitimi de sanatçı için aynı öneme sahiptir. Türkiye’de geç başlayan ve bir süre yavaş ilerleyen sanat eğitimi, zaman zaman zorlu süreçlerden geçmiştir. Bu süreçlerden biri 1980 darbesi ve sonrasında kapsayan dönemdir. Dönemin öğrencileri öncelikle darbe ile sarsılmış ve sonrasında darbenin getirdiği koşullar altında eğitimlerini tamamlamışlardır. Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü öğrencileri de aynı zor koşullarda sanat eğitimini tamamlayan bölümlerden biridir. Bu çalışmada 1960’lı yıllarda sayılı sanat eğitimi kurumlarından biri olan Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü’nün kuruluşu, 1980 darbesinin sanat eğitimine etkisi ve darbe döneminde sanat eğitimlerini Buca’da tamamlayan 1984 mezunlarının yıllar sonra bir araya gelerek açtıkları sergi hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Buca Eğitim Fakültesi, 1980 Darbesi, Sanat Eğitimine Etkileri, 1984 Mezunları*

GİRİŞ

Sanat Eğitimi Türkiye’de geç başlayan süreçlerden biridir. Yavaş ilerleyen ve gitgide sağlam bir zemine oturtulmaya çalışılan bu süreçlerde, zaman zaman sanat eğitimini ve sanat üreticilerini engelleyen ya da olumsuz yönde etkileyen olaylar olmuştur. Bu olaylardan biri de 1980 askeri darbesidir. Darbe ve sonrası dönemde eğitim gören bütün üniversite öğrencileri darbenin getirdiği koşullarda eğitimini tamamlamaya çalışmıştır. Aynı süreçte sanat eğitimi alan öğrenciler, sanat eğitimin geç başladığı bir ortamda, bir de darbe gölgesinde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Sanat eğitiminde önemli unsurlardan olan ortam ve koşullar, o dönem öğrenciler için daha zorlu bir hal almıştır. Söz konusu çalışmamızda Buca Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü’nün kısaca kuruluşu,

1980 darbesinin sanat eğitimine etkileri ve 84’te Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olan öğrencilerin yıllar sonra bir araya gelerek açtıkları sergi ele alınmıştır.

Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü

Türkiye’de sanat eğitiminin adımları 1883’te Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasıyla atılsa da, bu süreçten sonra uzun yıllar sanat eğitiminde ileri gidilememiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra ilk olarak 1932’de Gazi Eğitim Enstitüsü’nde Resim-İş Bölümü açılmıştır (Altunya, 2004). Daha sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kurulmuştur. Atatürk Eğitim Enstitüsü, Buca Eğitim Enstitüsü, Samsun Eğitim Enstitüsü ve Bursa Eğitim Enstitüsü’nde Resim-İş bölümleri açılmıştır.

¹ *Resim Öğretmeni, Şanlıurfa Özel İlgi Okulları, desra063@gmail.com*



Resim 1: Buca Eğitim Fakültesi (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buca_Eğitim_Fakültesi_Dekanlık_Karşısı_Havuz_-_panoramio.jpg)

Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü öncelikle, 1968 yılında İzmir (Kız) Eğitim Enstitüsü'nde Resim-İş Bölümü olarak kurulmuştur. Daha sonra Enstitü 1978'de İzmir (Buca) Yüksek Öğretmen Okulu'na, 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlı Buca Eğitim Fakültesi'ne dönüştürülmüştür. Bölüm, 1998 yılına kadar faaliyetlerini Resim-İş Eğitimi Bölümü olarak sürdürmüştür, 1998 yılında Fakültenin yeniden yapılanması sonucunda Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'ne Anabilim Dalı olarak bağlanmıştır.

1980 Darbesinin Sanat Eğitime Etkisi

Sanat eğitimi, genellikle atölye ortamında, gerekli malzeme ve araç-gereç ile uygun koşullarda ilerleyen bir süreçtir. Bu süreçte sanat üreticileri, toplum ve ortamdan her türlü etkilenmektedir. Böyle bir alanda eğitim gören öğrenciler için 1980 darbesi oldukça sarsıcı ve yer edici olmuştur. 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası askerler, devleti ve eğitim kurumlarını otoriter bir şekilde denetim altına almıştır. Bu dönemde eğitimlerine gecikmeli olarak başlayan Buca Eğitim öğrencileri en başta kılık kıyafet zorunluluğu ile karşılaşmışlardır. Sonraki süreçte baskı altında, okulun her alanında bulunan askerlerin gölgesinde ve darbenin getirdiği korkular ile eğitimlerine devam etmiştir. Bunların yanı sıra okul içerisinde bir bölümden başka bir bölüme giderken bile izin

almak zorunda kalan öğrenciler, bu kadar kaygı ve baskı dolu bir ortamda, sanatı ve estetiği ikinci planda düşünmek ve yaşamak zorunda kalmıştır. Bu süreçlerden geçen öğrenciler tüm zor koşullara rağmen eğitimlerini tamamlamış ve sanat eğitici olarak görevlerine başlamışlardır.

Sanat Eğitiminde Bir Darbe Kuşağı: 84 Mezunu Bucalılar Sergisi

1980 yılında darbe ile birlikte eğitime başlayan Buca Resim-İş Bölümü öğrencileri, iz bırakan bir dönemde eğitimlerini tamamlamışlar, otuz beş yıl aradan sonra bir sergi ile tekrar bir araya gelmiştir. 1984 yılında Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olan Prof. Reşat BAŞAR küratörlüğünde düzenlenen sergi ile kuruluş sırası itibarıyla Türkiye'de beşinci sırada olan Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nün önemini vurgulanması ve bilinç oluşturulması amaçlamıştır. Sergide çalışmaları bulunan, 80 darbesinin gölgesinde sanat eğitimlerini tamamlamak zorunda kalan bu kuşak, yurdun dört bir yanında resim öğretmeni olarak görev yapmış, sanatçı olarak ülke sanat ortamına eserler vererek katkıda bulunmuş, öğretim üyesi, tasarımcı veya işinsanı olarak çeşitli alanlarda çalışmalarını sürdürmüş bir kuşak olarak önem taşımaktadır. Mezun oldukları 1984 yılından bu yana ülkede yaşanan değişim ve dönüşümler paralelinde her zaman kendilerini yenilemeye çalışarak toplumun yaratıcı potansiyeline dinamizm getirmişlerdir. Moda'da bulunan Galeri Mod'da gerçekleşen sergiye 84'te mezun olanlar arasından 23 sanatçı katılmıştır. Berin Tankut, Betül Şeker, Figen Öztürk, Canan Baydemir, Fisun Dehmen Şişman, Hanife Dönmez, Hikmet Serdaroğlu, Koncağül Tümer, Leman Karadere, Lütfiye İnce, Melek Eren Özderici, Naile Rengin Oyman, Nehir Öven Karaböcek, Nilgün Hazar, Ramazan Koçyiğit, Rasim Şohoğlu, Reşat Başar, Serap Cengiz, Sermin İmre, Türkan Hasbay, Ufuk Uzman Yılmaz, Yeşim Önde, Zeynep Görgeç eserlerinin bulunduğu ve sıcak bir ortama sahip olan sergide çeşitli teknik ve tarzda eserler yer almıştır.



Resim 2: "84" sergisi (Galeri Mod arşivi)

Genel anlamda eğitim dönemleri zor bir süreçte başlayan ve devam eden "80'li Bucalılar" kuşağı, sanat eğitimlerini tamamlayarak ve yıllar süren meslek hayatlarına atılmalarıyla başlayan uzun bir süreçte mümkün olduğu kadar sanatsal üretimden ödün vermemişler, bireysel çabalarıyla sürdürdükleri sanatsal üretimleriyle, sanatsal ve yaşamsal deneyimlerini paylaşmak üzere yıllar sonra tekrar bir araya gelmişlerdir.

Serginin gerçekleştirildiği mekân olan Galeri Mod, 2015 yılı Temmuz ayından itibaren İstanbul'un kültür ve sanat ortamına sanatçı atölyesi olarak katkı sağlamaya başlamıştır. Başlarda kişiye özel bir mekân olarak varlık gösteren mekân, daha sonra paylaşımına açılarak amatör bir yaklaşımla sergileme mekânına dönüşmüştür. Özellikle genç sanatçılar için bir sanat mekânı alternatifi olmayı amaçlayan

Galeri Mod, 2016 yılının son aylarında başlayan paylaşmaya dayalı etkinliklerini yoğun bir şekilde sürdürmektedir. İstanbul'un Anadolu yakasında sosyal yaşamın en dinamik şekilde sürdürüldüğü Moda'da yer alan Galeri Mod, hem bulunduğu bölgenin hem de kentin kültür-sanat yaşamına katkı sağlayan bir merkezdir.

KAYNAKÇA

Altunya, N. (2004, Ağustos). *Gazi Eğitim Enstitüsü*. Temmuz 30, 2019 tarihinde <https://www.ykked.org.tr/index.php/yazi-ve-makale/makaleler/126-gazi-egitim-enstitusu-1926-80-niyazi-altunya-yeniden-imece-4-sayi-agustos-2004> adresinden alındı.

Galeri Mod. (tarih yok). Temmuz 30, 2019 tarihinde <https://galerimod.com/hakkimizda/> adresinden alındı.

Hakkında. (tarih yok). Temmuz 30, 2019 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi: http://bef.deu.edu.tr/rsm/?page_id=1277 adresinden alındı.

GÖRSELLER

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buca_Egitim_Fakultesi_Dekanlik_Karsisi_Havuz_-_panoramio.jpg Galeri Mod arşivi

Yazar Kılavuzu

Aşağıda belirtilen yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, "makale sunum formu" ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar 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.

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

Yayın İlkeleri

AYDIN SANAT, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı ve basılı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.

AYDIN SANAT, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin dergide yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Dergiye gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik

bakımdan değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve 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 üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar besyıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından bir ay içinde yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı İstanbul Aydın Üniversitesi'ne devredilmissayıdır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının dergiye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Dergide 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. Yazar, yazısının/makalesinin mevcut dergide yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

Yayın Dili

Derginin yayın dili Türkiye Türkçesi veya İngilizcedir.

Yazım Kuralları

I. Ana Başlık

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

II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise *eğik* harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

III. Özet

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

IV. 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.

V. Bölüm Başlıkları

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 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.

VI. Tablolar ve Şekiller

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. 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.

- Örnek: **Tablo 1:** *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

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.

VII. Görseller

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels 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 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, eğik 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.

- Örnek: *Resim 10.* Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

VIII. Dipnotlar

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve *eğik* yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

- Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).
- Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).
- İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).
- İki'den fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin vd., 1994: 11).
- Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.
- Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.
- Yayımlanmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)
- Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)
- İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

X. Kaynakça

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitaplar

- Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makaleler

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

Kitap içi bölümler

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.
- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezler

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet kaynakları

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülendiği adres verilmelidir.

- <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).
- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Görüşmeler

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

İletişim Bilgileri: AYDIN SANAT Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 4441428

Web Sayfası: <http://aydinsanat.aydin.edu.tr/>

E-posta: aydinsanat@aydin.edu.tr

Author's Guide

Author's may send their articles which are prepared in accordance with the below stated publishing and editorial principles, together with the "article presentation form" via e-mail to the provided addresses.

Providing the permissions of the authors (the main author or the rightful publishing house) is obligatory for the translated texts and articles as well.

The articles which are sent to their authors for further improvement and/or proofreading following the preliminary reviews and referee evaluations, must be edited accordingly and delivered back to the journal in one month at the latest.

On the other hand, the articles which are found to be conflicting with this guideline, will be returned to their authors for further proofreading and will not be issued.

Publishing Principles

Aydin Sanat is a national, peer-reviewed journal which is printed twice a year for the purpose of releasing the works of all scientists and artists that are directly or indirectly related to art.

Mainly publishing scientific manuscripts prepared in the field of Fine Arts, **Aydin Sanat** also gives place to the articles from other branches of Humanities and Social Sciences such as Sociology, Art History, Ethnology, Philosophy, Archeology and Museology, Literature Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communications Sciences and Anthropology issuing art and cultural and social problems related to art.

It is of first priority for the manuscripts to be an original 'research article' contributing to its field or a 'collection article' evaluating previous works in its field and expressing new and noteworthy views in this respect. In addition, evaluation articles from scientific books that are published in the related fields and book reviews are also within the scope of the journal's publication.

Original articles translated into Turkish or English from a foreign language are also allowed in the journal provided that they contribute in the field with editorial board's decision and do not exceed one third of the journal. The permission letter from the author or the right owner of the original article is also required together with the translated manuscript in order for the translated manuscripts to be published.

The journal only accepts articles which are not published or accepted to be published previously. Articles which are created from the reports that are not published but presented in a scientific gathering can be accepted provided that the case is clearly stated in the footnote.

Evaluation of the Articles and the Publishing Process

Scientific quality is the most important criteria in the evaluation of the articles for publishing. All the received articles are evaluated with respect to their eligibility for the journal publishing principles and qualifications by the editorial board. Editorial board reserves the right to decide whether or not to publish and/ or emend the received article in case considered necessary. In

result of the preliminary evaluation, the articles that are found to be unsuited for publishing are not evaluated and their authors are informed. The articles are returned to the authors for further revision and proofreading. The articles that are found to be suitable for publishing, on the other hand, are delivered to be evaluated to three different referees in the related field. The referees decide whether or not the article is suitable for publishing by evaluating it with respect to method, content and originality. Taking the referee reports that are received within the defined time frame into consideration, editorial board holds the decision-making authority for the publication of the articles. Informing the author, the eligible articles are scheduled. The identities of the referees are kept private and the reports are archived for five years. Following the publication of the article, three copies of the related issue of the journal is delivered to the author within a month.

The copyrights of the manuscripts which are accepted to be published following the evaluation process, are considered as transferred to Istanbul Aydin University. Thus the “article presentation form” which includes a contract regarding the transfer of the copyrights to the journal, is also required to be filled and delivered along with the manuscripts.

The scientific, ethic and legal responsibilities of the views and translations in the manuscripts which are published in the journal belong to their respective authors. The texts and photographs published in the journal may be cited. However, the published texts cannot be re-published in any other place (printed or online) without the written permission of the journal’s editorial board. The author of the published text/article reserves the right to copy the whole or a part of his work for his own purposed on the condition that he/she indicates the text/article is published in the journal.

By submitting their works to the journal, authors accept the above mentioned principles.

Publishing Language

The language of the journal is Turkish or English.

Editorial Principles

I. Main Title

Written in **bold** letters, the main title must be congruent with the text content expressing the treated subject in the best way. The main title must not exceed 10-12 words of which initials must be capitalized.

II. Author’s Name(s) and Address(es)

The name(s) and surname(s) of the authors must be typed in **bold** whereas the addresses must be typed in *italic* letters. If there are any, the title(s) and the workplace(s) of the authors as well as their contact information must be indicated on the first page with a footnote.

III. Abstract

The article must include an abstract in both English and Turkish (özet) languages, which briefly and clearly summarizes the subject of the text and consists of at least 100 and at most 150 words. The abstract must not refer to the cited sources, figures and graphic numbers used in the text or contain footnotes. Authors must provide *keywords* consisting of at least 3 and at most 5 words leaving an empty line under the English and Turkish abstracts. The Turkish abstract must also have its title in Turkish.

IV. Main Text

The text must be written with Times New Roman font-type, 12-point font size leaving 1,5 space between lines and 3 cm margins on top, bottom and both sides of an A4-sized (29.7x21 cm) MS Word page. The pages must be numbered. The text must not exceed 6000 (six thousand) words including its Turkish and English abstracts, figures and table contents. The parts of the text which are to be emphasized must be written either in *italics* (not in **bold**) or shown in single quotation marks (""). The text must never contain double emphases using quotation marks and italics at the same time.

V. Sub-titles

The section and sub-titles may be preferred for delivering the information in an orderly way. All the section (regular) and sub (*italics*) titles must be written in 12- point size, **bold** characters, capitalizing only the initial letters of each word in the title. Sub-titles must not be followed by a colon (:) and the text must begin after an empty line.

VI. Tables and Figures

Tables must be prepared according to black and white printing with a title and number. Tables and figures must be numbered separately. Tables must not be drawn with vertical lines; horizontal lines, on the other hand, must only be used for categorizing the sub-titles within the table. The number of the table must be indicated above the table, on left side, in regular fonts; the title of the table must be written in *italics* capitalizing the initials of each word. Tables must be located in their proper places within the text.

- **Example:Tablo 1:** *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

The numbers and the titles of the figures must be centered just below the figure. The number of the figure must be in *italics* followed by a full stop (.). Right after comes the title of the figure in regular fonts with only the initial letter capitalized.

VII. Visuals

The images, photographs or special drawings included within the text must be scanned in 300 ppi (300 pixels per inch) with a 10 cm short edge in JPEG format. In addition to the article and the "article presentation form", all the visual materials used in the text must be e-mailed to the provided addresses in JPEG format. The online sourced images must also comply with 10 cm/300 ppi rule. Visuals must be titled according to the criteria specified for tables and figures (item VI) above. Technically problematic or low-quality images may be requested from the contributor again or may be completely removed from the article by the editorial board. Author(s) are responsible for the quality of the visual materials to be used in their articles.

The images and photographs must be prepared according to black and white printing. The titles and the numbers of the visuals must be centered and typed in *italics*. The type of the visual and its number must be typed in *italics* followed by a full stop (.) and the name of the image typed in regular fonts with capital initials:

- **Example:** *Resim 10.* Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The pages containing figures, charts and images must not exceed 10, with only occupying one third of the text. If possible, authors may place the figures, charts and images where they

are supposed to be providing that it will be prepared as ready to be published, if not they can write the numbers of the figures, charts and images leaving empty space in the text in the same size.

VIII. Footnotes

Footnotes must only be used for additional explanatory information with automatic numbering. Footnotes must not be used for citation or giving references.

IX. Citation and References

Authors must give references for all their direct or indirect quotes according to the examples given below. In case not specified here, authors must consult APA 6th edition referencing and citation style. Direct quotes must be given in *italics* using quotation marks (""). Footnotes must never be used for giving references. All references must be written in parentheses and as indicated below.

- Works by a single author: (Carter, 2004).
- Specific passages in works by a single author: (Bendix, 1997: 17).
- Works by two authors: (Hacıbekiroğlu and Sürmeli, 1994: 101).
- Works by more than two authors: (Akalin et. al, 1994: 11). The other contributing authors must only be indicated in the bibliography section.
- If the name of the author is mentioned within the text, only the publishing date of the source are provided:Gazimihal (1991: 6) states that ".....".
- Works with no publication dates, can be cited with the name of the author: (Hobsbawn)
- Works with no author name, such as encyclopedias, can be cited with the name of the source and if available the volume and page numbers: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)
- The quotes that are taken from a secondary source are indicated as follows and must also be given in bibliography:As Lepecki also expresses "....." (Korkmaz, 2004: 176).

X. Bibliography

The bibliography must be given at the end of the text in an alphabetical order as shown in the following examples. The sources must be sorted according to their publication dates in case an author has more than one publication. On the other hand, the publications that belong to the same year must be shown as (2004a, 2004b...).

Books

- Öztürkmen, A. (1994). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Articles

- Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.
- Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

Sections of a Book

- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.
- Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Thesis

- Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Online Sources

Online sources must be cited for the data obtained from internet as well. The full web address of the accessed web-page (not the home page) and the accessed date must be indicated in the bibliography for the online sources:

- <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).
- Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

Interviews

- Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

Contact Information: AYDIN SANAT Editorial Board

Istanbul Aydın University, Fine Arts Faculty

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 4441428

Web: <http://aydinsanat.aydin.edu.tr/>

E-mail: aydinsanat@aydin.edu.tr



KÜTÜPHANE VE BİLGİ MERKEZİMİZ 7/24 HİZMET VERİYOR



56.000
Basılı Kaynak



1.000.000
E-Kaynak



Engelsiz
Kütüphane



Mobil
Uygulamalar

24/7

- Kütüphane 7/24/365 gün hep açık
- 75.000 aylık kullanıcı
- Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi için çizim salonları
- Galeri Aydın
- Kafeterya



instagram: kutuphaneiau



twitter.com/iaukutuphane



facebook.com/iaukutuphane