

yedi

SAYI 25
ISSUE

KIŞ 2021
WINTER

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ FACULTY OF FINE ARTS
ISSN 1309-9867 e-ISSN 2687-5357

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

KARANTİNADAYIZ | 2020, ÇANŞU KARAMAN CENGİZ



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör *Editor-in Chief*

Ali Cenk Gedik, Dokuz Eylül Üniversitesi

Yönetici Editör *Managing Editors*

Levent Ergun, Dokuz Eylül Üniversitesi

Yardımcı Editörler *Assistant Editors*

Engin Ümer, Ordu Üniversitesi

Zehra Cerrahoğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Işın S. Ersan, Dokuz Eylül Üniversitesi

Gökçen Ergür, Dokuz Eylül Üniversitesi

Aykut B. Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Editör Asistanları *Editorial Assistants*

Cansu Karaman Cengiz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güler Oğuz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Ali Zeren, Dokuz Eylül Üniversitesi

Nurgül Geçin Aksakal, Dokuz Eylül Üniversitesi

İngilizce Editörler *English Language Editors*

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

Endüstriyel Tasarım *Industrial Design*

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Film *Cinema*

Levent Yılmazok, Beykoz Üniversitesi

Fotoğraf *Photography*

Emre İkişler, Marmara Üniversitesi

Sadık Tumay, Dokuz Eylül Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi

Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu, Anadolu Üniversitesi

Heykel *Sculpture*

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

Müzik *Music*

Elif Tekin Gürgen, Dokuz Eylül Üniversitesi

Resim *Painting*

Adem Genç, Altınbaş Üniversitesi

Burhan Yılmaz, Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları *Performing Arts*

Emre Yalçın, Kafkas Üniversitesi

Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoglu, İstanbul Teknik Üniversitesi

Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass Design*

Efe Türkel, Dokuz Eylül Üniversitesi

Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

F. Dilek Himam, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Özlenen Erdem İşmal, Dokuz Eylül Üniversitesi

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University, UK

F. Dilek Alpan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Savaş Arslan

Bahçeşehir Üniversitesi

Günay Atalayer

Marmara Üniversitesi

Arzu Atıl

Dokuz Eylül Üniversitesi

Eliot Bates

City University of New York

Ertuğrul Bayraktarkatal

Başkent Üniversitesi

Ali M. Bayraktaroğlu

Trakya Üniversitesi

Süleyman A. Belen

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan Canduran

Hacettepe Üniversitesi

Semih Çelenk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir Deniz

Ardahan Üniversitesi

Alexander van Eck

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi

Ayhan Erol

Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan Ertep

Yaşar Üniversitesi

Rolando Giovannini

Polytechnic University Milan

Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Veysel Günay

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik Güngör

Yaşar Üniversitesi

Binnur Gürler

Dokuz Eylül Üniversitesi

Burcu Karabey

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi

Recep Karadağ

Marmara Üniversitesi

Songül Karahasanoğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi

Hale Canbaz Karakaş

İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. Karatosun

Dokuz Eylül Üniversitesi

Feyzi Korur

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Koştumoğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Christina Luke

Koç Üniversitesi

Nesrin Önlü

Dokuz Eylül Üniversitesi

A. Feyza Özgündoğdu

Hacettepe Üniversitesi

Elvan Özkavruk Adanır

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye Özsoysal

İstanbul Üniversitesi

Owain Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

M. Sacit Pekak

Hacettepe Üniversitesi

Sıdka Sibel Sevim

Anadolu Üniversitesi

Oya Sipahioğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bahar Şener-Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Emre Tandirli

Beykent Üniversitesi

Ragıp Taranç

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marian Tutui

Hyperion University of Bucharest

Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi

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

KIŞ WINTER 2021 • SAYI ISSUE 25

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM

Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

E-ISSN 2687-5357
ISSN 1307-9840
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.020.055.1059

KIŞ 2021 • Sayı 25
WINTER 2021 • ISSUE 25

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER
DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts
Hacı Yakup Öztuna (Dekan V.)

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR
Ali Cenk Gedik

GRAFİK TASARIM VE BASKI GRAPHIC DESIGN & PRINTING
Nurgül Geçin Aksakal

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN
Ahmet Özcan

YÖNETİM MERKEZİ MANAGEMENT CENTRE
Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3016708-09
Faks: +90(232) 3016721

BASIM YERİ PLACE OF PUBLICATION
Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası
Dokuz Eylül Üniversitesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3019300
Faks: +90(232) 3019313

BASIM TARİHİ DATE OF PUBLICATION
29 Ocak 2021 | 29th January 2021

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
18 Ocak 2021 | 18th January 2021

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION
6 aylık, yerel, süreli | BIANUALLY, NATIONAL, PERIODICAL

BASKI ADEDİ PRINT RUN
100



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik V Editörden Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

Gözde Ağca
Selda Kozbekçi Ayranpınar

1

Moda Sektöründe Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik
Augmented Reality and Virtual Reality in the Fashion Industry

Ezgin Yetiş
Berna Çağlar Eryurt
Bekir Eskici

17

Optik Renk Karışımı ve Resim Restorasyonunda Tamamlama Yöntemleri
Optical Color Mixing and Reintegration Methods on Painting Restoration

Dilan Tüysüz

37

**Feminist Distopyalarda Tahakküm ve Direnişin Temsili:
Damızlık Kızın Öyküsü Dizi Film Örneği**
The Representation of Domination and Resistance in Feminist Dystopias:
The Case of The Handmaid's Tale Tv Series

Çiğdem Tanyel Başar

51

Pandeminin Gölgesinde Sanat- Sanatçı- İzleyici
Art-Artist-Viewer in the Shadow of Pandemic

Şebnem Sözer Özdemir

69

Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski
Creating Action as Actor's Art: Stanislavski, Brecht, Grotowski

Cüneyt Özata

81

**Jung's Shadow Archetype and Its Traces
in Marina Carr's Play Woman and Scarecrow**
Jung'ın Gölge Arketipi ve Marina Carr'ın Kadın ve Korkuluk Oyunundaki İzleri

Aysun Aydın

91

Jorge Méndez Blake'in Eserlerinde Görsel Anlatım Biçimi Olarak Üstkurmaca
Metafiction as a Visual Expression in the Works of Jorge Méndez Blake

Maryam Golabi

105

**Visual Representation of the Modern Domestic Space
in Iranian Printed Media (1925-1979)**
İran Yazılı Basınında Modern Konut Mekânının Görsel Temsili (1925-1979)

Ali Altan Yücel

119

Victoria Filminde Mekân-Zamansal Sürekliliğin Dalım Üzerindeki Etkisi
The Effect of Spatio-Temporal Continuity on the Immersion in the Film Victoria

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

Neslihan Özgenç Erdoğan
Sümeyye Ertop

133

**Foucault'nun Heterotopiyaları:
Kapatma ve Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansıması**
Foucault's Heterotopia:
Reflexion of Inclusion and Seclusion Practices to Contemporary Art

OYUN ELEŞTİRİSİ PLAY REVIEW

Uğur Akıncı

147

Sahnedeki Yakın Tarihe Bir Bakış: Kendini Yazan Şarkı
A Closer Look to Recent History from the Stage: The Song that Writes Itself

EDİTÖRDEN

Derginin elinizdeki sayısında yayınlanan moda, resim, restorasyon, sanat, tiyatro, oyun eleştirisi, sinema, dizi film, mimarlık ve sanat felsefesi alanlarında yazılmış toplam 11 makale aynı zamanda 25. sayının içeriğinin zenginliğini de gösteriyor. Yine de sanat ve tasarımın belirli alanlarının yurtdışında olduğu kadar Türkiye’de de, araştırmaların yazılı olarak ifade edilmesi anlamında daha zayıf bir geleneğe sahip olması elbette daha zengin bir içeriğe ulaşmanın önünde önemli bir kısıtlama olarak duruyor. Derginin giderek daha fazla tanınırlığa sahip olması ile bu kısıtlamanın da bir ölçüde üstesinden gelinebileceğini düşünüyoruz. Elbette daha az yazılı araştırma üretilen alanların dergi politikası olarak özellikle desteklenmesinin de bir çözüm olabileceğini düşünüyoruz.

Diğer yandan aslında dergiye yayınlanandan çok daha geniş bir disiplinler yelpazeden makale önerilerinin gelmiş olduğunu da eklememiz gerekiyor. Ne yazık ki bu makaleler ya ön değerlendirme aşamasında ya da hakem değerlendirme süreçleri sonucunda yayınlanmaya uygun bulunmadılar. Toplamda 25 makale bu sayının hazırlığı sırasında reddedildi ve halen de 17 makale değerlendirme aşamasında bulunuyor.

Bu sayı tam bir buçuk yıl önce, yani 23. sayıdan itibaren adım adım gerçekleştirdiğimiz yeniliklerin sonucunda artık daha fazla oturmuş bir işleyişin ürünü olarak yayınlandı. Bu anlamda derginin artık uluslararası alandaki en iyi dizinlere başvurabilecek seviyeye geldiğini düşünüyoruz.

Hem kapağımızda yer verdiğimiz hem de makaleler arasında araştırma konusu olarak yer alan pandemi ise hiç şüphesiz hem dergiyi hem de yazarları bu sayıda en fazla zorlayan başlıklardan bir tanesi oldu. Sanırım dergi kapağında pandemi ile ilgili yer verilen temalardan ‘dayanışma’ ve ‘özen’ bu sayının yayınlanmasında dergi editörleri, asistanları, hakemleri, yazarları ve matbaa çalışanları arasında bu zorluğun aşılmasında rol oynayan en önemli pratikler oldu. Dergimizin 25. sayısına katkı koyan tüm bu bileşenlere ayrıca bu nedenle de çok teşekkür ediyoruz.

Ali Cenk Gedik

Baş-Editör / Editor-in Chief

EDITORIAL

This issue of the journal consists of 11 articles from fashion, painting, arts, theatre, play review, cinema, tv series, architecture and philosophy of arts, demonstrating the richness of its content. However, there is a weaker tradition of written researches in some fields of arts and design in Turkey, as well as in abroad which prevents to publish a journal with richer content. We think that wider recognition of the journal would help to achieve this task. Of course, special promotion of articles from these fields as a journal policy would also contribute to the solution.

It should also be added that submitted articles represented a wider range of disciplinary fields than the ones published. Unfortunately, these articles were not considered for publication as a result of either pre-evaluation or review process. 25 articles were rejected in overall and still 17 articles are in process.

This issue is published as the product of a more settled operation of journal procedures after the renewal attempts of the journal, started by 23th issue, one and a half year ago. In this sense, we believe that the journal is ready for application to the most important indexes of the world.

No doubt, one of the most important difficulty both experienced by the journal and authors in this issue was the pandemic which is both published as the cover and considered in one of the articles. I guess two themes about the pandemic published at the cover, ‘solidarity’ and ‘rigour’ were the most important practices among editors, assistants, reviewers, authors and workers of publishing house which helped to overcome this difficulty. We would like to thank them a lot for this reason, too.

Moda Sektöründe Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik

Augmented Reality and Virtual Reality in the Fashion Industry

Gözde Ağca, *Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Selda Kozbekçi Ayranpınar, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik teknolojileri, çeşitli uygulamaları ile günbegün günlük hayatın bir parçası haline gelmektedir. Özellikle hız çağı olarak nitelendirilen bu çağda, sektörler ihtiyaçlarını daha hızlı ve pratik bir biçimde karşılayabilmek için sanal gerçeklik teknolojileri gibi yenilikçi uygulamalara ihtiyaç duyabilmektedir. Moda sektörü de bu teknolojiyi kendi alanlarına entegre ederek çeşitli uygulamaları ile yenilikçi çalışmalar yürüten sektörler arasında yer almaktadır. Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik teknolojileri bu kapsamda firmalara hızlı değişen trendleri takip edebilmesi ve yönlendirebilmesine, beraberinde tasarım süreçlerini sanal ve üç boyutlu ortamlarda gerçekleştirebilmesine olanak sağlamaktadır. Sanal gerçeklik teknolojileri aynı zamanda kişilerin değişken taleplerinin karşılanabilmesi, alışveriş ve reklamcılık deneyimlerinin geliştirilebilmesine imkân sağlarken, dijital medyanın da yardımı ile daha geniş kitlelerle bir etkileşim ortamı yaratabilmektedir. Sanal giysiler, sanal deneyimleyiciler, sanal defileler, AG ile oluşturulan ürün deneyimleri, sanal deneme kabinleri sanal gerçeklik teknolojilerinin moda sektörüne sunduğu uygulamalar arasındadır. Bu çalışmada sanal gerçeklik teknolojilerinin, moda trendleri ve moda endüstrisi ile güncel etkileşimleri incelenmiş ve beraberinde moda endüstrisinde kullanılan Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik uygulamalarının; tasarım, üretim, pazarlama ve reklamcılık süreçleri üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Bulunan ve incelenen örnekler bir araya getirilerek yaşanan gelişim süreci daha gözlemlenebilir kılınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanal ve artırılmış gerçeklik, moda ve teknoloji, sanal moda reklamcılığı, sanal moda perakendeciliği.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı.

Abstract

Virtual Reality and Augmented Reality technologies have become a part of our everyday life with various applications. In this age, characterized as the age of rapid change, innovative applications such as Virtual Reality technologies may be needed to meet the demands of the sector faster and practically. The fashion industry is among the leading industries that carry out innovative methods with various applications by integrating this technology into their own fields. In this context, Virtual Reality and Augmented Reality technologies are required by companies to follow and direct rapidly changing trends, and to carry out their design processes in virtual and three-dimensional environments. These technologies can also meet the various demands of customers: It can create an environment of interaction with larger masses with the help of digital media, while enabling the development of diverse shopping and advertising experiences. Virtual clothes, virtual influencers, virtual fashion shows, product experiences created with AG and virtual fitting rooms are among the possible methods of application that Virtual Reality technologies could offer to the fashion industry. In this study, the current interactions of virtual reality technologies with fashion trends are examined. Furthermore, the virtual reality and augmented reality applications used in the fashion industry and its effect on design, production, marketing and advertising processes was investigated. By compiling the existing found and studied samples, the development process was made more observable.

Keywords: Virtual and augmented reality, fashion and technology, virtual fashion advertisement, virtual fashion marketing.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design.

- **Sorumlu Yazar:** Gözde Ağca, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** yildiz.gozde@ogr.deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-3268-6302
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 15.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.731854

Geliş tarihi: 04.05.2020 / **Kabul tarihi:** 24.08.2020

1. Giriş

Bilgi ve iletişim teknolojileri gün geçtikçe yaşantımızın önemli bir parçası haline gelmektedir. Teknoloji olanaklarının gelişimi gün geçtikçe hayatımızı daha da etkileyerek kolay ve pratik bir yaşam sunmaktadır. Yaşanan bu gelişim, daha geniş boyutta etkileşimlere yol açmış ve çoğu sektörün takip ederek avantaj sağlayabileceği bir olanak haline gelmiştir. Bugün birçok firma ürünlerinin tasarım, üretim, pazarlama gibi önemli süreçlerinde güncel fikirler ve teknolojik olanaklardan daha fazla faydalanma eğilimi göstermektedir.

Çağın ve teknolojinin bir getirisi olarak ‘gerçeklik’ uygulamaları günlük hayatın bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Sanal gerçeklik uygulamaları; eğitim, eğlence, tasarım, pazarlama, reklamcılık gibi birçok alanda tercih edilebilmektedir. Özellikle Sanal Gerçeklik (SG) ve Artırılmış Gerçeklik (AG) başlıkları ile öne çıkan bu uygulamalar; tercih edilen alanın olanaklarının genişletilmesine, geliştirilmesine ve özellikle pazarlama ve tasarım kapsamında incelendiğinde, kişiler ile daha yüksek etkileşim kurulabilmesine olanak sağlamaktadır.

“Sanal kelimesi köken olarak *sanmak* sözcüğünden gelmektedir; fakat sahte, yanlış ya da gerçeğin zıttı olarak düşünülmemelidir” (Ferhat, 2016, s. 725). TDK’da ise “gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini” şeklinde tanımlanmaktadır (“Sanal”, 2011). Sanallık kavramı; “gerçek olan ama somut olmayan” (Orhan ve Karaman, 2011) şeklinde ifade edilmektedir. Bu doğrultuda SG teknolojilerinin gerçekte var olmayan bir şeyi, çeşitli uygulamaları ile gerçeklik algısı üzerinde bir değişim yaratarak oluşturduğu söylenebilmektedir. TDK Büyük Türkçe Sözlüğü’nde gerçek kelimesi “bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan”, gerçeklik kelimesi ise “gerçek olan, var olan şeylerin tümü” şeklinde ifade edilmektedir (“Gerçek”, 2011). Fiziksel gerçeklik ise duysal zenginliğe sahiptir; insanların duyuları da fiziksel dünya ile etkileşimi kapsamında gelişmiştir. Fiziksel gerçeklik; zamanın doğrusallığı, hareket kısıtlamaları, yerçekimi, boyut gibi fiziksel yasalara bağlıdır (Steffen, Gaskin, Meservy, Jenkins & Wolman, 2019, s. 691). Gerçek olmayan, yani fiziksel gerçekliği sanal bir biçimde manipüle eden sanal gerçeklik uygulamaları, teknolojinin gelişimi ile kişinin gerçeklik algısını günbegün daha çok etkileyerek daha yanıltıcı uygulamalar yaratabilmektedir. Sanal gerçeklik, temelde kişinin duyuları ile etkileşime geçmektedir. İnsan beyni yapay biçimde uyarıldığında gerçekte var olmayan şeyleri de varmış gibi hissedebilmektedir. Beyin, yapay olarak oluşturulan görüntü, ses, dokunma, koku, nem ve ısı gibi bilgileri de duyu olarak algılanabilmektedir. Bu noktada insan gerçek ile yapay olanı ayırt edebilir mi sorusu akıllara gelmektedir ve sanal gerçeklik çalışmalarının da çıkış noktasını bu soru oluşturmaktadır (Ferhat, 2016, s. 726- 727).

Sanal Gerçeklik (SG), gerçek dünyada ve hayali dünyalarda fiziksel varlığı simüle edebilen, bilgisayar simülasyonlu ortamları ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Kipper & Rampolla, 2013, s. 149). Artırılmış Gerçeklik (AG) ise, sanal gerçeklik kapsamında gerçek hayatın içine entegre olabilen uygulamaları ifade etmektedir. AG, bilgisayar ile oluşturulan sanal görüntünün, gerçek zamanda doğrudan fiziksel objelerin üzerine kaplanabilmesine izin veren bir teknolojidir. Kullanıcının sanal çevreye tamamen giriş yaptığı SG teknolojilerinden farklı olarak, AG teknolojisi kullanıcıların gerçek nesnelere ve sanal görseller bir araya getirerek bir etkileşim yaratabilmektedir (Zhou, Duh & Billingham, 2008, s. 193). SG ve AG teknolojileri genel bir ifade ile kişiye yeni ve sanal bir platform sunabilmektedir. Bu teknolojiler yukarıda bahsedilen birçok alanda olduğu gibi moda ve tekstil sektöründe, özellikle tasarım ve pazarlama aşamalarında çeşitli etkileşim olanakları yaratmaktadır ve bu süreçleri motive etmektedir.

Yaşadığımız bu dönem, birçok teorisyenin de iddia ettiği gibi ‘hız çağı’ olarak adlandırılmaktadır (Aydoğan, 2017, s. 137). Giyim sektörü de bu doğrultuda diğer sektörler gibi çeşitli uygulamalarla müşterileri ile daha interaktif bir iletişim kurulması yönünde sanal gerçeklik teknolojilerinden yardım almaktadır. Ayrıca hızlı trend değişimleri, dijital medyanın yarattığı hızlı ve yüksek etkileşimli ortamı, üretim teknolojilerinin ve lojistik olanaklarının sürekli gelişimi bu sektörde hızlı bir gelişim ihtiyacı yaratmaktadır. Tüketicinin ilgisini taze tutmak da bu kapsamda daha zor hale gelmektedir. Giyim sektörü, özellikle tasarım, perakende ve reklam süreçlerinde sanal gerçeklik uygulamaları ile müşterilerinin ilgisini daha yüksek oranda çekebilmektedir. Beraberinde müşterilerine daha kişiselleştirilmiş bir hizmet sunarken onların alışveriş deneyimlerini de daha üst bir noktaya taşıyabilmektedir.

Alışveriş, ‘neşe’ hissine yol açan eğlenceli ve zevkli zaman geçirebileceği bir aktivite olarak adlandırılmaktadır; perakende literatüründeki bazı dikkatler ise alışveriş sürecindeki ‘heyecan’ fikrine odaklanmıştır. Heyecana duyulan bu ilginin nedeni yüksek düzeyde zevk ve uyanma uyandıran duygusal bir duruma karşılık gelmesidir. Zevk heyecana kıyasla daha düşük derecede ilgi olarak yorumlanabilmektedir, çünkü zevk sevmeye benzemektedir ve duygusal olarak daha az yoğundur (Hart,

Farrell, Stachow, Reed & Cadogan, 2007, s. 7). Alışveriş deneyimi, bu doğrultuda moda sektöründe önemli bir noktayı oluştururken, sanal gerçeklik teknolojileri de bu deneyimi daha üst boyuta ulaştırabilmektedir. Daha da ötesinde SG ve AG teknolojileri özellikle; tasarımların üç boyutlu ortamlarda çizilebilmesi ve kalıp çalışması yapılabilmesine, müşteri zevklerine ve trend eğilimlerine göre tasarım fikirlerinin oluşturulabilmesine, sanal defile deneyimleri yaşatılabilmesine, müşterinin ürünü sanal ortamda prova edebilmesi ve satın alma süreçlerinin hızlandırılabilmesine ortam hazırlamaktadır.

Bu çalışma Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik teknolojilerinin moda ve moda sektörü ile etkileşimi üzerine kapsamlı bir araştırma niteliğindedir. Araştırma kapsamında SG ve AG teknolojilerinin trendlere ve markalara olan etkisi incelenmiş ve beraberinde moda sektörü uygulamaları etkileri ve yönelimleri doğrultusunda yorumlanmıştır. Teknoloji ve modanın bu etkileşimi sonucu ortaya çıkan sanal moda terimlerinin açıklamalarına da yer verilmiştir.

2. Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik

Sanal (*virtual*), var olmayan ama algının yönlendirilmesiyle var olduğu yanılsaması yaratılması durumunu ifade eden 'virtualis' kökeninden gelen bir kavramdır. Sanal Gerçeklik (*Virtual Reality*) ise, izleyicinin ya da kullanıcının oluşturulmuş bir görüntü uzamı içerisine düzenlenebilir bir zaman yapısı içerisinde dâhil olması ve ileri aşamada da onunla etkileşmesi temel ilkesi üzerine kurulu; çeşitli veri girdi ve çıktı teknolojilerinden oluşan güç, hareket, dokunma gibi duyuşsal etkileri benzeştirerek yeniden üreten aygıtlar, üç boyutlu görüntü ve ses aygıtları gibi teknolojik araçlardan oluşan bir ortamdır (Kuruüzümcü, 2010, s. 94). Aynı zamanda SG kişinin konumunu algılayan ve bir veya daha fazla duyuya geri bildirim artıran ya da değiştiren, etkileşimli bilgisayar simülasyonlarından oluşan bir araçtır. SG kullanıcıya simülasyona dalmış olma veya bulunma hissi vermektedir (Craig, 2013, s. 22). Sanal gerçeklik teknolojileri; daldırma (*immersion*), etkileşim (*interaction*) ve hayal etme (*imagination*) özellikleri ile öne çıkmaktadır ve yaratılan ortamlarda kullanıcılarına var olma hissi (*presence*) yaşatmaktadır. Fakat bu ortamlarda kişi sanal bir ortamda olduğunun farkındadır, bir çeşit uzakta var olma ya da daldırma hissine kapılmaktadır (Bütün, Budak, Selçuk, Emre ve Şimşek, 2019, s. 257). Kullanıcıya dalmış olma hissi vermesi, yani 'daldırma' özelliği SG uygulamalarının AG gibi farklı sanal uygulamalardan temel farkını oluşturmaktadır. SG ortamları temelde kullanıcıya stereoskopik (3D) bir görüntü ekranı aracılığı ile görsel bir deneyim yaşatmaktadır, fakat geliştirilen sanal gerçeklik teknolojileri görsel deneyimden çok daha fazlasını sunabilmektedir. Genel olarak "sanal gerçeklik; görme, dokunma, işitme, koku ve tatma gibi çoklu duyuşsal kanallar ve giyilen özel aygıtlar yardımıyla kullanıcılarının gerçek zaman simülasyonlarıyla etkileşime girerek gerçeğin dışında zihinlerinde ürettikleridir" (Orhan ve Karaman, 2011). Sanal Gerçeklik terimi 1989 yılında Jaron Lainer tarafından ortaya atılmıştır (Steuer, 1992, s. 73). Sanal Gerçeklik farklı kaynaklarda, sanal çevre (*virtual environment*), siberuzay (*cyberspace*), sanal dünya (*virtual world*) ve yapay gerçeklik (*artificial reality*) olarak da ifade edilebilmektedir (Ferhat, 2016, s. 725).

Sanal gerçeklik teknolojilerinin özellikle 2000'li yıllara kadar kullanıcıları için oldukça pahalı bir teknoloji olduğu ifade edilmektedir. Bu döneme kadar çoğunlukla ordu, üniversite ve büyük şirketler tarafından tercih edilmiştir (Yengin ve Bayrak, 2018, s. 46). Fakat daha sonrasında teknolojinin gelişimi, piyasada yaşanan rekabet ve yenilikçi uygulamalar ile bu teknoloji daha ulaşılabilir ve ergonomik hale gelmiş; Oculus Rift, Oculus Go, Samsung Gear VR, Sony Morpheus, HTC Vive gibi SG gözlükleri gibi ürünler ve hatta cep telefonları ile SG ortamlarına erişilmesi kolaylaşmıştır. SG teknolojisinin gelişme potansiyeli ve kullanıcı kitlesinin giderek büyümesi, bu teknolojinin geleceği şekillendirme potansiyeline sahip olduğuna işaret etmektedir. Sanal gerçeklik teknolojisi özellikle eğlence, turizm, üretim, ticaret, mimarlık, tıp ve eğitim alanlarında kullanılabilmektedir (Kaleci, Tepe ve Tüzün, 2017, s. 670). "NASA bünyesindeki Singularity Üniversitesi'nde yapılan araştırmaların sonuçları, yakın bir gelecekte sanal gerçeklik ortamlarının geleceğin en büyük sektörlerinden biri olacağını göstermektedir" (aktaran Ferhat, 2016, s. 725). Sektör kendi gelişiminin yanı sıra farklı sektörlerin gelişimine de olanak sağlamaktadır. Moda sektörü de bu sektörler arasında yer almaktadır.

Sanal Gerçeklik ile beraber Artırılmış Gerçeklik teknolojisi de moda alanında birçok uygulamaya sahiptir. SG ve AG kavramları genel olarak incelendiğinde SG, bilgisayar kaynaklı, üç boyutlu oyunlarda karşılaşılan, kullanıcının dünya ile ilişkisinin tamamen kesildiği ortam olarak ifade edilebilirken; AG, gerçek dünya ile bağın tamamen koparılmadan, veri ve görüntülerin gerçek görüntülere eklenebildiği, gerçek ve sanal nesnenin birlikte algılanabildiği bir ortam olarak ifade edilebilmektedir (İçten ve Bal, 2017, s. 402). Sanal Gerçeklik, kullanıcıyı gerçek bir modele dayanan ya da tamamen kurgulanmış dijital bir dünyaya tamamen daldırmaktadır. AG teknolojisi, Sanal Ortamın (SO) ya da Sanal Gerçekliğin bir varyasyonudur. AG ve SG

arasındaki fark benzerliklerinden çok daha fazladır. En büyük farkları ise AG'nin gerçek dünyada yer alırken SG'nin yer almaması olarak gösterilebilmektedir. İkisi arasındaki temel benzerlik ise bir deneyim yaratabilmek için görsel, duyuşal simülasyonları çeşitli bilgi ve programlama kaynaklarını kullanarak oluşturabilmesidir (Kipper & Rampolla, 2013, s. 22).

Artırılmış Gerçeklik (AG); Sanal Ortamın (SO) ya da Sanal Gerçekliğin (SG) bir varyasyonudur. SG teknolojileri kullanıcıyı tamamen yapay bir ortamın içine daldırır ve kullanıcı çevresindeki gerçek dünyayı göremez. AG ise aksine; görüntü, ses, video, dokunma veya dokunma hissi gibi dijital veya bilgisayar tarafından oluşturulan bilgileri alarak gerçek ortamın üzerine bindirir ve bu şekilde kullanıcının gerçek dünyayı da görebilmesine olanak sağlar. AG teknik olarak tüm duyuları geliştirilmek için kullanılabilme potansiyeline sahip olsa da günümüzde yaygın olarak kullanımı görseldir (Kipper & Rampolla, 2013, s. 1).

Azuma'nın yaygın olan tanımına göre Artırılmış Gerçeklik teknolojisi; gerçek ve sanal görüntüleri birleştiren, gerçek zamanlı olarak etkileşimli olan ve sanal görüntüleri gerçek dünya ile kaydeden bir teknolojidir. Artırılmış Gerçeklik; bilgisayar ile oluşturulan sanal görüntünün, gerçek zamanda doğrudan fiziksel objelerin üzerine kaplanabilmesine izin veren bir teknolojidir. Kullanıcının sanal çevreye tamamen giriş yaptığı SG teknolojisinden farklı olarak, AG teknolojisi kullanıcıların gerçek nesnelere ve sanal görseller bir araya getirerek bir etkileşim yaratabilmektedir (Zhou, Duh & Billingham, 2008, s. 193). Aynı zamanda AG; gerçek bir ortamın sanal (bilgisayar grafiği) nesnelere ile artırıldığı herhangi bir durum olarak da tanımlanabilmektedir. Gerçek ve sanal içeriği birleştiren, gerçek zamanlı etkileşimli ve üç boyutta kaydedilmiş herhangi bir sistemi ifade etmektedir (Steffen et al., 2019, s. 688). "AG özünde kullanıcının çevresini algılamasını geliştirilmek üzere tasarlanmış bir araçtır" (Kipper & Rampolla, 2013, s. 30). AG ortamı gerçek dünyanın etkileşim öğelerinden istifade edebilmektedir. Bir örnek ile açıklarsak; SG ortamında, sanal bir topun bırakıldığında düşebilmesi için yerçekimi kanununun programlanması gerekirken; AG ortamında, gerçek bir topun düşmesi dünyanın yerçekimi ile mümkün olabilmektedir (Craig, 2013, s. 186).

Artırılmış Gerçeklik sistemleri mobil ve sabit olmak üzere iki kategoriye ayrılabilir. Mobil sistemler daha özgür bir çalışma alanı sunarken sabit olanlar kuruldukları yerde kullanılabilir (Kipper & Rampolla, 2013, s. 30). AG kullanılan ürünlere örnek olarak Google Glass, Microsoft HoloLens ve Meta şirketinin benzer ürünleri örnek gösterilebilmektedir (Katell, Dechesne, Koops & Meessen, 2019, s. 278-280). Artırılmış Gerçeklik teknolojisi bir çeşit etkileşim yaratmaktadır ve bir deneyim oluşturmaktadır. Bu açıdan ele alındığında AG uygulamaları SG uygulamaları gibi eğitim, eğlence, tıp gibi birçok farklı alanda uygulanarak bu alanları katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

AG'nin en temel özelliklerinden biri etkileşimli bir ortam olmasıdır. Bu nedenle etkileşim, kullanıcının deneyimi üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. AG nispeten yeni bir ortamdır, bu nedenle imkânları ve sağlayabildikleri ile ilgili tüm detaylar üzerinde tam anlamıyla çalışılmamıştır, yeni donanımlar ve yazılımlar ile geliştirilmeye müsait bir ortamdır (Craig, 2013, s. 185). Gelişime açık AG uygulamaları bağlı olduğu sektörlerde de gelişime uygun bir platform hazırlamaktadır. Öyle ki moda sektöründe birçok firmaların yeni ürünleri tasarlamaları, ürünlerini kişiselleştirebilmeleri, perakende deneyimlerini artırabilmeleri ve hatta trendleri yönlendirerek ürünlerini sanal bir biçimde mobil araçlar ile daha geniş kitlelere tanıtarak satışlarını artırabilmelerine olanak sağlamaktadır. Genel olarak bakıldığında SG ve AG uygulamalarının moda sektörü ile yüksek bir etkileşime sahip olduğu söylenebilir.

3. Moda ve 'Gerçeklik' İlişkisi

Günümüzde, Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik uygulamaları diğer birçok sektörde olduğu gibi moda sektöründe sıkça karşılaşılan uygulamalar arasındadır. Moda ve teknolojinin ortak bir girişimi olan bu uygulamalar moda sektöründe etkisini başlıca tasarım, perakende ve reklamcılık gibi süreçlerinde farklı yenilikleri ile kendini gösterirken, bunun da ötesinde trend algısını bile yönlendirme potansiyeline sahip olabilmektedir.

Sanal gerçeklik uygulamaları tasarım süreçlerinde, tasarımcıların çizim, kalıp ve uygulama süreçlerini geliştirebilmektedir. Bu amaçla kullanımına bir örnek olarak Google Tilt Brush App ile gerçekleştirilen bir uygulama örnek gösterilebilmektedir. Sanal Gerçeklik, bu kapsamda giysi tasarımının üç boyutlu çizimler aracılığı ile yapılabilmesine olanak sağlamaktadır (bkz. Şekil 1). Daha da ötesinde SG uygulamaları, giysi tasarımının iki boyutlu kalıplara dönüştürülebilmesi, kişi üzerinde duruşunun prova edilebilmesi ve kontrolünün yapılabilmesi ile tasarımların geliştirilebilmesine katkı sağlayabilmektedir. Bu durum zaman ve maliyeti azaltırken sonuçları da daha kısa sürede görünür kılmaktadır (Kartelli, Berger, Kozbekçi Ayranpınar ve Önlü, 2018, s. 253- 265).



Şekil 1. Tilt Brush Fashion – Drress Form HTC Vive Mixed Reality videosundan bir görüntü (VRScout, 2016)

SG ve AG uygulamalarının tasarım aşamasını ve üretimini nasıl değiştirebileceğine dair birçok öngörü de çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Bu süreci daha hızlı hale getiren, daha kişisel bir hizmet sunan ve müşteri memnuniyeti odaklı bir tasarım-üretim süreci öngörüsü aşamaları CBinsights referans alınarak yeniden düzenlenmiş ve Şekil 2’de gösterilmiştir. Müşterinin talebi ile başlayan üretim, sanal destekli ürün yaratım sürecinin ardından hızlı bir üretim aşaması geçirerek yedi aşamada müşteriye ulaşmaktadır (The Future of Fashion, 2019).



Şekil 2. Moda tasarımcısının teknoloji entegrasyonu (The future of fashion, 2019)

Sanal gerçeklik teknolojilerinin tasarımsal uygulama örnekleri incelendiğinde Zalando ve Google Zoo’nun ortak çalışması öne çıkan projeler arasındadır. “Senden ilham alan ve kodlar ile tasarlanan moda” sloganı ile ortaya çıkan Project Muze; Avrupa’nın önde gelen online moda platformlarından Zalando ve Google ZOO’nun ortak çalışması ile kişiselleştirilmiş moda deneyimi sunmaktadır. İnsan beyni algoritmasına benzer çalışan ve 600 moda tutkununun stil tercihleri ile oluşturulan sinir ağı; birkaç basit soru ile insanların ne tür moda sevebileceğini öğrenerek, kişi ile eşleşen tasarımlar oluşturabilmektedir. Google’ın

Moda Trend Raporu da bu tasarımsal sürece kılavuzluk etmektedir. Kullanıcılar birkaç soru yanıtlayarak ve çizim yaparak kişisel tasarımlarının oluşturulmasını izleyebilmektedir. Projenin son aşamasında ise seçilen üç tasarım gerçek bir ürüne dönüştürülmüş ve 2016'da Bread & Butter şovunda sergilenmiştir (bkz. Şekil 3) (Zalando's Project Muse, 2017).



Şekil 3. Zalando tarafından Bread&Butter şovunda sergilenen Project Muze tasarımları (Bread&Butter 2016 Launch, 2016)

Farklı bir örnekte ise dijital giysilerin tasarlanması ve bu şekilde tekstil sektörünün çevresel etkisinin azaltılmasına yönelik bir çalışma örneği verilmektedir. Dijital giysiler, sürdürülebilir moda kapsamında önemli bir fikir olarak görülmektedir. Günlük hayatın daha çevrimiçi yaşanması ve kişilerin sosyal medya paylaşımlarına verdiği önem tek kullanımlık giysilerin alınmasına neden olabilmektedir ki bir finans firması olan Barclaycard'ın yaptığı anket bu durumu destekler niteliktedir. 2000 İngiltere'ye yapılan ankete göre yaklaşık on kişiden biri sosyal medyada paylaşım yapmak üzere bir kere giyecekleri ürünler satın almaktadır. Bununla beraber alınan bu giysiler sosyal medyada görüldüğü için tekrar giyilmek istenmemektedir (Elks, 2019). Dijital giysiler ise bu kapsamda sanal ortamda kişiye yeni bir giysi alışverişi yapmış hissi uyandırırken, gerçekten üretimi yapılmaması ile çevresel zararların minimize edilmesine katkı sağlamaktadır. Dijital kıyafetler, malzeme tedarik etme, kumaş üretme, giysi yapma ve dünya çapında nakliye gibi uzun, emek yoğun süreci kestikleri için fiziksel kıyafetlerden çok daha düşük salınım yaratmaktadır. İlerleyen zamanlarda sanal giysilerin sosyal medya üzerinde büyük bir etki yaratması ve perakendecilerinin sadece online olarak alınabilecek koleksiyonlar sunmaya devam etmesi beklenmektedir.

The Fabricant Hollandalı dijital koleksiyonlar hazırlayan bir dijital giyim firmasıdır. Firma sahibi Murphy, 3D tasarımcı maliyeti ve uzun mesai ihtiyaçları nedeniyle minimum 25.000 avro bütçeli projeleri kabul edebildiğini belirtmiştir. Hong Kong'lu lüks perakende firması I.T ile yürüttükleri on beş parçalık proje kapsamında beş kişilik ekip üç hafta boyunca çalışması gerekmiştir (McDowell, 2019). Şekil 4'te bu koleksiyona ait beş kombin verilmiştir.



Şekil 4. The Fabricant dijital koleksiyonu (I.T Hong Kong, t.y.)

The Fabricant firmasına ait bir başka örnekte ise Johanna Jaskowska'nın taşıdığı 'Iridescence' isimli dijital elbisesi yer almaktadır. Bu dijital elbise Mayıs ayında New York'ta düzenlenen Ethereal Summit isimli organizasyonda 9,500 dolara alıcı bulmuştur (bkz. Şekil 5) (Handley & Wright, 2019).



Şekil 5. Dapper Labs x The Fabricant x Johanna Jaskowska SS19 'Iridescence' (Johanna, 2019)

Norveç moda perakendecisi Carlings de dijital giysi koleksiyonları sunan firmalar arasındadır. Firma, 'adDRESS The Future' koleksiyonu ile yeni bir konsepte öncülük ederek, 2018'de dijital koleksiyonunu online olarak satışa sunmuştur. On dokuz parçalık bu koleksiyonda; mavi puf ceket, metalik gümüş ceket ve LCD güneş gözlükleri gibi ürünler yer almaktadır. Carlings ekibi ürünlerin alımında, müşterilerinden seçtikleri giysilerin hangi fotoğraflarının üzerine uygulanmasını istiyorlarsa o fotoğrafları göndermelerini istemektedir. Carlings'in Marka Yöneticisi Kicki Persson "Gerçek hayatta bu tipteki tasarım giysiler yüzlerce pound değerinde oluyor ve farklı tasarımları sebebiyle genellikle sadece sosyal medya üzerinde bir kere giyiliyorlar" (Stevens, 2019). Carlings dijital koleksiyon parçalarının on beş sterlinden satışa sunulması ile moda endüstrisi ekonomisini bir şekilde demokratikleştirmiş olduğunu ve aynı zamanda kişilerin stillerini negatif karbon salınımı yaratmadan gösterebilmelerine olanak sağladığını düşünmektedir (Stevens, 2019). Şekil 6'da Carlings Silverhood pantolonun görsel üzerine uygulanması örneğine yer verilmiştir.



Şekil 6. Carlings Silverhood ürün uygulaması (McDowell, 2019)

Sosyal medyanın moda sektörü üzerindeki etkisi teknolojinin de yardımı ile hızlı değişimlere neden olmuştur. Moda sektöründe, iş sahipleri ve firmalar modanın dijital platformda sunulması ile ilgili çalışmalar yapmaya yönelmişlerdir. Sosyal medyanın öncülüğünde modanın dijital platforma sunulması modanın dünyada herkese eşit ve hızlı bir biçimde ulaşabilmesine de olanak sağlamıştır (Özmen, 2018, s. 129). Sosyal medya deneyimcileri (*Influencers*); bloglar, tweetler ve diğer sosyal medya araçlarını kullanımları ile izleyicilerinin davranışlarını şekillendiren yeni bir tip bağımsız üçüncü şahıs destekleticileridir. Deneyimleyiciler markanın farkındalığının artmasına yardımcı olmaktadır (Freberg, Graham, McGaughey & Freberg, 2011, s. 90). Bu kişiler halihazırda güçlü bir etkiye sahip olsalar da gelecek yıllarda bu ilginin daha da büyümesi beklenmektedir. Business Insider Intelligence'de yer verilen deneyimleyicilerin pazarlama istatistiklerini sunan Mediakix verilerine göre markaların 2022'ye kadar 'deneyimleyici pazarı' için on beş milyar dolarlık harcama yapmaları beklenmektedir (Suciu, 2019). AG uygulamalarının bir ürünü olan; yüksek takipçileri ve önemli marka iş birlikleri ile sanal deneyimleyiciler güncel bir pazarı da beraberinde oluşturmaktadır. Bu durum moda reklamcılığına da yön verirken, beraberinde sanal moda reklamcılığı girişimlerini artırmaktadır. Lil Miquela, İmma, Bermuda, Blawko, Shudu, Koffi Gram, Noonouri öne çıkan sanal deneyimleyiciler arasındadır. Lil Miquela yüksek takipçi sayısı ile öne çıkmaktadır. Brezilyalı-Amerikan model, müzisyen ve sanal deneyimleyici olarak tasarlanan avatar, günlük kombinlerini sosyal medya üzerinden takipçileri ile paylaşmaktadır (Petrarca, 2018). Chanel, Proenza Schouler, Supreme, Vetements, Vans, Adidas, Prada, Calvin Klein, Lil Miquela ile iş birliği yapan markalar arasında yer almaktadır. Şekil 7'de Blowko, Shudu ve Lil Miquela'nın görsellerine yer verilmiştir.



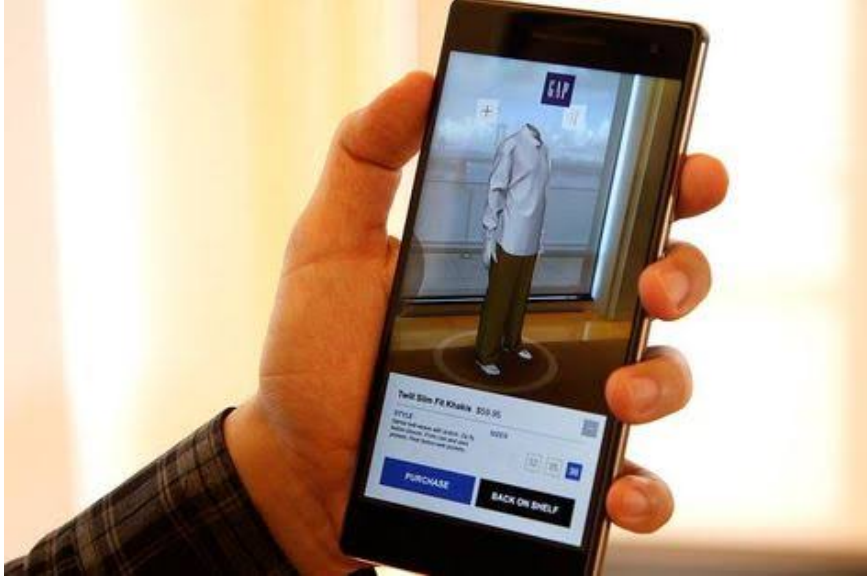
Şekil 7. Sanal deneyimleyici Blawko, Shudu ve Lil Miquela (Verdict, 2018)

Perakende sektörü ekonomideki en dinamik sektörlerden biridir. Günümüzde tüketiciler sadece ürün ya da hizmetten daha fazlasını talep etmektedir. Bu durumda ‘alışveriş deneyimi’ olarak adlandırılan süreç gündeme gelmektedir. Genel bir ifade ile deneyim, kişinin bir uyarıya verdiği cevap ile oluşan durum olarak tanımlanmaktadır, bu nedenle deneyimler tetiklenerek ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Bir uyarı sonucunda yaşanan deneyim; düşünce, duygu, hareket, değerlendirmelerinden meydana gelmektedir (Bustamante & Rubio, 2017, s. 3). Müşterilerin beklentileri; aldıkları ürün ya da hizmetin yanı sıra benzersiz ve tekrarlanamaz alışveriş deneyimleri olarak değişmektedir. Müşterilerinin alışverişe katılımını sağlamak ve müşteri sadakat ilişkisi kurabilmek için perakendecilerin kendilerini müşterilerin beklentileri doğrultusunda şekillendirmeleri gereklidir (Cachero-Martínez & Vázquez-Casielles, 2018, s. 1). 1999 yılında, geleneksel pazarlama yaklaşımına karşı çıkan Columbia Business School pazarlama profesörü Bernd Schmitt, deneyimsel pazarlama yaklaşımını getirmiş ve ‘Journal of Marketing Management’ dergisinde yayınlanan ‘Deneyimsel Pazarlama’ adlı makalesinde bu yaklaşımı literatüre kazandırmıştır. “Deneyimsel pazarlama ise ürün ya da hizmeti henüz satın almadan deneyimlemeye fırsat sunarak, markanın sağlayacağı faydayı tüketiciye yaşatmaya odaklanmaktadır. Deneyimsel pazarlama sadece müşteri memnuniyetini sağlama değil aynı zamanda duygusal bağ oluşturma sürecini de kapsamaktadır” (Akay, 2012, s. 33-35).

Genel bir ifade ile satın alma olasılığı müşterinin ürün ile olan ilişkisine bağlıdır. Ürünün fark edilmiş ya da fark edilmemiş öz merkezli bir ilgi ile alım işlemi arasında önemli bir etkileşim vardır. Müşterinin ürün hakkında potansiyeli ve geleceği hakkındaki sorgulamaları bu bağlamda önemli rol oynamaktadır. Müşterinin üründen bir beklentisi vardır ve kendine “Bunun hakkında ne hissediyorum?” ya da “Bu ürünü güzel buluyor muyum?” şeklinde sorular sorabilmektedir (Falk ve Campbell, 1997, s. 7). Duygusal pazarlama müşterilerin değişen taleplerini karşılamak üzere ortaya çıkmış bir kavramdır. Müşteriler; performans, ucuzluk, kalite gibi rasyonel beklentilerinin yerini duygusal tatmin ihtiyacına bırakmış ve satın alma kararlarını duygusal düzeye taşımışlardır. Bu değişimin önemini kavrayan markalar, müşterilerinin duygularına ulaşarak ve onları eyleme geçirerek, duygusal iletişim kurmayı başarmışlardır. Bu şekilde tüketicinin duygusal tatmini ve beraberinde marka/ürün sempatisi kazanılmaktadır. Duygusal pazarlama ve deneyimsel pazarlama birlikte gelişim göstermektedir (Akay, 2012, s. 33).

Giyisilerin perakende ortamda müşterileri ile buluşturulması ve bu kapsamda yaşanan müşteri deneyiminin farklı bir boyuta taşınarak motive edilmesi, özellikle büyük boyutta üretim yapan hazır giyim firmalarının hedefleri arasında yer almaktadır. Müşterinin alışveriş deneyimi olarak nitelendirilen alışveriş süreci, pazarlama sürecinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Müşteri deneyimi için; giysilerin sanal ortamlarda kişi ya da kişiselleştirilen avatar üzerinde görülebilmesine olanak sağlayan birçok uygulama mevcuttur. Bu uygulamalar günümüzde pilot uygulamalar halinde belirli mağazalarda müşteri ile buluşturularak, yaşanan etkileşim gözlemlenmektedir (Hart, Farrell, Stachow, Reed & Cadogan, 2007, s. 20). Sanal moda perakendeciliği kapsamında birçok uygulama örneğine rastlamak mümkündür. Bu örneklerden biri olan sanal deneme kabinleri müşterinin mağazada fiziksel olarak bulunmadan giysi ve aksesuarları sanal olarak deneyebilmelerine, istedikleri ürünün stoklarını sorgulayabilmelerine, daha kolay ürün filtreleme yapabilmelerine ve sosyal medya ile hızlı geribildirim alabilmelerine olanak sağlamaktadır. Ayrıca mağaza alışveriş deneyimine kıyasla daha rahat ve hızlı bir alışveriş seçeneği olarak gösterilebilmektedir (Pachoulakis & Kapetanakis, 2012, s. 37). Sanal Gerçeklik teknolojisi ile sanal alışveriş mağazalarında müşteriler denemek istedikleri kıyafetleri yorulmadan ve daha kısa sürede, kendilerini mağazanın içindeymiş gibi hissederek satın alma işlemini gerçekleştirebilmektedirler (Kaleci ve diğerleri, 2017, s. 670). Artırılmış Gerçeklik ile birleştirilen sanal deneme odalarının renk ve derinlik verileri ile vücudu fonksiyonel bir şekilde tanımlarken, alışverişin duruş ve uygunluk yönlerine de hitap etmektedir. Gerçek ile eş zamanlı video simülasyon programları müşterilerin ürünleri görselleştirmeleri ve güncel giysileri gibi farklı açılardan görebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bu uygulamalar internet alışverişlerinde güçlü karar verme araçları olarak görülmesi de mağaza içerisinde eğlence faktörünü artırmaktadır (Pachoulakis & Kapetanakis, 2012, s. 37).

Online alışveriş deneyimini artıran çalışmalara Gap Firmasının ‘The DressingRoom by Gap’ uygulaması örnek gösterilebilmektedir. Gap; ‘DressingRoom’ uygulaması ile giysilerin sipariş edilmeden önce denenmesine olanak sağlayan sanal deneme kabini sahnesini uygulamaya başlamıştır. Kullanıcıların uygulamaya erişimi Google-Tango etkin cihazlar ile sağlanmaktadır. Müşteriler kendi yarattıkları avatarlarını her yöne hareket ettirerek giysilerin üzerlerindeki duruşunu her açıdan görebilmektedirler (bkz. Şekil 8). Bu sistem Avametric ve Google firmasının Gap ile ortak bir çalışmasıdır. The DressingRoom by Gap, AG teknolojisi ile çalışmaktadır (Nuan, 2017).



Şekil 8. Gap 'Dressing Room' uygulaması (Olivarez-Giles, 2017)

Nordstrom 2014'te boy aynası büyüklüğünde interaktif ekranı ile sanal deneme kabini uygulamasına (bkz. Şekil 9) geçen firmalar arasındadır. eBay tarafından geliştirilen teknoloji müşterilerin online müşteriler gibi giysileri incelemesi ve kullanıcı yorumlarını okumasına olanak sağlamaktadır (Wahba, 2014).



Şekil 9. Nordstorm sanal deneme kabini uygulaması (Wahba, 2014)

'The Virtual Mirror' ilk ve tek eş-zamanlı sanal deneme sistemine sahip bir sanal prova uygulamasıdır (bkz. Şekil 10). Müşterilerin gerçekte var olan giysileri onlara uygun sanal modellerin üzerinde hareketli bir biçimde deneyimleyebilmelerine olanak sağlamaktadır (Raturi, 2018). Rakuten, Amazon gibi büyük firmalar fits.me teknolojisi ile sanal deneme kabini olarak adlandırılan uygulamaları tercih edenler arasındadır. Bu firmalar haricinde geniş perakende zincirine de sahip olan Adidas, Hugo Boss ve Nicole Fahri gibi firmalar da fits.me uygulamasını tercih eden hazır giyim firmaları arasındadır (Riccio, 2015). Yapılan araştırmalar genel olarak kadınların alışveriş sürecinden zevk aldıklarını, erkeklerin ise bu süreci en kısa sürede bitirmeye yönelik davranışlar sergilediklerini göstermektedir (Hart, Farrell, Stachow, Reed & Cadogan, 2007, s. 20). Bu doğrultuda Acustom Apparel isimli uygulama erkek giyim özel dikimde geliştirilen dijital bir uygulamadır. Mağazada bulunan tarayıcılar vücut üzerinde 200 veri noktası kullanarak vücut şeklinin dijital profilini oluşturmaktadır. Oldukça kısa sürede oluşturulan 3D model müşterinin vücuduna istenilen beden, malzeme ve özellikler ile uygulanabilmektedir (Riccio, 2015).



Şekil 10. The Virtual Mirror (Raturi, 2018)

Sanal Gerçeklik uygulamaları, sanal provalar ile sınırlı değildir. Dior gibi bazı moda perakencileri kendi sanal deneyimlerini yaratabilmek için çeşitli projeler sürdürmektedir. Sanal defileler bu kapsamda sıkça karşılaşılan projeler arasındadır. Örneğin, Dior 2016 yılında kendi SG tasarımı 'Dior Eyes'a imza atmıştır. Dior Eyes ile Dior, defilelerine sanal erişim sağlanabilmesine olanak sağlamıştır (bkz. Şekil 11). Dior, ürün lansmanları gibi farklı projelerde de SG uygulamalarını tercih etmektedir. SG gözlükleri ile defile deneyimi; Balenciaga Moschino gibi firmalar tarafından da kullanıcıların erişimine sunulmaktadır (How Virtual Reality changes retail industry, 2016).



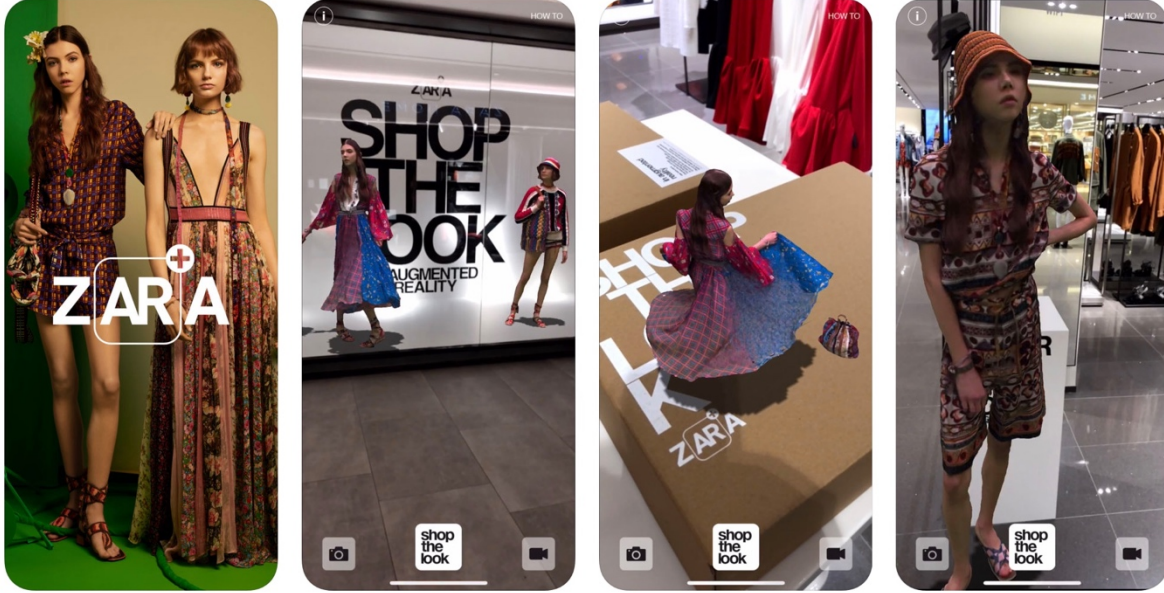
Şekil 11. Dior Eyes sanal gerçeklik başlığı (Dior creates its own virtual reality headset, 2015)

Ürünlerin tanıtımı, insanlar ile etkileşimi bilgisayar oyunları gibi farklı kanallar ile de gerçekleşebilmektedir. Bu doğrultuda gerçek ve sanal dünyanın birbiri ile faydalı etkileşim kurduğu bir örnek olarak mobil oyun 'the Sims' ve moda perakencisi Asos'un iş birliği örnek gösterilebilmektedir. Oyunun içerisinde sanal bir moda şovu düzenleyen Asos, ürünlerin gerçek versiyonlarını yine Asos üzerinden satışa çıkartmıştır (Express your style, t.y.). The Sims 2 Fashion Stuff Pack kapsamında EA Games'in H&M ile ortak bir girişimi de vardır. Malzeme paketi olarak sunulan oyun eklentisi H&M yaz koleksiyonundan esinlenen giysilerin kopyalarını içermektedir. Oyun kapsamında bir ürün daha sonrasında seçilip üretilerek H&M mağazalarında satışa sunulmuştur (H&M in cooperation with the Sims 2, 2007). Bu etkileşim kapsamında kişiler markaların bu ürünlerini sanal ortamda tanıma ve deneyimleme fırsatı

bulurken, firmalar da ürünlerinin daha geniş kitlelere yayılması ve müşteri ile farklı boyutta bir reklam deneyimi yaşatabilmesi konusunda farklı bir platformda faaliyet göstermiş olabilmektedir.

İnditex grubuna ait İspanyol moda perakendecisi ZARA, AG teknolojisini kullanan markalar arasında yer almaktadır. 'Shop the Look' isimli projesi kapsamında 2018'de dünya çapında 120 ZARA mağazalarında bulunan vitrin, podyum, online alışveriş kutuları ve zara.com görselleri aracılığı ile ZARA AR uygulaması üzerinden AG deneyimi sunulmuştur (bkz. Şekil 12) (Köllinger, 2018).

iPhone Screenshots



Şekil 12. ZARA 'Shop The Look' AG projesi, ZARA APP ekran görüntüleri (Cosco, 2018)

Dior'da AG uygulamaları tercih eden firmalar arasında yer almaktadır. Uygulamalarına bir örnek olarak 'diorcolorquake' koleksiyonu tanıtımında kullandığı Facebook Camera App üzerinden erişilebilen filtreleri örnek gösterilebilmektedir. Farklı platformlarda farklı fotoğraf filtreleri de tasarlanmaktadır. DiorSoLight güneş gözlüğü serisi ve saç bandı tasarımını instagram filtreleri ile kullanıcılara tanıtmış ve tecrübe edinme fırsatı vermiştir (Stevens, 2019). Bu uygulamalar kullanıcılara sanal deneyim tecrübesi sunarken, onları markanın reklam kampanyasının da bir parçası haline getirmektedir. Aynı zamanda markanın sosyal medya hesaplarında etkileşim yaratılması ve reklamın daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Bu tip uygulamalar farklı firmalar tarafından da sürdürülmektedir.

4. Sonuç

Sanal Gerçeklik teknolojisi, kişilerin gerçek hayattan tamamen ya da kısmen soyutlandığı ve beraberinde sanal deneyimler yaşatıldığı ortamları ile her geçen gün hayatımızda daha çok yer almaktadır. Bu teknoloji Sanal Gerçeklik (*Virtual Reality*) ve Artırılmış Gerçeklik (*Augmented Reality*) uygulamaları ile eğlence, eğitim, tasarım, ticaret, pazarlama ve reklamcılık gibi birçok alanda tercih edilmektedir.

Günümüzde erişimi oldukça kolay olan bu teknolojiler moda sektöründe geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Trendlerin hızlı değişimi ve müşterilerin taleplerinde yaşanan yeni eğilimler, moda firmaları ve tasarımcıları sanal uygulamalara yönlendirmiştir. Sanal deneyimleyiciler, sanal tasarım programları, sanal deneme kabinleri, sanal aynalar ve hatta sosyal medya uygulamaları bu kapsamda öne çıkan çalışmalar arasındadır.

Sanal gerçeklik uygulamaları, sanal deneyimleyiciler aracılığı ile trendlerin sosyal medya üzerindeki etkileşimine yön verebilmektedir. Sanal deneyimleyiciler, gerçek deneyimleyiciler gibi ürün tanıtımları yapabilen, giysi ve ürün kombinleri sunabilen ve kişilerle iletişim kurabileceği bir etkileşim platformu yaratabilen sanal uygulamalardır. Tasarımcılar tarafından kendilerine has imajları ile geniş kitlelere ulaşabilen halihazırda birçok örnek mevcuttur.

Moda tasarım süreçlerinde de sanal gerçeklik teknolojileri tercih edilebilmektedir. Geliştirilen programlar tasarımcıların üç boyutlu ortamlarda tasarım yapabilmelerine ve tasarımlarını geliştirebilmelerine olanak sağlamaktadır. Üretim süreçlerindeki SG uygulamaları ise firmalara daha hızlı, daha kişisel ve daha ekonomik olanaklar sunmaktadır. Sanal giysi tasarımları, sanal teknolojiler aracılığı ile öne çıkan yaratımlar arasındadır. Dijital giysiler, tasarımcıların sanal ortamda ürettiği, gerçek hayatta hiç üretilmemiş olan giysilerdir. İnternet ortamında satışa sunulan bu giysiler, tüketicileri ile sanal ortamda buluşturulmaktadır ve tüketicilere sanal bir deneyim yaşatmaktadır. Giysilerin gerçek anlamda hiç üretilmemiş olması, yarattığı çevresel yükü azaltırken moda sektörü için de yeni bir pazar oluşturmaktadır.

Sanal teknolojiler, SG ve AG uygulamaları ile internet ve mağaza alışverişlerinde, tüketici davranışları üzerinde motivasyonlar geliştirilebilmektedir. İnternet alışverişlerinde ürünlerin, yaratılan sanal avatarlar aracılığı ile üç boyutlu görülebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu durum tüketici ile iletişimin güçlendirilmesi, ürüne olan güvenin artırılması ve ürün satın alma davranışını olumlu yönde etkilemesi gibi kazanımlar yaratabilmektedir. Mağazalarda kullanılan sanal gerçeklik aynaları ise kişilerin alışveriş deneyimlerini arttırırken, daha hızlı ve daha pratik bir alışveriş süreci geçirmelerine olanak sağlamaktadır. Bazı firmalar bu teknolojileri daha kişisel bir hizmet sunmak ya da kişiselleştirilmiş ürün tasarımları yaratabilmek için de kullanmaktadır. SG gözlükleri ile sunulan defileler, mağazalarda ve vitrinlerde aktif hale gelen AG uygulamaları, sosyal medya aracılığı ile deneyimlenebilen sanal ürünler moda sektöründe sürdürülen diğer çalışmalar arasındadır.

Moda reklamları, sanal gerçeklik teknolojileri aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşarak daha ilgi çekici hale getirilebilmektedir. Bu ürünlerin alışılabilirliği reklam anlayışından farklı bir deneyim yaşatması, kişilerin reklamlara olan ilgisini artırırken, kendilerinin de reklamın bir parçası haline getirebilmektedir.

Genel anlamda, SG ve AG teknolojilerinin moda sektörüne entegrasyonunun olumlu bir etki yarattığı söylenebilir. Firmalar sanal uygulamalar aracılığı ile daha geniş kitlelere ulaşarak ve aynı zamanda etkileşimleri ile yeni etki alanları yaratarak avantajlarını artırabilmektedir. Tasarım boyutunda ise tasarımcılara daha özgür bir çalışma alanı sunarken, tasarımın üretime geçirilmesinde daha hızlı, daha pratik ve daha başarılı sonuçlar oluşturulabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu teknolojilerin ilerleyen zamanlarda moda sektöründe daha büyük bir paya sahip olacağı ve yenilikçi uygulamaları ile gelişerek tüketicileri ile yeni iletişim kanalları kuracağı öngörülebilmektedir.

Kaynakça

- Akay, A. (2012). Başka bir sosyolojik bakış. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3 (10).
- Aydoğan, D. (2017). Sanal gerçeklik ve simülasyon bağlamında sanal müzeler. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 1(2), s. 137.
- Bread&Butter 2016 Launch. (2016). *Stefmacbeth*. Erişim Adresi: <https://stefmacbeth.com/Zalando-Bread-Butter>
- Bustamante, J. C. & Rubio, N. (2017). Measuring customer experience in physical retail environments. *Journal Of Service Management*, 28(4).
- Bütün, M., Budak, V., Selçuk, M., Emre, İ. ve Şimşek, İ. (2019). Eğitimde sanal gerçeklik uygulamalarında erişilebilirlik ve uyumluluk. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, 9 (1), s. 257.
- Cachero-Martínez, S. & Vázquez-Casielles, R. (2018). Developing the marketing experience to increase shopping time: The moderating effect of visit frequency. *Administrative Sciences*, 8 (4).
- Cosco, A. (2018, 19 Nisan). Testing out Zara's augmented reality experience. *Electricrunway*. Erişim Adresi: <https://electricrunway.com/testing-out-zaras-augmented-reality-experience/>
- Craig, A. B. (2013). *Understanding augmented reality: concepts and applications*. Massachusetts: Morgan-Kaufmann Publishers.
- Dior creates its own virtual reality headset. (2015, 12 Haziran). *LVMH*. Erişim Adresi: <https://www.lvmh.com/news-documents/news/dior-creates-its-own-virtual-reality-headset/>

- Elks, S. (2019, 18 Şubat). Future styles: Could virtual clothes reduce the damage of fast fashion? *Reuter News*. Erişim Adresi: <https://www.reuters.com/article/us-europe-fashion-climatechange/future-styles-could-virtual-clothes-reduce-the-damage-of-fast-fashion-idUSKCN1Q716V>
- Express your style with the Sims Mobile and Asos. (t.y.). *EA Games*. Erişim Adresi: <https://www.ea.com/en-gb/games/the-sims/the-sims-4/news/sims-mobile-asos>
- Falk, P. ve Campbell, C. (1997). *The shopping experience*. London: Sage Publications.
- Ferhat, S. (2016). Dijital dünyanın gerçekliği, gerçek dünyanın sanallığı bir dijital medya ürünü olarak sanal gerçeklik. *Trt Akademi [Dijital Medya Sayısı]*, 1 (2), 725 – 746.
- Freberg, K., Graham, K., McGaughey, K. ve Freberg, L. A. (2011). Who are the social media influencers? A study of public perceptions of personality. *Public Relations Review*, 37 (1).
- Gerçek. (2011). *TDK Türkçe Büyük Sözlük* içinde. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Handley, L. & Wright, J. (2019, 2 Ağustos). Digital 'clothes' could be the next big Instagram hit. *CNBC News*. Erişim Adresi: <https://www.cnbc.com/2019/08/02/instagram-trends-influencers-are-now-buying-digital-clothes-to-wear.html>
- Hart, C., Farrell, A. M., Stachow, G., Reed, G. & Cadogan, J. W. (2007). Enjoyment of the shopping experience: Impact on customers' repatronage intentions and gender influence. *The Service Industries Journal*, 27 (5).
- H&M in cooperation with the Sims 2. (2007, 5 Temmuz). *H&M Group*. Erişim Adresi: https://hmgroup.com/media/news/hm_cooperation_with_sims2.html
- How virtual reality changes retail industry. (2016, 8 Ağustos). *C-Star News*. Erişim Adresi: http://www.c-star-expo.com/en/news/retail_news/2879.htm
- I.T Hong Kong. (t. y.). *The Fabricant*. Erişim Adresi: <https://www.thefabricant.com/it-hong-kong>
- İçten, T. ve Bal, G. (2017). Artırılmış gerçeklik teknolojisi üzerine yapılan akademik çalışmaların içerik analizi. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 10 (4), s. 402.
- Johanna, J. [@johwska]. (2019, 9 Mayıs). *This is 'iridescence' the first digital haute couture that will be auctioned off for charity [Instagram photograph]*. Erişim adresi: https://www.instagram.com/p/BxOKG6oFhmT/?utm_source=ig_embed
- Kaleci, D., Tepe, T. ve Tüzün, H. (2017). Üç boyutlu sanal gerçeklik ortamlarındaki deneyimlere ilişkin kullanıcı görüşleri. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21(3), 669-689.
- Kartelli, F., Berger, M., Ayranpınar, Kozbekçi, S. ve Önlü, N. (2018, Ekim). The future of textile and fashion design in virtual reality. Paper presented at the *7th International Technical Textiles Congress*, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Katell, M., Dechesne, F., Koops, B. J. ve Meessen, P. (2019). Seeing the whole picture visualisins socio-spatial power through augmented reality. *Law, Innovation & Technology*, 11 (2), 278-280.
- Kipper, G. & Rampolla, J. (2013). *Augmented reality: An emerging technologies guide to AR*. Boston: Elsevier Science & Technology Books.
- Köllinger, S. (2018, 13 Nisan). Zara is changing how we shop through augmented reality. *Refinery2*. Erişim Adresi: <https://www.refinery29.com/en-us/2018/04/196382/zara-augmented-reality-app>
- Kuruüzümcü, R. (2010). Bir dijital ortam ve sanat formu olarak sanal gerçeklik. *Sanat Dergisi*, 12, s. 94.
- McDowell, M. (2019, 4 Nisan). Designers explore the future of digital clothing. *Vogue Business*. Erişim Adresi: <https://www.voguebusiness.com/technology/digital-fashion-virtual-clothing-3d-design>
- Nuan, L. (2017, 4 Ocak). Gap tests new virtual dressing room. Erişim Adres: <https://www.gapinc.com/en-us/articles/2017/01/gap-tests-new-virtual-dressing-room>
- Olivarez-Giles, N. (2017, 13 Ocak). With AR shopping apps like these, you'll never leave home again. *The Wall Street Journal*. Erişim Adresi: <https://www.wsj.com/articles/with-ar-shopping-apps-like-these-youll-never-leave-home-again-1484318206>

- Orhan, S. ve Karaman, M. K. (2011, 30 Kasım). Eğitimde gerçekliğe yeni bir bakış: Harmanlanmış ve genişletilmiş gerçeklik. *XVI. Türkiye’de İnternet Konferansı’nda (Inet- Tr11) sunulan bildiri*, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Özmen, E. (2018). Sosyal medya ve modanın dijitalleşmesi arasındaki ilişkiyi tanımlamaya yönelik bir durum çalışması: Y kuşağı örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 128-150.
- Pachoulakis, I. & Kapetanakis, K. (2012). Argumented reality platforms for virtual fitting rooms. *The International Journal Of Multimedia & Its Applications (Ijma)*, 4 (4).
- Petrarca, E. (2018, Mayıs). Body con job. *The Cut*. Erişim Adresi: <https://www.thecut.com/2018/05/lil-miquela-digital-avatar-instagram-influencer.html>
- Raturi, G. (2018, 1 Ağustos). Virtual mirror: The future of interaction. *Hackernoon*. Erişim Adresi: <https://hackernoon.com/virtual-mirror-the-future-of-interaction-95755b0d3d60>
- Riccio, J. (2015, 27 Temmuz). Virtual dressing rooms will become reality sooner than you imagined. *Digital Pulse*. Erişim Adresi: <https://www.digitalpulse.pwc.com.au/virtual-dressing-rooms/>
- Sanal. (2011). *TDK Türkçe Büyük Sözlük* içinde. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Steffen J. H., Gaskin, J. E., Meservy, T. O., Jenkins, J. L. ve Wolman, I. (2019). Framework of affordances for virtual reality and augmented reality. *Journal Of Management Information Systems*, 36 (3), 683-729.
- Steuer, J. (1992). Defininf virtual reality: Dimensions determining telepresence. *Journal Of Communication*, 42 (4), 73.
- Stevens, B. (2019, 13 Mart). Dior launches AR Instagram filter. *Charged Retail Tech News*. Erişim Adresi: <https://www.chargedretail.co.uk/2019/03/13/dior-launches-ar/>
- Stevens, B. (2019, 5 Ağustos). Virtual clothes could be next Instagram craze. *Charged Retail Tech News*. Erişim Adresi: <https://www.chargedretail.co.uk/2019/08/05/virtual-clothes-could-be-next-instagram-craze/>
- Suciu, P. (2019, 20 Aralık). Can we trust social media influencers? *Forbes*. Erişim Adresi: <https://www.forbes.com/sites/petersuciu/2019/12/20/can-we-trust-social-media-influencers/#3706ef3363e8>
- The future of fashion: From design to merchandising, how tech is reshaping the industry (2019, 21 Mayıs). *CBinsights Research Briefs*. Erişim Adresi: <https://www.cbinsights.com/research/fashion-tech-future-trends/>
- Verdict (2018). Virtual influencers: Lil Miquela and Shudu Gram are the vanguard of online marketing’s future, Erişim Adresi: <https://www.verdict.co.uk /virtual-influencers-lil-miquela-shudu-gram/>
- VRScout. (2016, 22 Ağustos) *Tilt brush fashion – Dress form HTC Vive mixed reality* [Video]. Youtube. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZutPuJ6zEU&feature=youtu.be>
- Wahba, P. (2014, 25 Kasım). Nordstrom taps eBay’s tech to build fitting room of the future. *Fortune*. Erişim Adresi: <https://fortune.com/2014/11/25/nordstrom-ebay-fitting-rooms/>
- Yengin, D. ve Bayrak, T. (2018). *Yeni medya ve sanal gerçeklik*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Zalando’s Project Muze: Fashion Inspired by You, Designed by Code (2017, Mart). *Think with Google*. Erişim Adresi: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/en-cee/consumer-insights/consumer-trends/zalando-project-muze-fashion-inspired-you-designed-code/>
- Zhou, F., Duh, H. B. L. & Billinghamurst, M. (2008). Trends in augmented reality tracking, interaction and display: A review of ten years of ISMAR. Paper presented at the *7th Ieee/Acm International Symposium on Mixed and Augmented Reality*, Cambridge.

Optik Renk Karışımı ve Resim Restorasyonunda Tamamlama Yöntemleri

Optical Color Mixing and Reintegration Methods on Painting Restoration

Ezgin Yetiş, *Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyon Bölümü, Kastamonu Üniversitesi*
Berna Çağlar Eryurt, *Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Bekir Eskici, *Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Özet

Öncelikle kültürel mirasımızın önemli bir grubunu oluşturan resimler; arkeolojik alanlardan müzelere, özel koleksiyonlardan mimari yapılara kadar panel, kanvas, duvar ve çeşitli diğer taşıyıcı malzemeler üzerinde yer almaktadır. Bunların korunması için niteliklerine ve ortaya koydukları korunma durumlarına göre çeşitli yöntemler uygulanır. Koruma uygulamalarında en çok tartışılan konuların başında resimlerin artistik değerini ve ikonografik okunurluğunu arttırmak için yapılan tamamlamaya dönük müdahaleler gelir. Ancak bunlar resimlerin korunması için hayati bir ihtiyaç değildir. Daha çok kozmetik müdahale niteliği taşıyan bu tür uygulamalar, izleyici için eserin sunumu ile ilgili problemlere odaklanan estetik gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu gereklilik 19. yüzyılın sonlarından itibaren farklı teknik, yöntem ve malzemelerin tartışılarak uygulandığı çalışmaları beraberinde getirmiş; farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Çalışmada; renk teorisinin gelişimi ile birlikte, koruma yaklaşımlarının gerekliliği olarak renksel (resimsel) tamamlama ilkelerinin gelişiminin araştırılması ve bu doğrultuda bazı örnek uygulamaların yapılması amaçlanmıştır. Böylece Türkiye’de genellikle göz ardı edilen konunun irdelenerek, örnek uygulamalarla da desteklenerek koruma çalışmalarına katkıda bulunulması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Koruma, onarım, tamamlama, renksel tamamlama, resimsel tamamlama, renk karışımı.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Kültür varlıklarını koruma, güzel sanatlar, sanat tarihi.

Abstract

The paintings which have a significant place in our cultural heritage can be seen on panels, canvases, murals and various other carrier materials situated in different locations, from archaeological sites to museums and from private collections to architectural structures. Various methods are practiced for the conservation of the paintings depending on their material features and the quality of their conservation. One of the most controversial issues related to the conservation practices is interventions with reintegration purposes, which are carried out to enhance the artistic value and iconographic legibility of the paintings. However, these are not a vital for painting conservation. Such practices, which can rather be seen as cosmetic treatments, emerge as an aesthetic necessity, focusing on the problems associated with the artwork’s presentation for the beholder. Since the late 19th century, that requirement has brought about the works in which various techniques, methods and materials have been discussed and distinctive approaches have been developed.

By including the development of color theory, the study and the development of color theory aim to investigate the development of the principles of color (pictorial) reintegration as a necessity of conservation approaches and make some sample practices in that direction. As a result, our study aims to contribute to conservation efforts by examining the issue that is often ignored in Turkey and supporting it with sample applications.

Keywords: Conservation, restoration, reintegration, color integration, pictorial reintegration, color mixing.

Academical disciplines/fields: Conservation of cultural properties, fine arts, art history.

- **Sorumlu Yazar:** Ezgin Yetiş, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyon Bölümü, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kastamonu Üniversitesi.
- **Adres:** Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Dekanlığı, Kuzeykent Yerleşkesi, Kuzeykent Mah. Orgeneral Atilla Paşa Cad. Merkez, Kastamonu.
- **e-posta:** ezginyetis@hotmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-3375-7432
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.771578

Geliş tarihi: 19.07.2020 / **Kabul tarihi:** 06.11.2020

1. Giriş

İnsanlık tarihinin en eski sanat üretimlerinin başında gelen resimler geçmişten günümüze kullanılan malzeme ve tekniklerle çeşitlilik arz etmektedir. Özellikle üzerine uygulandığı taşıyıcı malzemenin niteliği (ahşap, sıva, bez, taş vb.), tekniğin belirlenmesinde ve koruma çalışmalarında izlenecek yolun seçiminde önemli rol oynamaktadır. Bozulmuş, hasara uğramış resimlerin artistik değeri ile ikonografik okunurluğunu arttırmak için yapılan tamamlamalar teknik olarak çeşitlilik gösterse de *estetik sunum* olarak tek bir çerçevede değerlendirilir.

Resim konservasyonunda tamamlamaların pratikteki gelişimine yönelik bilimsel içerikli denemeler İtalya'da başlamış ve özellikle Cesare Brandi tarafından 1940'larda *Gestalt* Kuramının¹ görsel algılamadaki bütün ile parça ilişkisi bağlantılı olarak geliştirilen renk tamamlama tekniği ve kuramsal boyutu günümüz yaklaşımlarına öncülük etmiştir (Brandi, 1977, s. 71-76). Bu doğrultuda *tamamlama/bütünleme* veya *rötuş* olarak adlandırılan uygulama işlemleri *optik renk karışımı* ilkeleri ile yapılmaktadır. Bu sebeple resimlerde kullanılan tamamlama tekniklerinde önemli yer tutan renk teorisine kısaca değinmek gerekir.

İlk olarak Erken Yunan Arap psikolog ve fizyologları tarafından tanımlanan rengin 1666 yılında Newton'un ışıktaki renklerin keşfi ile serüveni başlamıştır. Renk kuramının gelişimi Edme Mariotte (1620-1684), J. C. Le Blon (1667-1741), Moses Harris (1731-1785), Tobias Mayer (1723-1762), J. Heinrich Lambert (1728-1777), Philip Otto Runge (1777-1810) ve Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ile önemli bir noktaya gelmiştir (Briggs, 2015; Seylan, 2019, s. 112-123; Goethe, 2020). Hermann von Helmholtz ve James Clerk Maxwell ana ışık renkleri olan kırmızı, yeşil ve maviyi (RGB) keşfetmişlerdir. Michel-Eugene Chevreul (1786-1889) eşzamanlı kontrastlık kanununu ortaya koyarak izlenimcileri az da olsa etkilemiştir. Wilhelm Oswald ve Albert Munsell standart olabilecek renk sistemleri geliştirmişlerdir (Öztuna, 2008, s. 121-124; Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015, s. 200-216; Seylan, 2019, s. 115-116; Per, 2009, s. 21). Takiben Johanness Itten, Faber Birren ve Joseph Albers gibi sanatçı ve bilim insanlarının çalışmaları ile üçlü renk sisteminin tarihsel sistemi netleşmiştir.

ışıktaki renkler beyaz ışık olarak kabul edilen güneş ışığının içerisindeki elektromanyetik enerji olarak da bilinen farklı uzunluktaki dalga boylarından oluşur. Işık renklerinden farklı olarak boya renklerinde ise pigmentasyon ya da renk niteliği olarak bilinen fiziki özellikler mevcuttur. Işık kaynağının varlığında; bir objeye yansıyan ışık kaynağı içerisindeki bazı renkler emilir, bazıları ise yansır. Yansıyan renk/renkler bize objenin rengini verir (Ocvirk vd., 2015, s. 186, 191). Buna göre teoride siyah tüm renkleri emer ve yansıma olmaz; beyaz ise tüm renkleri yansıtır. Gerçekte siyahta bir miktar yansıma, beyaz ise bir miktar emilme oluşturmaktadır.

Renklerin fiziksel özellikleri renk özü, değer ve yoğunluk olmak üzere üç grupta sınıflandırılmıştır. Renk özü ya da *hue* olarak adlandırılan özellik rengin çemberdeki yerini belirtir ve o rengin en parlak halidir. Sarı, kırmızı, mavi, yeşil ve mor gibi renk özleri birbirleri ile karışarak limitsiz sayıda renge ulaşılabilir. Değer kavramı rengin göreceli açıklık ve koyuluğunu (ışık-gölge) ifade eder. Her rengin gri ton çubuğunda bir kromatik değer karşılığı vardır. Örneğin, çemberdeki (hue) sarı renk mordan daha fazla ışık yansıtır ve bu sebeple daha parlak görünür (Öztuna, 2008, s. 136; Ocvirk vd., 2015, s. 190; Seylan, 2019, s. 120). Ayrıca bir rengin beyaza yakın ışık değerlerindeki ton farklarını tanımlamak için tint kavramı kullanılır (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 122). Rengin fiziksel özellikleri olarak renk çemberindeki sarı, kırmızı ve mavi birincil renklerini (ana renkler); yeşil, turuncu ve mor ikincil renklerini (ara renkler) belirtmek gerekir.

Sanatçıların armoni kuralları çerçevesinde kullandıkları çeşitli renk kombinasyonları bulunmaktadır. Bu kombinasyonları 12'li renk çemberinde Ocvirk vd. (2015, s. 195-203) ve Öztuna (2008, s. 129-141); tamamlayıcılık, ayırık-tamamlayıcılık, üçlüler, dörtlüler, benzerlik (komşuluk), monokromatik renkler, sıcaklık ve soğukluk ile eş zamanlı kontrastlık olarak belirtmişlerdir. Bununla birlikte siyah, beyaz ve griler nötr olarak düşünülmektedir. Siyahtan beyaza giden bir gri valörde yansıyan ışığın kalitesinden ziyade miktarından söz edilebilir. Beyaz renklerin varlığı, siyah ise renklerin yokluğu olarak da bilinmektedir.

Renklerin bulunduğu yüzey karakteristiğine göre etkisini belirten *lustre* ve rengin bulunduğu yüzeyin parlaklığı veya aydınlık olma durumunu belirten *luminosite* renklerin görsel algılamasını değiştirmektedir. Bunlar renkten ziyade bulunduğu yüzeyin özellikleridir. Yüzeyin pürüzsüz ve ışık miktarından kaynaklı daha aydınlık olması rengin görünümünde görecelilik oluşturacaktır (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 118-123;

¹ *Gestalt*'ın Almanca karşılığı şekil ya da form demektir. Bütünün parçalardan meydana geldiği ve düzenlerin ayrılmaz bir bütün olarak organize edilmesine göre formüle edildiği söylenmektedir. Gruplama şekil-zemin ilişkisi, yakınlık, ortak kader, benzerlik, devamlılık ve kapalılık gibi ilkelere dayanır. Şekil-zemin ilişkisinde zemin veya şeklin bir bütünün oluşturan şekil ve zeminden farklı olduğu ifade edilmektedir (Koffka, 1935; Todorovic, 2008).

Seylan, 2019, s. 172-173). Ayrıca Genç ve Sipahioğlu (1990, s. 118-123), renklerin yeğlinliğinden (doğunluk) söz etmiştir. Buna göre genellikle açık değerler üzerine uygulanan renkler yüksek bir parlaklık ve yeğlilik ortaya koymaktadır.

Eşzamanlı kontrastlığa bağlı olarak çevreleyen renk, çevrelenen rengi kendinden daha uzun dalga boyu ile algılamaya zorlamaktadır (Seylan, 2019, s. 173-174). Aslında bu durum gri bir bandın siyah zemin üzerinde açık, beyaz üzerinde oldukça koyu görünmesi ile de açıklanabilir.

Konu ile bağlantılı diğer bir özellik ön-arka ilişkisini oluşturan derinlik veya uzam etkisidir. Ocvirk vd. (2015, s. 225-227), sonsuz ve derin uzamı oluşturan perspektif², üst üste bindirme gibi faktörler kullanılmaksızın iki boyutlu düzlemde sadece renklerin etkisi ile oluşturulabilen uzamsal etkiyi sığ uzam olarak adlandırmıştır. Renklerin sıcaklık-soğukluk özellikleri sığ uzamdaki şekil ve zemin ilişkisinde ön-arka ilişkisi oluşturmaktadır. Soğuk renkler (mavi, yeşil, mor) sıcakların (kırmızı, sarı, turuncu) yanında daha arkadaymış gibi görünecektir.

Bunun yanında renklerin özellikleri ile ilgili olarak yoğunluk (parlaklık veya saturasyon) değişimleri keskinliklerin değişimine neden olacak ve keskinliğin azalması şekli arkaya doğru itecektir. Rengin yoğunluğunu azaltmanın iki yolu vardır: Biri renk çemberinde tamamlayıcısı ile karıştırıp nötr olan grimsi kahverengiye doğru götürmektir. Diğeri de siyah, beyaz veya gri ekleyerek ton değerini değiştirmektir.

2. Renk Karıştırma Metotları

Renk karışımlarını Çağlarca (2018, s. 9-12) toplamsal karışım, çıkarmalı karışım ve bindirme yöntemi olarak üç yolla açıklamıştır. Ancak Briggs (2012), her çeşit renk karışımında toplamsal ve çıkarmalı etkilerin olabileceğinden söz ederek; fiziksel karışım, üst üste bindirme *glazing* ve optik karışım olarak üç farklı sınıflandırma yapmıştır.

Işıktaki renkler 'toplamsal/additive' olarak kabul edilmektedir. Bunlar görüntüleme sistemlerinde kullanılan, RGB (Red/kırmızı, Green/yeşil ve Blue/mavi) olarak bilinen ve başka renklerden elde edilemeyen ana ışık renkleridir. İkili birleşimlerde: kırmızı ile yeşil sarıyı, yeşil ile mavi (morumsu mavi) Cyanı, kırmızı ile mavi (morumsu) ise magentayı oluşturur. Üst üste bindirildiğinde ise beyaz ışık meydana gelir (Ocvirk vd., 2015, s. 185; Seylan, 2019, s. 117). Televizyon, bilgisayar ve dijital fotoğraf makinesi gibi görüntüleme sistemlerinde üç ışık renginden oluşan piksel grupları kullanılır.

Çıkarmalı renkler boya renkleridir ve yukarıda bahsedildiği gibi ana ışık renklerinin ikili karışımı ile oluşan Cyan, Magenta ve Sarı olarak toplamsal renklerin ikili karışımından meydana gelirler. Bu sebeple çıkarmalı / *subtractive* olarak anılmışlardır (Çağlarca, 2018, s. 9; Seylan, 2019, s. 119). Ancak bu pigmentler sanatçının kullandığı ana renk pigmentler olan kırmızı, sarı ve maviden farklıdır. Cyan, magenta ve sarının ikili karışımlarından tüm sanatçı paleti elde edilebilir. Çıkarmalı üç ana rengin karışımı ise siyaha yakın ya da kahverengimsi gri nötr bir renk ortaya çıkarmaktadır (Öztuna, 2008, s. 123-124).

Briggs (2012)'in açıkladığı fiziksel karışım da çıkarmalı renkler ve/veya sanatçının paletindeki renkler kastedilmektedir. Bu tür karışım da renkler göz retinasında karışarak değil de karışımındaki renklerin ışıkları karıştırılarak sonuca ulaşılır. Yani bileşimin ilgili tüm renkleri karışarak etkileşime girerler. Ancak karışımındaki boyaların eşit şeffaflığa sahip olması gerekir. Aksi durumda bazı renkler karışımın arasından fazla saçılacak ve bu da göz retinasında optik olarak karışmalarına sebep olacaktır. Bu ihtimale dayanarak fiziksel karışım genellikle ortalama-toplamsal / *averaging-additive* olarak adlandırılan etkiyi de içermektedir. Özellikle örtücü (opak³) boyaların karışımında ortalama-toplamsal etkilerin daha fazla olacağı düşünülmektedir. Toplamsal karışım da üç renk arasındaki mesafe arttırıldığında⁴ karışımın toplamının daha az parlak olacağını ve gri görüneceğini söylemektedir. Kısaca karışımın *beyazı* ve ekranının *siyahı* birleşerek *griyi* oluşturmaktadır. Toplamsal karışan RGB beyaz yerine, ortalama-toplamsal olarak adlandırılan gri görünecektir.

Glazing olarak adlandırılan üst üste bindirme yönteminde gelen ışık tüm renk katmanlarından geçerek çıkarmalı karışım ile sonuçlanır. Ancak burada önemli olan üst üste uygulanan renk katmanlarının yeterince şeffaf olması ve bu şeffaflığın birbirlerine eşit olmasıdır. Eğer son katman tam olarak şeffaf olmazsa ışık

² Atmosferik perspektif ve çizgisel (lineer) perspektiften bahsedilmektedir.

³ Opak sıfatı donuk ve mat renk anlamlarına gelmektedir (Opak, t.y.). Daha detaylı bir açıklama ile ne şeffaf ne de yarı şeffaftır (Opacity (optics) maddesi, t.y.).

⁴ Briggs (2012), burada renk piksellerinin birbirine yakınlığı ve uzaklığından yani renk noktalarının sıklık ve seyrekliğinden bahsetmektedir.

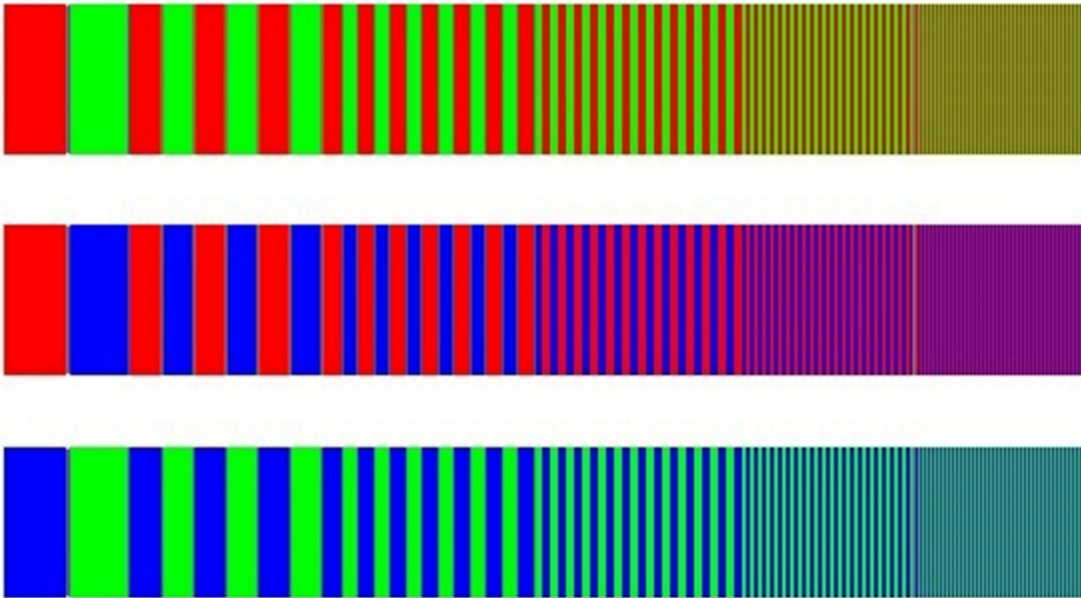
buradan daha fazla saçılacak ve böylece boya karışımında az miktarda ortalama-toplamsal bir etki olacaktır (Briggs, 2012).

Glazing suluboya tekniğinde çok önemli bir efekttir. İçeriğindeki bağlayıcı maddeden kaynaklı suluboyalar şeffaf veya berrak *luminous* olarak anılırlar. Bu berraklık özelliği ile renkler üst üste uygulanıp çıkarmalı bir karışım elde edildiğinde teknik gerçekleştirilmiş olur (Curtis, Anderson, Seims, Fleischer ve Salesin, 1997, s. 421-430). Suluboyada renkler şeffaf olmakla birlikte az sulu kullanıldığında ya da siyah gibi koyu değer renkler kullanıldığında bir miktar örtücü (opak) olabilirler. Kısacası yeterince sulandırılmak sureti ile uygulanan ilk renk kuruduktan sonra diğer renklerde sırayla ve kuruması beklendikten sonra üst üste uygulanır. Renklerin eşit şeffaflığa sahip olması durumunda çıkarmalı bir karışım oluşur. Ancak bu eşitlik pratikte tam olarak mümkün olmadığı için karışım bir miktar ortalama-toplamsal olacaktır.

Optik renk karışımında renkler karıştırılmadan birbirinden bağımsız olarak nokta, leke veya benekler halinde uygulanır. Renklerin karışımı göz retinasında gerçekleşir ve tek bir renk olarak algılanır (Şekil 1). Bu durum öncelikle ortalama-toplamsal renk algısı ile sonuçlansa da şeffaflık ve üst üste binen *glazing* renklerden dolayı çıkarmalı karışım da içermektedir. Örneğin, mavi ve sarı noktaların karışımı yeşilden ziyade ortalama-toplamsal karışım olan nötr griyi verecektir. Ancak çıkarmalı etki, gri ile birlikte yeşilin de algılanmasını sağlayacaktır (Briggs, 2012). Itten (1970, s. 65), optik renk karışımını gözde titreşimli ve daha fazla seyreltik algılandığını söylemektedir. Dört renk baskı teknolojisinde kullanılan Cyan, Magenta, Sarı ve Siyah, beyaz zemin üzerinde çok küçük noktalar halinde karışmakta ve optik olarak algılanmaktadır. Baskının kalitesi noktaların küçüklüğü ve yoğun kullanımına bağlıdır. Aksi durumda karışımında ortalama-toplamsal etki olacak, bu da seyreltik ve titreşimli algılamaya sebep olacaktır.

Ogden Rood tarafından 1879 yılında savunulan *pointilist* resim tekniği renk noktalarının birleşerek optik olarak karışması, gözde yumuşak ve titreşimli bir etki bırakması ile bilinmektedir. Bu tekniğin en yaygın kullanıcısı neo-empresyonist Georges Seurat olmuştur. Seurat ve Rood'un renk özlerini kullanarak yarattıkları teknik, sanatçılara yüksek yoğunlukta renkler kullanarak düşük kroma görünüm elde etmelerini sağlamıştır (Itten, 1970, s. 65; Briggs, 2012).

Resim restorasyonunda, bilhassa renksel tamamlamalarda renk bilgisi ve renk karıştırma teknikleri önemli yer tutmaktadır.



Şekil 1. Optik renk karışımını gösteren şekil (Briggs, 2012).

3. Resimlerde Tamamlama İlkeleri

Resimlerin yüzey temizliği, sağlamlaştırılması, sabitlenmesi ve kayıp alanların dolgulanması doğrudan müdahale gerektiren etkin koruma işlemleridir.⁵ Resim yüzeylerinin zarar görmesi tarihi, estetik ve manevi anlamda değişime yol açarak estetik değer kaybına neden olmaktadır. Kayıp kısımlar sanat eserinin algılanmasını güçleştirmekte ve okunurluğunun önüne geçmektedir. Resimlerin artistik değerini ve ikonografik okunurluğunu arttırmak için kayıp alanların tamamlanmasına dönük çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

İtalyan görsel rötuşu⁶ adıyla bilinen renksel tamamlama tekniklerinin gelişimiyle ilgili önemli adımlar atan Cesare Brandi ve Umberto Baldini, modern restorasyonun öncüleri olarak ilk akla gelen isimlerdir (Muir, 2010, s.19). İtalya'da 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan koruma yaklaşımlarına dek amatör restorasyon olarak adlandırılan ressam-restoratörler ile genellikle taklitçi tamamlamalar yapılmaktaydı (Hoeniger, 1999, s. 149). Özellikle 19. yüzyılın sonlarında figüratif tamamlamalar ile önceki dönemlerin ruhunu yaşatmak amaçlı simgesel (emblematic) restorasyonlar yapılmıştır. Hatta John Ruskin merkezli romantik görüş bu tür restorasyonlara karşı çıkmış ve bunlar 1930'lu yıllardan sonra dönem dönem sökülerek temizlenmiştir (Olsson, 2003, s. 4-5).

1930 yılında Roma'da yapılan konferansta⁷ rötuş konusuna özellikle değinilmese de koruma alanındaki kritik problemlere vurgu yapılmıştır (Muir, 2010, s. 19). 1934 yılında Floransa restorasyon laboratuvarının başına Ugo Procacci'nin, 1939 yılında Roma'daki Merkez Restorasyon Enstitüsü'nün başına (Istituto Centrale Del Restauro) Cesare Brandi'nin geçmesi ile yaklaşımlar özgün eserlerin korunmasına yönelmeye başlamıştır (Olsson, 2003, s. 6).

1961 yılında New York'ta resim kayıplarının telafi edilmesi ile ilgili felsefi ve pratik sorunlara da değinilen kongrede⁸ Cesare Brandi'nin fikirleri etkili olmuştur. Burada kayıp alanlar için *taklitçi tamamlama*, *tamamlama yapılmaması* ve *ayırt edici tamamlama* gibi kavramlarla ifade edilen yaklaşımlar ilk defa detaylı olarak tartışılmıştır. Özellikle 2002 yılında Yale Üniversitesi'nde yapılan *restorasyon tarihi ve erken İtalyan resimlerinin tedavileri* konulu kongrede resim kayıplarının telafisi geniş anlamda irdelenmiştir (Muir, 2010, s. 19). Böylece 20. yüzyılın ortalarında değişen restorasyon anlayışları ile bazı dini sembol niteliğinde olan panel ve taval resimlerinin de önceki dönemlerde yapılan restorasyonları sorgulanmaya başlamıştır (Hoeniger, 1999). Hatta yeniden yapılan ya da üstüne yapılan resimler geri alınarak özgün tabakalara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Resimlerdeki kayıplara ilişkin müdahaleler için tartışma konusunu oluşturan üç farklı yaklaşım aşağıda kısaca tanımlanmıştır:

3.1. Taklitçi Tamamlama

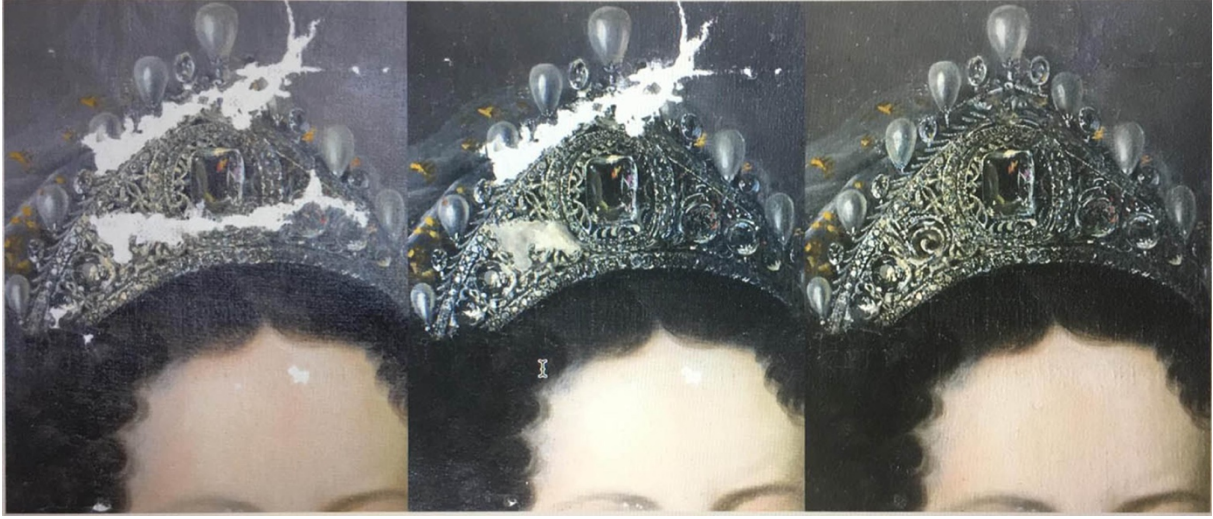
Mimetik ve *ilüzyonist* tamamlama gibi farklı isimlerle de anılan yaklaşım; eserin estetik değerini önceleyen bir tutumla resmin kayıp parçasının özgün görünümüne mümkün olduğunca benzetilmesi işlemidir. Bunlar çıplak gözle orijinalinden ayırt edilemez (Şekil 2). Bu alanda çalışan restoratörler genellikle orijinali taklit etmek konusunda uzman sanatçılar olmuştur (Brandi, 2005, s. 142). Geleneksel bir yaklaşım olan *taklitçi tamamlamanın* özellikle 1930 ve 1940'lara kadar pek fazla alternatifi yoktur (Muir, 2010, s. 20). 19. yüzyılda restoratörlerin bu tekniğe mahkûmiyeti, bazı kuramcılar sayesinde, 20. yüzyıldan önce bazı katı fikirlerin doğmasına sebep olmuştur. 19. yüzyılın son çeyreğinde Geatano Bianchi'nin Floransa Santa Croce Kilisesi'nin Bardi Şapeli'nde yaptığı oldukça yanıltıcı ve eski dönemlerin simgesel yeniden uygulamalarından oluşan restorasyonu eleştirilmiş; ardından John Ruskin ve Giovanni Battista Cavalcaselle minimal müdahalenin savunucusu olmuş (Olsson, 2003, s. 4-5) ve restorasyon çalışmalarında *uzman tutum* anlayışı getirilmiştir.

⁵ Renksel olarak tamamlama terimleri farklı şekilde kullanılmaktadır. Bunlardan bazıları yeniden integrasyon (reintegration), integrasyon (integration), rötuş (retouching), boyama (inpainting), üst boyama (overpainting) gibi terimlerle ifade edilir. Bu terimler genellikle ülkelere göre farklılık göstermektedir (Bailao ve Calvo, 2015, s. 17-22). Reintegrasyon terimi Türkçeye *tamamlama* olarak çevrilmiştir; Weyer vd. (2015, s. 329) ve Ahunbay (2009, s. 96-97) ise bu terimi *bütünleme* olarak kullanmıştır.

⁶ Üst boyamada (overpainting); orijinal resim, orijinal sanatçınınkinden farklı el ile kısmen veya tamamen birkaç kat boya ile kaplanır. Bazı üst boyamalar, kusurlu alanın sınırlarının ötesine taşarak güzelleştirme yorumuyla, geçtiğimiz yüzyıllarda *rötuş* adı altında boyanmıştır (Nicolaus, 1999, s. 295). Bu sebeple *rötuş* kelimesi, özellikle yirminci yüzyılın başına kadar yapılan aşırı boyamalar için kullanıldığından bazı teknik belgelerde kullanımı kısıtlıdır (Bailao ve Calvo, 2015).

⁷ *International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art.*

⁸ *Twentieth International Congress of the History of Art.*



Şekil 2. Yağlı boya tuval resminde mimetik tamamlama uygulaması (Çağlar Eryurt, 2019).

Felsefi bir altyapısı bulunmayan *taklitçi tamamlama* tekniği tamamen pratikte gelişmiş ve neredeyse 20. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmıştır (Muir, 2010, s. 21). Taklitçi tamamlamalar tarihi değere saygı limiti olmayan bir uygulamaya ve üstüne boyama (overpainting) mantığına dönüştüğü için kabul edilebilir değildir (Mora, Mora ve Philippot, 1984, s. 301; Botticelli, 2003, s. 147). 1950'li yıllarda gelişen anlayış ile birçok panel resminde önceki rötuşların, hatta yanıltıcı olduğu gerekçesi ile geniş boşluklardaki *tratteggio* tamamlamalarının bile, geri alındığı görülmektedir (Hoeniger, 1999, s. 151).

Gordon (2000, s. 62-66), geçmişte İtalya'da birçok restoratörün kolay ve kısa sürede uygulandığı için taklitçi rötuşları tercih ettiğini dile getirmektedir. Hatta ayırt edici tamamlama anlayışlarının yaygınlaştığı dönemlerde bile restoratörler özel olarak yaptıkları işlerde taklitçi tamamlamalar yapmaya devam etmişlerdir. Özellikle tuval ve panel resimlerinin restorasyonlarında müşteri isteğinin tercih edilen yaklaşımı etkilediği görülmektedir. Bu sebeple Muir (2010, s. 20) resimlerin eksik parçalarının tamamlanmasının gerekliliğini estetik, ticari ve dini değerlere bağlamaktadır. Bailao ve Calvo (2015, s. 19-22) da farklı felsefi yaklaşımlar ile değerlendirdikleri renksel tamamlama sürecinde kararın çoğunlukla çalışan uzman gruba ve eserin sosyal içeriğine bağlı olduğunu söylemektedir. Artistik, tarihi, dini, ticari, işlevsel değerler teknik ve yaklaşımın yönünü değiştirmektedir.

3.2. Tamamlama Yapılmaması

Resim kayıplarında özel durumlarda tercih edilen bir yöntemdir. Eğer restoratörün yaratıcılığını gerektirecek geniş ebatta kayıplar varsa ya da kayıp kısım tarihi ve kültürel bir değer taşıyorsa yanıltıcı olmasından dolayı tamamlama tercih edilmez. Bazı durumlarda özgün ve yarı tahrip olmuş bir eseri o haliyle görmek daha önemlidir (Şekil 3). Özellikle arkeolojik alanlardaki resimlerde tamamlamayı öncelleyen müdahalesiz yaklaşımlar tercih edilir (Botticelli, 2003, s. 148). 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında erken İtalyan resimlerine gösterilen yoğun takdir restorasyon süreçlerinde belirleyici bir etken olmuştur. Özellikle bu durum 14. ve 15. yüzyıl eserlerinde sahtecilik ve yoğun restorasyonlar ile sonuçlanmıştır (Muir, 2010, s. 21-22). Müdahalesiz yaklaşım politikası ile bu durumun önüne geçilmeye çalışılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonundan itibaren *arkeolojik restorasyon* adı altında bilhassa yoğun tahribata uğramış duvar resimlerinde bu yaklaşım kendine uygulama alanı bulmuş; çoğu zaman resimler temizlendikten sonra aşınmış yüzeyler ve kayıp alanlarıyla birlikte mevcut şekliyle korunmuştur (Botticelli, 2003, s. 148).



Şekil 3. Tamamlama yapılmadan korunmuş duvar resmi (Efes yamaç evler duvar resimleri, M.S. 100-300a).

3.3. Ayırt Edici Tamamlama

Resimlerin kayıp kısımlarını çıplak gözle anlaşılır biçimde tamamlayarak görsel etkisini arttırmak amaçlı kullanılır. Bu sebeple taklitçi tamamlama ve tamamlama yapılmaması arasında bir yaklaşım olduğu söylenebilir. 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan modern restorasyon teorisinden önce resimlerin kayıp kısımlarında *tarama* ve *noktalama* gibi teknikler ayırt edici olması amacı ile zaten kullanılıyordu. Hatta 20. yüzyılın başlarında -Brandi'den⁹ önce- renksel tamamlamaların orijinal resimden hafifçe açık tonda yapılması gerektiği dile getirilmiştir (Muir, 2010, s. 22-23). Ancak 20. yüzyılın başlarına dek ayırt edici tekniklerin kullanımı ile ilgili kuramsal bir alt yapının olmadığı söylenebilir.

New York'taki kongrede (1961) dile getirilen ilkeler, konunun geliştirilmesinde ilk kuramsal yaklaşımlardan biri olmuştur. Tamamlama öyle bir yapılmalıdır ki, sanat eserinin kayıp parçaları da dahil olmak üzere bir bütün olarak algılanmalı ve eserin okunurluğu sağlanmalıdır (Mora vd., 1984, s. 302-303). Özellikle anıtsal bir yapı içerisindeki resimler yapı ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu sebeple mimariden bağımsız düşünilemeyen resim kayıplarının tamamlanması resmin mimari mekânda oluşturduğu gerçekliği bütünlemelidir (Mora vd., 1984, s. 1-16, 304).

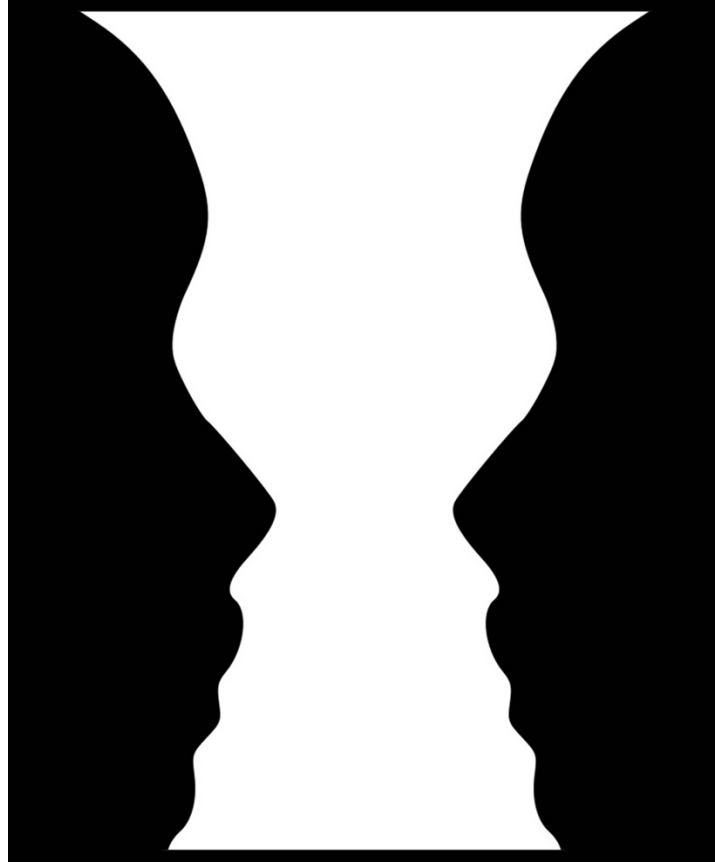
Brandi'ye göre kayıp alanları tümevarım veya benzetme yoluyla bütünlemeyi amaçlayan herhangi bir müdahale, yaratıcısı olmadığımız için, sanat eserinin soyut düşüncesinin ötesine geçen bir müdahaledir. Sanatçının eksik olan parçayı yarattığı o anı geri getiremeyiz, dolayısıyla bize düşen sanat eserine saygı duymak ve günümüze geldiği şekliyle onun bütünlüğünü korumaktır. Bu yaklaşımla kendimizi geriye kalanlarla sınırlandırmalı, analogik bütünleme yapmaksızın sanat eserinin herhangi bir kısmının özgünlüğünden şüphe duyulmasına yol açılmamalıdır. Bazı boşlukları varsayımsal (hipotetik) bütünleme olasılığı, belirli durumlar için sadece kısmi bir çözümdür, marjinaldir; ancak, örneğin eksik bir başın veya buna benzer bir unsurun varsayımına dayalı bütünlenmesinin kabul edilmesi mümkün değildir (Brandi, 1977, s. 73).

⁹ Cesare Brandi'nin hayatı ve restorasyon teorisi ile ilgili detaylı bilgi için Türkçe literatürdeki Ersen (2011)'in makalesine bakınız.

Her resmin hem estetik hem de tarihsel bir rol oynamakta ve birlikte bölünmez bir birlik oluşturmaktadır. Rötüş, bu parçaların hiçbirinin veya birliğin baskın olmayacağı, böylece diğerinin zarar görmeyeceği şekilde yapılmalıdır. Brandi (1977, s. 75) ilkelerini Koffka (1935)'nin Gestalt kuramına göre kurgulamıştır. Gestalt'ın ilk prensibi olarak şekil-zemin etkileşiminde; farklı renk veya ton ile etüt edildiğinde, şekli çevreleyen zeminin şeklin yanında arka planda kaldığını, şeklin ise belirgin sınırları varmış gibi ortaya çıktığını dile getirmektedir. Burada şekil zeminden bağımsız düşünülüğünde parçaların algısında ayırt ediciliğin olmadığı anlaşılmakta ve her ikisi de bütünü ifade etmemektedir. Şekil ve zemini birbirinden ayıran unsur renk olduğunda, şekil zeminden sanki kontörler ile ayrılıyormuş gibi algılanmaktadır. Parlak görünen eksik kısımları uzamsal bir etki ile öndeymiş etkisi yaratmakta ve arkada hissi verilerek tersine çevrilmek durumundadır (Koffka, 1935, s. 177-305; Brandi, 1977, s. 75).

Bu durum eşzamanlı kontrastlık konusu içerisinde bahsedilen çevreleyen rengin çevrelediği rengi kendinden daha ileride dalga boyunda algılamaya zorlaması ile açıklanabilir. Seylan (2019, s. 173-174) ve Itten (1970, s. 53-54) kontrastlık tablosunda nötr gri ve kromatik renklerin aralarındaki etkiyi gösteren temel alternatifleri göstermiştir. Burada şekil zemin ilişkisinde olduğu gibi zıtlığın vermiş olduğu titreşim şeklin etrafında kontör algılamasına sebep olmaktadır. Ancak açık-koyu veya sıcak-soğuk keskinliği azaldığında bu titreşimin önüne geçilebilir. Bu prensiplere göre tamamlama yönteminin amacı, resimlerdeki kayıp parçaların baskın etkisini azalmak ve onları resmin görünümüne dahil etmektir.

Şekil ve zemin ilişkisi için yüz-vazo örneğinde siyah ile beyazın zıt vurgusundan kaynaklı olarak eşzamanlı olarak şekil ve zemin algısı mümkün değildir. Ya vazo ya da yüz olarak algılanır (Şekil 4). Duvar resimlerindeki sıva kopmalarının yarattığı boşlukların delik olarak algılanmasına benzer. Boşluk delik olarak oldukça arkada görünür. Sıva ile doldurulduğunda ise beyazın parlaklığından kaynaklı olarak ön plandadır. Burada düzenli köşe dönüşlerinin olduğu (üçgen, kare, yamuk vb.) sıvaların, girintili köşelerden oluşan sıvalardan daha fazla algılandığını da söylemekte fayda vardır (Mittone, 2010, s. 301). Bu sebeple resimlerdeki kayıp kısımların şekli, izleyicideki algılamının boyutunu değiştirecektir.



Şekil 4. Şekil-Zemin ilişkisi (Derksen, 2005).

Resimlerdeki kayıp tamamlamalarının estetik değeri ya da görünümü eserin tarihi ve sanatsal öneminin önüne geçmemelidir. Resim kayıplarındaki rahatsız edici unsurlardan birinin görseli algılama problemi, diğerinin ise görseldeki devamlılığın kesintiye uğraması olarak açıklanmaktadır.

Mora vd. (1984, s. 301-315) duvar resimlerinin kayıp kısımlarının niteliğine göre tamamlama yöntemlerine ilişkin sınıflandırma yapmıştır. Patina ve benzeri yüzey kirleri için suluboya ile yapılan *glazing* tekniği önerilmiştir. Küçük ebattaki noktasal aşınmalar için ton altı tekniğini, varsayım gerektirmeyen yeniden yapılabilir kayıplar için *tratteggio* ve diğer durumlar için genellikle nötr ton kullanımından bahsetmiştir.

Zaman içerisinde çeşitli değişimler geçirmiş ve kayıplar vermiş olan tarihi eserler, sadece yapıldığı dönemin saflığı ile değil, aynı zamanda zaman içerisindeki süreci ile de tarif edilmelidir (Grenda, 2010, s. 3). Onun özgünlüğü tüm bu özelliklerinin birleşimidir. Özgünlük ile birlikte tamamlamaların geri döndürülebilirliği ve anlaşılabilir olması da önem arz etmektedir (Agulli ve Silva, 2015, s. 95-102). Yeterli belge olduğu takdirde tamamlamanın en önemli unsuru şekil veya kromatik devamlılığıdır. Kullanılacak malzemenin özellikleri iyi bilinmelidir. Özellikle tüm tekniklere uygun olarak suluboya kullanımı hem geri dönüşümü kolay hem de şeffaflık özelliğinden dolayı yaygındır. Mora vd. (1984, s. 309) duvar resimleri için suluboyanın; Gordon (2000, s. 62-66) tempera resimler için suluboya, yağlı boyalar için vernik boyaların kullanımından bahsetmiştir. Günümüzde oldukça geniş bir yelpazeye sahip geri dönüşümlü boyalar kullanılmaktadır. Bailao ve Cardeira (2017, s. 248-255) su bazlı bağlayıcılardan oluşan suluboyalar haricinde, solvent bazlı bağlayıcılar ile kuru boyaların kullanım özellikleri ve karşılaştırmalarını ortaya koymuştur. Malzemenin geri döndürülebilir olmasının yanında ışığa dayanıklı, nem ve ısı konusunda istikrarlı, biyolojik ataklara dirençli, toksik olmayan maddelerden oluşması gerekmektedir.

Renksel tamamlama teknikleri 20. yüzyılın başları ile birlikte koruma bilimi içerisinde kuramsal bir altyapı ve çeşitli yaklaşımlarla gelişmiştir. Bu çerçevede, arkeolojik alanlarda tercih edilen müdahalesiz yaklaşım haricinde, resimlerin kayıp parçalarının tamamlanmasında *taklitçi tamamlama* ve *ayırt edici tamamlama* olarak iki türlü yaklaşımdan söz edilebilir. Yüzyıllardır yapılan taklitçi tamamlamalar eserin tarihi ve sanatsal niteliğine karşı yanıltıcı bir sonuç oluşturmuştur. Sanatsal ve tarihi açıdan tercih edilmesi oldukça zordur. Çeşitli tekniklerle gelişen *ayırt edici tamamlama* tarihi ve sanatsal niteliğe saygısı bakımından daha çok benimsenmiş görünmektedir. Ancak uygulanan teknik kayıp parçanın niteliğine göre seçilerek yanıltıcılığın azaltılması gerekir. Bu doğrultuda yaygın olarak bilinen 5 farklı ayırt edici tamamlama tekniği kullanılmıştır. Bunlar *tratteggio*, *kromatik seçim*, *kromatik soyutlama*, *nötr tamamlama*, *ton altı* (tonal ayarlama) tamamlama başlıkları altında irdelenmiştir.

3.3.1. Tratteggio

*Tratteggio*¹⁰ İtalyanca'da tarama anlamına gelen bir kelime olup, eksik kısımların tamamlanmasında birbirinden ayrı tonlar kullanılarak tarama veya fırça darbeleri ile yapılan ayırt edici bir tamamlama tekniğidir (Şekil 5). İlk amaçlanan rötuşu özgün resimden ayırt etmektir. İkincisi ise düz çizgiler veya fırça vuruşları ile mekanik bir sistem oluşturularak restoratörün eserin sanatsal niteliğine etkisini önlemektir (Mora vd., 1984, s. 309). Böylece bir sistem oluşturularak rötuş müdahalesindeki hatalar en aza indirgenir ve resim *okunabilir* duruma gelir. Nötr tamamlamadan farkı, yüzeyin tarama çizgileriyle canlandırılmasıdır (Nicolaus, 1999, s. 291).

Doerner (1984), 1922 yılında zaten kullanılan *tratteggio* tekniğini tarif etmiştir (akt. Muir, 2010, s. 22-23). Teknik, 14. yüzyılın İtalyan ustalarının tempera hazırlığı ve *Divizyonizm*¹¹ tekniğinin teorik detaylandırılmasından ilham alınarak 1945-1950 yılları arasında Cesare Brandi yönetiminde Roma'daki Merkez Restorasyon Enstitüsü'nde (ICR) geliştirilmiştir (Brandi, 1977, s. 74; Nicolaus, 1999, s. 291; Pascual ve Patino, 2003, s. 119). Ancak teknik 1940'lı yıllara, hatta Cesare Brandi'nin 1963 yılında basılan kitabına kadar kabul edilen bir yaklaşım olamamıştır (Muir, 2010, s. 23). Özellikle 2. Dünya Savaşı'nda yaşanan tahribat sonrasında yaygın olarak renksel tamamlamalarda kullanılmıştır. Brandi'nin yaklaşımı ile ilk defa, Viterbo'daki Santa Maria della Verità kilisesinin Mazzatosta Şapel freskolarında uygulanmıştır (Muir, 2010, s. 23; Ersen, 2011). *Tarama* tekniğinin kullanıldığı diğer teknik yaklaşımların zaten kullanılan bir teknik olan *tratteggi*dan türetildiğini söylemekte fayda vardır.

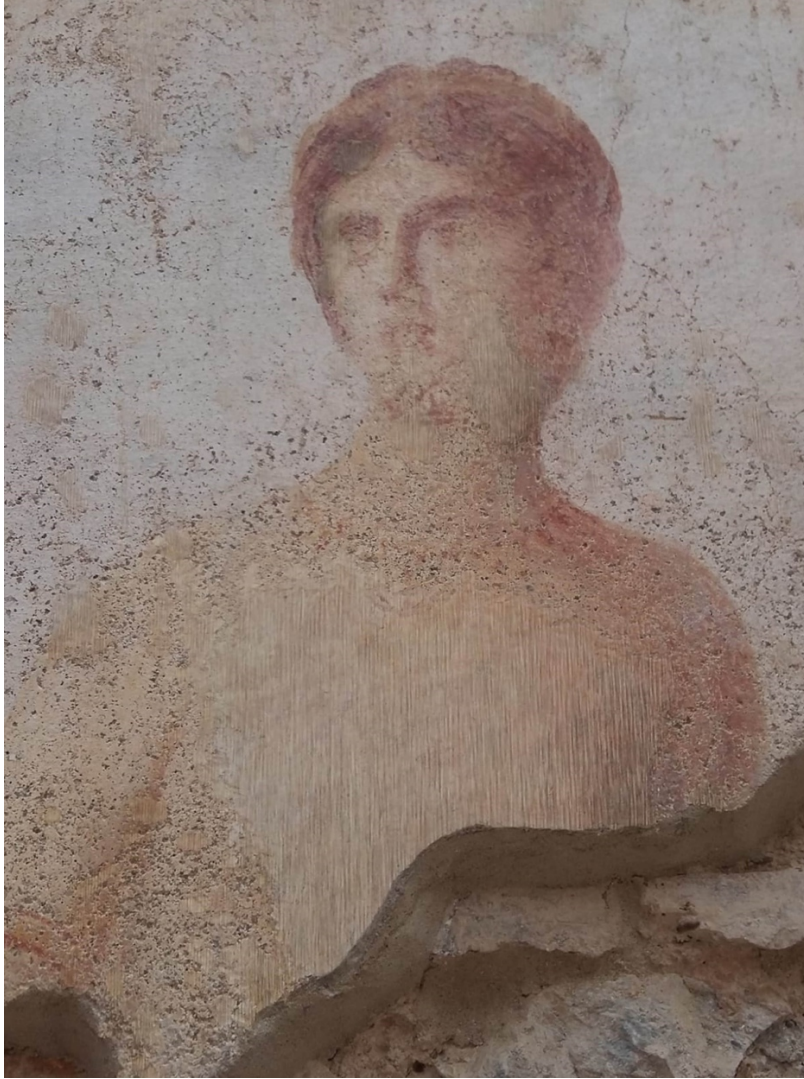
Teknik, temelde Brandi'nin özgünlük ve potansiyel bütünlük kuramlarını temsil eden estetik bütünlüğün sağlanması ve aynı zamanda yapılan müdahalenin kolayca anlaşılabilir olması ilkesine dayanmaktadır. Su

¹⁰ *Tratteggio* tekniği için diğer bir isim olarak *rigatino* da kullanılmaktadır (Nicolaus, 1999, s. 291; Botticelli, 2003, s. 150; Mittone, 2010, s. 302).

¹¹ Divizyonizm, Neo-Empresyonizm (Yeni İzlenimcilik) akımı döneminde Noktacılık (Pointilism) tekniğiyle birlikte kullanılan renkleri ayırıştırma tekniğidir. Bu tekniğin ana fikri, renkleri ayırıştırma biribirinden bağımsız bir şekilde yerleştirmektir. Böylece renkler izleyici için doğal optik yıllarla karıştırarak daha titreşimli ve yoğun bir renk algısı yaratmaktadır (Hodge, 2016, s. 89).

bazlı boyalarla (acquarello) yapılan *tratteggio* uygulaması özgün malzeme ve teknik ile bütünleşmiş resmin malzeme ve tekniği arasında anlaşılır bir fark oluşturmaktadır. Böylece kendi çağının damgasını vuran ve yapılan bütünlemeyi gizlemeyen, bir müdahale biçimi oluşturulmuştur (Brandi, 1977, s. 74).

Uygulama eksik kısımlarda fırça ile yaklaşık olarak 1 cm uzunlukta kısa dikey/diagonal çizgiler atılarak yapılır. İlk tonun çizgileri atıldığında, çizgiler arasında yaklaşık olarak çizgi kalınlığında mesafeler vardır. İkinci ve üçüncü tonlarda çizgi arasındaki boşluklar dolarken bazı çizgiler üst üste gelecektir. Üst üste gelen şeffaf renklerin yaratacağı titreşim rötuşu orijinal resimden ayırt etmeyi sağlayacaktır (Mora vd., 1984, s. 309-310). Benzer titreşimler Yeni İzlenimcilerin kullandığı *pointilist* teknikte de görülmektedir (Mittone, 2010, s. 302; Nicolaus, 1999, s. 291). Dikey/diagonal çizgilerin kullanılması ve daha uzunca olması diğer tekniklerden ayıran en önemli faktördür. Çizgiler; açıktan koyuya, soğuktan sığağa, ışıktan karanlığa doğru bir hareket tarzı ile kurgulanır. Kromatik yapılandırma (*chromatic reconstruction*) olarak da düşünülen teknik özellikle küçük ve orta ebatta boşluklarda kullanılır (Nicolaus, 1999, s. 291). *Tratteggio* ile hem kayıp kısmın kompozisyonu yeniden yapılabilir hem de kayıp kısmın genel tonlaması devam ettirilebilir (Muir, 2010, s. 23).



Şekil 5. 2,1 no'lu konut birimi 'tiyatro odasının' SR 6 kuzey duvarı *tratteggio* uygulaması (Efes yamaç evler duvar resimleri, M.S. 100-300b).

Tratteggionun resimlerdeki tamamen kayıp parçaların yerinde kullanıldığı, aksine asla özgün resmin aşınmış kısımlarında kullanılmayacağı vurgulanmaktadır. Aşınmış kısımlarda *glazing* tekniği suluboyalar kullanılarak şeffaf renklendirme tekniği tercih edilmiştir (Mora vd., 1984, s. 310-314). Yapılma süreci oldukça zaman aldığı için geniş boşluklarda tercih edilmemiştir. *Tratteggio* dan yola çıkılarak geliştirilen diğer iki teknik ise *kromatik seçim* ve *kromatik soyutlamadır*.

3.3.2. Kromatik Seçim

1970 ve 1980'lerde Floransa'da Brandi'nin tamamlama yaklaşımlarını geliştiren Umberto Baldini Floransa Restorasyon Laboratuvarı'nın başında iken *tratteggio* tekniğinin tatmin edici olmadığını düşünerek bu teori çerçevesinde kendi teknik ve yaklaşımlarını geliştirmiştir (Baldini, 1997 ve 2001).

Özellikle algı ve optik prensipleri bağlamında *kromatik seçim/seçilmiş renk (selezione cromatica)* ve *kromatik soyutlama/ renk soyutlama (astrazione cromatica)* metotlarını ortaya koymuştur. Günümüzde bu iki tekniğin daha yaygın olarak kullanıldığını izlemek mümkündür. Bu iki teknikten birinin tercihinde resmin bütününe meydana gelen kayıpların niteliği ve boyutu belirgin rol oynamaktadır. İlki kayıp alanların (lakuna) sınırlı, resmin bütünlenmesi için desen ve formların yeterli olduğu durumlarda uygulanmaktadır. İkincisi, mevcut resim ile kayıp alanlar arasında şekli bir bağlantı kurulamıyor, desen ve figürler tanımlanamıyorsa tercih edilmektedir. Bu durumda sadece renklerle gerçekleştirilen bir bağlantı söz konusudur. (Boticelli, 2003, s. 148-150).

Küçük ve orta ebatta boşluklarda kullanılan kromatik seçim, *tratteggio*daki gibi tarama yöntemi ile yapılır ve *tratteggio*dan farklı olarak kısa fırça vuruşları tercih edilir. Çizgiler dikey yönde olmak zorunda değildir; aksine resim yüzeyinin model ya da vuruşlarını takip edebilir. En önemli farklılığı renk birleştirme için sadece birincil renklerin tercih edilmesidir (Casazza, 2007, s. 29-64; Nicolaus, 1999, s. 291). *Kromatik seçim*in tercih edilmesindeki en önemli ilke; özgün resmin eksik parçalarının herhangi bir yaratıcılık veya yorumlama gerektirmeden yeniden yapılabiliyor olmasıdır. Özgün kısımlara bağlı olarak form ve rengin tamamlanmasına izin veren küçük düzeltmeler için kullanılmaktadır (Muir, 2010, s. 24; Nicolaus, 1999, s. 291).

Teknik, bir dizi örtüşen (üs üste bindirilen) farklı renkten oluşur ve yeniden yapılandırmak istenilen rengin bileşenleri beyaz hariç ana renklerden seçilir. Farklı renk tonlarını vurgulamak için örneğin, kırmızı-sarı-kırmızı-siyah ve yeşil kullanılır. Uygulama, bütünlenecek detayın resimsel biçimini takip ederek küçük bir fırça ile küçük taramalar kullanılarak yapılır. Renkler üst üste gelse de kendi aralarında bazen birleşen, bazen de birbirlerinden hafifçe uzaklaşan renk titreşimiyle dalgalı bir görüntü oluşturur. Böylece müdahale alanı yakın mesafeden bütünüyle tanımlanabilir ve orijinal renkten mükemmel bir şekilde ayrılırken, uzaktan resmin yeniden okunurluğu ve bütünlüğü kazanılmış olur (Boticelli, 2003, s. 150). Üst üste gelen taramalar hem çıkarmalı hem de ortalama-toplamsal bir karışım oluşturarak *pointilizm* de olduğu gibi *huedeki* renklerin yüksek kroması azalır ve hafif gri bir görünüm de oluşturur. Taramadan kaynaklanan titreşimli etki ile birlikte özgün kısımlar arasında ayırt edici bir görünüm ortaya çıkar (Şekil 6).



Şekil 6. Kromatik seçim renk tamamlama uygulaması (Yetiş, 2020a).

3.3.3. Kromatik Soyutlama

Geniş boşluklarda kullanılan kromatik soyutlama tekniği, özgün resimdeki eksik kısımların etrafındaki renklerin sonucudur. Çoğunlukla birincil renkler kullanılır ancak özgün kısımlardaki baskın renklere bağlı olarak; genellikle dördü sarı/kırmızı/yeşil/siyah, sarı/kırmızı/mavi/siyah, sarı/turuncu/mavi-yeşil/siyah ve sarı/kırmızı/mavi-yeşil/siyah alternatifleri de tercih edilebilir (Casazza, 2007, s. 65-84; Nicolaus, 1999, s. 291). Birincil renklerin kullanımı ile eksik kısımların etrafındaki baskın renklerin ortalaması sonucu resmin geneliyle uyumlu bir nötr ton yaratılır ve kromatik seçimde olduğu gibi kısa fırça vuruşları ile sonuca ulaşılır. Kırmızı, yeşil ve siyah konturlar çapraz olarak zıt yönde uygulanır (Nicolaus, 1999, s. 291). Bu renklerin birbirine girmesi, bazı konturları saf renklerinde görünür hale getirecek ve diğerleri bir *glazing* etkisi ile kaplanacaktır.

Eğer eksik kısımlar yaratıcılık ya da yorumlama olmaksızın tamamlanamıyorsa kromatik soyutlama tercih edilebilir. Buradaki çizgiler resimdeki şekilleri tamamlamaz ve kullanılan birincil renkler resmin eksik kısmının etrafındaki kromatik özelliklerin tümünden türetilir (Botticelli, 2003, s. 250; Muir, 2010, s. 24). Boşluklar ve özgün resim kısımlar arasındaki nötr bağlantıyı oluşturmayı, sanat eseri içinde tarafsız kalmayı ve yakın bir bağlantı kurmayı amaçlar (Nicolaus, 1999, s. 291). Konsept olarak nötr tamamlama ile oldukça benzerdir ancak tarama ya da noktalamadan kaynaklanan renk titreşimleri ile nötr tamamlama ve *glazing* ile yapılan diğer tekniklerden farklıdır (Şekil 7).



Şekil 7. Kromatik soyutlama renk tamamlama uygulaması (Yetiş, 2020b).

3.3.4. Nötr Tamamlama

Resimlerdeki geniş kayıplarda ve figüratif unsurlarda tamamlamanın varsayımsal olacağı durumlarda¹² tercih edilir (Gordon, 2000, s. 63; Pascual ve Patino, 2003, s. 191). Eksik kısımların oluşturduğu açık ve parlak tonun rahatsız ediciliğini ortadan kaldırmak için renk veya renklerin nötr tonları kullanılarak yapılır. Özellikle arkeolojik alanlardaki resimlerin kayıp kısımları için (Mora vd., 1984, s. 312); yaygın olarak duvar resimlerinde tarihi belge niteliği taşıyan sanat eserlerindeki kromatik devamlılığı sağlamak için tercih edilmiştir (Mittone, 2010, s. 302). Ancak geniş ebatlı ve yeniden yapılması mümkün olmayan kayıplarda da kullanılması uygundur (Şekil 8).

¹² Resmin içerisindeki bir yazıt, yazı veya sanatçıya ait bir imza gibi tamamlanması güç olan durumlardan bahsedilmektedir.



Şekil 8. Nötr tamamlama örneği detay; öncesi (solda) ve sonrası (sağda) (Çağlar Eryurt, 2017, s. 90).

Arkeolojik alanlarda ve tamamlama için doküman eksikliklerinde, özellikle geniş kayıpları bulunan duvar resimlerinde, sıvaların parlak ve rahatsız ediciliğini engellemek amaçlı, renklendirme uygulamaları da yapılmaktadır. Bu teknik ile *Trompe-l'oeil* ve dekoratif resimlerin (tekrar eden süslemeler) tamamlamalarında *tratteggio* kullanımının zorluklarına karşın, özgün resmin renklerinin hafifçe düşük tinti kullanılarak yeniden yapılması sorunları hızlıca çözmektedir. Bunların yanında eksik kısımların sıvalarının özgün yüzey ile aynı ya da daha alçak seviyede yapılması (Mora vd., 1984, s. 311-315; Mittone, 2010, s. 302-303), kayıp kısımların daha arkada görünmelerini sağlayarak ayırt ediciliği arttırmaktadır.

Aslında nötr tamamlamada bahsedilen nötr tonlar ya da renkler değildir. Tamamlamada kullanılan nötr renk boşluğun çevresindeki renkler ile ilişkili olmalıdır. Bu sebeple restoratöre bağlı olarak görecelidir. Belirli bir renk özüne sahip olmayan ve griye kaçan karışımdır. Bu karışım yakınındaki özgün kısımlardan ayrı durmayan, tersine onları birleştiren ve izleyiciye en az rahatsızlığı veren nötr tonda olmalıdır (Conti, 2007, s. 435). Althöfer'e (1974, s. 78) göre, gri bir ton kullanılırsa, bitişikteki orijinal yeşil tonlar izleyiciye daha kırmızımsı bir renk olarak görünür. Aynı şekilde, yeşil olanların yanındaki mavi tonlar mavinin mor görünmesini sağlar, çünkü kontrast kırmızı üretir.



Şekil 9. Resimdeki tüm eksik alanlar için uygun bir nötr ton uygulanması (Weyer vd., 2015, s. 330).

Nötr tamamlamada iki olasılık değerlendirilir,

-Resimdeki tüm eksik alanlar için uygun bir nötr ton uygulanması (Şekil 8),

-Resmin nispeten açık ve koyu alanları için her duruma uygun (Şekil 9) nötr ton uygulanmasıdır (Nicolaus, 1999, s. 291; Pascual ve Patino, 2003, s. 191).

Kusurlu bir alanı entegre etmek için doğru nötr rengi bulmak zordur ve her durumda bu, bir resmin genel etkisinin hem renk hem de form açısından değişikliğe uğramasına neden olur. Bir resmin şekli, nötr bir rötüştan da kesin olarak etkilenir. Her nötr rötüş düzlemseldir ve orijinal resmin bitişik uzamsal şeklini kendi formunun sınırları ile bozar. Çoğu durumda; nötr bir rötüş, bir resmin hem form hem de renk üzerindeki etkisini, standart veya toplam rötüştan daha radikal bir şekilde değiştirir (Nicolaus, 1999, s. 291). Tekniğin zorluğu ve ton altı uygulamasından farkı, uygulama öncesinde nötr rengin araştırılıp bulunmasıdır. Restoratörün renk konusunda tecrübeli olması ve öncesinde denemeler yapması gerekmektedir.

3.3.5. Ton Altı

*Tratteggi*dan türeyen diğer tekniklerden farklı olarak ton altı, tonal ayarlama ya da tonun düşürülmesi (Baroni, 2003, s. 149) olarak bilinen bir tekniktir¹³.

Teknik, eksik kısımlar için dolgunun beyazlığını azaltmak, tonaliteyi eşitlemek, özgün resimdeki aynı tonun hafif açığı ve soğuk olanına ulaşmayı amaçlar. Özellikle özgün resimdeki küçük ebattaki eksik kısımların parlak ve öndeymiş gibi görünmesini engellemek amaçlı ortaya çıkmıştır. Ton grimsi olabilir ve bu da özgün renklerin yanında arkasındaymış hissi verir. Hatta kayıp kısımlar özgün resmin içerisine dahil olan bir leke izlenimi verir (Mora vd., 1984, s. 307; Baroni, 2003, s. 150). Ton altı uygulaması yapılırken suluboya ile şeffaf tabakalar oluşturularak yapılan *glazing* tekniği ile birlikte, *tratteggi*daki çizgiler, kısa çizgiler ve noktalama gibi farklı teknikler de tercih edilebilir.

Beyaz ve özgün resme göre parlak olan dolgu yapılmış boşluklar öncelikle mevcut rengin pigmentine uygun bir renk seçilerek *glazing* tekniği kullanılarak suluboya ile şeffaf tabaka oluşturulur. Şeffaf tabakalar mevcut özgün rengin tonundan daha düşük ton elde edilene kadar tekrar edilir. Tercihen noktalama ve/veya tarama kullanılarak mevcut renge bağlı olarak hafif soğuk ve/veya nötr tonlar¹⁴ eklenerek uzamsal olarak boşluğun hafifçe arkada görünmesi sağlanır (Şekil 10 ve Şekil 11).



Şekil 10. Ton altı renk tamamlama uygulaması (soldaki öncesi ve sağdaki sonrası) (Yetiş, 2019).

Leonardo Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı duvar resminde ton altı tekniğinin oldukça detaylı ve başarılı bir kullanımı görülür (Sguaitamatti, 2012). Oldukça tahrip olmuş ve geniş alana yayılmış olan küçük ebattaki özgün resim tabakalarını birleştirirken hem figürlerin bütünlemesi hem de özgün kısımların ayırt

¹³ İtalyanca *sottotono* ve İngilizce *undertone* terimleri de teknik için kullanılan terimlerdir ve ton altı Türkçe karşılığı olarak tekniğin işlevi ile bütünleşmektedir (Weyer vd., 2015, s. 336-337).

¹⁴ Burada nötr tonlardan kastedilen siyah suluboya kullanımınıdır. Suluboyalar şeffaflığa sahip olduğundan gri etkisi yaratacaktır.

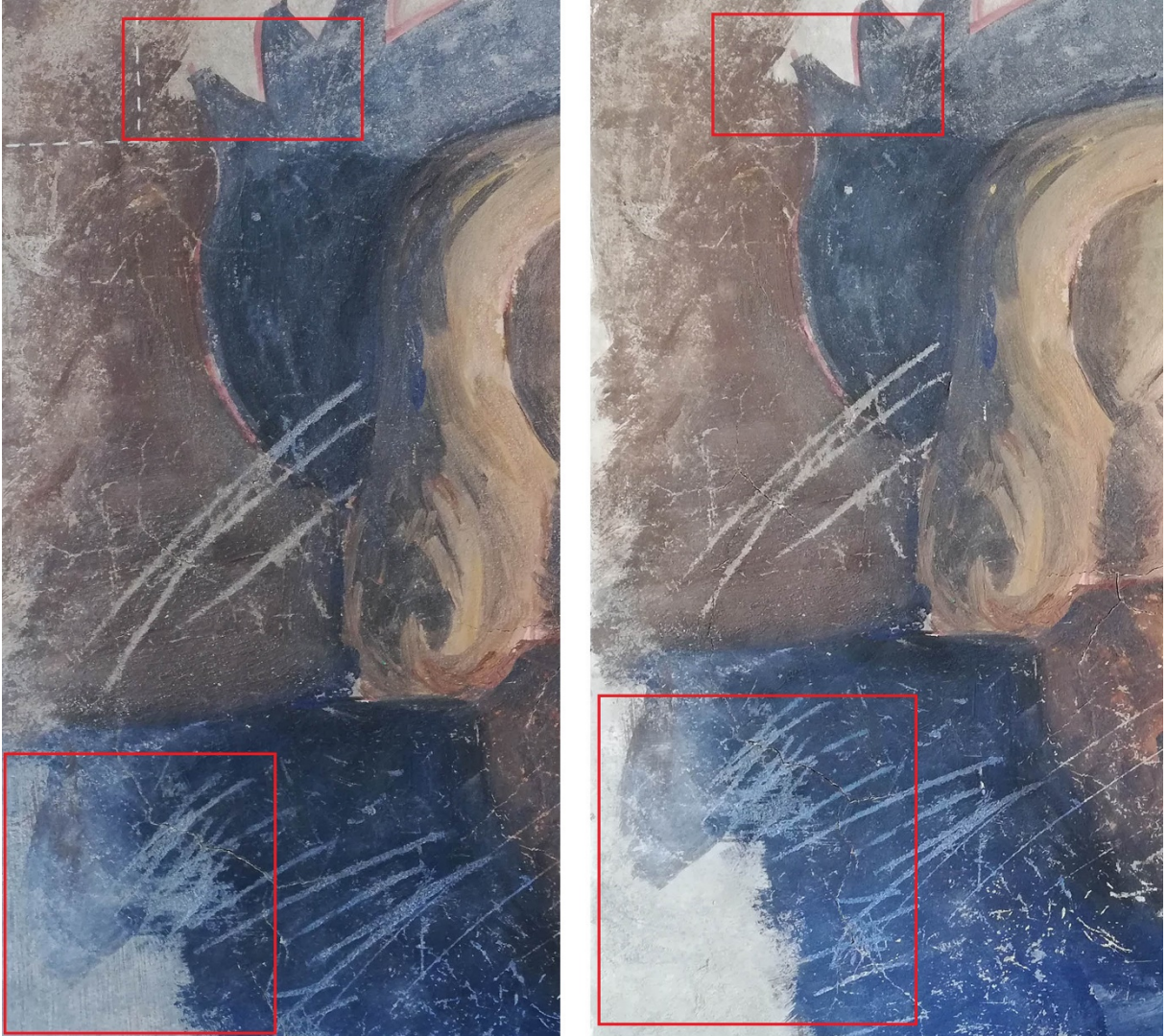
ediciliği sağlanmıştır (Şekil 12). Özellikle portre detaylarındaki eksik kısımlarda, mevcut renk ve tonun hafif açık ve soğuk olanı kullanılarak parlaklık azaltılmış ve hafifçe arkadaymış izlenimi oluşturulmuştur. *Glazing* ile birlikte titreşim yaratmadan noktalama ve tarama kullanıldığı görülmektedir.

Bu teknik ile resimlerdeki küçük kayıplarda, renk tonlarının devamlılığı sağlanarak, kolayca tamamlama yapılabilir. Aslında normal görüş mesafesinden yeniden yapılmış gibi görünebilirler, ancak yakın mesafeden kolayca öyle olmadığı anlaşılabilir. Hassaslık gerektiren teknikte; boşluklar, orijinal resimle ya aynı seviyede ya da onun arkasındaymış gibi görünür (Mora vd., 1984, s. 307).

Bu tekniğe benzer *Acqua Sporca* ve *Velatura* teknikleri de bulunmaktadır.

Acqua Sporca (kirli su), genellikle *potansiyel birliğin* tehlikeye girdiği geniş ebattaki kayıpların rötuşu için alternatif bir teknik olarak kullanılmaktadır. Bu yöntem, etkilenen bölgeyi olabildiğince *nötr* bir renkle kaplamayı içermektedir (Murray ve Vazquez, 2010, s. 131; Napoleone, 2008, s. 22).

Velatura, özellikle ahşap panel resimlerinde boşluğu kaybolan rengin tonlarında rötuşlama tekniğidir. Bu durumlarda, orijinalden biraz daha açık bir renk tonu suluboya şeffaflığı ile tamamlanarak görünür bırakılır. Sivri veya kedidili fırça ile uygulama yapılır (Baroni, 2003, s. 149).



Şekil 11. Ton altı renk tamamlama uygulaması (sağdaki öncesi ve soldaki sonrası) (Yetiş, 2019).



şekil 12. *Son Akşam Yemeği*, Leonardo Da Vinci, 1490'lar (Sguaitamatti, 2012, s. 143).

4. Değerlendirme ve Sonuç

Renksel (resimsel) tamamlama, resmin eksilmiş alanlarında sanatsal ifadeyi ve ikonografik okunabilirliği arttırmak amacıyla farklı teknikler kullanılarak yapılan önemli bir koruma işlemidir. Günümüzde yapılmasına karar verilen bu uygulamaların sınırlı tutulması, orijinalinden ayırt edilebilir ve gerektiğinde geri alınabilir olması ilkesi önem kazanmıştır.

Resim tamamlamalarında, korumanın diğer alanlarında olduğu gibi (Eskici, 2018, s. 135-153), farklı zamanlarda farklı kollere bağlı olarak değişik yöntemler uygulanmıştır. Örneğin bazı Batılı restoratörler boşlukların fark edilmeyecek şekilde bütünlenmesini *taklitçi/mimetik tamamlama*; bazı İtalyan korumacıları ise tamamlamanın kesinlikle sınırlı ve orijinalinden açıkça ayırt edilebilir olması gerektiğini savunmuşlardır.

Geçmişte sanat eserlerinin özgünlük değeri çok dikkate alınmadan, estetik kaygılarla yapılmış olan taklitçi veya yoruma dayalı (hipotetik) tamamlamalar çoğu zaman sahte ve yanıltıcı sonuçlar doğurmuş; bu olumsuzlukların giderilmesi için bilhassa İkinci Dünya Savaşı sonrasında önem kazanan bilimsel restorasyon ilkelerinin gereği olarak, kuramsal temeli olan yeni yaklaşımlar benimsenmiştir.

Resimlerin artistik değerini ve ikonografik okunurluğunu arttırmak için yapılan renksel tamamlamaların sanat eserinin özgünlüğüne saygılı, anlaşılabilir ve geri döndürülebilir olması gerekmektedir.

Bu doğrultuda resimlerdeki kayıp kısımlar 1940 yıllardan itibaren Brandi'nin öncülüğünde Gestalt kuramı bağlantılı olarak şekil-zemin ilişkisi bağlamında bütün olarak değerlendirilmiştir. Tamamlamalarda renk bilgisi içerisindeki eş zamanlı kontrastlık ve renk karışım metotları ile uzamsal ilişki oluşturularak, ayırt edicilik oluşturularak, rahatsız edici görünümün ortadan kaldırılması yoluna gidilmiştir.

Bu bağlamda, kayıp kısımların niteliğine bağlı olarak tercih edilen farklı teknikler geliştirilmiştir. Bu teknikler içinde *kromatik seçim* ve *kromatik soyutlamanın tratteggio* bağlantılı olarak geliştirildiği düşünülürse dört farklı tekniğin yaygın olduğu söylenebilir. *Kromatik seçim* yoruma sebebiyet vermeden tamamlanabilen, genellikle küçük ve orta ebattaki boşluklarda tercih edilmiştir. *Kromatik soyutlama* ise yorum yapılmadan tamamlanması güç olan boşluklarda çevre renklerin toplamıyla bağlantılı uygulanmıştır. Şekillerden bağımsız, sadece renklerle gerçekleştirilen bir uygulama söz konusudur. Ancak her ikisi de pratikte zaman alan uygulaması güç olan tekniklerdir. Özellikle tarama yapılırken restoratörün yeteneği önem arz etmektedir.

Nötr tamamlama tekniğinin taramanın zorluğuna alternatif olarak ve/veya geniş boşluklardaki rahatsız ediciliğin üstesinden gelmek için geliştirildiği söylenebilir. Özgün eserle bağlantılı olarak boşluğun ortalama tonu tercih edilmekle birlikte, şekle bağlı olarak farklı nötr tonların kullanımı da yaygındır. Ortalama tonun kullanımı kromatik soyutlama ile oldukça benzerdir, ancak burada tarama yapmak yerine renkler doğrudan uygulanır. Restoratöre düşen görev; kayıp kısımlar için, boşluğu hafif arkada gösterecek, doğru tinti (rengi) bulmaktır.

Her ebattaki boşluklarda kullanıldığı görülebilen *ton altı* uygulamasında mevcut renk ve tonun hafif açık ve soğuk olanı kullanılır. Böylece boşlukları nötr tonda olduğu gibi hafif arkada göstererek ayırt edicilik sağlanmaktadır. Bu doğrultuda tarama, noktalama ve *glazing* tekniklerinin kullanımına müsaade etmektedir. Renk/ton uygulama öncesinde karıştırılmadığı (hazırlanmadığı) için nötr tondan daha pratik ve hızlı bir tekniktir.

Kayıp kısımlardaki renk/tonun haricinde dolgunun dokusu (lustre), yüzey parlaklığı (luminosite) ve boşluğun şekli bütüncül görsel algıyı değiştirmektedir. Dokulu bir yüzey ayırt ediciliği arttırırken, boşlukta rengin mat görünümüne sebep olacaktır. Özgün kısımlara göre boşluğun daha pürüzsüz ve parlak olması parlaklığı arttıracak ve boşluğun önde görünmesine sebep olacaktır. Özgün eserdeki boşlukların düzenli köşe dönüşlü veya girintili olması görsel algıyı değiştirecektir. Boşluğun şeklini değiştirme imkânı olmadığından renksel tamamlama yapılırken dikkate alınması gerekir.

Geçmişte gerçekleştirilen içeriği çarpıtılmış bazı yoruma dayalı veya taklitçi tamamlama uygulamalarıyla resimlerin belgesel ve görsel açıdan zarar görmeleri, günümüzde *minimum müdahale* diye adlandırılan koruma prensibinin benimsenmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda, bilhassa arkeolojik alanlarda tahrip olmuş, bütünlüğünü kaybetmiş durumdaki duvar resimlerinde tamamlama yapılmayıp, mevcut kalıntıların oldukları gibi korunmaları görüşü önem kazanmıştır.

Sonuç olarak, rötuşun kurallarını belirlemek zordur ve her resim kurallarını kendi içinde barındırmaktadır. Her resim için ideal olan tek bir rötuş tekniği ve malzemesi bulunmadığı gibi, resim kendi şartları doğrultusunda değerlendirilmelidir. Burada uygulamayı yapan uzman konservatöre büyük sorumluluk düşmektedir. Uygulanacak kuramsal yaklaşım, teknik ve malzeme seçiminin kararı güvenilir bilgiye ve sanat tarihi, arkeoloji, koruma bilimi gibi alan uzmanlarının görüşüne dayandırılmalıdır. Uygulama öncesi denemeler yapılarak, yaratılan görsel algı titizlikle incelenmelidir. Konservatörün becerisi, hâkimiyeti ve tekniğin uygulanmasındaki yeteneği bu aşamada çok önemlidir.

Kaynakça

- Agulli, G. ve Silva, L. (2015). Treatment of lacunae, Gestalt psychology and Cesare Brandi. From theory to practice, A. Bailao, F. Henriques ve A. Bidarra (Ed.), *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH3* (s. 93-102) içinde, 23-24 October 2015, Porto, Portekiz.
- Ahunbay, Z. (2009). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Bailao, A. ve Calvo, A. (2015). The "value-function" attributed to cultural heritage as a criterion for reconstruction or reintegration: the paintings. A. Bailao, F. Henriques ve A. Bidarra (Ed.), *3rd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH3* (s. 17-22) içinde, 23-24 October 2015, Porto, Portekiz.
- Bailao A. ve Cardeira L. (2017). Mixing and matching. A survey of retouching materials. A. Bailao ve S. Sustic (Ed.), *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage, RECH4* (s. 248-255) içinde, 20-21 October 2017, Split, Hırvatistan.
- Baldini, U. (1997). *Teoria del restauro e unità di metodologia-2*. Florence: Nardini Editore.
- Baldini, U. (2001). *Teoria del restauro e unità di metodologia-1*. Florence: Nardini Editore.
- Baroni, S. (2003). *Restauro e conservazione dei dipinti: Manuale pratico*. Milano: Fabbri Editori.
- Botticelli, G. (2003). *Metodologia di restauro delle pitture murali*. Firenze: Centro Di.
- Brandi, C. (1977). *Teoria del restauro*. Torino: Giuglio Einaudi editöre.
- Brandi, C. (2005). *Theory of restoration*. Rome: ICR.
- Briggs, D. (2012, Kasım). 6.1 Mixing paints. *The Dimensions of Color*. Erişim adresi: <http://www.huevaluechroma.com/061.php>
- Briggs, D. (2015, Haziran). 11.2 Traditional and modern colour theory: 1 modern colour theory. *The Dimensions of Color*. Erişim adresi: <http://www.huevaluechroma.com/112.php>
- Casazza, O. (2007). *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*. Florence: Nardini Editore.
- Conti, A. (2007). *History of the restoration and conservation of works of art* (H. Glanville, Çev.). Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Curtis, C., Anderson, S., Seims, J., Fleischer, K. ve Salesin, D. (1997). Computer-generated watercolor. *Proceedings of the 24th annual conference on computer graphics and interactive techniques, SIGGRAPH '97* (s. 421-430) içinde. doi: 10.1145/258734.258896
- Çağlar Eryurt, B. (2017). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan bir grup yağlı boya tuval resminin korunmasına yönelik araştırma ve uygulama çalışmaları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çağlar Eryurt, B. (2019). *Yağlı boya tuval resminde mimetik tamamlama uygulaması* [Tuval üzerine yağlıboya]. Berna Çağlar Eryurt fotoğraf arşivi, Ankara.
- Çağlarca, S. (2018). *Renk ve armoni kuralları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Derksen, B. (2005). A white cup or two black faces? *Wikipedia*. Erişim adresi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Figure-ground_\(perception\)#/media/File:Cup_or_faces_paradox.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Figure-ground_(perception)#/media/File:Cup_or_faces_paradox.svg)
- Doerner, M. (1984). *The materials of the artist and their use in painting, with notes on the techniques of the old masters*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Efes yamaç evler duvar resimleri. (MS 100-300a). *Tamamlama yapılmadan korunmuş duvar resmi* [Sıva üzerine fresko ve sekko]. Bekir Eskici 2019 fotoğraf arşivi, Ankara.
- Efes yamaç evler duvar resimleri. (MS 100-300b). *2,1 no'lu konut birimi 'tiyatro odasının' SR 6 kuzey duvarı tratteggio uygulaması* [Sıva üzerine fresko ve sekko]. Berna Çağlar Eryurt 2019 fotoğraf arşivi, Ankara.
- Ersen, A. (2011). Cesare Brandi (1906-1988) ve restorasyon teorisi. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 7, s. 3-11.

- Eskici, B. (2018). Seramik onarımlarında bütünleme yöntemleri üzerine bir değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 22, 135-153.
- Genç, A. ve Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel algılama sanatta yaratıcı süreç*. İzmir: Sergi Yayınevi.
- Goethe, J. W. V. (2020). *Renk öğretisi* (İ. Aka, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gordon, E. (2000). A comparative study of Italian retouching techniques. J. Whitten (Ed.), *AIC Paintings Specialty Group Postprints* (s. 62-66) içinde, Pennsylvania: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Grenda, M. (2010, Kasım). Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. *CeROArt [Online]*, EGG 1, doi: <https://doi.org/10.4000/ceroart.1700>
- Hodge, S. (2016). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Gözgülü, Çev.). İstanbul: Domingo Yayınları.
- Hoeninger, C. (1999). The restoration of the Early Italian 'Primitives' during the 20th century: Valuing art and its consequences. *Journal of the American Institute for Conservation*, 38 (2), 144-161.
- Itten, J. (1970). *The elements of color* (E. V. Hagen, Çev.). Ravensburg: Van Nostrand Reinhold Company.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt psychology*. Harcourt, Brace and Company. Erişim adresi: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.7888>
- Mittone, L. (2010). *The use of 'neutral colours' in the retouching of large losses in wall paintings*. Erişim adresi: www.create.uwe.ac.uk/norway_paperlist/mittone.pdf
- Mora, P., Mora, L. ve Philippot, P. (1984). *Conservation of wall paintings*. London: Butterworths.
- Muir, K. (2010). Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings. *Studies in Conservation*. 54 (1), 19-28.
- Murray, N. ve Vazquez, E. (2010). *Lacuna restoration: How to choose a neutral colour?* Erişim adresi: <http://www.cat.uab.cat/Public/Publications/2010/MuV2010/p131.pdf>
- Napoleone, L. (2008). Integrazione pittorica. Acqua sporca, sottotono, tinta neutra, rigatino. *Progetto colore*, 2, 21-24.
- Nicolaus, K. (1999). *The restoration of paintings*. Slovenia: Könnemann.
- Ocvirk, O.G., Stinson, R. E., Wigg, P.R, Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri* (N. B Kuru ve A. Kuru, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Olsson, N. (2003). From mimetic to differentiated: Traditions and current practices in Italian inpainting. *AIC Paintings Specialty Group Postprints* (s. 4-12) içinde, Washington, DC: Textile Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (AIC).
- Opacity (optics) maddesi. (t.y.). *Wikipedia* içinde. Erişim adresi (22 Kasım 2020): [https://en.wikipedia.org/wiki/Opacity_\(optics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Opacity_(optics))
- Opak. (t.y.). *TDK sözlükleri* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Öztuna, H. Y. (2008). *Görsel iletişimde temel tasarım*. İstanbul: Tibyan Yayıncılık.
- Pascual, E. ve Patino, M. (2003). *O restauro de pintura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Per, M. (2009). Başlangıcından İzlenimcilik'e kadar resimde rengin simgesel kullanımı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (8), 17-26.
- Seylan, A. (2019). *Temel tasarım*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Sguaitamatti, D. (2012). *L'Arte rivelata dall'alta tecnologia L'Ultima Cena Leonardo Da Vinci*. Milano: White Star.
- Todorovic, D. (2008). Gestalt principles. *Scholarpedia*, 3(12), s. 5345. doi:10.4249/scholarpedia.5345
- Weyer, A., Picazo, P. R., Pop, D., Cassar, J., Özköse, A., Vallet, J. M. ve Srsa, I. (Ed.). (2015). *EwaGlos - European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces*. Almanya: Michael Imhof Verlag.

- Yetiş, E. (2019). *Ton altı renk tamamlama uygulaması* [Sıva üzerine suluboya]. Ezgin Yetiş 2019 fotoğraf arşivi, Kastamonu.
- Yetiş, E. (2020a). *Kromatik seçim renk tamamlama uygulaması* [Sıva üzerine suluboya]. Ezgin Yetiş 2020 fotoğraf arşivi, Kastamonu.
- Yetiş, E. (2020b). *Kromatik soyutlama renk tamamlama uygulaması* [Sıva üzerine suluboya]. Ezgin Yetiş 2020 fotoğraf arşivi, Kastamonu.

Feminist Distopyalarda Tahakküm ve Direnişin Temsili: Damızlık Kızın Öyküsü Dizi Film Örneği*

The Representation of Domination and Resistance in Feminist Dystopias: The Case of *The Handmaid's Tale* Tv Series

Dilan Tüysüz, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Özet

Geleceğe yönelik düzen tasarımlarını iki kutup bağlamında düşünmek mümkündür. Buna göre bir tarafta ütopya, diğer tarafta ise distopya yer almaktadır. Ütopyalar ideal gelecek kurgusu yaparken; distopyalar ise karanlık ve kaygı verici bir çerçeve çizer. İkisi de düşsel nitelik taşımakla birlikte, gerçeklikten kopuk değildir. Ütopyanın iyimser öngörülleri de distopyanın karamsar korkuları da her zaman gerçek dünya ile bağlantılı olmuştur. Bu çalışmanın konusunu oluşturan distopik anlatılar, mevcut toplumsal düzendeki kusurlara dikkat çeken ve bu kusurlar ortadan kaldırılmadığı takdirde meydana gelebilecek olumsuzlukları gösteren uyarılar olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte distopyaların erkek egemen bir tür olduğu ve dolayısıyla eril bakış açısı taşıdığı unutulmamalıdır. Yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve kadın yazarlar tarafından kaleme alınan feminist distopya ise, odak noktasına kadını koyan ve erkek egemen düzeni eleştiren anlatılardır. Bu çalışma, feminist distopya örneklerinin 'geleceğe dair paranoyak tahminler' olduğu görüşüne karşı çıkarak, bu tür anlatıları 'var olan erkek egemen düzenin muhafazakâr gerçekliğinin alegorileri' şeklinde kabul etmektedir. Bu bağlamda feminist distopya türünün temsilcilerinden kabul edilen Margaret Atwood'un 1985 yılında yazdığı *The Handmaid's Tale* romanından aynı adla uyarlanan televizyon dizisi ele alınmıştır. Ataerkil düzene eleştirisini distopya türü üzerinden yapan dizide, egemen düzenin tahakküm araçlarının ve tabi olanların direniş olanaklarının nasıl temsil edildiği nitel içerik analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Feminist distopya, Damızlık Kızın Öyküsü, tahakküm, direniş.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sinema, televizyon.

Abstract

It is possible to evaluate future governing models as binary oppositions. In this framework there is a utopia on one hand and a dystopia on the other. While utopias set out an ideal future; dystopias draw a dark and worrying picture. Though both of them are imaginary, they are not detached from reality. Optimistic predictions of utopia and pessimistic fears of the dystopia have always been linked to the real world. Dystopic narratives constituting the subject of this study are considered as warnings that draw attention to the defects in current social order and reveal the adversities that may occur if these defects are not eliminated. Nonetheless, it should be kept in mind that dystopias are male-dominated and therefore have a masculine point of view. Feminist dystopias that emerged in the late twentieth century were written by female writers. As a result, such feminist utopias present narratives in which women are placed at the centre of discussion, and thus, criticize patriarchy. This study opposes the view that the examples of feminist dystopia are 'paranoid predictions of the future' and accepts such narratives as 'allegories of the conservative reality of the existing male-dominated order'. In this context, the television series adapted from Margaret Atwood's 1985 novel *The Handmaid's Tale* is discussed as one of the representatives of the feminist dystopia genre. This paper explores the representation of how a hegemonic order uses tools of domination and the possibilities of resistance in the series, which criticizes the patriarchal order, through elements of the dystopia genre by conducting a qualitative content analysis.

Keywords: Feminist dystopia, *The Handmaid's Tale*, domination, resistance.

Academical disciplines/fields: Cinema, television.

* Bu çalışma 10-12 Ekim 2019 tarihleri arasında Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Lefkoşa'da düzenlenen 7. Uluslararası Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Konferansı'nda özet bildiri olarak sunulmuştur.

- **Sorumlu Yazar:** Dilan Tüysüz, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.
- **Adres:** Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Merkezi Derslikler İletişim Fakültesi C/Blok Kat: 3 Merkez/Aydın.
- **e-posta:** dilan.tuysuz@adu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-5887-9519
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.793786

1. Giriş

İnsanın içinde yaşadığı toplumun ve zamanın ötesine bakarak, geleceğe yönelik düzen tasarımları yapma ihtiyacı eski medeniyetlere kadar uzanmaktadır. Eşit ve adil yaşama hayali bütün toplumlarda her zaman karşılaşılan bir ideal olmuştur. Kısaca 'ideal toplum tasarısı' olarak tanımlanabilecek ütopya kavramı, ismini 16. yüzyılda Thomas More'un aynı adlı eserine borçludur ve kendisinden sonra gelen tüm toplum tasarıları bu isimle anılmıştır. Bununla birlikte, ütopyik kurguların More'un döneminden çok daha eskiye, antik çağa kadar dayandığı bilinmektedir. Ütopyanın 5 bin yıllık bir geçmişe sahip olduğunu belirten Sadık Usta'ya göre, ütopyanın yolculuğunu Sümer, Mısır, Yunanistan, Roma, Çin, Hindistan, Ortadoğu ve Avrupa'daki medeniyetlerde takip etmek mümkündür (2005, s. 7).

Kökenleri ütopya kadar eskiye uzanmayan distopyalar ise genellikle ütopyanın karşıtı, kötü kardeşi ya da 'yoldan çıkmış' versiyonu olarak nitelendirilmektedir. Distopya yerine karşıütopya kavramını kullanan Krishan Kumar, ütopya ve karşıütopyanın karşılıklı bağımlılığına rağmen birbirlerinin anti-tezi olduğuna işaret etmektedir. Yazara göre iki kavram arasındaki ilişki simetrik ya da eşit değildir. Kumar, ütopya ve karşıütopyanın zıt kavramlar olduğunu vurgular (2006, s. 172). Karşıütopya malzemesini ütopya almaktan ve onu yeniden kurmaktadır. Akıl, bilim, teknolojik gelişmeler, yeni buluşlar ve modern fikirler ütopyaların gelişimine yol açarken; aynı kavramlar zamanla insanlığı bekleyen aydınlık akıbeti götürmeyecek, aksine karanlık bir geleceğe yol açacak unsurlar olarak distopyalarda karşılığını bulmuştur. Aynı malzemelerle ütopyalar hayal kurmuş, distopyalar ise kâbuslar yaratmıştır.

Bu çalışmada ilk olarak önemli edebi örnekler üzerinden ütopya ve distopyaların genel özellikleri değerlendirilmiş ve her iki kurgusal düzenin birbiri içine nasıl geçmiş olduğu tartışılmıştır. Geleneksel ütopyaların aksine cinsiyetler arasındaki eşitsizliği ortadan kaldırmaya çalışan, kadını ve erkeği aynı hak ve sorumluluklara sahip eşit bireyler olarak kabul eden feminist ütopyalara dair bilgi verildikten sonra ise feminist distopya olarak nitelendirilen anlatılar ele alınmıştır. Her ütopyanın içinde distopya, her distopyanın içinde ise ütopya saklı olduğu fikrinden yola çıkan bu çalışma, distopik sistemlerdeki baskıcı uygulamalara karşı direnişin olanaklı ve olası olduğunu kabul etmektedir. Bu bağlamda önemli feminist distopya örnekleri arasında kabul edilen Margaret Atwood'a ait *Damızlık Kızın Öyküsü* (*The Handmaid's Tale*, 1985) romanından uyarlanan aynı isimli televizyon dizisi incelenmiştir. İlk sezonu 2017 yılında yayınlanmaya başlayan ve üç sezondur devam etmekte olan dizideki kurgusal evrende gerçekleşen tahakküm uygulamaları ve buna karşılık olarak gerçekleştirilen direniş eylemleri değerlendirilirken nitel içerik analiz yöntemi uygulanmıştır. Yazılı ve görsel metinlerde temsil edilen sosyal gerçekliğin açıklanması sürecindeki bilgi üretme yollarından biri olan nitel içerik analizi yöntemi, söz konusu sosyal gerçeklik insan zihninden bağımsız olamayacağı için, bilginin araştırmacı tarafından örülerek yapılandırılması varsayımına dayanmaktadır (Özdemir, 2010, s. 339). Bu bakımdan, çalışmada ele alınan distopik kurgu örneği *Damızlık Kızın Öyküsü*'nde inşa edilen toplumsal gerçekliğin incelenmesinde nitel içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir. Bu bağlamda önce dizideki erkek egemen Gilead Cumhuriyeti'nde dinin, çeşitli tören ve seremonilerin, kadınların işlevlerine göre sınıflandırılmasına dayanan toplumsal düzenin, tek tip kıyafet, yeniden isimlendirme gibi uygulamaların ve gözetim-denetim mekanizmalarının tahakküm araçları olarak nasıl kullanıldığı irdelenmiştir. Çalışmanın devamında oldukça katı kurallara sahip bir sistemdeki direniş olanakları araştırılarak dizinin ana karakterinin hikâye anlatıcılığı, kadın karakterlerin direnişe yönelik eylemleri ve dizideki kadın dayanışmasına dayalı örgütlenmeler değerlendirilmiştir.

Damızlık Kızın Öyküsü dizisinin bu çalışma açısından önemini, dizinin yayına başladığı dönemde Amerikan toplumundaki kültürel, politik ve sosyal gelişmelerle ve özellikle iki binli yıllar sonrasında Amerikan sinemasında ağırlık kazanan güçlü kadın temsilleriyle ilişki kurarak açıklamak mümkündür. Amerikan sinemasının son dönem örneklerine bakıldığında güçlü ve bağımsız kadın temsillerine dair örneklerin önemli ölçüde arttığı gözlemlenmektedir. *Wonder Woman* (2017), *Captain Marvel* (2019) gibi filmlerdeki süper kadın kahramanlar ile *Ölümçül Deney* (*Resident Evil*, 2002) ve *Açlık Oyunları* (*Hunger Games*, 2012-2015) serilerindeki ana kadın karakterler Amerikan sinemasındaki bu eğilime verilebilecek başlıca örnekler arasında yer almaktadır. Son dönemdeki popüler televizyon dizileri de tıpkı beyazperdedeki gibi fiziksel ve zihinsel becerileriyle öne çıkan, kurtarılmayı beklemeyen kadın karakterlere yer vermeye başlamıştır. *Vikingler* (*Vikings*, 2013-) ile *Taht Oyunları* (*Game of Thrones*, 2011-2019) dizilerindeki kadın karakterler bağımsız ve güçlü kadın temsilleri açısından önemli örneklerdir. Bu doğrultuda, *Damızlık Kızın Öyküsü* dizisindeki kadın temsillerini, Amerikan sinema ve televizyon yapımlarındaki söz konusu feminist rüzgârı dikkate alarak düşünmek gerekmektedir.

Film veya dizi gibi kültürel ürünlerin, üretildiği toplumun sosyal ve siyasal yapısından bağımsız düşünülmemesi gerekliliği hatırlandığında, dizinin yayınlanmaya başladığı dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve diğer ülkelere yayılan feminist hareketler de göz önüne alınmalıdır. Cinsel saldırı

ve cinsel tacizle mücadele etmek ve cinsel taciz mağdurlarına yasal destek sağlamak amacıyla 2017 yılında #MeToo etiketiyle sosyal medyada başlayarak popülerleşen ve sonrasında *Time's Up* kampanyasıyla devam eden bu hareketler, ilk olarak sinema endüstrisi içinde başlamış olsa da başka sektörlerdeki istismar mağdurlarını ve cinsiyet eşitsizliğine uğrayan tüm kadınları kapsayacak şekilde genişlemiştir. Aynı sene, misyonunu “Şiddet içermeyen direniş ve kendi kaderini tayin etme, haysiyet ve saygı tarafından yönlendirilen kapsayıcı yapılar inşa etme yoluyla baskı sistemlerini ortadan kaldırmak” (About Us Mission and Principles, 2020) olarak belirleyen *Women's March* gösterileri yapılmıştır. Başkent Washington'da başlayan ve ABD Başkanı Donald Trump'ın baskıcı politikalarına yönelik protestolar içeren *Women's March*, kadın liderliğinde bir hareket olarak kendisini tanımlamaktadır. Buna göre, *Damızlık Kızın Öyküsü*'nün, Atwood'un romanının yayınlandığı 1985 tarihinden otuz iki yıl sonra neden bu dönemde uyarlanmış olduğunu bahsedilen toplumsal gelişmeleri² dikkate alarak düşünmek önem kazanmaktadır.

2. Ütopya/Distopya: Hayal/Kâbus

Ütopya düşüncesinin ilk örnekleriyle sözlü edebiyat geleneğine ait mitolojik öykülerde ve efsanelerde karşılaşılmaktadır. Sümerler'in *Altın Çağ* miti, bolluk ve barış içinde yaşanan, kötülüklerin olmadığı bir dönemi anlatmaktadır. Tanrı katına ulaşma niyetiyle yapılan Babil Kulesi'nin Tanrı'yı kızdırmamasıyla sona eren Altın Çağ, daha sonrasında özlemle hatırlanan ve ütopya olarak nitelendirilen bir dönem haline gelmiştir.

Benzer bir ütopyik çağ, Antik Yunan'da M.Ö. 7. Yüzyılda Hesiodos tarafından yazılan *İşler ve Günler*'deki *Soylar Efsanesi*'nde karşımıza çıkmaktadır. Hesiodos'un insanlık tarihini anlattığı bu efsaneye göre, Tanrı Kronos tarafından yaratılan ölümlü insanların ilk ırkı, Tanrılar gibi yaşayan, kaygısız, rahat, acısız, dertsiz, ihtiyarlamayan ve bereketli topraklarda yaşayan *Altın Soylular*'dır (2018, s. 53). Ancak devamında yaratılan *Gümüş Soylular*, *Tunç Soylular*, *Yarı Tanrı Kahramanlar* ve *Demir Soylular*ın kurduğu toplumsal düzen, her soya adını veren madenin değer sıralamasından da anlaşılacağı üzere, bir önceki dönemden daha kötüye doğru bir gidişi ima etmektedir.

Sümerlerin ve Antik Yunan'ın Altın Çağ'ındaki ortak nokta, iki ütopyik tasvirin de geçmişe, yaşanmış ve sona ermiş bir zamana yönelik olmasıdır. Sonrasında karşılaşılan ütopya anlatılarında ise mevcut düzenin iyileştirilmesine, dolayısıyla geleceğe yönelik bir arzunun yer aldığı görülmektedir. Böylece ütopya kavramı, bir zamanlar var olmuş toplumsal düzenden, hayal edilen ancak hiçbir yerde bulunmayan bir toplum şekline işaret eder hale gelmiştir. Buna göre ütopyik anlatıların, arzu edilen toplumun oluşturulması için elzem olan koşullar hakkında çerçeve çizdiği söylenebilir.

Ütopik kurguların önemli örneklerinden biri Platon'un ideal devletin nasıl olması gerektiğini anlattığı felsefi eseri *Devlet*'dir. Doğru toplum yönetimi için uygulanması gereken yasa ve düzenlemelere dair tasarıları kaleme alan Platon, tek tek bireylerin değil 'genel'in mutluluğunu sağlayacak ilkeleri saptamıştır. Platon'un çerçevesini çizdiği ideal devlet modelinin, kendisinden sonra gelen ütopyacı tasarılar için referans noktası oluşturduğu kabul edilmektedir. Frank ve Fritzie Manuel, ütopya tarihi üzerine detaylı bir çerçeve çizdikleri *Utopian Thought in the Western World* isimli çalışmalarında bu konuya değinerek, Platoncu ütopya anlayışının ölmediğini, sonraki nesillerin ütopyacı fantezilerinde kılık değiştirerek yeniden doğduğunu belirtmektedir (1979, s. 72). Platon'un *Devlet*'inden yüzyıllar sonra yazılan ve Platon'un ideal toplum tasarısını referans alan bu ütopyacı fantezilerden biri de Thomas More'un ütopya kelimesini literatüre kazandırdığı *Ütopya* eseridir. Krishan Kumar'a göre More, sadece 'ütopya' kelimesini icat etmemiş, yeni bir edebi form ve daha önemlisi "İnsani ve toplumsal dönüşümün olanaklarına yönelik yeni ve geniş kapsamlı bir anlayış" ortaya koymuştur (2006, s. 46).

More'un eseriyle birlikte anılması gereken diğer ütopyik kurgular arasında, Tommaso Campanella'nın 1602 yılında yazdığı *Güneş Ülkesi* ile Francis Bacon'a ait 1626 tarihli *Yeni Atlantis* yer almaktadır. Söz konusu ütopyik kurgularda mükemmel ve neredeyse kusursuz bir sistem iddiası söz konusudur. Bu sistemin sorunsuz işlemesi için tüm aksaklıkların, eksiklerin giderilmesi ve inşa edilen sistemin dengesini ve uyumunu bozabilecek potansiyel tehditlerin ortadan kaldırılması şarttır. Bu nedenle herkes, oluşturulan düzene uymalıdır. Ancak tasarlanan 'ideal düzen'in sağlanması ve sürdürülmesi için koyulan katı kurallar, zaman içinde baskıcı bir yönetim anlayışının doğmasına ve bireysel özgürlüklerin ihlal ve ihmal edilmesine yol açma tehlikesini taşımaktadır. Dolayısıyla her ütopya tasarımı aslında totaliteryen bir tasarıdır (Yumuşak, 2012, s. 65). Farklılığın ve karşıt görüşlerin dışlanmasına dayanmaktadır. Buna göre, toplumu eşit ve adil biçimde yönetmek arzusuyla oluşturulmuş sistemlerin, kaygan bir zemin üzerine inşa edildiği

² Kurgusal Gilead Cumhuriyeti ile ABD arasındaki benzerliklerin karşılaştırıldığı detaylı bir çalışma için bkz: Greene, 2019, s. 51-58.

anlaşılmaktadır ve söz konusu ütopyik düzenle diktatörlüğe dayalı yönetim arasında ince bir çizgi bulunmaktadır. Bu durum bizi ütopyanın kötücül ikizine, yani distopya kavramına götürmektedir.

Distopyayı, ütopyanın tamamen zıddı olarak düşünmemek gerekmektedir. Ütopya, toplumdaki herkes için ideal bir düzen şeklinde tanımlanıyorsa; ütopya/distopya zıtlığına dayanan bir bakış açısına göre distopya da toplumu oluşturan tüm sınıflar, ırklar, cinsiyetler ve dinler için kötü ve korkunç bir düzen anlamına gelecektir. Oysa genellikle belirli bir sınıfın, ırkın, cinsiyetin ve dinin egemen olduğu distopyalar, sadece geri kalanlar için kötüdür. Distopik eserlerde, totaliter hükümetlerin kurduğu yeni düzen, bu düzenin egemenleri tarafından ütopya olarak nitelendirilebilir. Totaliter rejimler yürürlüğe koydukları eskisinden farklı kural ve uygulamalarla ideal bir düzen yarattıklarını ya da yaratma çabasında olduklarını iddia eder. Bu bakımdan distopya “Yanlış yönde gitmiş bir ütopya veya toplumun belli bir kısmı için iş gören bir ütopyadır” (Gordin, Tilley ve Prakash, 2017, s. 8). Distopik kurgular, ideal toplum düzeni hayalinin imkânsızlığı üzerine kurulan anlatılardır. Toplumu mükemmelliğe götürdüğü düşünülen ilke ve kurallarla inşa edilen ütopyaların, içerdiği çelişkiler nedeniyle eninde sonunda söz konusu toplumun tamamı ya da bir bölümü için mutsuzluğa ve kötülüğe yol açacağı fikri, her distopyanın ön kabulüdür.

Distopya kelimesi ilk olarak 1868 yılında, John Stuart Mill tarafından Avam Kamarası’nda yaptığı bir konuşmada, yani ütopya kavramının Thomas More tarafından ortaya atılmasından yaklaşık üç yüz yıl sonra kullanılmıştır (Roth, 2005, s. 230). Bununla birlikte en önemli distopya örneklerinin, 1920’li yıllardan sonra ortaya çıktığını söylemek mümkündür. İki dünya savaşının, diktatörlük rejimlerinin ve yıkımların ardından, ütopyalarda vaat edilen ideal toplum düzeninin gerçekleşme ihtimali olmadığının anlaşılması, dönemin yazar ve düşünürlerini etkilemiştir.

Rus yazar Yevgeni İvanoviç Zamyatin’in 1927 yılında yayınlanan *Biz* adlı eseri, önemli ilk distopik kurgulardan biri olarak kabul edilmektedir. Kitap, Bolşevik Devrimi’nin özgürlük, eşitlik ve adalet vaadine rağmen, bu yeni düzenin totaliter bir rejime dönüşme tehlikesine dair uyarı niteliği taşımaktadır. *Biz*, yazıldığı tarihsel dönem bakımından komünizm eleştirisi olarak kabul edilirken, İngiliz yazar Aldous Huxley’in 1932 tarihli *Cesur Yeni Dünya* adlı eseri ise kapitalizm ve tüketim toplumunun neden olabileceği olumsuzluklara dikkat çekmektedir. Kitabında kurguladığı sistemin çok uzak olmayan gelecekte gerçeğe dönüşme ihtimaline dikkat çekmesi bakımından Huxley’nin, karamsar bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. En az onun kadar karamsar bir başka dünya tasviri *Okyanusya* adlı ülkedeki, katı bir gözetim ve denetim modeli üzerine kurulu totaliter bir sistemi anlatan George Orwell’e ait *1984* romanında karşımıza çıkmaktadır. Romanda, gözetim üzerine inşa edilmiş bir sistem söz konusudur. İktidar, kendisi aleyhine gelişebilecek her türlü potansiyel eleştiri ve muhalefeti önlemek amacıyla tüm vatandaşlarını kamusal ve özel alanda izleyerek bireyler üzerinde baskı kurmaktadır.

Karşıt kutuplarda konumlandırılıyor olsalar da ütopyik ve distopik kurguların ortak noktalara sahip olduğunu söylemek mümkündür. Her iki toplumsal düzende de sistemin devamı için bireylerin kurallara itaat etmesi şarttır. Ancak bu itaatin ütopyalarda gönüllü bir şekilde gerçekleştiği varsayılırken, distopyalar bunun için baskı ve gerektiğinde zor kullanmaktadır. Ütopya ve distopyalar arasındaki bir diğer ortaklık ise bireysel özgürlükler meselesidir. Her iki toplumsal kurguda da devletin düzeni ve devamlılığını korumak adına bireyselliklerin göz ardı edildiği görülmektedir. Ütopyaların ve distopyaların vatandaşları temel özgürlüklere sahip değildir, ‘biz’in selameti için ‘ben’ feda edilmiştir. Ütopyaların eninde sonunda distopyaya dönüşme riski taşımasının temelinde bu durum yatmaktadır. Toplumdaki herkesin çıkarını koruyacak ve mutluluğunu sağlayacak bir sistem oluşturma olasılığının imkânsıza yakın olduğu göz önüne alınırsa, ütopyaların barındırdığı ikilem ortaya çıkmaktadır. Vurgulamak gerekirse ütopyalar, içinde distopya potansiyeli taşıyan anlatılardır.

Damızlık Kızın Öyküsü romanının yazarı Margaret Atwood da ütopya ve distopyanın bu özelliğine dikkat çekmiş ve iki kavramın birleşimi olarak *üstopya* terimini icat etmiştir. Yazara göre ütopya ve distopya, *yin yang* felsefesine benzer şekilde, örtük olarak birbirinin tezahürünü içermektedir (2014, s. 77). Bir kişinin, grubun ya da toplumun ütopyası, başka bir kişinin, grubun ya da toplumun distopyası olabilir. Başka bir deyişle her ütopya kendi içinde distopyasını barındırır ve her distopya ütopyik bir niteliğe sahiptir. Bu doğrultuda çalışmanın konusunu oluşturan feminist distopyaları, aynı zamanda eril ütopyalar olarak nitelendirmek mümkündür.

3. Feminist Ütopya ve Feminist Distopya

Başlıca örneklerinden bahsedilen ütopyik kurguların, erkek yazarların hakimiyetinde bir tür olarak geliştiği görülmektedir. Erkek egemen toplum düzenindeki cinsiyet eşitsizliklerini, kadına yönelik baskıları eleştiren ve kadın yazarlar tarafından kaleme alınan ilk feminist ütopya örneklerine ise 19. yüzyılda

rastlanmaktadır. Söz konusu dönemde kadınların seçme ve seçilme hakkı ile eğitim ve iş hayatında yer almaları için mücadele veren birinci dalga feminist hareketlerin edebiyat alanındaki yansımalarından birisi de klasik ütopya geleneğinin değişerek feminist bakış açısı kazanması olmuştur.

Kadın yazarlar özellikle toplumsal cinsiyet ilişkilerine yaklaşımlarındaki belirgin farklılıklarıyla ataerkil düzeni çözümlerken var olanı sorgulayan, verili olanı değişmez olarak kabul etmeyen yeni bir ütopya tarzı ortaya koymuş ve feminist bir duruşla yazılan bu ütopyalarda yeni bir düşünce sistemi, yeni bir dünya, yeni bir dil yaratmaya çalışmışlardır. (Sümer, 2017, s. 410)

Feminist ütopya geleneğini etkileyen önemli isimlerden biri Charlotte Perkins Gilman'dır. Yazarın 1915 yılında yazdığı *Kadınlar Ülkesi* romanında erkeklerin yer almadığı anaerkil bir toplumsal düzen konu edilmektedir. Kitapta üç erkeğin, tamamen kadınlardan oluşan bir ülkeye yaptığı yolculuğun ardından yaşananlar, erkek karakterin bakış açısıyla anlatılmaktadır. Kadınları, korunması ya da fethedilmesi gereken varlıklar olarak gören erkek karakterler, zaman geçtikçe bu yeni ülkedeki kadınların, kendi zihinlerindeki cinsiyetçi önyargıların tam tersine, zeki, güçlü, bilgili, becerikli ve korkusuz olduklarını keşfeder. Yazarın, kadınlardan oluşan bir dünyanın daha barışçıl ve adil olacağına dair inancı, romanın temel argümanlarından birini oluşturmaktadır. Bununla birlikte feminist ütopyaların, kadının erkekten üstün görülmesine yönelik bir anlayışa sahip olduğu düşünülmemelidir.

Feminist ütopyalar, kadın/erkek düalizmini ve bunun yansıması olarak gelişen doğa/kültür, ruh/akıl gibi ikilikleri reddederek, cinsiyetler arasında iş birliğini, bütünleşmeyi ve böylece dengeyi yücelten anlatılar olarak kabul edilmektedir. Bu çerçevede çoğu feminist ütopyada her iki cinsiyetin özelliklerini taşıyan *androjen* varlıklarla karşılaşmaktadır. Toplumsal cinsiyet anlayışından kaynaklanan bölümlenmeyi eleştiren bu anlatılardaki androjenlik hem fiziksel hem de semboliktir (Yıldırım, 2005, s. 128). Androjen temasını işleyen feminist ütopyalardan biri olarak Ursula K. Le Guin'in 1969 yılında yayınlanan romanı *Karanlığın Sol Eli*'ni örnek vermek mümkündür. Yılın belli zamanlarını kadın, belli zamanlarını ise erkek olarak geçiren insanların yaşadığı bir gezegeni anlatan roman, bir cinsiyetin diğerinden üstün olduğu görüşüne karşı çıkan, kadın ve erkeği toplumsal hayatta eşit haklara sahip, birbirini tamamlayan bireyler olarak kabul eden feminist ütopya anlayışını yansıtmaktadır.

Feminist ütopyalar, cinsiyet eşitsizliğinin kaynağı olarak gördüğü ataerkil ideolojiyi eleştirerek, kadın ve erkek arasındaki uyuma ve dengeye dayalı, eşitliğe, özgürlüklere ve adalete önem veren alternatif toplumsal düzenler önermektedir. Bu açıdan bakıldığında, her ütopyanın kendi içinde distopya potansiyeli taşıdığı görüşünün aksine, feminist ütopyaları eril distopyalar olarak yorumlamak olanaklı değildir.

Bahsedildiği üzere distopyalar, kadın ya da erkek ayrımı yapmaksızın toplumdaki tüm bireylerin baskı altında tutulduğu ve özgürlüklerinin ellerinden alındığı bir dünya tasvir etmektedir. Bununla birlikte –tıpkı ütöpik eserlerde olduğu gibi- distöpik kurguların çoğunluğu erkek yazarlar tarafından yazılmıştır ve dolayısıyla da bakış açısı erildir. Bu eserlerdeki kadınların, cinsiyetsiz otomatlar ya da rejimin cinsellik kurallarına meydan okuyan ve ana karakteri baştan çıkararak asiler olarak konumlandırıldığı görülmektedir (Atwood, 2004, s. 516). Kadın yazarların kaleme aldığı feminist distopyalarda ise, kadının baskı ve kontrol altına alınarak, bireyselliğinin ortadan kaldırıldığı erkek egemen totaliter bir düzen anlatılmaktadır. Feminist distopyaların odak noktasında kadın yer alır ve öykü, kadın ya da kadınların bakış açısından ilerler.

Katharine Burdekin tarafından yazılan ve 1937 yılında yayınlanan *Swastika Geceleri* feminist distopya geleneğini başlatan eser olarak kabul edilmektedir. Burdekin yarattığı kurgusal dünyada, Hitler yönetimindeki Nazi Almanya'sının kadınlara yönelik baskıcı politikalarından yola çıkmıştır. Romanda, Nazi hegemonyası tarafından değersiz ve aşağılık konuma yerleştirilmiş olan kadınların tek işlevi üstün Alman ırkının devam etmesi için çocuk doğurmaktır. Adeta damızlık hayvanlar gibi muamele gören kadınların toplumsal hayattan tamamen silinerek, her bakımdan güçsüzleştirilmesi benliklerini kaybetmelerine yol açmıştır. *Swastika Geceleri*'nin de örneklemediği üzere, feminist distopyalar, ataerkil düzenin her alanda egemen olduğu bir dünyayı konu almaktadır. Siyasal, ekonomik ve toplumsal hayatın erkek tarafından düzenlendiği ve kontrol edildiği, kadının sorgusuz sualsiz itaat etmek zorunda kaldığı bir sistem söz konusudur. Bireyselliğini ve özgürlüğünü kaybettiği böyle bir düzende kadının işlevi sadece çocuk doğurmaya indirgenmiştir. *Damızlık Kızın Öyküsü*'ndeki ana karakterin söylediği gibi, kadınlar "iki bacaklı rahimler" den başka bir şey değildir (Atwood, 2019, s. 183). Çocuk dünyaya getirmek, kadının biyolojik kaderi olarak dayatılmaktadır. Dolayısıyla böyle bir düzende kadınlara kendi vücutları üzerinde söz sahibi olma hakkı verilmez.

Feminist distopyaları kaleme alan yazarların öncelikli amacının, ataerkil düzenin kadınlar için oluşturduğu tehdide dikkat çekmek olduğunu söylemek mümkündür. Bu türdeki eserler tasvir ettikleri dünya

aracılığıyla toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşı çıkmakta ve kadınların maruz kaldığı her türlü şiddeti, tacizi, tecavüzü ve eşitsizliği eleştirmektedir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Damızlık Kızın Öyküsü* televizyon dizisi, feminist distopyaların vurguladığı konuları gösterirken bir taraftan karanlık ve kimi zaman izlemesi zorlaşan bir dünya sunmakta, diğer taraftan ise böyle bir dünya için bile değişim ümidi olabileceğini hatırlatmaktadır.

4. Damızlık Kızın Öyküsü

Margaret Atwood'un 1985'te yayınlanan *Damızlık Kızın Öyküsü* romanı, aynı isimle 1990 yılında sinemaya, 2017 yılında ise televizyon dizisine uyarlanmıştır. İlk sezonu romandaki olay örgüsü ile benzer olan dizi yakın gelecekte, ABD'de geçmektedir. Nedeni hakkında fazla ipucu verilmeyen bir çevre felaketinden sonra kısırılık yaygınlaşmış ve bu nedenle nüfus giderek azalmaya başlamıştır. Kadınların pek azı hamile kalabilmekte, dünyaya gelen bebeklerin de ancak beşte biri sağlıklı doğmaktadır. Kimin yaptığı sözde belli olmayan terör eylemlerinin iyice korkuya yol açtığı bu karışık ortamda, kendilerine 'Yakup'un Oğulları' diyen bir grup erkek, liberal demokrasiyi diktatörlüğe dönüştüren bir darbe gerçekleştirir. Böylece teokrasiye dayalı, erkek egemen, muhafazakâr bir yapı üzerine temellenen Gilead Cumhuriyeti kurulur. Yeni rejimin ilk faaliyetlerinden biri kadınların çalışma hayatından uzaklaştırılması, banka hesaplarına el konarak ekonomik özgürlüklerinin ellerinden alınması olur. Sonrasında ise, doğurganlık işlevine sahip kadınlar tespit edilir ve damızlık kız olarak yetiştirilmek üzere Kızıl Merkez'e gönderilir. Bu kadınların çocukları da yüksek rütbeli komutanların ailelerine verilmek üzere devlet tarafından alıkonur.

Ana karakter June (Offred), damızlık kız olarak komutan ve eşine tahsis edilmiştir. Dizi, June'un geçmiş hayatında eşi Luke, kızı Hannah, en yakın arkadaşı Moira ve kimi zaman da annesiyle ilgili anılarını hatırladığı geriye dönüşler ve Gilead'da, komutan Fred ve eşi Serena Joy'la yaşadıkları, diğer damızlıklarla olan arkadaşlığı ve komutanın şoförü Nick'le arasında gelişen duygusal ilişkiyi konu alarak ilerlemektedir. Dizinin ilk sezonu Atwood'un romanına sadık kalınarak uyarlanmıştır, ancak ikinci ve üçüncü sezonda yer alan olaylar kitaptan bağımsız olarak devam etmektedir.

Çalışmanın bu bölümünde, kısa özeti anlatılan *Damızlık Kızın Öyküsü* dizisinin yayınlanmış olan üç sezonu üzerinden Gilead toplumundaki eril iktidarın tahakküm araçları ve buna karşılık olarak bu tahakküme maruz kalan kadınların direniş yöntemleri incelenecektir.

4.1. Gilead'ın Tahakküm Araçları

Tarih boyunca karşılaşılan totaliter rejimlerin, sadece siyasi ve ekonomik alanda değil eğitim, aile, cinsellik ve diğer gündelik hayat rutinleri ile ilgili katı düzenlemeler ve sınırlamalar getirdiği bilinmektedir. ABD'de darbe ile iktidarı ele geçiren Gilead yönetimi de kişisel hak ve özgürlükleri yok sayan benzer uygulamalara sahip distopik bir düzen kurmuştur. Margaret Atwood *Damızlık Kızın Öyküsü*'ndeki evreni kurarken "İnsanların bir zamanlar bir yerlerde yapmış olmadıkları ya da yapmak için gerekli araçlara zaten sahip olmadıkları hiçbir şeye yer vermediğini" belirtmektedir (2014, s. 99). Yazarın bu yaklaşımı romandaki ve dizideki distopik tasarımı hayali bir kurgu olmaktan çıkararak, tarihte karşılığı olan gerçeklere yaklaştırmıştır.

Gilead, kadınların elinden ekonomik özgürlüğünü almış, bilgiye erişmesini ve bilgiyi yaymasını yasaklamış, kendi bedeni üzerindeki kontrolünü ortadan kaldırmıştır. Erkek egemen yönetim anlayışının benimsendiği Gilead'ın baskı araçları ağırlıklı olarak kadınlar üzerinde etkili olmasına rağmen, aslında erkeklerin de böylesi bir totaliter rejimde ne kadar özgür olduğuna ya da olabileceğine dikkat çekmek gerekmektedir. Komutanlar dışında kalan erkek karakterler için de istediklerini yapmakta serbest oldukları bir yaşam alanından bahsetmek mümkün görünmemektedir. Dizinin uyarlandığı kitapta komutanın söylediği "Daha iyi asla herkes için daha iyi demek değildir. Kimileri için daha kötü demektir, her zaman" sözleri söz konusu durumu örnekler niteliktedir (Atwood, 2019, s. 272). Bu doğrultuda, yönetici sınıfı oluşturan komutanlar ve diğer üst düzey görevliler için eril ütopya ülkesi olarak düşünülebilecek Gilead'daki tahakküm araçlarına değinmek önemlidir. Söz konusu baskı araçları olarak; referansı din olan kutsal metinler, damızlık kızların yeniden isimlendirilmesi ya da Gilead'daki tüm kadınların işlevlerine göre sınıflandırılarak toplumdaki statülerine işaret eden belirli renk ve modelde kıyafet giymeye zorlanmaları gibi benliği silmeye yönelik uygulamalar, eril ideolojiyi destekleyen tören ve seremoniler ile gözetim mekanizmaları ele alınacaktır.

Teokratik bir yönetim biçimine sahip olan Gilead'da dinin, yasalar ve diğer hukuk kuralları ile eşdeğer gücü bulunmaktadır. Gilead, çocuk sahibi olamayan yüksek mevkilerdeki ailelere damızlık kız tahsis edilmesine dayanan uygulamalarını, Eski Ahit'te geçen bir pasaja dayandırmıştır. Romanın başında alıntılanan söz konusu metinde çocuk sahibi olamayan Rahel eşi Yakup'a "Bana çocuk ver yoksa öleceğim" demekte ve bu

duruma çözüm olarak cariyesi Bilha'yı Yakup'a sunmaktadır; "Onunla yat, benim için çocuk doğursun, ben de aile kurayım" (Atwood, 2019, s. 11). Bu anlayışa göre damızlık kızlar çocuk doğurarak, sadece ülkeye değil Tanrı'ya da hizmet etmiş olmaktadır. Geçmiş çağlardan itibaren toplum düzenini yönlendiren bir araç olarak kullanılan dinin, eril sistem lehine yorumlanma eğiliminde olduğunu gözlemlemek olanaklıdır. "Tektanrılı dinler, kadınların doğasına, statüsüne ve rolüne ilişkin normları vazederken, içine doğdukları ve karşılığında meşrulaştırıp pekiştirdikleri ataerkil sınıflı toplumlarda var olan değerleri temel almışlardır" (Berktaş, 2014, s. 26). Böylece dini söylemler eril ideoloji için meşrulaştırma işlevi üstlenmiştir.

Teun Van Dijk iktidarın kurulması ve yeniden üretilmesi için söylemin önemine dikkat çekmektedir.

İktidarın uygulanımı için hayati olan nokta, bilgi ve inançların ustaca yönlendirilmesi, inançların önceden formüle edilmesi ya da karşı-ideolojilerin sansür edilmesi yoluyla toplumsal bilişlerin oluşumu üzerinde denetim kurmaktır. Bu tasarımlar toplumsal iktidar ile söylemin üretimi, anlaşılması ve iktidarın harekete geçirilmesinde söylemin toplumsal işlevleri arasındaki temel bilişsel bağlantıyı oluşturur. (1994, s. 378)

Sorgulanamaz özellikleri ile dini söylemler, Van Dijk'ın işaret ettiği üzere, Gilead iktidarının gücünü besleyen ve bu iktidarı yeniden üreten en önemli dinamolardan biri haline gelmiştir. Kadınlar üzerinde uygulanan insanlık dışı politikaların büyük kısmı gücünü ve meşruiyetini kutsal metinlerden almaktadır. Dini buyrukların sorgulanamaz dogmalar olarak dayatıldığı bu düzende, dini metinler rejimin çıkarları doğrultusunda yanlış yorumlanmakta ve amacından saptırılmaktadır. Söz konusu metinlerin ana kaynağı olan İncil sadece komutanların erişebildiği ve kadınların okumasına izin verilmeyen kitaplar arasında yer aldığından, söz konusu buyrukların gerçekliğini kontrol etmek mümkün değildir. Bununla birlikte, muhafazakâr Gilead rejiminde kadınlar, iffetlerini korumaları ve ahlaka uygun davranmalarını yönünde katı bir denetim altında tutulurken, diğer taraftan her ay tecavüze uğramalarının çelişkili olduğu vurgulanmalıdır. Bu nedenle Gilead'da eril iktidarın otoriter ve baskıcı politikalarını meşrulaştırmak için dini alet ettiği ortaya çıkmaktadır.

Bir diğer tahakküm stratejisi olarak Gilead toplumunda damızlık kızların kendi isimlerini kullanmalarına izin verilmediği görülmektedir. İngilizce'de aidiyet belirten *of* ekinin damızlık olarak verildikleri evin erkeğinin ismine eklenmesiyle Offred (Fredinki) veya Ofglen (Gleninki) şeklinde anılırlar. Damızlık kız başka bir eve atıldığı zaman, ismi tekrar değişmekte ve yeni evin komutanının ismini almaktadır. Bu stratejinin amacı, kadını kendi özneliğini belirleyen isminden mahrum bırakarak kimliksizleştirmektir. Damızlık kızlar, geçmiş hayatlarına dair ellerinde kalan tek şey olan isimlerini de yitirerek, kimliklerinden ve geçmişlerinden uzaklaştırılmaktadır. Dizide ana karakterin adı June olarak geçmekle birlikte, romanda gerçek ismi belirtilmemektedir. Margaret Atwood bu durumun nedenini tarih boyunca adları değişen ya da kaybolan insanları örnek vererek açıklamaktadır. Yazar ayrıca, kahramana verilen Offred isminin İngilizce *offered* gibi bir olasılığı da içerdiğini ve dini bir adak veya kurbanlık olarak sunulan bir anlama işaret ettiğini belirtir (2019, s. 17). Dünyaya çocuk getirmekten başka işlevi olmayan varlıklara indirgenen damızlıkların isimsizleştirilmesi; bir yandan kadını erkeğin kullanımına tahsis edilmiş biyolojik bir nesne konumuna yerleştirirken, diğer yandan komutanın ismiyle anılır olması kadının erkeğe olan tabiiyetini vurgulamaktadır.

Gilead'ın toplumsal düzenlemeleri büyük oranda kadınların sınıflandırılmasına dayanmaktadır. Söz konusu sınıflandırma, Hıristiyan düşünür Augustinus'un, *Tanrı Devleti* isimli eserinde yaptığı kadına yönelik ayrımı hatırlatmaktadır. Buna göre Augustinus kadını üç şekilde ele almaktadır; baştan çıkarıcı olarak kadın, şeytanın kötü planlarının aracıdır; eş olarak kadın, ailenin düzenini korumakla görevli kocanın aracıdır ve anne olarak da Tanrı'nın yaratıcılığının aracıdır. Hangi amaca hizmet ettiğine bağlı olarak, kadın ya lanetlenir ya da kutsanır (Agonito, 1977, s. 74). Kadınların Augustinus'unkine benzer ancak daha detaylı sınıflandırılması *Damızlık Kızın Öyküsü*'nde de karşımıza çıkmaktadır. Gilead toplumunda yedi tip kadın bulunmaktadır. Bunlar; doğurganlığa sahip damızlıklar, damızlıkları disipline ve kontrol etmekle sorumlu Teyzeler, doğurganlık işlevi olmadığı için ev işleriyle görevlendirilen Martha'lar, düşük rütbeli (gardiyen) veya rütbesiz (*econopeople*) erkeklerle evli ekono-kadınlar (*econowives*), ev içi alana hapsedilmiş komutan kocalarına bağımlı Eşler, komutanların cinsel fantezilerini gerçekleştirmeleri için özel mekânlarda çalıştırılan Jezebeller ve son olarak suç işlemiş ve bu nedenle zehirli atıkları temizleme yöntemiyle yavaş ve acılı bir ölüm için kolonilere gönderilen, doğurgan olmayan gayrikadınlardır (*unwoman*). Gilead kadınlarının bu şekilde sınıflandırılması Leigh K. Kolb'a göre köle sınıfının yeniden tesis edilmesidir (2019, s. 45). Köle sınıfı içindeki iş bölümü ise, erkeğin fiziksel, cinsel ve duygusal ihtiyaçlarının en iyi şekilde karşılanmasına yönelik olarak düzenlenmiştir. Toplum içindeki statülerini eşleri aracılığıyla sağlamlaştıran

komutanların gündelik işleri Martha'lar tarafından halledilmekte, cinsel fantezileri için Jezebeller devreye girmekte ve soylarının devamı için de damızlık kızlar imdada yetişmektedir.

Kadınların hangi sınıfa ait olduğu, giydikleri kıyafetlerin rengi ve biçimi ile daha da fazla vurgulanmaktadır. Damızlık kızlar kırmızı, eşler mavi, Marthalar yeşil, teyzeler kahverengi ve ekono-kadınlar gri renkli elbiseler giymek zorundadır. Giysi konusu tarih boyunca genellikle kadın etrafında şekillenmiştir ve günümüzde de hala kadınların nasıl giyinmesi gerektiğini dikte etmek isteyen zihniyetler varlığını sürdürmektedir. Atwood, damızlık kızın elbisesinin tasarımının, belli bir dini baz almadığını, çocukluğunda satılan lavabo temizleyicilerinin üzerindeki 'Yaşlı Hollandalı Temizlikçi' figüründen ilham aldığını söylemekle birlikte, yüzü gizlemeye yarayan şapka ve bonelerin kullanıldığı Viktoryen Dönem'e de işaret etmektedir (2014, s. 100). Damızlıkların dışarı çıkarken takmak zorunda olduğu ve yan yana yürüyüp önemsiz konularda sohbet ederken bile birbirinin yüzüne bakmalarını olanaksız hale getiren başlıklar, kadınları 'korumaya' yönelik olduğu iddiası taşımaktadır. Ancak bu iddianın arkasındaki asıl amaç, kadınların tam anlamıyla görmesini ve aynı zamanda görülmesini önlemektir. Böylece iletişim kurmak, çevreyi algılamak ve anlamak mümkün olduğu kadar zorlaştırılmaktadır.

Herhangi bir dinle ilgisi olsun ya da olmasın insanlara belirli tipte kıyafetler giymeyi dayatma politikası, distopyalarda ve ütopyalarda tahakküm aracı olarak sıklıkla yer almaktadır. Thomas More'un *Ütopya*'sında olduğu gibi vatandaşlarının tek renk ve biçimde kıyafet giymek zorunda olduğu bir düzen söz konusudur. Eril ütopya ülkesi Gilead da kadının bireyselliğini silerek anonim hale getirmek amacıyla önce isimlerini ellerinden almakta ve sonra tek tip kıyafetler içine hapsederek kimliksizlik duygusu oluşturmaktadır. Philip Zimbardo, başkaları tarafından özel bir birey değil, sadece sistem tarafından işlenen birbirinden farksız 'diğer'leri gibi davranıldığında ya da varlığı önemsenmediğinde kişinin kendisini kimliksizlik hissedeceğini vurgular (2007, s. 473). Böylece bireylerin benliklerini ortaya koyabilecekleri kişisel özellikleri baskılanarak, uyum ve itaat sağlanmaktadır. Öte yandan kadınların bu şekilde kimliksizleştirilmesinin bir diğer işlevi, erkeklerin kadın üzerinde egemenlik ve kontrol kurma anlayışını harekete geçirmesidir. Çünkü kimliksizleştirme, insandışılaştırma sürecinin parçasıdır ve insandışılaştırılan bireylerin hakları kolaylıkla göz ardı edilebilir.

Gilead rejiminde tören ve seremonilerin de önemli bir yeri bulunmaktadır. Kalabalıklar eşliğinde gerçekleştirilen evlilik ve özellikle doğum seremonileri, rejimin aile ve üremeye dair dayatmasını vurgulamaktadır. Damızlık kızların, 'atandıkları' evde, zamanlaması yumurtlama dönemine denk gelecek şekilde ayarlanan ve 'seremoni' olarak adlandırılan cinsel birleşme ise, önce ev halkının tamamının katılımıyla ve dualarla başlamakta, sonrasında ise eşin gözü önünde (hatta kucagında) komutan ve damızlık kız arasında gerçekleşmektedir. Dokunmanın, zevk almanın ya da herhangi bir duygunun yasak olduğu bu birleşme, açık bir tecavüz olduğu halde rejim tarafından 'kutsal bir görev' olarak nitelendirilmektedir.

Gilead'daki törenler ise genellikle cezalandırmaya yöneliktir ve izleyiciler önünde gerçekleştirilir. Herhangi bir iktidarın varlığını sürdürmesi, gücünü pekiştirmesi için suç ve suçlulara ihtiyacı olduğu, dolayısıyla suçun iktidarın yararlandığı bir unsur haline geldiği göz önüne alındığında, yasa koyucunun suç karşı oluşturduğu ceza sayesinde gücünü gösterdiği, kendisine duyulan güveni veya korkuyu pekiştirdiği ve bu güveni/korkuyu sürekli olarak yeniden inşa ettiği görülmektedir. Emek Çaylı Rahte'nin de işaret ettiği üzere korku yaratmak ve tahakküm kurmak patriyarkanın varlığını sürdürmesi için eldeki en önemli kozdur. "Korkunun olmadığı yerde tahakkümün araçları işlevsizleşir, tesisi güçleşir" (2018, s. 26).

Dizide anlatılan evrende, söz konusu korkuyu yaratmak için kullanılan yöntemlerden biri de topluluk önünde yapılan infazlardır. Cezalandırmanın fiziksel acı çektirmeye ve seyirlik olmaya dayalı olması Aydınlanma Dönemi'ne kadar varlığını sürdüren en eski uygulamalardan biridir. Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* (1975/2006) adlı kitabında idam gibi ölüm cezaları ile çeşitli uzuvların koparılması, kırbaçlama, dağlama ve damgalama gibi işkence yöntemlerinin, fiziksel acı çektirmeye dayanan cezalar olarak geniş kitleler önünde gerçekleştirildiğine dikkat çekmiştir (s. 40-41). Bedeni en şiddetli şekilde cezalandırmaya yönelik bu tarz gösteriler, ileride gerçekleşme olasılığı olan benzer suç eylemleri için caydırıcı ve ibret olma niteliği taşımaktadır. Gilead Rejimi de idam cezalarını kalabalık izleyicilerin önünde ve hatta kimi zaman damızlık kızların da katıldığı toplu bir törende gerçekleştirilmektedir. Kadınların infaz eylemine cezalandırıcı olarak katıldığı bu törende, damızlıklar çember oluşturarak suçluyu taşlamakta ya da çıplak elleriyle suçluya saldırmaktadır. Bu durum romanda İngilizce *participation* (katılım) ve *execution* (infaz) sözcüklerinin birleşimi olarak *participation* şeklinde adlandırılmaktadır. Katı biçimde denetlenen damızlık kızların, bir erkeğe öldüresiye saldırıp içindeki bastırılmış öfke ve isyan duygularını bu şekilde boşaltması, sistem tarafından emniyet supabı işlevi görmektedir. June'un bu durum ile ilgili yorumu "Hep beraber yapılıncı suç kimsenin üzerine kalmaz" dır (Atwood, 2019, s. 354) ve böylece kadınların 'toplulu cinayet' eylemi meşrulaştırılmış olmaktadır. İnfazın ardından kentin belli noktalarında isyancıların

cesetlerinin asılı vaziyette sergilenmesi de yoldan geçerken ölü bedenleri gören herkese sisteme karşı çıkmanın sonuçlarını hatırlatmaktadır.

Bütün totaliter rejimlerde görüldüğü üzere, vatandaşları baskı ve kontrol altında tutmak için gözetim mekanizmalarını kullanmak Gilead Cumhuriyeti'nin de başvurduğu en etkili tahakküm yöntemlerinden biridir. İktidar bunun için öncelikle kamusal ve özel alanı tamamen kontrolü altında tutmaktadır. Toplumsal mekânların, toplumsal cinsiyet kurallarıyla düzenlendiğine dikkat çeken Serpil Çakır, kadınların hane dışındaki mekânlara girme ve bu mekânları kullanma koşullarının, erkek egemen bir kurum olan devlet tarafından belirlendiğini belirtmektedir (2009, s. 78). Yazara göre kadınların dış mekânlara girişine, genellikle denetimin çeşitli biçimleri aracılık etmiş; dış mekâna nereden, ne zaman ve hangi şekilde-giysiyle-girileceği kurala tabi kılınmıştır. Çakır'ın tespitini destekler şekilde Gilead'da Damızlıkların sadece mutfak alışverişi yapmak üzere dışarı çıkmalarının serbest bırakıldığı görülmektedir. Bu kısa geziyi tek başlarına değil, ikili gruplar halinde yanlarında bir başka damızlıkla birlikte yapmaları mecbur tutulmuştur. Gezileri sırasında Damızlıkların birbirlerine dini temennilerde bulunması önemlidir ancak taze sebze ve meyveler dışında bir konu hakkında sohbet etmeleri hoş karşılanmamaktadır. Bu tarz bir durumda kendilerini sürekli izleyen silahlı görevliler tarafından hemen uyarılırlar. Böylece güvene dayalı yakın bir ilişki kurmalarının ve aralarında muhalif söylem geliştirmelerinin önüne geçmek amaçlanır.

Gilead'da ataerki sadece kamusal alanda değil, özel alanda da sınırsız hâkimiyete sahiptir. Gilead toplumundaki kadın kategorileri arasında hiyerarşik açıdan en üst konumlardan birinde bulunan eşlerin bile düzenlenmesinden sorumlu olduğu evde tam denetime ve özgürlüğe sahip olduğunu söylemek olanaklı değildir. Sözelimi eşlerin, komutanın evdeki çalışma odasına girmesi yasaktır. Kitaplar, dergiler, yazı yazma gereçleri gibi kadınlara yasak olan her türlü eşya ile dolu olan bu odayı, erkeğin toplumsal hayat üzerindeki kontrolünün ve hâkimiyet alanının mikro boyuttaki versiyonu şeklinde okumak gerekmektedir.

James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları* isimli kitabında, hâkim grupların, tabi sınıfı disiplin altına almak, egemen söylemle çelişen ya da bu söylemi değiştiren, potansiyel olarak yıkıcı olabilecek her türlü söylemi izlemek için gözetim modeline ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir (2018, s. 198-199). Yazara göre gözetim, "Gizli senaryoların doğabileceği tüm küçük, özerk toplumsal alanları ve toplumsal bağları önlemek için" alınan önlemlerden biridir. Hatırlanacağı üzere, distopik *1984* romanında da Parti'nin en önemli baskı aracı, vatandaşları kamusal ve özel alanda, günün her saati izleyen *Büyük Birader* isimli gözetim mekanizmasının varlığıdır. İnsanların gözlendiğini bilmesi, her türlü aykırı ve karşıt eylemi en başından ortadan kaldırmaktadır.

Gilead rejiminin de *1984*'teki kadar uç boyutta olmasa da gözetimin baskı kurucu gücünden faydalandığı görülmektedir. Bu doğrultuda Gözler (*Eyes*) adı verilen gizli polisler, sistem karşıtlarını tespit etmek ve her türlü şüpheli aktiviteyi izlemek için çalışmaktadır. Kimliği gizli bu kişiler sadece damızlıkları değil, statüsü fark etmeksizin bütün kadınları ve hatta komutanları bile gözetim altında tutmaktadır. Oluşturulan korku ve güvensizlik ortamı kendi başına kontrol ve tahakküm aracı olarak karşımıza çıkmakta ve Jeremy Bentham tarafından tasarlanan *Panoptikon* isimli hapisane modelini hatırlatmaktadır. Model, mahkûmları rahatça izleyecek şekilde konumlandırılmış ancak içi görülmediği için mahkûmların kendilerini izleyen birisinin olup olmadığından emin olamadıkları bir gözetleme kulesine dayanmaktadır. Foucault, görülmeden gözetim altında tutmaya yarayan bu tahakküm aracının, iktidarın görünür ve varlığının kanıtlanamaz olması ilkesini yansıttığını savunmaktadır (Foucault, 2006, s. 297). Buna göre gözetleme kulesi iktidarın varlığının somut bir sembolüdür. Kulenin içindeki nöbetçiye dair kesin bilgi olmamasına rağmen, 'gözetlenme' halinden şüphe duyulmaması ise varlığı kanıtlanamaz olsa dahi iktidarın mutlak gücüne işaret etmektedir. İsyana yönelik herhangi bir düşüncenin dile getirilmesini engellemek ve potansiyel direniş olasılığının önüne geçmek için Gilead'daki herkes yakından takip edilmektedir. Ancak burada asıl önemli olan Gilead'daki 'Göz'lerin sürekli olarak herkesi izliyor olması ihtimali değildir. Dikkat edilmesi gereken nokta, bu ihtimalin Gilead'da baskı altında tutulan herkesi kendi kendilerinin gardiyanı haline getirerek, dışsal baskıyı içselleştirmelerine yol açmış olmasıdır.

4.2. Direniş Olanakları

Tarih, egemen sınıf ile tabi sınıf arasındaki gizli ya da açık çatışmaların örnekleriyle doludur. Her iktidar, kaçınılmaz olarak kendi muhalefetini yaratmaktadır. Dolayısıyla yönetenlerin tahakküm araçlarının olduğu yerde, yönetilenlerin direnişi de mevcuttur.

Erica A. Holberg, *Damızlık Kızın Öyküsü*'ndeki tahakkümün, bireyin benlik algısını silip onu başkalarının kullanımı için bir 'şey'e dönüştürme yoluyla işlediğini belirtir (2019, s. 132). Yazara göre benlik algısını silmek için bireyin özsaygısına yönelik iki tür sistemli saldırı uygulanmaktadır: korku ve utanç. Acıdan ve kendisi ya da sevdiklerini tehdit eden ölümden kaçınmak için kişinin en katlanılamaz görülen eziyetlere bile

boyun eğmesinin ve aşağılayıcı durumlara ses çıkaramamasının kökeninde korku yatmaktadır. Korkunun gölgesinde kendisini zayıf, kırılğan ve yalnız hisseden birey zamanla utanç duygusuna yenilir ve özsaygısını kaybeder.

Damızlık Kızın Öyküsü'nde ana karakter June da başlangıçta benzer bir haysiyet kaybı içinde, herhangi bir direniş çabası ya da düşüncesinden uzak görünmektedir. Acı çektiği anlaşılacakla birlikte sessiz bir itaat ve kabulleniş sergiler. Kaldığı odada, kendisinden önceki damızlık kızın duvara kazdığı Latince cümleyi fark etmesi, June için ilk kırılma anını oluşturur. Duvara *Nolite te bastardes carborundorum* sözleri kazanmıştır. Cümlelerin 'Piçlerin seni ezmesine izin verme!' anlamına geldiğini öğrenen June, bunu yazan damızlık kızın kendisini astığını bilmektedir. Yaşadığı koşulların ağırlığına dayanamayan isimsiz damızlık kız intiharı seçmiş, kendisinden sonra gelecek yeni damızlık için de intihar notu bırakmıştır. Direnmesini, mücadele etmesini ve aynı kaderi yaşamamasını örtük biçimde öğütlemektedir. Böylece, o zamana kadar sessiz bir kabullenme ya da en basitinden sadece hayatta kalma çabası içindeki June için bu sözler direniş umudunun varlığına işaret eder. Umudun yeniden tesis edilmesi, özsaygının yeniden kazanılması için başlangıçtır (Holberg, 2019, s. 137) ve özsaygı da direnişin temelinde yer alır. Dolayısıyla June'un odasına kazanmış olan cümleyi, olay örgüsü ilerledikçe June'un liderliğini üstleneceği, kadın dayanışması üzerine kurulu direniş hareketinin ateşleyicisi olarak yorumlamak mümkündür. Damızlık kızların arasında başlayan ve Marthaların katılımıyla zaman içinde örgütlü hale dönüşecek olan bu direniş eylemleri; June'un hikâye anlatıcılığı ve gelecek nesiller için tanıklık çabası, iktidarın güç gösterilerine yönelik başkaldırıları, eril kontrol altındaki mekânın tahribatı ve kadın dayanışmasını örnekleyen *Yeraltı Kadın Yolu* ve *Mayday Örgütü* çerçevesinde incelenecektir.

Toplumsal iktidar biçimlerinin çoğu zaman dolaylı bir şekilde ve zihinsel denetim yoluyla işlediğini belirten Van Dijk'a göre zihinsel denetim, ikna ya da söylemsel iletişim biçimleri aracılığıyla uygulanmaktadır. "Toplumsal iktidarın uygulanması ve korunması ideolojik bir çerçeveyi gerektirir. Toplumsal olarak müşterek bir grubun ve üyelerinin çıkarla ilgili temel bilişlerinden oluşan bu çerçeve esasen iletişim ve söylem yoluyla kazanılır, onaylanır ya da değiştirilir" (Van Dijk, 1994, s. 335). İktidar, söylemin içinde ve söylem aracılığıyla oluşmaktadır. Dolayısıyla söylemin üretimi ve denetimi toplumsal iktidarın önemli bir koşuludur. Bu açıdan bakıldığında, resmi tarih söyleminin çoğu zaman egemenler tarafından üretildiği gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Buna göre belirli sınıf, ırk, din ve cinsiyet mensuplarına ait hikâyelerin dışarıda bırakıldığı, yanlı ve eksik bir tarih yazımının söz konusu olduğu düşünülmektedir. Başka bir ifadeyle resmi tarih, egemen sınıfın söylemine dayanarak oluşturulmakta, tabi sınıfların söylemi ise genellikle ihmal edilmektedir. Bu doğrultuda tarih yazımının ideolojik olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle tarihsel olmak üzere her tür söylemi oluşturan, düşünceleri ve ideolojileri taşıyan bir araç olarak dilin kontrolü iktidar için önem kazanmaktadır. Dil üzerinde mutlak kontrol kurmaya dayalı politika yürüten totaliter rejimler, distopik eserlerde sıklıkla yer almaktadır.

Erkek egemen ideolojiye dayalı Gilead Cumhuriyeti'nde de kadının susturularak dışarıda bırakılmasına dayanan ve dilin eril geleneğe göre biçimlenmesiyle yazılan *history*'nin³ en uç noktasına varmış olduğu görülmektedir. Okuması ve yazması yasaklanan, yani dili kullanma hakkı neredeyse ellerinden alınmış olan kadınların sakınmadan kurabildikleri cümleler (*Tanrı meyveni kutsasın, Tanrıya şükür ve Tanrı gözetsin*), eril iktidarın izin verdiği dini konularla ve kadınların üreme işlevi ile ilgilidir. Hatta komutan ve eşyle birlikte June'un başkente yaptığı seyahatte görüldüğü üzere, Washington'da tüm damızlık kızlar, ağızlarına yerleştirilen metal halkalar vasıtasıyla konuşmaktan da mahrum bırakılmıştır.

Bu doğrultuda, Gilead'da yaşananlar hakkında June'un doldurduğu ses kasetleri ya da Kanada'ya kaçmayı başaran kadınların kaleme aldığı mektuplar, dili ele geçirmeye yönelik önemli bir mücadele olarak okunmalıdır. Gilead Cumhuriyeti yıkıldıktan yüzyıllar sonra söz konusu kayıtlar, *herstory* olarak tarihi belge statüsü kazanacaktır (Howells, 2006, s. 165). Tarih yazımındaki cinsiyetçiliği önleyen böyle bir girişim için ise öncelikle kadının dili ele geçirmesi gerekmektedir. Damızlık kızlar tarafından yazılan mektupların bir şekilde June'a ulaşması bu bakımdan önemlidir. Bütün mektupları tek tek okuyan June, bunları Kanada'ya kaçırmak ve böylece Gilead'daki totaliter uygulamalar hakkında dünyanın geri kalanının haberdar olmasını sağlamak ister. Mektupların internette yayınlanması, Gilead'ın dünyanın geri kalanına karşı çizmeye çalıştığı imajı büyük ölçüde sarsar ve böylece June ve diğer muhaliflerin Gilead'a karşı ilk zaferi kazanılmış olur. Dizinin üçüncü sezonu itibarıyla June'un da kendi hikâyesini anlatarak ses kayıtları oluşturduğu görülmektedir. Bu çerçevede kadınların kurabileceği cümleleri sınırlayan Gilead'ın eril sisteminde kadınların kendi kelimelerini seçerek, kendi hikâyelerini anlatmaları, başka bir ifadeyle 'dili kullanmaları' önemli bir başkaldırı olarak yorumlanmalıdır. Dil üzerinde kontrole sahip olmak, kadını nesne

³ Tarihin erkekler hakkında ve erkekler tarafından yazıldığı, kadınların hikâyelerinin dışarıda bırakılarak kurgulandığı anlamına gelmektedir.

konumundan özne konumuna taşımakta ve bu aktif pozisyon, iktidarın otoritesini sarsacak bir güç potansiyeli taşımaktadır.

Dili kullanmanın taşıdığı söz konusu güç, dizinin ikinci sezonundaki bir sahnede özellikle vurgulanmaktadır. Yaralandığı için komutanın hastanede yattığı dönemde Serena Joy ve June geçici süreliğine iş birliği yapar ve komutanın işlerini onun yerine gizlice yönetir. Uzun zaman sonra, devlet işleriyle ilgili de olsa, okuma ve yazma olanağına kavuşan iki kadının yürüttüğü bu iş birliği, hem ikili arasındaki sıkıntılı ilişkinin farklı bir yöne doğru evrilmesini sağlar hem de komutanın işlevsizliğine dikkati çeker. June'un elindeki kalemin arkasına bastığı sırada, kalemin bomba ateşleyicisini çağrıştırdığı sahne ise kaleme sembolik bir anlam yüklemektedir. Buna göre bilgiye ulaşmak ve bilgiyi üretmek devrimci bir hareket olarak yorumlanabilir ve Gilead'da kalemi olan bir kadın güç sahibidir. Kaleme benzer sembolik anlamı yükleyen bir diğer sahnede June, kendisine tecavüz etmek isteyen Komutan Winslow'u kalem saplayarak öldürmektedir. İşlevi yazı yazmakla sınırlı bir araç olan kalem ile bomba ateşleyicisi ya da bıçak arasında kurulan bu analogi, kalemi şiddetle ilişkilendirmekle birlikte asıl olarak güç ve iktidar aracı şeklinde konumlandırmaktadır.

Hatırlanacağı üzere, Gilead'da eril iktidarın baskı araçlarından biri olarak toplu cezalandırma törenleri düzenlenmektedir. Kamusal alanda gerçekleştirilen, görünür ve dışa dönük güç gösterileri ve temsilleri, iktidarın tabi olanlar üzerindeki izlenimini güçlendirmek ve sürdürmek için sahneye konulmaktadır (Scott, 2018, s. 88-91). Bu tür üstünlük performansları, otoritenin gücünün tezahürü olarak genellikle göz korkutucudur ve iktidarı pekiştirir. Bununla birlikte bu tarz gösteriler, iktidarın en kırılgan olabileceği anlardan biri olarak görülebilir, çünkü 'büyüklük zırhlarını' zedeleyebilecek herhangi bir çatlak, kamusal sahnede ortaya çıktığında iktidarın bırakmak istediği izlenim zarar görür.

Gilead'ın üstünlük gösterilerinden biri olan toplu ceza törenlerinden birinde damızlık kızlardan, arkadaşları Janine'i taşıyarak öldürmeleri istenir. Tüm kadınlar ellerinde büyük bir taş parçası ile Janine'in etrafında toplanır ancak June, töreni yöneten teyze Lydia'ya karşı çıkar ve taşı arkadaşına atmak yerine yere bırakır. Diğer kadınlar da onun gibi yapar. Bu, damızlık kızların kolektif bir şekilde otoriteye karşı geldikleri ilk eylemdir ve sonrasında çok ağır biçimde cezalandırılmış olsalar da dayanışma ruhunun oluşması ve Janine'in hayatını kurtarmış olmaları bakımından önemli bir direniş hareketi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Herkesin gözü önünde yapılan güç gösterilerinde, direnişin açık ve toplu biçimde gerçekleşmesi, iktidarın otoritesine yönelik ciddi bir meydan okumadır.

*Damızlık Kızın Öyküsü'*ndeki bir diğer direniş biçimi, mekânın tahrip edilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Mekânın, özellikle de sınırlayıcı niteliği ile evin, iktidar için etkili bir tahakküm aracı olduğu vurgulanmalıdır. Simone de Beauvoir kadının erkeğe tabi kılınması sürecinin arkasında, kadının kamusal alandan uzaklaştırılarak ev hayatına yönlendirilmesinin yattığını savunur (1993, s. 8-9). Yazara göre ev ve mutfak işleri kadına sabrı ve edilgenliği öğreten faaliyetlerdir. Dolayısıyla kadının ev içi alana hapsedilerek edilgenleştirilmesi Gilead'ın sistematik biçimde uyguladığı stratejilerden biridir. Görünürde evi içi alanı yönetme hakkına sahip olan eşlerin mekân üzerindeki kontrolü yanıltıcıdır ve aslında 'hanımı' oldukları ev, kadın için hapisneden farksızdır. Komutan Fred'in eşi Serena Joy da geçirdiği dönüşüm içerisinde bunun farkına varır. Kendisi, eşyle birlikte Gilead Cumhuriyeti'nin mimarları arasında yer almaktadır. Ancak kurulmasına yardım ettiği düzen, onun da hak ve özgürlüklerini büyük oranda elinden almıştır. Eskiden kalabalıklar önünde konuşabilen, maddi özgürlüğe sahip bir kadinken, kitap okumasını, araba kullanmasını, çalışmasını yasaklayan yeni düzende ev içi alana hapsolmuştur. June'la yakınlık/düşmanlık arasında gidip gelen ilişkileri boyunca karakteri yavaş yavaş değişir ve Gilead'ın kendisi için de tehdit olduğunu anlamaya başlar. Serena'nın bu farkındalığı gösterdiği en kritik anlardan biri, bebeğini Gilead'dan uzaklaştırması için June'a yardım ettiği sahnedir. Komutan ve Serena'ya vermek üzere kız çocuğu dünyaya getiren June bebeğiyle birlikte kaçmayı planlamıştır. Bu planda Marthalar da organize şekilde ona yardım etmektedir. Son olarak Serena da bebeğin Gilead'dan uzakta büyümesinin daha iyi olacağını kabul ederek iş birliği yapar. June kendisi kaçamaz ama kızını göndermeyi başarır.

Serena'nın yaşadığı dönüşümün en görünür olduğu an ise June'un kendisi için dünyaya getirdiği bebekten vazgeçtikten sonra yatak odasından başlayarak evi ateşe verdiği sahnedir. Serena'nın özel alana ve aileye ait bir mekân olarak evi yakması, eşyle birlikte kurduğu düzene karşı tepkisinin dışavurumu olarak okunmalıdır. Ancak daha önemlisi Gilead'daki totaliter düzenin mikro tahakküm alanı olarak evin alevler içindeki görüntüsü, onu adeta bir direniş fişğine dönüştürmüştür.

Gilead'da hükümet karşıtı iki aktif oluşum bulunmaktadır. Bunlardan birincisi olan *Yeraltı Kadın Yolu*, Gilead'dan Kanada'ya kaçmaya çalışanların kullanabileceği kaçış yollarına işaret eden bir kurtarma operasyonuna karşılık gelmektedir. June'un eşi Luke, yakın arkadaşı Moira ve sonrasında Emily bu yolu kullanarak ülke dışına çıkabilmiştir. Diğer direniş organizasyonu olan *Mayday* ise yarı askeri bir örgüttür. Mayday kelimesi ilk olarak damızlık kızlardan biri olan, June'un alışveriş arkadaşı Emily tarafından

kullanılır, sonradan kendisinin de örgütün üyesi olduğu anlaşılır. İlk iki sezonda *Mayday*'in nasıl bir ağa sahip olduğu hakkında fazla bilgi verilmemekle birlikte, üçüncü sezonda Martha'lardan oluşan güçlü bir şebeke ortaya çıkmaktadır. Kendilerine özgü bir iletişim yöntemi ile haberleşen kadınlar, dizinin sezon finalindeki büyük kaçışta önemli rol oynamaktadır. June, Gilead'ın devamını ve kalıcılığını sağlamak için güvendiği ve bu amaçla yetiştirmeye çalıştığı çocukların, damızlık kızlar ve Marthaların yardımı ile Kanada'ya kaçmalarını organize eder. Tehlikeli ve riskli bir operasyonun, *Mayday* aracılığı ile başarıya ulaşması direniş organizasyonunun karşılıklı dayanışma, güven ve iş birliğine dayalı olduğuna işaret etmektedir. Bu doğrultuda *Mayday*'i, distopik Gilead'daki ütopya ışığı olarak görmek mümkündür. Bahsedildiği üzere her ütopyanın içinde distopya, her distopyanın içinde de ütopya bulunmaktadır. Baskıcı Gilead rejiminden kaçmak isteyenlere yardım eden, bu kişileri korumaya çalışan, direnen bir topluluğun varlığı kurtuluş umudu anlamına gelmektedir.

5. Sonuç

Distopik eserler, yazıldığı dönemde dünyada yaşanmakta olan ekonomik, politik, kültürel, coğrafik ve teknolojik gelişmeler hakkında farkındalık yaratma, eleştirel bir bakış oluşturma ve bu gelişmelerin yol açabileceği olumsuzluklara dikkat çekme amacı taşımaktadır. Distopyaları, bardağın boş tarafına işaret eden felaket habercileri olarak görmek yerine, olası tehlikeler hakkındaki uyarılar şeklinde düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Feminist distopyalar ise, ataerkil politikaların egemenliğindeki düzende kadınların maruz kaldığı eşitsiz ve haksız uygulamaları konu almaktadır. Günümüzde kadınların hala siyasi, sosyal ve kültürel alanda ayrımcılığa maruz kaldığı, bazı ülkelerde araba kullanmasının, tek başına seyahat etmesinin, stadyumda maç izlemesinin dahi yasak olduğu göz önüne alındığında, feminist distopyalar hayali kurgular değil, gerçeklerden yola çıkan anlatılar olarak önem kazanmaktadır. Bu bakımdan feminist ütopyaların hayal gücüne daha çok başvurduğunu söylemek mümkündür. Çünkü feminist distopyalar ne yazık ki kadınların cadı avı adı altında yakıldığı, toplu halde tecavüze uğradığı, köleleştirildiği, sünnet edildiği, sosyal ve siyasal haklarından mahrum edildiği bir tarihsel gerçeklikten beslenmektedir.

Her distopik anlatıda olduğu üzere feminist distopyalar da bugünün dünyasını doğru anlayabilmenin ve eleştirebilmenin yöntemlerinden biridir. Bu doğrultuda feminist distopyaları bir uyarı ve aynı zamanda öngörü şeklinde düşünmek gerekmektedir. Dolayısıyla kadınların bilinçlenmesi ve kendisini ikincil konuma yerleştiren ataerkil sistemle mücadele etmesi için farkındalık kazandırmak feminist distopyalar için önemlidir.

Feminist distopya geleneğine ait pek çok önemli roman bulunmakla birlikte, bu romanlardan televizyona ya da sinemaya yapılan uyarlamaların görece daha az olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla feminist distopya üzerine ve *Damızlık Kızın Öyküsü* özelinde yapılan çalışmaların ağırlıklı olarak edebiyat alanında olduğu görülmektedir. Bu çalışma ise *Damızlık Kızın Öyküsü* dizisini, uyarlandığı aynı isimli romandan bağımsız olarak ele almaktadır. Dizinin görsel dili, romandan farklı ilerleyen olay örgüsü ve kurgusal evrenindeki tahakküm uygulamaları ile direniş olanakları çerçevesinde yapılan analiz, feminist distopya geleneğine ait yeni uyarlamalar hakkında yapılacak olası araştırmalara ilham vermesi ümit edilmektedir. *Damızlık Kızın Öyküsü* örneğinde görüldüğü üzere, feminist distopyalardaki bütün tahakküm modelleri özünde kadının düşünce ve eylem alanından uzaklaştırılarak 'beden'e indirgenmesi amacını taşımaktadır. Bu tür anlatılarda kadın, erkeğin soyunu devam ettirmesini sağlama, erkeğe cinsel zevk verme, yeme-içme, temizlik gibi gündelik işleri gerçekleştirme ve erkeğin toplum içindeki saygınlığını destekleme işlevlerini yerine getirmek için fiziksel, cinsel ve duygusal açıdan tahakküm altında tutulmaktadır. Ancak söz konusu tahakküm ilişkilerinin sürdürülmesi özünde sorundur. Doğrudan baskıya ya da rıza üretimine dayanan herhangi bir tahakküm modelinin devam etmesi için, örnekleri verilen güç gösterileri, gözetim mekanizmaları, cezalandırmalar, ritüeller ve gözdağı verme gibi uygulamalarla sürekli olarak desteklenmesi gerekmektedir. Bu durum, her tahakküm ilişkisinin mutlaka direniş ve karşı çıkma potansiyeli içermesinden kaynaklanmaktadır. *Damızlık Kızın Öyküsü*'nde de baskılanan kadınların, sınırlı ancak özerk biçimde direniş gösterdiği görülmektedir. Dizideki direniş eylemlerinin çıkış noktasında, kadının kendi kimliğini ve bireyselliğini koruma, dile hâkim olma, bilgiye erişme ve sesini, fikirlerini özgürce duyurabilme cesareti yatmaktadır. Bu bağlamda, tabi grubun direniş olanaklarının incelenmesi, kurulan tahakküm düzeninin zafiyetlerini ve kırılma noktalarını göz önüne sermesi bakımından önemlidir.

Damızlık Kızın Öyküsü dizisi de bilinçlenen ve devamında hak ve özgürlüklerini hiçe sayan sisteme karşı direnişe geçen kadın karakterleri konu almaktadır. Hikâyenin başında June'un tek amacı Gilead'dan kaçabilmektir, hatta sonunda yakalanmasına rağmen bir kere bunu başarır. Ancak, Gilead'daki düzenden

kurtulmaya, kızıyla ve eşi Luke'la tekrar beraber olmaya yönelik yoğun arzusuna rağmen June'un başlangıçta pasif bir konumu benimsediğini söylemek mümkündür. Damızlık olmak üzere eğitim gördükleri Kızıl Merkez'den kaçmayı başaran yakın arkadaşı Moira ya da geriye dönüşlerde izleyiciye tanıtılan annesi gibi aktivist ve cesur bir karakter olarak sunulmamaktadır. Bununla birlikte pasif bir kabulleniş ve atalet içindeki June'un olay örgüsü ilerledikçe kaderine razı bir tutsak konumundan, kaçmak yerine kalıp mücadele etmeyi seçen güçlü bir savaşçıya dönüştüğü görülür. Kendi kızı için bir şey yapamıyorsa, Gilead'da doğmuş veya gerçek ailelerinden koparılmış diğer tutsak çocuklar için elinden geleni yapacaktır. Üçüncü sezonun sonu itibarıyla bireysel kurtuluş için değil, Gilead rejimi altında acı çeken herkes için mücadele etmeye hazır ve bu doğrultuda öldürmekten bile çekinmeyen, katı ve daha güçlü bir kadın karakter söz konusudur.

Kaynakça

- About Us Mission and Principles. (t.d.). *Women's March*. Erişim adresi (22 Temmuz 2020): <https://womensmarch.com/mission-and-principles>
- Agonito, R. (1977). *History of ideas on woman*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Atwood, M. (2004). The Handmaid's Tale and Oryx and Crake "in context". *PMLA*, 119(3), 513-517.
- Atwood, M. (2014). *Başka dünyalar, bilimkurgu ve hayal gücü*. (S. Sıral, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Atwood, M. (2019). *Damızlık kızın öyküsü*. (S. Altınçekiç ve Ö. Kabakçioğlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın "ikinci cins" bağımsızlığa doğru*. (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (2014). *Tek tanrılı dinlerde kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. (2009). Osmanlı'da kadınların mekânı, sınırlar ve ihlaller. Alkan, A. (Der.), *Cins cins mekân içinde* (s. 76-101), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin doğuşu*. (M.A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1975).
- Gordin, M.D., Tilley H. ve Prakash G. (2017). Mekân ve zamanın ötesinde ütopya ve distopya. Gordin, M.D., Tilley, H. Ve Prakash, G. (Ed.), *Ütopya/Distopya tarihsel olasılığın koşulları içinde* (s. 7-22), (A. Turan, E. Kartal ve C. Kayalığıl, Çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Greene, R. (2019). The United States of Gilead? In Robison-Greene, R. (Ed.), *The Handmaid's Tale and philosophy: a womb of one's own* (p. 51-58). Chicago: Open Court.
- Hesiodos. (2018). *Theogonia- İşler ve günler*. (A. Erhat ve S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Holberg, E.A. (2019). Gilead vs. the self. In Robison-Greene, R. (Ed.), *The Handmaid's Tale and philosophy: a womb of one's own* (p. 131-138), Chicago: Open Court.
- Howells, C.A. (2006). Margaret Atwood's dystopian visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake. In Howells, C.A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (p. 161-176), Cambridge: Cambridge University Press.
- Kolb, L.K. (2019). Gestational totalitarianism. In Robison-Greene, R. (Ed.), *The Handmaid's Tale and philosophy: A womb of one's own* (p. 43-50), Chicago: Open Court.
- Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda ütopya ve karşıütopya*. (A. Galip, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Manuel, F.E ve Manuel F.P. (1979). *Utopian thought in the western world*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ogusbd/issue/10997/131612>
- Rahte, E.Ç. (2018). The Brand New Testament'ta alternatif bir dünya kurgusu: Babalık krizi ve anaerkil ütopya. *sinecine*, 9 (2), 7-37.
- Roth, S. M. (2005). Trauma: A dystopia of the spirit. In Rüsen, J., Fehr, M. ve Rieger, T.W. (Ed.), *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds* (p. 230-246), New York: Berghahn Books.

- Scott, J.C. (2018). *Tahakküm ve direniş sanatları gizli senaryolar*. (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sümer, S. Z. (2017). Sultana'nın rüyası: Bangladeşli bir kadının feminist ütopyası. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 38, s. 407-418.
- Usta, S. (2005). *Platon'dan Jambulos'a antikçağ ütopyalar*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Van Dijk, T. (1994). Söylemin yapıları ve iktidarın yapıları. Küçük, M. (Der. ve Çev.), *Medya, iktidar, ideoloji* içinde (s. 331-398), Ankara: Ark Yayınları.
- Yıldırım, Y.T. (2005). *Ütopyanın kadınları kadınların ütopyası*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yumuşak, F.C. (2012). Ütopya, karşı-ütopya ve Türk edebiyatında ütopya geleneği. *Bilig*, 61, s. 47-70.
- Zimbardo, P. (2007). *Şeytan etkisi*. İstanbul: Say Yayınları.

Pandeminin Gölgesinde Sanat-Sanatçı-İzleyici

Art-Artist-Viewer in the Shadow of Pandemic

Çiğdem Tanyel Başar

Özet

Tarihte toplumları etkileyen ekonomik, politik, teknolojik yapılanmalar birçok alanda olduğu gibi sanatın üretiminde ve algılanışında da dönüşüm yaratmıştır. Sanat, sanatçı ve izleyici kavramları bulunan çağın dinamiklerine göre biçimsel ve anlamsal olarak farklılıklar içermiştir. Modernizm döneminde sanatçı üreten, izleyici ise sanat nesnesini inceleyen konumdayken, postmodern dönemde sanatçı tasarım yapan izleyici ise bizzat sanat eseri ile etkileşime girerek eserin bir parçası haline dönüşen bir figürdür. Dijitalleşen çağımızda yeni medya araçlarının, sanatta nesnenin yeniden üretimiyle sanatsal üretimlerin izleyiciye ulaşımında farklılık yarattığı görülür. Sanatta dijitalleşmenin yanı sıra, 2019 Aralık ayında ortaya çıkan ve dünyada pandemi ilan edilmesine sebep olan Yeni Koronavirüs (Covid-19) salgınının da sanatsal üretimlerin sunumu üzerinde etkisi olmuştur. Bu çalışmada, modern ve postmodern dönemdeki sanat-sanatçı-izleyici ilişkileri incelenmiş ve yeni medya araçlarının sanat üzerindeki etkileri tartışılmıştır. Sanatçıların koronavirüs salgını sürecinde kendilerini ifade etme biçimlerine odaklanılmış ve salgının sanatsal üretimlerin izleyiciye iletimi üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Modern sanat, postmodern sanat, yeni medya, koronavirüs, pandemi.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Plastik sanatlar, çağdaş sanat.

Abstract

The economic, political and technological structures that have affected societies in history have created a transformation in the production and perception of art as well as in many other fields. The concepts of art, artist and viewer included formal and semantic differences depending upon the dynamics of the age in which lived. Compared to the period of modernism in which the artist produced art and the viewer examined the artwork, in the period of postmodernism the artist is transformed into a figure who designs and the viewer who interacts with the artwork into a figure who is a part of work. In our digitalized era, the new media tools make a difference in the reproduction of the art object and the transportation of artistic works to the viewer. In addition to digitization in art, The New Coronavirus (Covid-19) outbreak that emerged in December 2019 and caused the world to be declared a pandemic has also impacted the presentation of artistic productions. The article examines art-artist-viewer relations in the modern and postmodern eras and discusses the effects of new media tools on the art. It also focuses upon the ways artists express themselves in the process of the coronavirus epidemic and reveals the effects of the pandemic on the transmission of artistic works to the viewer.

Keywords: Modern art, postmodern art, new media, coronavirus, pandemic.

Academical disciplines/fields: Plastic arts, modern art

- **Sorumlu Yazar:** Çiğdem Tanyel Başar
- **Adres:** Toros Mah., Eti Sitesi, C Blok, No: 1/13, Konyaaltı/ Antalya
- **e-posta:** cigdemtanyel@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-5740-336X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.741909

Geliş tarihi: 23.05.2020 / **Kabul tarihi:** 03.12.2020

1. Giriş

Dünya üzerinde yaşamın normal gidişatını etkileyecek pek çok olay yaşanmış ve insanlar oluşan yeni koşullara uyum sağlayarak varlıklarının devamını sağlamışlardır. Yaşanılan olaylardan ve olağanüstü durumlardan bağımsız olarak sanatı düşünmek imkansızdır. Sanat her dönemde çağının dinamiklerine göre yeniden biçimlenir.

Günümüzde tüm dünyayı etkisi altına alan Koronavirüsün bir türü olan (COVID-19) salgını ile birlikte gündemimize pandemi kavramı girdi. Tüm dünyanın sağlığını etkileyen bulaşıcı hastalıklar için kullanılan pandemi ile *normal* dediğimiz günlük yaşam rutinlerimiz aniden *anormal* bir hal almaya başladı. Salgının etkilerinden korunmak ve sağlık sistemi üzerindeki yükü hafifletmek amacıyla ülkeler hızla karantina kararı aldılar. Bu bireysel ve kimi zaman zorunlu karantina şartlarından aklımıza gelebilecek tüm sektörler payını aldı. Bozulan ülke ekonomileri, artan işsizlik oranları ve bu olağanüstü sürecin ne zaman biteceğine dair yaşanan belirsizlik ile birlikte artan psikolojik baskılar tüm toplumu kökten etkilemektedir. Fiziksel mesafenin *sosyal mesafe* adı altında en aza indirilmesi ile birlikte insanlar aralarındaki sosyalleşmeyi ve iletişimi internet ile sağlamaktadırlar. Mümkün olan hemen her şey teknolojik yapıya adapte edilmeye başlamıştır. Galerilerin, müzelerin ve her türlü kültürel faaliyetlerin izleyiciyle buluştuğu mekanlar ile sanatçı arasına da zorunlu sosyal mesafe girmiştir. Sanatçılar kısıtlı malzeme ve ortamlardaki üretimlerini, izleyiciyle buluşturmak için dijital teknolojik araçlardan daha yoğun bir şekilde yararlanmaya başlamışlardır. Geçmiş dönemlerde de olduğu gibi her yeni olağan dışı durum kendi içerisinde çözüm üretilmesini sağlar. Sanatçının üretim yapması ve bunu fiziksel bir mekândan bağımsız izleyiciye sunması da böyle bir dönemin çözüm arayışının sonucunda oluşmuştur. Tabi bunda günümüz yeni medya araçlarının ve özellikle internet teknolojisinin payı yadsınmaz.

Bu araştırma şu an içinde bulunduğumuz pandeminin etkilerini sanat-sanatçı ve izleyici üçgeninde ele alarak ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu durumu daha anlaşılır kılmak için öncelikle modern ve postmodern dönemde sanat-sanatçı ve izleyici ilişkileri açıklanmış, sanatı dönüştüren durumlar tartışılmıştır. Sonrasında günümüz iletişim teknolojilerinin sanatı nasıl şekillendirdiğinden bahsedilerek pandemi sürecinde sanatçıların kendilerini ifade etme formları örneklendirilmiştir. Dijitalleşme ile birlikte sanatsal üretimlerin izleyiciyle buluşmasını sağlamak için sanatçıların ortaya koydukları çözümlere yer verilmiştir. Bu araştırma pandemi sürecinde, günümüz sanatçılarının üretim süreçlerini ve formlarını aktardığı için önemlidir.

2. Modern Dönemde Sanat-Sanatçı-İzleyici

Modern sanatın başlangıcı ile ilgili olarak net bir tarih vermek zordur. Larry Shiner (2013, s. 329) Sanatın İcadı isimli kitabında bu zorluktan bahsetmekle birlikte, bu dönemi resim tarzında (Picasso), roman alanında (Woolf), müzikteki tonal sistemde (Schoenberg), dans ve klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve mimari alanda (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın olduğu 1890-1930 dönemiyle tanımlar.

Modernizm döneminde empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fovizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm gibi sanatsal akımlar ortaya çıkmış ve bu akımlar dünyada farklı sanat dallarında etkisini göstermiştir. Danto'ya (2010, s. 29) göre sanatta modernizm, öncesinde ressamın insanları, manzara ve önemli tarihsel olayları göze görüneceği şekliyle resmederek, dünyayı onun kendisini gösterdiği biçimde temsil ettiği bir duruma işaret eder. Modernizmle beraber, sanat bizzat temsilin kendisi olur, yani kendi kendisinin süjesi haline dönüşür. Dönemin yarattığı tarihsel olaylardan dolayı modernizmle birlikte geleneksel temsil anlayışı yıkılmış, yeni temsil anlayışı oluşmuştur. Bu dönemde dünyada yaşanan savaşlar, sanayi devrimi ve buna bağlı olarak değişen, dönüşen üretim ve tüketim ilişkileri, fotoğrafın bulunuşu gibi gelişmeler sanatın ifade ediliş biçiminde, tekniğinde ve anlamında da zorunlu değişiklikler yaratmıştır. "Baudelaire'in dediği gibi 'her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu' vardır." (Antmen, 2009, s. 15).

Modern sanat, tuval mekanını plastik bir anlayışla yeniden temsil ederken, zaman olgusunu resmin içerisine yerleştirmiştir. Bu açıdan modern sanatın en belirgin temsil özelliği, içinde zaman ve mekânı bulundurmasıdır (Alp, 2013, s. 49). Yaşanan sanatsal değişimlerin temelinde sanayi devriminin dünyadaki etkileri yatmaktadır. Bu süreçte ardı ardına gelen teknik gelişmeler, gündelik yaşamı etkileyen keşifler, endüstriyel kapitalizm ile birlikte toplumların ekonomik altyapıları tüm dünyada dönüşüm yaratmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algısını dönüştüren tüm bu gelişmeler kentler, tiyatrolar, kafeler, alışveriş merkezleri, hazır giyim dükkanları, resimli basın gibi yeni bir sahnede gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm içerisinde sanatçı, modern dünya görünümünün ötesinde bu durumun ruh halini yansıtmaya çalışmıştır.

Yeni konuların yanı sıra, yeni biçimsel ve teknik arayışlara girişmişler ve izleyicinin görme biçimlerini değiştirme çabası içerisinde olmuşlardır (Antmen, 2009, s. 18).

19. yüzyıl modern sanat akımlarının çoğu, resimlerin pencereden görünen görüntünün yansımını öngören katı kuralları terketmekle birlikte, kullanılan malzemelerde bir değişiklik yapmamıştır. Yağlı boya, suluboya, pastel boya, modelleme için kullanılan kil, alçı gibi malzemeler kullanılmaya devam etmiştir (Danto, 2015, s. 32). Fotoğrafın ve Sinemanın Toplumsal Tarihi isimli kitabında Levend Kılıç (2008, s. 45), 19. Yüzyılda sanatçıların kullandıkları geleneksel resmetme tekniğinin devam ettiğini ancak bu durumun sanayinin getirdiği yeni tekniklerle değiştiğini belirtir. Buna göre sanayi devrimi ile birlikte insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları nesnelere dahi değişmiş, bunun sonucunda üzerinde durulması gereken iki konu oluşmuştur. Bunlardan birisi teknik, diğeri ise tekniğin kullanılması sonucunda ortaya çıkan nesnedir.

Sanatçıyı, yarattığı eseri ve ona yönelik algıyı değiştiren gelişmelerden birisi de fotoğrafın icadıdır. Fotoğrafın icadıyla birlikte, makina sanatçının görerek yüzeye aktardığı nesneyi, gerçekliği ışık aracılığıyla daha kısa sürede yüzeye aktarmıştır. Dolayısıyla makina, sanatçının gözünün yerini almıştır. "Işığı kullanarak yüzey üzerine resmetmek, geleneksel teknikler olan çizmek, boyamak ve kazımakla karşılaştırıldığında temelden bir değişimdir" (Kılıç, 2008, s. 45). Fotoğraf makinasının icadı ve görüntünün yüzey üzerine aktarımının gerçekleşmesi, nesnelere anlamlarında farklılıklar yaratmıştır. Fotoğraf eserin biricik olma özelliğini elinden alarak onu içerisinde bulunduğu mekânın (müze, galeri, vb.) dışına çıkarmış ve yeni bir bağlam içinde yeniden izleyiciye sunmuştur. Böylelikle kültür tarihçisi Walter Benjamin'in bahsettiği gibi eser bulunduğu ortamın bağlamından koparılarak ona atfedilen kutsallıktan sıyrılmıştır. John Berger (2006, s. 19) eserin biricik olma durumunu ve fotoğraf makinesinin resim üzerindeki etkisini şu sözlerle açıklar:

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.

Fotoğraf makinası aracılığıyla nesnenin yeniden üretilmesi, nesnenin anlamının çoğalmasını, bulunduğu bağlamdan çıkmasını ve bulunduğu ortama göre yeniden anlamlandırılmasını sağlamıştır. Modern dönemde sanatçı eserini icra ederek bir yüzey üzerinde sergilemiştir. Eser, sergilendiği mekânda izleyicisi ile buluşarak etkileşim içine girmiştir. Bu dönemde resimler çoğunlukla müze, galeri vb. mekanların duvarlarına asılarak sergilenmiş, heykeller yüksek bir kaidenin üzerine yerleştirilerek sunulmuştur. İzleyici ile eser arasında belli bir mesafe konularak izleyiciden eseri yorumlaması, duyumsaması beklenmiştir. Bu mesafe izleyiciyi yalnızca gözden ibaret olan bir nesneye dönüştürmüş ve silikleştirmiş, karşıdan bakılan sanat eserini ise kutsallaştırmış, yüceltmıştır. Çeber'e (2017, s. 89) modern dönemde sanat müze ve galerilere yerleştirilen eserlerin bu şekilde sergilenmesi çerçeve içindeki her şey ile birlikte izleyiciyi de önemsizleştirmiştir. Bu noktada da yine Walter Benjamin'in bahsettiği sanat eserinin kült olması ve biricik olması durumu sorgulanmıştır.

3. Postmodern Dönemde Sanatçı-Sanat-İzleyici

Modern dönem sonrasında, 1960'lı yıllara gelindiğinde geçmiş yıllardaki biçimci anlayışın yerini düşünceyi temel alan sorgulamaların ve sanatsal anlatımların aldığı görülür. Modern dönemde sanatın özel olma ve izleyiciye uzak durumunun aksine postmodern dönemde eser çoğu zaman izleyiciyle var olur. Sanatçının, eseri üreten olma halinden eserin düşünürü, tasarımcısı haline dönüştüğü, büyük anlatıların yerini gündelik nesnelere düşünsel ifadelerinin yer aldığı bir çağdan bahsedilir. Fotoğraf ile birlikte anlık görüntülerin yüzeye aktarımı, bu dönemde üst düzeye taşınarak video gibi hareketli görüntüler için içine dahil olur. Müzelerde, galerilerde korunaklı bir yapının içinde bulunan sanat eserlerinin aksine anlık tüketilebilir ve izleyicisiyle interaktif bir ilişkide bulunabilen eserlerin varlığı ile sanat yine farklı bir form içerisine bürünür. Sanat, içinde bulunulan dönemin dinamiklerine ve ruhuna göre yine şekil ve anlam değiştirir.

Birinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan ve avangard sanatlar içerisinde yer alan Dadaizm, bugünkü sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Fransız sanatçı Marcel Duchamp ile birlikte ilk defa 'hazır nesne' kavramı ortaya çıkmıştır. Sanatçı endüstriyel üretim malzemesi olan bir pisuarı (Çeşme, 1917) (bkz. Şekil 1) alıp sanat galerisinde sergileyerek sanatta bir kırılma noktası yaratmıştır ve artık her şey sanat nesnesi olabilir düşüncesini oluşturmuştur. Böylelikle modern sanatın temsilci ve üslupsal yapısı, dışarıdan alınıp

konulan herhangi bir nesnenin yeni bir bağlam içerisinde sunulması ile birlikte sarsılmıştır. Duchamp bu tavrıyla bilinen sanat kurallarına meydan okumuştur. Kelly Grovier'in ifadesiyle Duchamp, tek bir hareketiyle sanatsal kimliğin tanımına yönelik geleneksel inanışları sarsmış ve sanatçının kendini algılayış biçiminin, geniş kitleleri geri dönülmez şekilde nasıl etkilediğini göstermiştir (Grovier, 2018). Antmen'e (2009, s. 194) göre Duchamp, herhangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak sunarak yaratıcılığın tarifini değiştirmiş, sanatın beceriye ve yeteneğe bağlı olduğu yargısını sarsmış, sanatsal beğeniye biçimlendiren etkenleri sorgulayarak düşünsel deneyimlere öncülük etmiştir. Dadaizm, kendisinden sonra gelen kavramsal sanat, süreç sanatı, performans sanatı, enstalasyon gibi sanatsal ifade biçimlerinin yolunu açarak günümüz sanatının temel düşünce biçimini oluşturmuştur.



Şekil 1. Çeşme, Marcel Duchamp, 1917.

Çeber (2017, s. 90) dadaizmin düşüncelerinden beslenen sanat anlayışlarının ortaya çıkmasının tesadüf olmayacağını belirterek bu durumun sebebinin sanatın altmışlı yıllarda endüstri ve kitlesel tüketim üzerine şekillenmiş olmasına bağlar. Bu dönemde sanat yapının niteliğinin değiştiğini ve modern dönemde ona atfedilen yüksek sanat olma özelliğinden sıyrılarak izleyicinin dokunma seviyesine geldiğini sözlerine ekler. Çeber'in de ifade ettiği gibi sanat izleyiciden uzak duran, mesafeli durumundan sıyrılarak izleyiciyi içine alan, ona farklı duyular aracılığıyla temas eden bir yapıya bürünmüştür.

Dadaizm gibi farklı sanatsal oluşumların da günümüz sanat biçimini etkilediği görülür. *Popüler* sözcüğünün kısaltması olarak kullanılan *pop* türünde sanat anlayışı da modern dönem sanat pratiklerine karşı duran bir konumda yer alır. Antmen'e (2009) göre popüler sanat terimi ilk defa 1958 yılında eleştirmen Lawrence Alloway'in makalesinde popüler ürünleri tanımlamak için kullanılmıştır. Alloway 1962 yılından başlayarak ifade ettiği terimin kapsamını daha da genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları değerlendirmeye başlamıştır. Öncelikle İngiltere'de etkin olan sanatsal form, daha sonra Amerika'da da etkin bir role bürünmüştür (s. 160). İngiltere'de ortaya çıkmasına rağmen, Amerika'daki etkililiği daha yüksek olmuştur. Televizyon, radyo, gazete ve dergi gibi kitlesel iletişim araçlarında yer alan imgeleri en belirgin yollarla eserlerinde kullanmışlardır. İlk başlarda 'Yeni Gerçekçilik', 'Yeni Dadaizm', 'Object Painting' gibi isimlerle anılan popüler sanatın öncüleri arasında Andy Warhol, Roy Lichtenstein, C. Oldenburg gibi sanatçılar sayılabilir (Ötügen, 1997, s. 84). Popüler sanat alanında çalışmalar, Dadaist sanatçıların da dikkatini çekmiştir. Popüler sanata yönelik olarak Duchamp arkadaşına yazdığı mektupta şu sözlere yer verir:

Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadaçılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına

fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar! (aktaran Antmen, 2009, s. 161)

Duchamp mektubunda yer alan popüler sanatı eleştiren sözlerinde, dadaistler ile pop sanatçıları arasında nesneyi kullanım farklılıklarına vurgu yapmıştır. Dadaistler nesneye estetik bir özellik yüklemeyken, pop sanatçıları endüstriyel günlük kullanım malzemelerinin yanı sıra dadanın hazır-nesnelerinin yeniden çoğaltımı ve görünür forma sokulmalarıyla ona estetik bir özellik kazandırmıştır. İşte Duchamp'ın rahatsız olduğu nokta da tam olarak budur.

Pop sanatın temsilcilerinden olan sanatçı Andy Warhol, 1960'lı yıllarda çoğaltım teknikleri araçları yardımıyla bir takım seri çalışmalar gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında Coco-Cola şişeleri, Campbell'in çorba kutuları, Brillo bulaşık teli kutuları gibi endüstriyel tüketim nesnelerinin yanı sıra, Marilyn Monroe, James Dean, Elvis Presley gibi ikon olmuş ünlülerin seri portrelerine de yer vermiştir. Warhol daha çok serigrafî yönteminden yararlandığı bu çalışmalarında, "Sanat yapıtını sanatçının duygularından ve kişilik yapısından arındırıp onu mekanik bir ürün haline getirmeyi amaçlamıştır" (Şahiner, 2008, s. 20). 1962 yılında yaptığı Campbell'in çorba kutuları isimli ünlü çalışmasında (bkz. Şekil 2) Warhol, 32 ayrı tuval üzerine akrilik boya ile çorba kutularını resmetmiştir. O dönemde Campbell firmasına ait 32 farklı çorba çeşidi bulunduğu için, sanatçı her bir çeşidi bir tuval üzerine aktarmış ve bunları da tıpkı bir market rafındaymışçasına dizerek sergilemiştir. Warhol Campbell'in çorbaları ile ilgili olarak "Eskiden içerdim. Her gün öğle yemeğinde aynı şeyi yiyordum, 20 yıl boyunca, sanırım aynı şeyi tekrar tekrar yapıyordum" (The Museum of Modern Art, t.y.) ifadelerini kullanmıştır. Sanatçının hayatında bir yeri, karşılığı olsa da söz konusu çorba kutuları onun için sadece bir nesneden ibaret olmuş ve bunu kapitalist sistemin bir ticari nesnesi olarak görmüştür. Aslı Aslan 'Kendileme kavramıyla sanat nesnesinin yeniden üretim olgusu' isimli makalesinde biriciklik kavramıyla ilgili olarak şu sözlere yer vermiştir:

Warhol ya da yardımcıları tarafından çoğaltılan ve çeşitlendirilen görseller, eserin sanatçısının kimliğini de belirsiz hale getirmiştir. Orijinal fotoğrafı çeken kişinin kimliğinin önemsizleştiği gibi, bu çalışmalar da biriciklik olgusundan sıyrılarak, yarı mekanik hareketlerle çoğaltılan ve başka insanlar tarafından da üretilebilen çalışmalar haline gelmiş, böylece sanatçı kimliğini bulanıklaştırmış ve üretim sürecindeki otomatikleşmenin sorgulanmasına neden olmuştur. (Aslan, 2019, s.16)



Şekil 2. Campbell's Soup Cans, Andy Warhol, 1962.

Duchamp ile sanatın ve sanat eserinin ne olduğu sorgulanmış ve sanatın kavramsal bir boyuta taşınmasının yolu açılmıştır. Estetik kaygılardan arınmış endüstriyel hazır nesnenin sanatsal üretimin parçası olması sanat alanında kırılma yaratmakla beraber bu durum Warhol ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Duchamp, bunu yaparken sanata atfedilen kutsallığı yıkmak istemiştir. Şahiner'e (2008) göre Duchamp'ın yaptığında görülen şey bir nevi sanatçının ölümüdür. Deha artık makinedir ve değerli olan şey bir şey üretmek değil, düşündürmektir. Sanatçı sanatı kavramsal bir boyuta taşımayı istemiş bunun için de *ready made* denilen hazır

nesneyi kullanmıştır. Warhol ise ünlülerin portrelerini seri olarak üretmek insan imajını mekanik bir hale dönüştürmüştür. Duchamp bisiklet tekerleği, pisuar, kahve makinesi gibi hazır nesnelere seçerken, Warhol çalışmalarında Brilla gibi tüketim nesnelere ait markaların görsellerine yer vermiştir. Duchamp, nesnelere makinenin estetiğinin bulunabileceği saf biçimler yer aldığından yanlış anlaşılabilir ancak Warhol bu durumu daha uç noktalara taşımıştır. Warhol'un seçtiği nesnelere kutsallıktan uzak bir yapıda olmuştur (s. 35-36). Bakıldığında her iki sanatçı da hazır nesnelere sanatsal üretimlerinin merkezi yapsa da sunuş biçimleri ve ifade ettikleri anlamlar farklı olmuştur. Ancak her ikisi de sanatın kutsallığını yıkmış ve sanatı kavramsal bir düzleme taşımıştır. Bu noktadan sonra Danto'nun (2010, s. 37) "görünüş açısından, her şey sanat yapıtı sayılabildi ve sanatın ne olduğunu keşfederseniz duyuşal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız" ifadesi bu durumu özetler niteliktedir.

1960'lı 70'li yıllarda üretilen sanat eserleri sadece biçimciliğe bir tepki olmakla kalmayıp Minimalistler'in, Yeni-Dadacıların ve Pop sanatçılarının sanata dair kabul edilmiş yargıları sorgulama çabalarının devamı olarak görülür. Eylemler (*Actions*), Yoksul Sanat (*Arte Povera*), Vücut Sanatı (*Body Art*), Yeryüzü Sanatı (*Earth Art*), Kavramsal Sanat (*Conceptual Art*), *Fluxus*, Gösteri Sanatı (*Performance Art*) gibi başlıklar altında sınıflandırılan sanatçıların tümü klasik anlamda resim ve heykele alternatif teknik ve malzemeler bulmanın yanı sıra, sanat-sanatçı-izleyici ilişkilerinin yeniden biçimlenmesine ve bilinen sanatın tanımının, anlamının genişlemesine sebep olmuşlardır (Atakan, 2008, s. 9). Sanat artık sahip olmak istenen bir nesne olmanın ötesinde deneyimlenen bir durum, olay haline gelmiştir.

1960'lı yıllarda sanatsal anlamdaki postmodern gelişmeler salt biçimciliğe karşı olmakla, sanat-sanatçı-izleyici tanımını değiştirmekle kalmayıp sanat eserinin meta değerini de sorgulamıştır. Sanat eserinin sadece alınıp, satılan, sahip olunan bir nesne olma özelliğinden kurtarmıştır. "Bu yıllardaki oluşumlar aynı zamanda müze, sanat galerisi gibi kurumsal yapıların işlevini de sorgulamıştır. Sanatçıların buradaki karşı çıktıkları esas nokta sanat eserinin sınırları çizilmiş bir biçimde kutsanmış teşhir nesnesi haline gelmesidir" (Şahiner, 2008, s. 208). Her ne kadar Duchamp ve onu takip eden sanatçılar müzelerin muhafaza etme ve sanatı kutsallaştırma durumuna karşı çıksalar da bir süre sonra onlar da bu sistemin dışına çıkamamışlardır. Düşüncelere yönelik birçok çalışma sanat galerisinde sergilenmiş, müzelerde muhafaza edilmiştir. 1980 sonrasında ortaya çıkan anlayışlarda da sanatın ticari boyutunun sorgulandığı çalışmalar dahi kendisiyle çelişerek yüksek meblağlara alıcı bulmuş ve müzelerin bir köşesinde yer almaktan kaçmamıştır. Günümüzde ise dünyaca ünlü İngiliz sokak sanatçısı Banksy takma isimli sanatçı, bu duruma farklı ve şok edici bir tavırla karşılık vermiştir. Banksy'nin 'Kırmızı Balonlu Kız' isimli eseri (bkz. Şekil 3) 2018 Ekim ayında Londra'da bir müzayedede satışa çıkarılmış, eser 1 milyon sterlinden yüksek bir miktara (yaklaşık 7,6 milyon TL) satılmıştır. Durumun şok eden kısmı ise eserin satıldıktan birkaç dakika sonra çerçevesi içerisindeki kâğıt öğütücü makina ile kendi kendini imha etmesi olmuştur. "Müzayedenin üst düzey yöneticisi olan Alex Branczik yaptığı açıklamada daha önce böyle bir durumla karşılaşmadıklarından bunun müzayedeye bakımından ne anlama geldiğini anlamaya çalıştıklarını ifade etmiştir" (Banksy'nin eseri, 2020). Öyle görünüyor ki, gelişen teknolojilerle ve zamanın getirileriyle beraber, kurumsallaşmış sergileme ve muhafaza etme amacındaki mekanlar etkinliğini sürdürse de sanatçılar da daima yeni arayışlar içerisinde olacaktır.



Şekil 3. Kırmızı Balonlu Kız, Banksy, 2018.

4. Dijitalleşen Sanat ve Yeni Medya

Sanayileşen toplumla birlikte artan kitle araçları, yeni sanatsal denemelerin malzemesi olmuştur. Özellikle dadaizm ve pop sanatla birlikte sanatta yaşanan köklü değişimlerden sonra sanatçılar daha cesur atılımlarda bulunmuşlardır. “1960’lı yıllardan itibaren teknolojinin sunduğu imkanlarla deneysel çalışmalarda bulunan sanatçılar öncelikle fotoğraf, sinema ve televizyonu, 1980’lerde video kamera ve bilgisayar, 1990’lardan sonra ise interneti yaratma ortamları olarak kullanmışlardır” (Yücel’den aktaran, Torun, 2015, s. 6). Geçmişte 20. Yüzyılın başlarında Salvador Dali, Marcel Duchamp, Man Ray gibi sanatçıların deneysel video çalışmaları olsa da 1960’lı yıllardan sonra teknolojideki gelişmelerle beraber sanatçıların dijital ortama ilgisi artmıştır. Mekanik yolla üretimlerin yerini dijital sanat üretimlerinin alması sanat, sanatçı, sanat eseri ve izleyici kavramlarını yeniden biçimlendirmiş ve dönüştürmüştür.

Binark’ın ifadesiyle yeni medya, geleneksel medyanın dışında kalan bilgisayar, akıllı cep telefonları, oyun konsolları, I-pod veya avuç içi veri bankası kayıt cihazları (PDA) gibi tüm dijital teknolojilerden oluşur (aktaran Gürkan, 2016, s. 164). Yeni medya sanatı, dijital sanat ve medya sanatı ile sıklıkla birbirinin yerine kullanılsa da aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Dijital sanat ifadesi dijital medyanın anlamını daraltırken; medya sanatı ifadesi basın, radyo, faks, telefon, uydu iletişimi, video ve televizyon, ışık, elektrik, film, fotoğraf ve bilgisayar, yazılım, web ve video oyunları gibi geniş bir anlam içerir. Medya sanatı terimi sanatçı Man Ray’dan Nam June Paik’e kadar uzanan bir geleneği şekillendirirken, dijital sanat terimi 1960’ların sonlarında başlayan bir döneme işaret eder. Aynı zamanda dijital sanat, photoshop, illüstrasyon, 3D modelleme gibi yaratıcı platformu anlatır (Quaranta, 2013, s. 23-24). Genel bir ifadeyle anlatmak gerekirse dijital sanat, dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelere estetik değerlerle yeniden kurgulanmasıdır (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 217). Sanatçı nesnelere yeniden kurgularken dijital teknolojinin ona sunduğu imkanları sonuna kadar kullanır.

Dijital teknolojinin gelişmesi ile beraber internetin icadı ve yeni medya araçlarının insanların hayatına girmesiyle dijital ortamda sanatsal faaliyetler gerçekleştirme imkânı oluşmuştur. Bu sayede bilgisayar ortamına veri ekleme, değiştirme, verilerin birleştirilmesi gibi pek çok işlem mümkün hale gelmiştir. Özellikle internet ve dijital ortamlara bağlı belgeleme ile birlikte modern dönemde meta olarak algılanan sanat eserlerinin, bulunduğu ortamın dışında daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır (Groys’dan aktaran, Ersöz Karakulakoğlu ve Demir Askeroğlu, 2018, s. 410).

20. yüzyıl başlarında deneysel çalışmalarda bulunan sanatçılar avangard sanat pratiği içerisinde yer almış ve birçoğu gündelik yaşamın sorunlarıyla ilgilenmişlerdir. O dönemlerde film esasen bir bilgilendirme, haber ve eğlence aracı görülülen yeni bir ortam olmuştur. Sanat olarak film, yalnızca güzel sanatlar ile pop kültürü arasındaki sınırları erittiği için değil, sanatçılara fikirlerini ifade etmede yeni bir alan oluştuğu ve resim, heykel gibi geleneksel sanat formlarına göre daha geniş bir alternatif dünya sunduğu için radikal olmuştur. Bazı sanatçıların film aracılığıyla kendisini geliştirmeleri, filmi eğlence ve haber alma niteliğinin ötesine taşımıştır. Bu anlamda bazı sanatçılar selüoit filmleri elle boyarken, bazıları da birbiri üzerine binen görüntü oluşturarak, ekranı bölmeyi deneyerek yeni bir ifade biçimi göstermişlerdir. Sanatçı Mary Ellen Bute müziğe eşlik eden elektronik görsellik yaratırken, Douglas Clockwell cam üzerine boya ve balmumu damlatarak filme almıştır. Satan Brackhage, Joan Jonas, Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarıyla birlikte popüler kültür ile sanat arasındaki çizgi yüzyılın yarısından itibaren silikleşerek devam etmiştir. Genel olarak bakıldığında film eğlence olarak görülse de sanatçıların çabaları ona sanat olma özelliğini yüklemiştir (Whitham ve Pooke, 2013, s. 129-130).

20. yüzyıl daha çok fotoğraf, video, televizyon, film gibi araçların daha baskın olduğu bir süreci yansıtırken, 21. yüzyılda yeni medya denilen kavram daha çok bilgisayar ve internetle ilişkili bir ifadeye karşılık gelmektedir. Yeni medya tanımını sınırlamak, çağın gerekliliklerinin ve tüketim nesnelere değişimi ve teknolojinin hızlı gelişiminden kaynaklı olarak zordur. Jan van Dijk, yeni medya teriminin iş ve sanat alanlarında 1990’lı yılların ortalarında ortaya çıktığını belirterek multimedya, bilgi ve iletişim teknolojileri, dijital medya, etkileşimli medya gibi çeşitli isimlerle de anılan yeni medyanın en önemli göstergelerinin bilgisayar ve internet olduğunu ifade etmiştir (aktaran Özel Sağlamtimur, 2017, s. 85). Dijk’in bu tanımlamasıyla, internet ve bilgisayar göstergesinin dışında kalan medya araçlarını bu tanım içine almadığı anlaşılır.

Geleneksel anlamda sanat üretimi yerini bilgisayar ve internet teknolojilerine bırakmıştır. Başlangıçta sanatın dijital platformda yaratılması bunun sanat eseri olup olmadığı yönünde tartışmalara sebep olsa da süreç içerisinde sanatçıların bu araçları yaratıcı biçimde çalışmalarına dahil etmeleriyle bu tartışmalar son bulmuştur. Dijital araçların sanat üretiminde kullanılması ile birlikte sanat eserinin yeniden üretimi kavramı gündeme gelmiştir. Özel Sağlamtimur (2010, s. 216) sanatsal üretimleri ‘geleneksel yöntem’,

'mekanik yeniden üretim' ve 'dijital yöntem' olarak üç kategoride ele almıştır. Buna göre geleneksel yolla üretilen sanat eserlerinin biriciklik durumu Walter Benjamin'in de ele aldığı mekanik yeniden üretim kavramı ile birlikte son bulmuştur. Sanayi devrimi ve fotoğrafın bulunuşu ile birlikte sanat eseri geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur. Bilgisayar aracılığıyla imge üretimi ve sanal eser üretimi dijital yöntemlerle yaygınlaşmıştır. Dijital sanat, geleneksel sanatsal üretimi ve mekanik yolla üretimi savunan kitle tarafından kolay kabul görmemiş ancak günümüzde çağdaş sanatın dijital teknolojilere uyum sağlaması kaçınılmaz olmuştur.

Sanatın dijitalleşmesi ile birlikte sanat, sanatçı, sanat eseri, izleyici kavramlarının anlamının değişmesiyle sanatın sergilendiği ve korunduğu ortamlar da farklılaşmıştır. Sanatçının ürettiği eser, kitle araçlarıyla aynı zamanda birçok izleyiciye ulaşmakta ve izleyici de bu sanat deneyiminin bir parçası olmaktadır. Modern dönemde pasif olan izleyici, artık sanatsal üretimin bir parçası haline gelmekte ve sanatı bulunduğu mekân içerisinde deneyimlemektedir. Whitham ve Pooke'nin (2013, s. 145) deyişiyle, film, video ve dijital sanat zaman temelli ortam olmakla birlikte bu yönüyle performans sanatıyla benzerlik gösterir ve bu araçları resim gibi geleneksel sanat formundan ayıran nokta ise izleyicilerin pasif bir durumda olmayıp çok algılı bir deneyimin parçası olmasıdır. Galeriler salonlarını bu dijital sanat eserlerinin sunumu için yeniden tasarlamakta ve buna uygun teknolojileri de mekanlarında bulundurmaktadırlar. Şu an galerilerde izleyici sanat eserinin yanına geldiğinde kulaklık yardımıyla eserin hikayesini dinleyebilir, galeride bölümlenmiş bir salonda video sanatını izleyebilir ya da mekânın içerisinde yer alan bir yerleştirme sanatının içinde yer alabilir. Günümüzde izleyici internet sayesinde oturduğu yerden galerideki bir sergiyi görebilir, müzedeki eserleri izleyebilir.

5. Pandemi Döneminde Sanatsal Üretimler

Pandemi, dünya çapında yayılım gösteren salgın olarak tanımlanmış ve bundan etkilenen ülkelerde çok sayıda hastalığa, ölüme yol açarak ülkelerin ekonomilerinin bozulmasına sebep olmuştur. Sosyal ve ekonomik gelişmenin, değişen yaşam biçimleri ve küreselleşmenin sonucu olarak enfeksiyonların ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu küreselleşme bilgi ve deneyimin paylaşılmasını kolaylaştırmasının yanında yeni mikrobiyal ajanların ortaya çıkmasını ve dolaşımını hızlandırmıştır. İnsanlık tarihi boyunca pek çok pandemi meydana gelmiş ve özellikle veba, çiçek hastalığı, kolera ve İspanyol gribi en uzun ömürlü, tekrarlayıcı olmuş ve çok sayıda insan ölümüne neden olmuştur (Akın ve Gözel, 2020, 515).

İlk olarak 2019 yılının aralık ayında Çin'in Wuhan kentinde kayıtlara geçen Yeni Koronavirüs (COVID-19), kısa sürede tüm dünyada etkisini göstererek Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından pandemi ilan edilmesine sebep olmuştur. Enfekte olan kişilerde solunum güçlüğü, yüksek ateş ve öksürük yaratmasının yanı sıra hiçbir belirti vermeden de varlığını sürdürebilen bir yapıda olması, bulaşma hızının ve yarattığı ölüm oranının yüksek olması ile bugüne kadarki grip vakalarından farklı bir seyir izlemektedir. Pandemi tüm dünyayı ekonomik, sosyal, kültürel ve psikolojik olarak olumsuz anlamda etkilemektedir. Ülkeler pandemi ile mücadele kapsamında aldıkları karantina koruması ile bir yandan sağlık sistemlerinin çökmesini engellemeye, halkın sağlığını korumaya çalışırken bir yandan da ekonomik kayıplarına çözüm üretmeye çalışmaktadırlar. Aynı zamanda salgın dolayısıyla eğitime ara verilmesi, turizm sektörünün zarar görmesi, sosyal, kültürel ve sportif etkinliklerin iptal edilmesi ile beraber birimler önemli ölçüde yıpranmıştır. Ulaşım, eğitim, turizm, hazır giyim, teknoloji, sağlık, eğlence, gıda gibi birçok önemli sektör bu salgından olumsuz şekilde etkilenmektedir. Salgının dünya ekonomisi üzerinde ciddi etkileri olmaktadır ve bu etkiler kısa sürede geçecek gibi görünmemektedir. Her ne kadar ülkeler normalleştirme çabalarına girişse de salgının kontrol altına alınması, aşı bulunması ya da bağışıklık kazanılması uzun sürecek bir zamana işaret etmektedir.

Pandemi sürecinde insanlar daha önce hiç olmadığı kadar evlerinde karantina altında kalmışlar ve psikolojik ve ekonomik olarak bu durumdan etkilenmişlerdir. İnsan her zor koşulda sisteme uyum sağlayan, çözüm üreten ve bugüne dek varlığını sürdüren bir varlıktır. Her yeni koşul yeni çözümler, yeni üretim biçimleri yaratır. İşte bu salgın süreci de dönemin kendi dinamik yapıları içerisinde bize yeni sanatsal üretim ve sunum biçimlerinin varlığını göstermiştir. Dijitalleşmenin hâkim olduğu bir çağda, sanatsal üretimlerin paylaşımı, yayılımı, arşivlenmesi de kolaylaşmıştır. Bu sayede farklı farklı ülkelerden sanatçıların pandemi etkisi altında ortaya koydukları sanat performanslarından bulunduğumuz ortam içerisinde anında haberdar olabiliyoruz. Salgının en çok etkilediği ülkelerin başında gelen İspanya'da karantina altında sıkılan insanların balkonlarında şarkı söyleyerek ve dans ederek bir performans sergilemelerine şahit olduk ve hatta benzer performansların ülkemizde de yapıldığını gördük. Birçok farklı ülkede balkonlarından müzik yapan sanatçıların performanslarını izledik (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. Almanya'nın başkenti Berlin'de balkona çıkıp keman çalan adam (Almanya'nın başkenti Berlin'de, 2020).

Sosyalleşmek kadar sergi, konser, tiyatro, dans gibi sanatsal faaliyetleri özlüyoruz ancak dijitalleşme ile birlikte tüm bunlara oturduğumuz mekândan erişim sağlayabiliyoruz. Salgın dolayısıyla sanat dijital bir platform üzerinden alıcıya ulaşmaya başlamış ve galeri, müze, konser salonları gibi sanatsal sunumların mekanları da bu dijitalleşmeye uyum sağlamışlardır. Bu süreçte en belirgin durum müzelerin arşivlerini, koleksiyonlarını dijitalleşmeye açarak dünyanın her yerinden, her türlü sanat eserini ve kültürel değerini bir tıkla izlememize olanak sağlamasıdır. Eserleri birebir gidip görme gibi yeterince tatmin edici olmasa da bizlere geniş imkanlar sunması açısından oldukça değerlidir. Dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden *British Museum*, *The Metropolitan Museum of Art*, *Rijksmuseum* gibi önemli müzeler *Google Arts & Culture* aracılığıyla ulaşılabilir durumdadır. Ülkemizde de birçok önemli müze ve galeri arşivini izleyiciye dijital platformda açmıştır. Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, SALT, İstanbul Modern, Borusan Contemporary gibi müzeler de erişime açılan önemli müzeler arasında yer alırlar. Bunun yanı sıra güncel sergileri sanal tur aracılığıyla izleyiciyle buluşturan galerilerin varlığı, instagram üzerinden sanatçı atölyelerininin gösteriminin yapılması da izleyici ile sanatçı arasındaki fiziksel engelleri kaldırmakta etkili olmuştur. Bu dönem içerisinde müzelerin kendilerini dijital duruma adapte etmesi, sadece kalıcı koleksiyonlarını değil geçmiş sergilerini de online ziyarete açması sebebiyle süreli sergi kavramının ortadan kalması gibi bir değişim yaratabilir. Müze ve galerilerdeki dijitalleşmenin yanı sıra diğer sanat dalları ve kurumları da bu yeni duruma uyum sağlamaya başlamıştır. Berlin Filarmoni Orkestrası, Bolşoy Balesi ya da Londra Senfoni Orkestrası dijital arşivlerini bugüne kadar başarıyla kullanmışlardır. Buradaki fark eskiden bu imkanlardan sadece aboneleri yararlanabiliyorken, bu günlerde geçici bir süreliğine herkese açık yayın yaparak izleyicilerin klasik müziğe ya da bir tiyatro gösterisine bulunduğu ortamdan erişimini sağlıyor olmasıdır. Pandeminin etkisiyle birçok film festivali sinema gösterimlerini online gerçekleştirme kararı almıştır. Filmmor Kadın Filmleri Festivali, İşçi Filmleri Festivali online gösterim yapan festivaller arasında sayılabilir (Pandemi eşliğinden sonra sanat, 2020).

Müzelerin, galerilerin ve birçok sergi mekanının kapalı olduğu ve arşivlerini online olarak gösterime sunduğu bir dönemde sanatçılar da kendi sergileme çözümlerini ortaya koymaktadır. Bu anlamda dikkat çeken sanatçılardan bir tanesi de Tuğberk Selçuk. Sanatçı daha önce birçok farklı ülkede sergi açmış ve daha çok mekâna özgü kavramsal heykel ve resimlerini sergileme imkânı bulmuştur. Bu yıl nisan ayında Sofya'da, mayıs ayında ise Cenevre'de açmayı planladığı sergileri Covid-19 sebebiyle ertelenince, çalışmalarını pandemi sürecinde dahi 7/24 açık olan eczanelerde 'Sadece Eczanelerde' projesi kapsamında sergilemiştir (bkz. Şekil 5). Sanatçı anlaştığı eczanelerde çalışmalarını dört gün boyunca sergileyerek bu tavrıyla öncü bir tutum yansıtmıştır. Selçuk projesine dair düşüncelerini şu sözlerle açıklamıştır:

Bu proje sanatçının günümüz gerçekliğini açıkça gösteriyor. Eczaneler de bizim gibi nöbetçi, onlar ilaç biz ise fikir nöbetçisiyiz. Eczacılar ilaçlarını müşterilerine ulaştırabiliyorlar ama biz kapalı kaldık ve fikirlerimizi ulaştıramıyoruz. Sosyal medya çılgınlığı bir yere kadar yeterli olabiliyor, biz daha çok hislerimizle var olmaya çalışan bebekleriz. Bu sebeple ben karantinadayken, ev ortamında elimin altındaki malzemeleri değerlendirdim. Sanatçılar için hiçbir destek paketinin açıklanmadığı bu coğrafyada sanatçılar olarak üretmek ve üreterek varılmaktan başka hiçbir yaşam amacımızın olmadığını altını çiziyorum. Covid-19 süreci uzarsa, 'SADECE ECZANELERDE'nin devamı olarak 'TÜM SÜPERMARKETLERDE'yle çoğalarak devam ederiz. (Çapan, 2020)



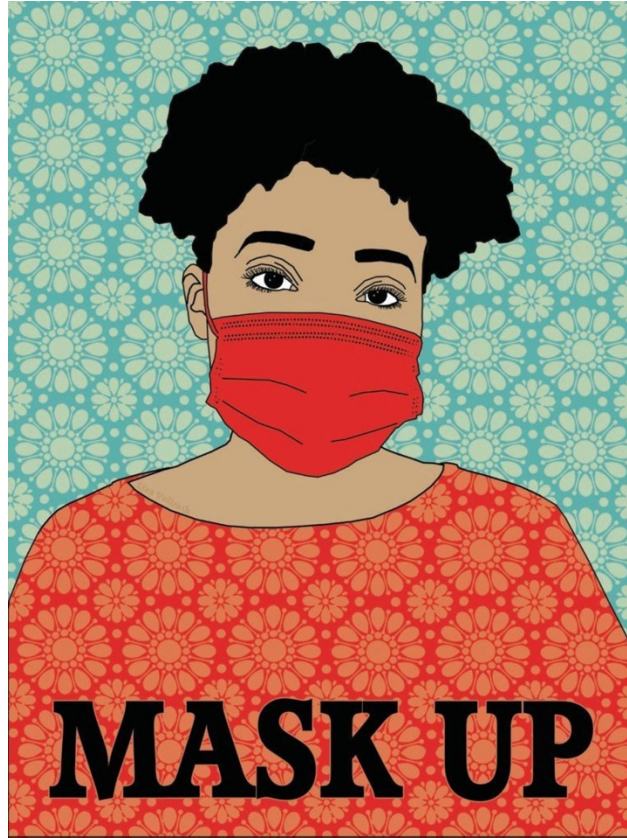
Şekil 5. *Sadece Eczanelerde*, Tuğberk Selçuk, 2020.

Salgının dünyada hızlı bir ilerleyiş gösterdiği mart ayında Birleşmiş Milletler ve *Amplifikatör* isimli bir sanat grubu, bağımsız kampanyalar başlatarak sanat çevresini koronavirüs salgını ile ilgili sanat eserleri vermeye davet etmiştir. Bu projede sanatçılardan, COVID-19 hakkında hayat kurtaran bilgileri paylaşmaya yardımcı olmak için özlü ve etkili görseller kullanmaları istenmiştir. Nisan ayının ortalarına kadar süren bu çağrıya binlerce başvuru olmuş ve titiz bir çalışma sonucu başvurular arasından seçim yapılmıştır. Seçilen eserler farklı yöntemlerle kamusal sanat enstalasyonlarına dönüştürülmüştür. Bunlardan birisi sanatçı Marvin Madariaga'ya ait *Essential* isimli afiş tasarımının (bkz. Şekil 6) New York'taki bir hastane binasının yan duvarına yansıtılmasıdır (Baskar, 2020).

Bu projede yer alan başarılı çalışmalardan bir diğeri sanatçı Lisa Vollrath'a ait *Mask Up* isimli çalışmadır (bkz. Şekil 7).



Şekil 6. *Essential*, Marvin Madariaga, 2020.



Şekil 7. *Mask Up*, Lisa Vollrath, 2020.

Anja Vladisavjevic, 1 Mayıs 2020 tarihli BalkanInsight gazetesinde yer alan *The 'New Normal': Art in Pandemic Times* (Yeni normal: Pandemi zamanlarında sanat) isimli yazısında biri Polonyalı diğeri Rus iki sanatçının pandemi sürecindeki sanatsal üretimlerinden bahsetmiştir (Vladisavjevic, 2020). Uluslararası sanatçı programıyla Hırvatistan'ın Zagreb şehrinde bulunan sanatçılar pandemi sürecinde eserlerini sergilemenin bir yolunu bulmuşlardır. Sanatçı Ekaterina Muromsteva, ülkede karantina ilan edildikten sonra kiralık dairesinde her hafta değiştirdiği eserlerle balkonunda sergi açmış ve yarattığı bu sergi mekanına da 'Balkon Galerisi' ismini vermiştir. Muromsteva, 'Sahipleriyle ve diğer insanlarla yürüyen köpeklerin portresi', 'Karantina kıyafeti', 'Kuşlar için' ve 'Çizim kâğıdı bittiğinde tuvalete sahip olursunuz' isimlerini verdiği bir dizi sergi gerçekleştirmiştir (bkz. Şekil 8-9). Sanatçı karantina sonrasında da balkon galeride sergiler açmaya devam edeceğini ve diğer sanatçıları da buna destek vermeye çağıracağını belirtmiştir.



Şekil 8. *Portraits of Dogs Walking With Their Owners and Other People*, Ekaterina Muromsteva, 2020a.



Şekil 9. *The Bugs*, Ekaterina Muromsteva, 2020b.

Polonyalı sanatçı Jolanta Nowaczyk, Zagreb sokaklarından topladığı kumaş parçalarıyla üzerinde *New Normal* (Yeni Normal) yazısı bulunan bir bayrak asarak balkon galerisine katkıda bulunmuştur (bkz. Şekil 10). Sanatçı yaptığı bu kavramsal çalışma ile 'Yeni Normal' sloganı ile geçmiş ve gelecek algımızı sorguladığını ve önceki krizlerin bizim için normal olup olmadığı sorusunu sordurduğunu belirtmiştir (Nowaczyk, 2020).



Şekil 10. *New Normal*, Jolanta Nowaczyk, 2020.

Koronavirüs, etkisini sokak sanatında da göstermiştir. Birçok sanatçı salgın sürecinde sıklıkla kullanılan ifadeleri ve imgeleri duvarlara, boyayabildikleri her yüzeye aktarmışlardır. The Guardian gazetesinden Paul Campbell *This made me smile: our readers' favourite coronavirus street art* (Bu beni güldürdü: Okuyucularımızın favori koronavirüs sokak sanatı) isimli yazısında İngiltere’de karantina sırasında sanatçıların caddeleri, sokakları, dükkanları nasıl yeniden dekore ettiklerinden ve canlandırdıklarından bahsederek, okuyucularından gelen örneklerle yer vermiştir (bkz. Şekil 11). Okuyuculardan Vic Brown, bu zor günlerde sokak sanatınının, hislerimizi birleştirmenin harika bir yol olduğunu vurgulamıştır (Campbell, 2020).



Şekil 11. *Tamworth’de sokak sanatı*, Vic Brown, 2020.

Okuyuculardan gelen bir diğer sokak sanatı görselinde sosyal mesafeye vurgu yapıldığı görülmektedir. Fotoğrafi çeken Ben Park, her şeye rağmen yaratıcılık konusunda sıkıntı olmadığını görmekten mutluluk duyduğunu ifade etmiştir (bkz. Şekil 12) (Campbell, 2020).



Şekil 12. Ealing'de sokak sanatı, Ben Park, 2020.

Salgınla beraber değişen toplumsal düzene uyum sağlayan sanatçılar, her koşulda sanatsal üretimlerine devam etmekte ve onları sergileme çözümleri üretebilmektedirler. Pandemi sürecinde sanatçıların kendilerini ifade biçimlerinden ve bunları sergileme çözümlerinden bahsederken, salgının sanat alanındaki sarsıcı ekonomik boyutuna da değinmek gerekir. Salgın ile birlikte tüm dünya ekonomisinde arz-talep dengesi aynı anda çökmüş ve bu durum tüm sektörleri olumsuz anlamda etkilemiştir ve etkilemeye de belirsiz bir süre daha devam edeceği öngörülmektedir. Çağdaş sanatın dağıtım ve sunum yerleri olan galeriler ve müzelerin kapanmasıyla birçok kültür ve sanat emekçisi de işsiz kalmıştır. Büyük müzelerin bile maddi rezervlerinin azaldığı yönünde haberler medyada yer almaktadır. Müzeler, galeriler her ne kadar kendilerini dijital platforma adapte etmeye çalışsalar da fiziksel anlamda birçok çalışan emekçinin işine son verilmiştir. Amerikalı ünlü sanat eleştirmeni Jerry Saltz, *The Last Days of the Art World...and Perhaps the First Days of a New One Life After the Coronavirus Will Be Very Different* (Sanat dünyasının son günleri... ve belki de koronavirüs sonrası yeni bir yaşamın ilk günleri çok farklı olacak) (2020, 2 Nisan) başlıklı makalesinde koronavirüs salgınının sanat alanındaki ekonomik yıkımından bahsederek, yaşantımızda yaratacağı olası değişimlere değinmiştir. Dünyada her ne kadar normalleşme ve yeni düzene uyum sağlama çabaları olsa da gıda sektöründen bir şefin deyişiyle restoranların %90'ının koronavirüs tehlikesi geçtiğinde açılmayacağı ve gıda çeşitliliği bakımından azalmaya gidebileceğini tahmin ettiği belirtilmiştir. Eleştirmen benzer etkideki bir durumun sanat alanında da geçerli olduğunun altını çizerek koronavirüs sonrasında sanat galerileri, müzeler, tiyatrolar v.b. mekanların açılması durumunda insanların temkinli davranacağını ve bu mekanları uzun süre daha kullanmayacakları yönünde görüş sunmuştur. Bu yıkıcı tablodan etkilenecek kurumlardan bir diğerinin de sanat okullarının olabileceğini söylemiştir. 150 yıllık San Francisco Sanat Enstitüsü önümüzdeki sonbaharda derslerin yapılmayacağını açıklamıştır. Saltz, büyük sanat fuarlarının ve bienal gibi büyük organizasyonların da bu olumsuz tablodan payını alacağını öngörerek, dijitalleşme ve çevrimiçi yayın ile birlikte fiziksel mekanlara olan ihtiyacın ve gerekliliğin sorgulanacağını belirtmiştir. Şu anda galeriler bu yeni duruma adapte olabilmek adına çevrimiçi görüntüleme salonları düzenlemeye çalışarak arşivlerindeki dosyaları yayınlamaktadırlar. Bu tarz hareketler sanatı canlı

tutmasının dışınca eleştirmenin deyimleriyle neredeyse hiç para kazandırmazlar. Makalesinde Saltz, ressam Peter Saul'un pandemi sürecinde sanatın durumunu açıklayan şu sözlerine yer vermiştir:

Çok fazla sanatçı var. Çok fazla sanatçı, dönem. Gerçekten de sanatın yapıldığı ortam değişiyor. Şimdilik büyük stüdyolar, bir sanatçının eseri üzerinde çalışan onlarca sanatçı asistanı ve hepsini takip eden personel yok. Şimdi sanat daha küçük alanlarda, mutfak masalarında, eldeki şeylerden yakınlardaki çocuklarla, arkada pişen yemekle, yıkanan çamaşırlarla birlikte hayatın her yerinde oluyor. Türümüz son 50.000 yılda böyle şeyler yaptı. Yaratıcılık mağaralarda, vücudumuzdaki her bir kemikte bizimleydi. Virüsler sanatı öldürmez. Ancak çok başarılı sanatçılar bile sınırlarını zorlayacaklar. (Saltz, 2020)

Ülkemizde İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), koronavirüs salgınının kültürel alan üzerindeki etkilerinin ve alınması gereken tedbirlere yönelik kültür politikalarının yer aldığı bir rapor yayınlamıştır. Nisan 2020'de 'Pandemi sırasında kültür-sanatın birleştirici gücü ve alanın ihtiyaçları' başlığıyla yayınlanan bu raporda pandemi sırasında kültürel alandaki dayanışmadan, dünyadaki yaratıcı sektörlerle yönelik desteklerden, ülkemizdeki kültürel alandaki kamu desteğinden ve alınması gereken tedbirlerden bahsedilmiştir. İKSV bu metni yaşanan olağanüstü koşullar karşısında Türkiye'de kültürel alanda ortaya çıkan ihtiyaçlara birlikte çözüm üretme amacıyla oluşturmuştur (Pandemi sırasında kültür-sanatın birleştirici gücü ve alanın ihtiyaçları, 2020).

6. Sonuç

Dünya tarihinde yer alan sosyal, kültürel, ekonomik, politik, teknolojik olayların sanatın anlamında ve ifade ediliş biçiminde değişim yaratması kaçınılmaz olmuştur. İçinde bulunulan olağanüstü durumlara karşı sanatçılar; sanatlarını icra etmede hep yeni bir yol bulmayı, yaratıcılıklarını ortaya koymayı başarmışlardır. Dönemin özelliklerine göre sanat, sanatçı ve izleyici ilişkisi hep sorgulanmış, yeniden biçimlendirilmiş ve anlamlandırılmıştır. Savaşların, devrimlerin olduğu, teknik anlamdaki gelişmelerin hızlandığı, sınıfsal farklılıkların olduğu modern dönemde; sanat temsil, sanatçı icracı, izleyici ise daha pasif konumdayken popüler kültürün, seri üretimin yoğunlaştığı, tüketim kültürünün yaygınlaştığı postmodern dönemde sanat büyük anlatılardan uzak, sanatçı tasarlayan, izleyici ise sanat eserinin etkin bir parçası olmuştur.

Günümüzde yaşanan koronavirüs salgınında sanatçılar, buldukları karantina altında ve yaşadıkları ekonomik sıkıntıların etkisinde ve pandeminin yarattığı belirsizlik ve kısıtlanmışlık psikolojisi altında farklı sanatsal üretim ve sunum teknikleri geliştirmektedirler. Sanat galerilerinin, müzelerin ve birçok sanatsal, kültürel etkinliğin gösterildiği mekanların salgını önlemek adına belirsiz bir süreliğine kapatılmasıyla birlikte, sanatçılar da üretimlerini sergilemede ve izleyiciye ulaştırmada yeni medya araçlarından yararlanmaktadırlar. Dünyada yaşanmakta olan bu olağandışı durum, tarihte olduğu gibi günümüzde de sanatı, sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini ve yaratımlarını sundukları platformları değiştirmektedir ve bu anlamda bir kırılma yaşanmaktadır. Bu durum sanatçıları büyük mekanlar yerine daha küçük ölçekli mekanlara, daha mütevazı araçlarla üretime devam etmeye yönlendirmektedir. Bu süreçte en çok kullanılan kelimelerden olan *sosyal mesafe* ile araya giren zorunlu fiziksel mesafeyi aşmanın en önemli yöntemi dijital iletişim araçlarından yararlanmaktır. Sanat galerileri, müzeler, kültürel ve sanatsal mekanlar bu dijitalleşmeye uyum sağlayarak *yeni normal* koşulları içerisindeki yerini almaktadırlar. Sanatçılar ise bu yeni normal durumda arayışlarına devam ederek kendi üretimlerini göstermede ve izleyiciye ulaştırmada yeni yollar keşfedecek, sanatı çağın getirilerine göre yeniden tanımlayacaklardır. Sanat da virüs gibi mutasyona uğrayacak ancak her koşulda varlığını sürdürecektir.

Kaynakça

- Akın, L. ve Gözel, M. G. (2020). Understanding dynamics of pandemics. *Turkish Journal of Medical Sciences*, 50, 515-551. doi:10.3906/sag-2004-133.
- Almanya'nın başkenti Berlin'de balkona çıkıp keman çalan adam. (2020, 17 Mart). *Sputniknews*. Erişim adresi: <https://tr.sputniknews.com/foto/202003171041619575-dunyada-halktan-balkon-vecatilar-da-koronaviruse-karsi-direnis-eylemi/>
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazı ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 12, 40-61. Erişim adresi: <http://static.dergipark.org.tr/article-download/imported/1018003975/1018003425.pdf?>
- Aslan, A. (2019). Kendileme kavramıyla sanat nesnesinin yeniden üretim olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13, 11-28. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/47178/594062>
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar* (Z. Rona, Ed. ve Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Banksy. (2018). Kırmızı balonlu kız [Resim]. Erişim adresi: <https://indigodergisi.com/2018/10/banksy-kirmizi-balonlu-kiz/>
- Banksy'nin eseri yaklaşık 1 milyon sterline satıldıktan sonra kendi kendini imha etti. (2020, 11 Mayıs). *Sputniknews*. Erişim adresi: <https://tr.sputniknews.com/kultur/201810061035550227-banksy-eser-satis-1milyonsterlin-kendi-kendini-yoketti/>
- Baskar, P. (2020, 11 Mayıs). Artists paint a portrait of a pandemic. *Jefferson Public Radio*. Erişim adresi: <https://www.ijpr.org/music-arts-culture/2020-05-11/artists-paint-a-portrait-of-a-pandemic>
- Berger, J. (2006). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Brown, V. (2020). Tamworth'de sokak sanatı [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/12/readers-favourite-coronavirus-street-art-laugh-uk-lockdown-houses-roads-shops>
- Campbell, P. (2020, 12 Mayıs). This made me smile': our readers' favourite coronavirus street art. *Theguardian*. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/12/readers-favourite-coronavirus-street-art-laugh-uk-lockdown-houses-roads-shops>
- Çapan, G. (2020, 13 Nisan). Tuğberk Selçuk'un 'corona' sergisi 'Sadece Eczanelerde'. *Diken Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/tugberk-selcukun-corona-sergisi-sadece-eczanelerde/>
- Çeber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, 38, 87-97. Erişim adresi: <http://static.dergipark.org.tr/article-download/c277/a50f/5ec4/592c44670b0c9.pdf?>
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat nedir* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Duchamp, M. (1917). *Çeşme* [Hazır nesne, yerleştirme]. Erişim adresi: <https://dusunbil.com/dusunce-seklimizi-degistiren-pisuar/>
- Ersöz Karakulakoğlu, S. ve Demir Askeroğlu, E. (2018). Dijitalleşmenin etkisinde dönüşen sanat ve kuşaklar üzerine bir çalışma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 409-426. Erişim adresi: https://www.academia.edu/38834293/Dijitalleşmenin_Etkisinde_Dönüşen_Sanat_ve_Kuşaklar_Üzerine_Bir_Çalışma
- Grovier, K. (2018, 8 Ekim). Düşünce şeklimizi değiştiren pisuar. *düşünbil portal*. Erişim adresi: <https://dusunbil.com/dusunce-seklimizi-degistiren-pisuar/>
- Gürkan, H. (2016). Yeni medya ve sanat ilişkisi: Sinemanın dönüşümü. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 25, 161-178. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/30954>
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinemanın kısa tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Madariaga, M. (2020). *Essential* [Afiş, duvar resmi]. Erişim adresi: <https://www.ijpr.org/music-arts-culture/2020-05-11/artists-paint-a-portrait-of-a-pandemic>
- Muromsteva, E. (2020a). *Portraits of Dogs Walking With Their Owners and Other People* [Suluboya]. Erişim adresi: <https://balkaninsight.com/2020/05/01/the-new-normal-art-in-pandemic-times/>
- Muromsteva, E. (2020b). *The Bugs* [Suluboya]. Erişim adresi: <https://balkaninsight.com/2020/05/01/the-new-normal-art-in-pandemic-times/>
- Nowaczyk, J. (2020). *New Normal* [Atık kumaşlardan yerleştirme]. Erişim adresi: <https://balkaninsight.com/2020/05/01/the-new-normal-art-in-pandemic-times/>

- Ötgün, C. (1997). Pop sanat ve Andy Warhol. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7, 78-92. Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1257>
- Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), 213-238. Erişim adresi: https://www.academia.edu/553913/D%C4%B0J%C4%B0TAL_SANAT
- Özel Sağlamtimur, Z. (2017). Yeni medya sanatı ve fotoğraf. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2), 82-100. doi: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.393543
- Pandemi eşiğinden sonra sanat, giderek dijitalleşen yeni bir sanat anlayışı. (2020, 20 Nisan). *BMW*. Erişim adresi: <https://www.bmw.com.tr/tr/topics/fascination-bmw/bmw-joy-blog/pandemi-esiginden-sonra-sanat.html>
- Pandemi sırasında kültür-sanatın birleştirici gücü ve alanın ihtiyaçları. (2020, 27 Nisan). *İKSV*. Erişim adresi: https://www.iksv.org/i/assets//iksv/documents/Pandemi_Sirasinda_Kultur_Sanatin_Birlestirici_Gucu_ve_Alanin_Ihtiyaclari_Nisan_2020.pdf
- Park, B. (2020). Ealing'de sokak sanatı [Fotoğraf]. Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/may/12/readers-favourite-coronavirus-street-art-laugh-uk-lockdown-houses-roads-shops>
- Saltz, J. (2020, 2 Nisan). The last days of the art world...and perhaps the first days of a new one life after the coronavirus will be very different. *New York Magazine- Vulture*. Erişim adresi: <https://www.vulture.com/2020/04/how-the-coronavirus-will-transform-the-art-world.html>
- Selçuk, T. (2020). Sadece Eczanelerde [Yerleştirme]. Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/tugberk-selcukun-corona-sergisi-sadece-eczanelerde/>
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Torun, A. (2015). Walter Benjamin, sanat eserinin aurası ve yeni medya sanatı. *International Multilingual Academic Journal*, 2 (1), 1-9. Erişim adresi: <http://aasrc.org/aasrj/index.php/imaj/article/view/1647>
- The Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.). *Campbell's soup cans*. Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/
- Quaranta, D. (2013). *Beyond new media art*. Brescia: Link editions. Erişim adresi: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Domenico_Quaranta_Beyond_New_Media_Art_Link_Editions_ebook_2013.pdf
- Vladisavjevic, A. (2020, 1 Mayıs). The 'new normal': art in pandemics. *BalkanInsight*. Erişim adresi: <https://balkaninsight.com/2020/05/01/the-new-normal-art-in-pandemic-times/>
- Vollrath, L. (2020). Mask up [Afiş]. Erişim adresi: <https://www.ijpr.org/music-arts-culture/2020-05-11/artists-paint-a-portrait-of-a-pandemic>
- Warhol, A. (1962). Campbell's soup cans [Yerleştirme]. Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş sanatı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Kitap.

Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski*

Creating Action as Actor's Art: Stanislavski, Brecht, Grotowski

Şebnem Sözer Özdemir, *Sahne Sanatları Bölümü, Düzce Üniversitesi*

Özet

Aksiyon kavramı 20. yüzyıldan itibaren Batılı tiyatro kuramları içinde oyuncunun sanatı üzerine geliştirilen düşünceler içinde önemli bir yer tutmaktadır. Farklı tiyatro uygulamacıları/kuramcılarının bu kavrama getirdiği yeni yorumlar onlara ait kendine özgü tiyatro ve oyunculuk anlayışlarına biçim vermiştir. Bu makale oyuncunun sanatının her şeyden önce aksiyon(lar) yaratmak olduğu fikrini temel alarak, 20. yüzyılda yaşamış üç önemli tiyatro insanı olan Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht ve Jerzy Grotowski'nin aksiyon kavramına yaklaşımlarının ne olduğunu karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Amaç bu üç sanatçının her birine ait özgün oyunculuk anlayışının daha derinlikli bir şekilde kavranmasını sağlamaktır. Bu bağlamda Stanislavski'nin geliştirdiği fiziksel aksiyon, Brecht'in karakterin aksiyonuna eklenmesini istediği oyuncu aksiyonu ve Grotowski'nin savunduğu literal aksiyon kavramlarına yakından bakılarak aralarındaki benzerlik ve farklılıklar tartışılmıştır. Sonuçta bu üç yaklaşımın hepsinde oyuncunun sanatının itkilerin keşfi aracılığıyla aksiyonlar yaratmak olarak kabul edildiği ortaya konmuştur. Bununla birlikte, Stanislavski karakterin itkilerinin keşfi aracılığıyla oyuncunun fiziksel aksiyon çizgisinin oluşturmasına odaklanmakta, Brecht karakterin itkileri yanında oyuncunun karakterin aksiyonlarına karşı geliştireceği tavrın da keşfedilmesi gereğini savunmakta, Grotowski ise oyuncuyu gündelik yaşamın dışına taşıyan ve ona bir insan olarak gelişiminde yol gösteren özel aksiyonların ortaya çıkmasına yol açacak itkilerin peşine düşmektedir.

Anahtar Sözcükler: Oyunculuk, aksiyon, Stanislavski, Brecht, Grotowski.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Oyunculuk kuramı, tiyatro kuramı.

Abstract

In Western theatre theories starting from the 20th century, the concept of action has occupied an important place within the thoughts that have been developed on the actor's art. New interpretations of this concept by different theatre practitioners/theorists have shaped their distinctive understandings of theatre and acting. Based on the idea that the actor's art is primarily creating action(s), this article investigates comparatively how Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht and Jerzy Grotowski, three important theatre people of the 20th century, have approached the concept of action. The purpose is to provide a deeper comprehension of the specific understandings of acting that belong to these three artists. In this context, the article explores the concepts of physical action as developed by Stanislavski, actor's action that Brecht wished to add to the character's action, and the concept of literal action as argued by Grotowski, while it discusses the similarities and differences between them. In conclusion, the article puts forward that in all these three approaches, the actor's art has been considered as creating actions by discovering impulses. Nevertheless, Stanislavski focuses on the formation of the series of physical actions through discovering character's impulses, Brecht defends the necessity to discover the attitude of the actor towards the actions of the character besides the impulses of the character, and Grotowski pursues impulses, which would lead to the emergence of special actions that take the actor out of everyday life and guide them as a vehicle in the way of being cultivated as a human being.

Keywords: Acting, action, Stanislavski, Brecht, Grotowski.

Academical disciplines/fields: Theory of acting, theatre theory.

* Bu makale, yazarın 2016 yılında Ankara Üniversitesi 'Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi' doktora programı çerçevesinde savunduğu 'Canlı Bir Deneyim Olarak Oyuncunun Sanatı ve Geleneksel Performans Sanatlarında İcra' ismini taşıyan doktora tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Şebnem Sözer Özdemir, Sahne Sanatları Bölümü, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce Üniversitesi.
- **Adres:** Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Konuralp, Çiftapınarlar Mah. Türbe Sok. No: 7/1, 81060, Düzce.
- **e-posta:** sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr
- **ORCID:** 0000-0001-5957-4306
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.777131

1. Giriş

Aksiyon, Batılı tiyatro kuramları içinde sıklıkla karşımıza çıkan ve 20. yüzyıldan itibaren özellikle oyunculuk bağlamı içinde tartışılan önemli bir kavramdır. Bu kavram hakkında çeşitli sanatçılar ve kuramcılar farklılaşan fikirler ileri sürse de, oyuncunun sanatının aksiyon(lar) oluşturmak/yaratmak olduğu konusunda bir fikir birliği olduğunu söylemek mümkündür. Bu makalede 20. yüzyılda yaşamış üç önemli Batılı tiyatro insanı olan Konstantin Stanislavski (1963-1938), Bertolt Brecht (1898-1956) ve Jerzy Grotowski'nin (1933-1999) geliştirdikleri oyunculuk anlayışları üzerinde durulacak ve bu birbirinden farklı anlayışlar aksiyon kavramı çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Aksiyon kavramı, tiyatro kuramı içinde ilk olarak, bir oyunda karakterlerin davranışları sonucunda ortaya çıkan sahne olayları dizisini belirtmek için kullanılmıştır. Fakat bu tanımıyla aksiyon çok önemli bir başka tiyatro kavramı olan 'olay örgüsü' ile ayrıştırılmaz bir haldedir. Zaman içinde bu iki kavram arasındaki ayrım netleşmeye başlamış ve aksiyon kavramının tanımında bir durumdan diğer duruma geçişi sağlayan dönüştürücü güçler fikri daha çok vurgulanır hale gelmiştir (Pavis and Shantz, 1999, s. 9-11). Bu tanımıyla aksiyon artık "dramatik durumların mantıksal ve zamansal dizileri"ni (Pavis and Shantz, 1999, s. 10) ifade etmeye başlamıştır. Bu daha sonra ortaya çıkan, geçiş ve süreklilikle ilişkilendirilen aksiyon tanımının izlerini gerek Stanislavski'nin gerekse Brecht'in tiyatro ve oyunculuk anlayışları içinde sürmek mümkündür.

Bununla birlikte 20. yüzyıl içinde kimi sanatçılar tarafından diğer tiyatro konvansiyonları ile birlikte aksiyon kavramının da eleştirisi yapılmaya başlanmıştır. Hatta Antonin Artaud (1896-1948) gibi sanatçılar bu kavramın içindeki dramatik temsil (*mimesis*) fikrini tamamen reddederek tıpkı bir ritüelde olduğu gibi kendinden başka bir şeyi temsil etmekle ilgilenmeyen, yoğun ve etkili, gerçek aksiyonların oluşturulmasının peşine düşmüştür (Pavis and Shantz, 1999, s. 13). Öte yandan İngilizce 'action' (aksiyon) ve 'actor' (oyuncu, aktör) terimlerinin 'to act' yükleminden türetildiği olgusu üzerinde durmak önemlidir.² Güney Asya kökenli dramatik biçimlerin yanında dövüş ve meditasyon sanatları üzerine de çalışan ve bu çalışmalardan yoğun esinler taşıyan kendi oyunculuk anlayışını 'vücut bulmuş/bedenlenmiş aksiyon (*embodied action*)' kavramı ile ortaya koyan İngiliz tiyatro yönetmeni ve kuramcısı Phillip Zarrilli, İngilizcedeki 'act'in kökeninin Latince yapma/etme (*doing*) anlamına gelen 'actus' olduğunu ve 'actus'un da Latince yapmak/etmek (*to do*) anlamına gelen 'agere' yükleminden türetilmiş olduğunu belirtir. Bu bağlamda 'actor', 'doer' anlamına, Türkçe söylersek 'yapan/eden' anlamına gelmektedir (Zarrilli, 2013, s. 9). Grotowski'nin ortaya attığı tiyatro ve oyunculuk yaklaşımları bu aksiyon ve oyuncu tanımlamalarına oldukça yakın bir anlayış etrafında biçimlenmiştir.

Batılı aksiyon kavramı elbette tiyatro sanatı ve kuramı dışında da varlığını sürdürmektedir. Kültürel antropolog Victor Turner (1982), *Ritüelden Tiyatroya (From Ritual to Theatre)* adını taşıyan kitabında 'act' yükleminden türeyen 'acting' (yapma) teriminin kullanımındaki muğlaklık üzerinde durur. *Acting* ilginç bir biçimde hem gündelik yaşama ait etkinliklerle (iş), hem de gündelik-dışı sayılan sahne performansları (oyun) ve tapınak performanslarıyla (ritüel) ilişkilendirilmektedir:

Acting, tüm 'basit' Anglosakson sözcükler gibi, muğlaktır – gündelik yaşamın içinde bir şeyler yapma ya da sahne üstünde veya bir tapınakta performansta bulunma anlamlarına gelebilir. ...Bir bedeninin ya da makinenin 'aksiyon'u gibi- bir çalışma ya da hareket etme biçimi olabilir; ya da oyunlarda performansta bulunma sanatı ya da mesleği olabilir. Dürüstlüğü- özü- belki de 'kişisel hakikati' gerçekleştirmek için etik gerekçelerle kişinin benliğini bir aksiyon çizgisine adanması- olabilir, ya da rol yapmanın özü- kişi bir şeyi saklamak ya da gerçekleri gizlemek için 'bir parça oynadığı' zamanki gibi- olabilir. İlki Jerzy Grotowski'nin 'Yoksul Tiyatro'sunun idealidir; diğeri her gün 'iştayken' gerçekleşir. ...Dolayısıyla *acting* hem iş hem oyun, hem ciddi hem oyunsudur. (Turner, 1982, s. 102)

Batı diline ait 'act' yüklemine bu çok anlamlı yapısının bu kültür içinde üretim yapan çeşitli tiyatrocuları farklı oyunculuk yaklaşımları getirmeye itmiş olduğunu söylemek mümkündür.

² Batı kökenli bir terim olan aksiyonun Türkçe karşılığı olarak 'eylemek' yükleminden türetilmiş 'eylem' sözcüğünün kullanılmaktadır (Aksiyon, t.y.). Bununla birlikte 'to act' oynamak sözcüğü ile, 'actor' ise genellikle oyuncu sözcüğü ile karşılanmaktadır. Aynı zamanda Türkçede oyuncu için çok yaygın olmamakla birlikte aktör kelimesinin kullanıldığı da görülür (Act, t.y.a; Actor, t.y.b).

2. Stanislavski ve Fiziksel Aksiyon

Oyuncunun yapma/etmesine vurgu yapan kuramcılar arasında kronolojik olarak ilk sırayı oyunculuk üzerine pratiğe dayalı ve bir yöntem oluşturmaya yönelik ilk geniş ölçekli araştırmayı başlatmış olan Rus oyuncu ve yönetmen Konstantin Stanislavski alır. Stanislavski oyunculuk kökenli bir tiyatrocuydu ve oyunculuk üzerine araştırmalarını hayatının son günlerine dek sürdürdü. Bu araştırmaların içinde aksiyon kavramı da önemli bir yer tutuyordu. Her ne kadar bugün bütünlüklü olduğu varsayılan bir Stanislavski Yöntemi'nden söz ediliyor olsa da, kolay tatmin olmayan bir sanatçı olan Stanislavski gerçekte sanat hayatının farklı dönemlerinde farklı teknik araçlar üzerine çalışmış, bu araçların bir kısmını zaman içinde geliştirirken bazılarını eleştirip terk etmiştir. Gene de onun çalışmalarını bütünlüklü kılan temel öge hiç bıkıksızın üzerine çalıştığı oyunculuk sorunlarıdır. Amerikalı tiyatrocü ve Stanislavski uzmanı Sonia Moore, "Stanislavski'nin tüm hayatı boyunca süren araştırma konusu insan aksiyonudur" (2005, s. 161) diye belirtir. Ona göre bu araştırmadaki temel amaç oyuncunun yaratıcı esin anlarının bilinç aracılığıyla kontrol edilebilmesini sağlayacak araçları bulmaktır (Moore, 2005, s. 160).

Stanislavski çalışmalarında iki tür aksiyonun adını anar: a) 'iç aksiyon', 'içsel aksiyon' ya da 'psikolojik aksiyon', ve b) 'dış aksiyon', 'dışsal aksiyon' ya da 'fiziksel aksiyon'. Her ne kadar bu ayrım ilk bakışta Kartezyen bir ruh-beden ikiliğini anırtırsa da Stanislavski bu tür bir ayrıştırmanın karşısındadır; çünkü her zaman en büyük derdi oyuncunun dışsal davranışları ile içsel yaşantısının birliğini sağlamak olmuştur. Oyuncu ancak o zaman onun hayatı boyunca talep ettiği ve 'doğallık' olarak adlandırdığı yapmacılıktan uzak inandırıcılığa ya da hakikiliğe ulaşacaktır. Bu sebeple iç aksiyon ve dış aksiyonu Stanislavski'nin kabul ettiği haliyle 'oyuncu aksiyonu'nun sadece kuramsal boyutta ayrılmış olan iki yönü olarak kabul etmek daha doğrudur. Bununla birlikte oyuncunun çalışması içinde hangisinin zamansal önceliğe sahip olduğu konusundaki yaklaşımları açısından Stanislavski'nin oyunculuk araştırmaları iki temel döneme ayrılabilir. 1930'lara kadar uzanan ilk dönemde iç aksiyona daha çok vurgu yaptığı görülse de, aslında her iki dönemdeki birincil düşmanı sahne üzerinde inandırıcılıktan uzak bir takım hareketler yapan ve/veya klişe trükler ile seyircileri etkilemeye çalışan oyuncu tipidir. Ona göre oyuncunun sahne üzerindeki her hareketi içten gelen bir nedenle bağlantılı olmalıdır. Bu iç-dış birliğini sağlamak üzere araştırmalarının ilk döneminde oyuncudan oynayacağı rolün içinde bulunduğu durumu ve duygularını en iyi şekilde kavrayabilmesi için masa başında metne dayalı uzun psikolojik karakter analizleri yapmasını talep eder. Oyuncu rol kişisiyle empati kurmalı, onunla 'özdeşleşme'li, hatta ona dönüşmelidir. Bu dönemde oyuncunun rolüne yaklaşırken kendi hayatından ve anlarından yola çıkmasını öneren 'duygusal bellek' (ya da 'coşkusalsal bellek') ve oyuncular arasında hakiki duygular-düşünce alışverişi sağlamayı hedefleyen 'karşılıklı ışın gönderme' (ya da 'coşkusalsal ışınlar') gibi araçlar ortaya atar. Bu anlayışa göre rolün içsel yaşamının keşfi ve hakikiliği, oyuncunun sahne üzerinde rolün dışsal davranışlarını oluşturmasına yardım edecektir. 1930'lara gelindiğinde Stanislavski o güne kadar üzerinde çalıştığı oyunculuk yönteminde bir şeylerin yolunda gitmediğini fark eder. Oyuncular masa başında metni yoğun bir şekilde inceleyip oyunun ve karakterlerin analizi için uzun saatler harcadığında büyük bir kafa karışıklığı içinde sahne üzerinde kendilerini engellemektedirler. Öte yandan güvenilmez ve değişken olan duygulardan yola çıkıldığında ise sabitlenemeyen, dolayısıyla her oyunda tekrarlanamayan ve hatta oyuncunun ruhsal sağlığına zarar verebilecek sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Bu sorunlar Stanislavski'nin hayatının son beş yılında 'Fiziksel Aksiyon Yöntemi'ni ya da tam ismiyle söylemek gerekirse 'Fiziksel Aksiyon Aracılığıyla Analiz Yöntemi'ni geliştirmesine yol açacaktır. Araştırmasını halen sürdürürken hayatını kaybetmesine ve ufak tefek notlar dışında bu konuda yazılı bir eser bırakamamasına rağmen 'Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nin Stanislavski'nin tiyatroya yaptığı en önemli katkısı olduğu dile getirilir. Bizzat kendisi de bu yöntemin hayatı boyunca aradığı şey olduğunu söylemiştir. Bu yöntemin getirdiği en önemli yenilik oyuncunun rolünü araştırmaya (ya da analiz etmeye) güvenilir bir yerden, kolayca ulaşabileceği bir yerden başlaması önerisidir; bu yer 'oyuncunun kendi bedeni'dir. Artık oyuncu masa başı analiz süreçlerine ve duygusal arayışlara hiç sokulmadan hemen 'fiziksel aksiyon'un içine atılmaktadır. Ondan talep edilen, bizzat kendi olarak karakterin içinde bulunduğu durumdan doğan 'fiziksel aksiyon çizgisi' üzerine çalışması ve kendine bu durumda kendisi olsa ne yapacağı, ne isteyeceği sorularını sormasıdır. Bu yöneme 'sihirli eğer' adı verilmektedir. Oyuncu rolün içinde bulunduğu 'verili durumlar'la bağlantılı olarak kendine nerede olduğunu, etrafında kimler ve neler olduğunu ve ne yaptığını sorar. Örneğin eğer oyun kişisi bir sahneye evin kapısını açarak başlıyorsa, oyuncu da işe bu aksiyon üstüne çalışarak başlamalıdır. Fakat bu hiçbir şekilde sadece sahne üzerindeki hareketleri gerçekleştirmeye ve sabitlemeye yönelik bir araştırma değildir. Çünkü fiziksel aksiyon hareketten öte bir şeydir. Bir kapıyı açmak sadece bir hareketken, bir kapıyı ardında tehlikeli birinin olduğu bilgisiyle açmak 'fiziksel aksiyon'dur. Fiziksel aksiyon söz konusu olduğunda işin içine rol kişisinin o sahneye ait verili durumu girmiştir ve bunun sahne üzerinde ne gibi hareketlere dönüşeceği oyuncunun söz konusu duruma vereceği tepkilere bağlıdır. Bu doğrultuda oyuncu verili

durumları karakterin fiziksel aksiyonlarını gerçekleştirerek analiz etmeye koyulur. Ondan beklenen duygularına değil, rol kişinin içinde bulunduğu fiziksel aksiyonlara odaklanması ve oyunun fiziksel aksiyon çizgisini oluşturup bunu sahne üzerinde tam anlamıyla gerçekleştirmesidir. Bu doğru şekilde başarılı olduğunda duygular da kendiliğinden ve doğru şekilde ortaya çıkacak, oyuncunun dışsal davranışları ile içsel yaşamı arasında bir birlik kurulacaktır. Burada rolün analizinin dıştan içe doğru yönelmiş olduğu söylenebilir, ama halen temel amaç oyuncunun içsel yaşamı ile dışsal davranışlarının bütünlüğünün sağlanmasıdır (Benedetti, 2004; Coger, 2005; Moore, 2005; Richards, 2005; Tanyel ve Esen, 1996; Yaralı ve Karaboğa, 2005). Amerikalı tiyatro uzmanı Leslie Irene Coger ‘Stanislavski Fikir Değiştiriyor’ isimli makalesinde bu yeni yöntemin doğuşunu şöyle anlatır:

Fiziksel aksiyonların kullanımı, rolün analiz ve alıştırmalar yoluyla yaratıldığı ve daha sonra oyunun koşullarına uyarlandığı bu Sistem’de bir dönüm noktası olarak görülebilir. Ama Stanislavski asla çalışmanın bir bölümünü vurgulamak pahasına diğerini harcamaya razı olmaz. ...“psikolojik aksiyon ve fiziksel aksiyon aynı sürecin parçasıdır.” Olan şey şudur ki Stanislavski fiziksel aksiyonları, bir oyuncunun dışsal aksiyonu gerçekleştirmesine izin veren içsel yaşama yönelik bir ihtiyaç yaratmak için kullanıyordu. (2005, s. 167)

Stanislavski nihayet bilinç yoluyla kolaylıkla kontrol edebileceği ve sayesinde bilinçsiz olanın uyarılabileceği bir yöntemi keşfetmiştir. Duygular kontrol edilemese de duyguların ortaya çıkmasına yol açan fiziksel aksiyonlar kontrol edilebilmektedir. Moore psikolojik olarak görülen ilk dönemi ile fiziksel aksiyonun vurgulandığı ikinci dönemi arasında Stanislavski’nin amaçları ve inançları açısından bir süreklilik olduğunu belirtir:

Stanislavski insan davranışının psiko-fiziksel bir süreç olduğunu keşfetmişti... Örneğin, fiziksel bir eylem olarak bir bardağı yukarı kaldırırsam, bunu bazı içsel ya da psikolojik nedenlerden dolayı yaparım: Susamış olabilirim ya da içinde ne olduğunu görmek isteyebilirim. ...

...

İnsanda psikolojik olan ve fiziksel olan bölünmez bir birlik içinde olduğundan, fiziksel bir aksiyonun gerçeğe sadık bir biçimde icra edilmesi oyuncunun hakiki koşullarını devreye sokar. (2005, s. 159-160)

Gerçekte Stanislavski için ‘aksiyon’un tanımı her döneminde aynı kalmıştır; ona göre aksiyon içsel yaşam ile dışsal davranışların bütünlüğüdür. Bir başka Amerikalı tiyatroc ve Stanislavski uzmanı Sharon Marie Carnicke (2003) özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde yaygın olan Stanislavski’nin psikolojik bir oyunculuk geliştirdiğine dair yanlış anlamının temel kaynağı olarak Elizabeth Reynolds Hapgood’un yaptığı erken dönem İngilizce çevirileri gösterir. Stanislavski *Bir Aktör Hazırlanıyor* adını verdiği kitabının Rusça orijinalinde Rusça ve İngilizce drama kavramının kökeni olan Yunanca *dran* sözcüğünü anmakta ve bu sözcüğün ‘yapmak/etmek’ anlamına geldiğini özellikle belirtmektedir, fakat bu bölüm nedense Hapgood’un çevirisinde atılmıştır (Carnicke, 2003, s. 88). Bununla birlikte Stanislavski baştan beri kendi oyunculuk anlayışını ve aksiyon tanımını ortaya koyma yolunda Rusçada oyunculuk bağlamında kullanılagelen ve ‘oyun’ ve ‘-miş gibi yapma’ vurgusunu taşıyan *igrat* yüklemine net bir şekilde reddederek, onun yerine ‘yapmak/etmek’ anlamına gelen *deisvovat* yüklemine ve aksiyon olarak çevrilebilecek *deistvie* sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Her iki yüklem İngilizce’ye Hapgood tarafından *to act* olarak çevrilmesi Stanislavski’nin bilinçli olarak yaptığı bu ayrımı gizlemiştir. *Deisvovat* fiilinin önemli bir özelliği aynı zamanda bir amaçla yapmak, harekete geçmek (*to take action*) vurgusunu taşımasıdır (Carnicke, 2003, s. 88-90). Stanislavski oyuncuyu açıkça ‘yapan/eden’, aksiyonun içindeki kişi olarak tanımlıyordu. Stanislavski’nin aksiyon yerine kullandığı *deistvie* kelimesinin İngilizceye Hapgood tarafından kimi zaman *inner intensity*, Türkçe söylersek ‘içsel yoğunluk/gerilim’ olarak da çevrildiği görülmektedir (Carnicke, 2003, s. 90) Bu ince ayrıntı Stanislavski sisteminde duyguların çok önemli olduğuna dair bir yanlış anlaşılma yaratmış olsa da, aslında Stanislavski’nin aksiyon tanımının özünü belirtir niteliktedir. Stanislavski için oyuncunun aksiyonu hiçbir zaman sadece hareket etmek değildir ve olmamalıdır. Aksiyon ya da *deistvie* içinde bir istek, bir amaç, bir itki taşıyan bir harekettir (Carnicke, 2003, s. 90-92); içsel bir gerilimden doğar. Stanislavski’nin ‘doğallık’ tanımı işte tam da budur, çünkü gerçek hayatta her zaman bir itki ile harekete geçeriz. İnsan sadece su içmek için su içmez, susadığı için ya da sıkılıp ne yapacağını bilmediği için ya da başka bir nedenle su içer. Stanislavski oyuncusundan sahnede gerçek hayattaki gibi bir nedenle, bir itkiyle, bir istekle hareket etmesini/harekete geçmesini ister, onu sahtelikten doğallığa ulaştıracak olan giz buradadır. Bu aksiyon tanımının içine söz söylemek de dâhildir; oyuncu tıpkı gerçek hayattaki gibi bir nedeni olmayan hiçbir söz söylememelidir. Ne yazık ki Stanislavski’deki doğallık vurgusu sıklıkla

oyuncuların doğalmış, çok rahatmış gibi görünen, ama gerçekte amaçsız olan hareketler sergileme yoluna gitmesine yol açar. Oyuncular içlerinde herhangi bir itki hissetmeden 'doğal-mış gibi' yaparlar. Bunun çaresi olarak ortaya çıkan Fiziksel Aksiyon Yöntemi'nde ise amaç "aksiyona itki sağlayan şeyi keşfetmek"tir (Coger, 2005, s. 167-168). Bu bulunduğu ve oyunun bütünlüğü içinde doğru şekilde ilişkilendirildiğinde iç ile dış, duygular, düşünceler, niyetler ve itkiler ile eylemler, jestler ve sözler bir bütün haline gelecektir. Araştırılan süreç karakterin psiko-fizyolojik sürecidir. Oynadığı karakterin fiziksel aksiyonlarının küçük ayrıntıları üzerinde çalışan oyuncu, bir dramatik durumdan diğerine geçişe neden olan güçleri keşfederek bir 'fiziksel aksiyon çizgisi' ya da 'fiziksel aksiyon skoru' oluşturur ve Stanislavski'nin 'üstün-amaç' ya da 'üstün-yönelim' diye adlandırdığı karakterin oyundaki olay örgüsünün bütününe yayılan temel isteğini keşfetmeye başlar (Tanyel ve Esen, 1996). Sonuç olarak ortaya çıkan kişi, ne metindeki karakter ne de oyuncunun kendisidir; ikisinin arasında bir noktada yer alan üçüncü bir varlıktır (Benedetti, 2004, s. 95). Stanislavskiye yöntemine özgü bu süreç temel olarak 'karakter yaratmak' terimi ile anılır. Bu noktada bu sürecin ne sadece psikolojik ne de sadece fiziksel olduğunu ayırt etmek önemlidir; Zarrilli, Stanislavski'nin kendisinin psikolojiktan ziyade 'psiko-fiziksel' terimini kullanmayı tercih ettiğini özellikle belirtir (2013, s. 7).

'Oyun' vurgusu taşıyan *igrat* yüklemine reddeden Stanislavski'nin de Zarrilli gibi oyuncuyu bir 'yapan/eden' olarak tanımladığı görülmektedir. Ona göre oyuncu her ne yapıyorsa onu gerçekten yapmalıdır. Peki ama oyuncu canlandırdığı rol kişisi ne yapıyor olursa olsun, aynı anda ' oynamak' eylemini de gerçekleştirmez mi? Oynamak eyleminin kendisi de bir aksiyon değil midir; bu eylemi de bir amaçla, bir itkiyle gerçekleştirmez miyiz? Bu sorular bizi kendi tiyatro ve oyunculuk anlayışını Stanislavski'nin aksine oyuna ve oynamak eylemine pejoratif olarak yaklaşımdan kuran Alman yönetmen Bertolt Brecht'e doğru yönlendirmektedir.

3. Brecht ve Oyuncunun Ek Aksiyonu

Stanislavski'nin oyunculuk yöntemine en önemli eleştirileri getirenlerden biri Brecht olmuştur. Eleştirisi daha çok Stanislavski'nin ilk dönemine ilişkindir. Oyuncunun oynadığı karakterle özdeşleşmesine dayanan psikoloji temelli bir oyunculuğa şiddetle karşı çıkan Brecht, bu yaklaşımın seyircinin de karakterle özdeşleşmesine ve oyunun olay örgüsünü kendi gözleriyle değil karakterin gözleriyle görmesine yol açtığından şikâyet eder. Oyunu kendi gözleriyle göremeyen seyirci, sahnede olan biteni sorgulamak yerine hipnotize olmuş bir biçimde sanki bütün izledikleri hayatın doğal, kaçınılmaz akışymış gibi onları kabullenmektedir. Brecht kendi önerdiği tiyatro açısından son derece olumsuz olarak gördüğü bu sonuçtan kaçınmak için 'özdeşleşme'nin karşısına 'yadırgama/yadırgatma' aracını koyar. Bu araç sayesinde oyuncu oynadığı karakterle arasına eleştirel bir mesafe koyacak, bu sayede seyircinin de izlediği oyunla arasına eleştirel bir mesafe koymasına fırsat verecektir. Böylece seyirci hipnotize edilmekten kurtulacak, her zaman bir oyun izlediğinin farkında olacaktır. Gene de bu Brecht'in temel olarak oyuncunun (ve onun sayesinde seyircinin) karakterle özdeşleşmesine ya da empati kurmasına dayanan Stanislavski yöntemini bütünüyle kenara ittiği anlamına gelmez. Brecht 'tamamlanmamış özdeşleşme'den bahseder. Oyuncu provalar sırasında ilk aşamada oynadığı karaktere empati duymalı ve onun içinde bulunduğu durumla özdeşleşmeli, ama sonra karakteri dışarıdan, uzaktan, eleştirel bir bakış açısıyla görmeyi de başarmalıdır. Sahne üzerinde ise bu iki çelişen durum oyuncu tarafından bir arada yaşanmalıdır. Brecht ne salt özdeşleşmeyi ne de salt eleştiriyi kabul eder (Bentley, 2005; Brecht, 2005a, 2005b; Mumford, 2005). Onun için önemli olan özdeşleşme ve yadırgama, karakter ve oyuncu arasındaki diyalektik ilişkidir. *Tiyatro İçin Küçük Organon*'a yazdığı ekte Brecht bu görüşünü şu şekilde açıklar:

Oynamak (sergilemek) ve yaşamak (özdeşleşmek) arasındaki çelişki deneyimsiz kafalarca, sanki oyuncunun çabalarıyla bunlardan yalnızca biri ortaya çıkabilirmiş...gibi kavranır. Gerçekte ise birbirine düşman, ama oyuncunun çalışmasında birleşen iki olayın varlığı söz konusudur (yani oyun, biraz birini, biraz da ötekini içeriyor değildir). Oyuncu gerçek etkilerinin kaynağını iki karşıtlığın savaşında, geriliminde ve derinliğinde bulur. (2005b, s. 73)

Peki oyuncu bu zor görevi nasıl gerçekleştirecektir? Brecht bu görevi yerine getirmek için oyuncunun karakterin aksiyonuna ek olacak bir aksiyon daha yaratmasını talep eder. Bu 'ek aksiyon', oyuncunun, karakterin aksiyonuna verdiği tepkiden doğacak ve sahne üzerinde karakterin aksiyonuyla eş zamanlı olarak gerçekleştirilecektir. Tümünden özdeşleşmeye engel olacak olan 'oyuncunun ek aksiyonu'nun varlığı, seyircinin karakterin aksiyonu üzerine eleştirel bir bakış açısıyla düşünmesine olanak verecektir (Brecht, 2005a). Bir bakıma bu tip oyunculukta oyuncunun sanatının içsel işleyişinin saklanmak yerine görünür kılındığı söylenebilir. Seyirci aynı anda hem karakterin aksiyonunu, hem de bu aksiyonla bir uğraş içinde

olan, onunla hem özdeşleşen hem de aynı anda özdeşleşmekten geri duran oyuncunun aksiyonunu izlemektedir.

Brecht'in yönteminde Stanislavski'nin aksine artık oyuncu karakterin arkasına saklanmamaktadır, oyuncu görünür olmuştur. Fakat burada bir konuya dikkat etmek önemlidir; görünür kılınan oyuncunun kişisel hayatı değil, oyunun rejisi ile bağlantılı olarak oyuncunun karakter hakkındaki eleştirel bakışıdır. Görünen bir insan değil, bir 'oyuncu tavrı'dır. Aksiyon tartışması açısından baktığımızda, Brecht'in ek aksiyon olarak tanımladığı bu oyuncu tavrının bir 'oyun aksiyonu' olduğunu söylemek mümkündür. Amerikalı performans araştırmaları kuramcısı ve yönetmen Richard Schechner 'oyun oynama'yı aynı anda hem bir 'akış' (*flow*), hem de 'kendi üstüne düşünme' (*reflexivity*) olarak tanımlar; oynayanlar bir yandan bir oyun oynadıklarının farkındayken, bir yandan da oyunu oynamak için kendilerini oyuna kaptırmak durumundadırlar (2013, s. 91). Stanislavski yönteminde gizlenen oyuncunun oynama eylemi, Brecht'in tiyatrosunda açık edilmektedir. Bu farka rağmen Brecht'in Stanislavski'nin ikinci dönemi hakkında daha olumlu düşüncelere sahip olduğunu görürüz. Hatta Brecht (2005a) Stanislavski'nin tiyatroya yaptığı en büyük katkının geliştirdiği 'Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi' olduğunu söyler. Ona göre fiziksel aksiyon çizgisinin keşfedilmesi aracılığıyla karakterin ve oyunun 'üstün-amacı'nın ya da 'üstün-isteği'nin araştırılması 'Brechtyen' bir yöntemdir. Çünkü burada vurgu Brecht'in istediği şekilde oyunun dramatik aksiyon dizisinin, yani bir dramatik durumdan başkasına geçişe neden olan güçlerin analiz edilmesine yöneliktir. Karakterin fiziksel eylemlerine ait etkilerinin araştırılması ve analiz edilmesi, en nihayetinde oyunun üstün amacının analiz edilmesini sağlayacaktır. Bu analiz oyuncunun ek aksiyonunu, yani karakterin aksiyonlarına ve oyunun aksiyon çizgisine vereceği tepkisini oluşturmasına da yardım edecektir.

Eğer 'oyun aksiyonu' diye bir şeyden söz edilebiliyorsa, o halde bu aksiyonun etkisinden, daha doğrusu 'oynamanın itkisi'nden de söz etmek gerekir. Brecht'in yaklaşımında oyuncunun bir karakteri oynamak için bir itkiye ihtiyacı olacaktır. Örneğin oyuncu karakterin aksiyonlarını haklı ya da haksız mı göstermeyi istemektedir? Bir yandan uzak dururken aynı anda özdeşleşmekte olduğu karakterin aksiyonlarını sürdürmeyi mi, yoksa durdurmayı mı arzulamaktadır? Tüm bu etkiler karakterin etkilerinin üstüne eklenerek görünür kılınır. Bu tiyatro yaklaşımında karakterin aksiyonlarını doğuran etkiler kadar oyuncunun oynama eylemini doğuran etkiler de bir o kadar önemlidir ve amaç bu ikisi arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya çıkarılmasıdır. Peki ya oynama eyleminin etkilerini karakterin etkileriyle eşit konuma getirmek yerine onun da önüne koyar ve tiyatronun en önemli etmeni kılarırsak ne olur? Oyuncunun aksiyonunun gizlenmemesi ve hatta en önemli unsur kılınmasını öneren önemli isimlerden biri Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski'dir.

4. Grotowski ve Literal Aksiyon

Grotowski tıpkı Stanislavski gibi sanat yaşamı boyunca farklı aşamalardan geçmiş ve farklı niteliklerde çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmalarını sırasıyla 'Gösterim Tiyatrosu' (ya da 'Sunum Olarak Sanat'), 'Para-Tiyatro', 'Kaynaklar Tiyatrosu' ve son olarak 'Araç Olarak Sanat' dönemleri olarak adlandırır (Grotowski, 2005). Bu dönemlerin her biri öncekilerin içinden doğan, daha önceki araştırmalarda ortaya çıkan sorular yönünde gelişen yeni araştırmalar olarak görülmelidir. Aslında Grotowski de Stanislavski gibi sürekli olarak bazı temel soruların peşinden gitmiş, insanın nasıl bütün olacağı ve gerek dünyayla gerek başkalarıyla nasıl gerçek bir iletişim kuracağı gibi meselelerle ilgilenmiştir. Ona göre Artaud insanın nasıl kendisi olacağı şeklinde çok önemli bir soru sormuş, ama insanın nasıl bütün olacağı sorusunu sormamıştır (Grotowski, 2002, s. 96).

Öte yandan her ne kadar kendini ondan ayırsa da, Grotowski yönetsel olarak Stanislavski'nin takipçisi olduğunu belirtir. Stanislavski'nin çalışmalarının en değerli parçasının üzerine yeterince çalışma fırsatı bulamadığı 'Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi' olduğunu ve kendi çalışmasının bu yöntemi alıp ileri götürdüğünü söyler. Gerek 'Gösterim Tiyatrosu' döneminde, gerekse 'Araç Olarak Sanat' döneminde fiziksel aksiyon çalışması Grotowski'nin araştırmalarının öncelikli bir parçası olmuştur (Richards, 2005). Grotowski'nin aksiyon tanımı Stanislavski'ninkine hem benzerdir, hem de ondan farklılaşır. Grotowski de aksiyonu Stanislavski gibi öncelikle etkilerden doğan bir şey olarak tanımlar; fakat onun hedefi oynanacak karakterin aksiyonlarını araştırmak değil, oyuncuyu gündelik olmayan bir bütünlüğe doğru taşıyacak özel bir aksiyonu yaratmak için ihtiyaç duyulan etkileri ortaya çıkarmaktır. Grotowski'nin son döneminde onun öğrencisi olmuş ve Grotowski Çalışma Merkezi'ni devralmış olan Thomas Richards bu farkı şöyle açıklar:

Grotowski, çalışmasında *organiklik* kavramını yeniden tanımlar. Stanislavski için 'organiklik', yapı ve kompozisyonun da yardımıyla sahnede beliren ve sanata dönüşen 'normal' yaşamın doğal ilkeleri anlamına gelir. Grotowski'de ise

organiklik, bir itkiler akım gücü gibi bir şeyi, bedenin 'içinden' gelip kesin bir eylemin gerçekleştirilmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler. (2005, s. 132)

Grotowski'nin aradığı, "kısıtlamalardan arınmış bir bedende günlük yaşamla ilgili olmayan bir bütünlüğe giden organik itkiler"dir (Richards, 2005, s. 135). Yapılması gereken ise bu itkilerin rehberliğinde kesin ve ince bir şekilde işlenmiş, yinelenen bir yapının oluşturulmasıdır. 'Araç Olarak Sanat' döneminde Grotowski bu yapıya büyük harfle 'Aksiyon' ismini vermiştir (2005, s. 164, 176). Aslında Aksiyon'un öncüsü, Grotowski'nin ilk dönemi olan 'Gösterim Tiyatrosu' döneminde ortaya attığı 'bütünsel edim' kavramıdır. *Yoksul Tiyatroya Doğru* kitabında Grotowski bütünsel edimi oyuncunun sanatının düğüm noktası olarak gördüğünü belirtmiş ve bu edimi oyuncunun "ne yaparsa yapsın bütün varlığıyla yapması" (2002, s. 95) olarak tanımlamıştır. Her ne kadar bu tanım Grotowski'nin daha sonraları kullanmaktan kaçındığı 'mistik' tonları taşısa da, oyuncunun beden-zihin bütünlüğüne yaptığı vurgu açısından önemlidir. Grotowski'ye göre bütünsel edim eğer gerçekleştirilebilirse, oyuncunun tinsel ve fiziksel varlığının birbirinden ayrılmaz hale geldiği ve organizmasının bütünü aracılığıyla özel türde bir 'ruh hareketi'ni resmedecek güce ulaştığı bir varlık durumudur (Grotowski, 2002, s. 96). Bununla birlikte Polonyalı sanatçı bütünsel edimin aynı zamanda bir 'içtenlik edimi' olduğunu belirtir. Bu edim sırasında oyuncu kendini bütünüyle gerçekleştirdiği aksiyona vererek seyircilerin önüne toplumsal maskelerden sıyrılmış salt insan olarak çıkar (Grotowski, 2002, s. 97-98).

Her ne kadar bütünsel edim kavramı Grotowski'nin çalışmalarını tiyatronun konvansiyonel sınırlarının ötesine, insan yaşamına dair daha geniş bir alana doğru çekmeye başlasa da, Polonyalı yönetmen söz konusu dönemde halen tiyatronun içinde hareket etmektedir. Oyuncu bütünsel edimi gerçekleştirirken seyirci bunu bir olay örgüsü ve karakterin aksiyonları arkasından izlemektedir (Grotowski, 2005). 'Para-Tiyatro' döneminden itibaren ise Grotowski'nin gösterim olarak tiyatro fikrinden uzaklaştığını görürüz. Katılımcı tiyatro fikrinin baskın olduğu bu dönemde seyirci-oyuncu ayrımı, hatta seyirci ve oyuncunun kendisi ortadan kalkmıştır; bunun yerine çeşitli eylemleri birlikte gerçekleştirmek üzere buluşan insanlar vardır. 'Para-Tiyatro' ve 'Kaynaklar Tiyatrosu' dönemlerinde Grotowski'yle beraber çalışmış olan Polonyalı antropolog Leszek Kolankiewicz o dönemde Grotowski'nin artık konvansiyonel anlamda tiyatro oyunları yönetmeye son vererek 'Kutsal Gün' olarak adlandırdığı, aksiyon niteliği taşıyan ve insanları özel koşullar içinde bir araya getiren etkinlikler yönetmeye başladığını belirtir: "Grotowski'nin o dönem yaptığı etkinlikler insanın kendi varoluşunu bütünlüklü olarak hissetmesini sağlayan birer *happening*, birer etkinlikti. İnsan ile aksiyon arasında bir sınır yoktur; insanın kendisi saf aksiyondur zaten" (2010, s. 90).

Grotowski'ye göre para-teatral sözcüğünü kullanmaya başlamak bizi çok önemli iki soruyla karşı karşıya bırakmaktadır: "Herşeyden önce, oynamak/taklit etmek ve olmak arasındaki fark nedir? Ve ikinci olarak, gerçek bir toplanma nedir?" (1994d, s. 198). Bu sorular ve 'Para-Tiyatro' dönemindeki araştırmalar Grotowski'yi yavaş yavaş Polonya'dan ani ayrılışıyla beraber yarım kalacak olan 'Kaynaklar Tiyatrosu' dönemine taşır. Grotowski dünyanın çeşitli yerlerinden ve geleneklerinden gelen insanları Polonya'nın kırsalında bir araya toplar. Farklı Avrupa geleneklerinden, Asya geleneklerinden (Hint, Japon, İslam), Afrika geleneklerinden, Kuzey Amerika Kızılderililerinin geleneklerinden, vb. oluşan çok kültürlü bir grup kurar. Bu çalışma bağlamında aranan şey, bu farklı kültürlere ait ritüel ve sanatsal tekniklerin bir sentezi değil, somut, insan bedenine ait olan, insanın kendisi üzerine çalışmasını olanaklı kılan kültür-ötesi ya da kültür-öncesi aksiyonlardır. Çalışmaya katılanlar örneğin yalın bir yürüyüşü ararlar; fakat bu yürüyüş yapanın algısını değiştirecek, onu gündelik dışı bir deneyime doğru götürecek, insanın doğayla bütünlüğünü hissetmesini sağlayacak bir yürüyüş olmalıdır (Grotowski, 1994b; Grotowski, 1994c). Bütün bu çalışmalar süresince 'Para-Tiyatro' döneminde sorulan iki temel soru ve saf aksiyon tartışması halen geçerliliğini korumaktadır. Grotowski (1994a) 1978'de New York'ta yaptığı 'Aksiyon Literal'dir' başlıklı konuşmasında her ne kadar tiyatrodaki genellikle dekor ve sahne donanımı ile kendinden başka bir mekânı temsil etmek üzere tanımlanmış bir alan ile ilgilensek de bu alanın aynı zamanda çok iyi bildiğimiz üzere bir sahne olduğu ve üzerinde geçen olayların sahnede yer aldığını hatırlatır. Böylelikle dinleyicileri mekânın başka bir mekânı temsil etmediği, bir olay her nerede gerçekleşiyorsa bizzat orada gerçekleştiği bir durum üzerine düşünmeye davet eder. Böyle bir durumda eğer bir güneş varsa bu gerçek bir güneş, bir ağaç varsa bu gerçek ağaç olacak, her şey her ne ise o olacaktır. Grotowski'ye göre aynı durum insan için de geçerlidir. Ağacın altında duran bir kişi varsa bu kişi kendisidir ve başka biriymiş gibi davranmasına gerek yoktur. Fakat böyle bir durum tiyatro söz konusu olduğunda önemli bir sorunun ortaya çıkmasına yol açar, çünkü tiyatro sanatı konvansiyonel olarak oyuncu/karakter ikiliği üzerine kurulmuştur:

Sahne üstünde, bir tiyatrodaki, genelde bir rol oynarız. Eğer, Kral Lear'ı oynayacaksam, kendimle Kral Lear arasındaki fark benim başka birini oynadığımın farkında olmama yetecek kadar büyüktür. Ama eğer o ağacın

altındaki kendim olacaksam, dehşet verici bir soru doğar: Hangi kendim? Arkadaşlarımın bildiği mi? Düşmanlarımın bildiği mi? Başkalarının bilmesini istemediğim kendim mi? Hayalini kurduğum mu? Hoşlanmadığım mı?

...

Belki de -Bir kimse nasıl kendisi olur?- sorusunu hiçbir biçimde sözcüklerle yanıtlayamayız. Ama hiç kuşku yok ki eğer kendimizi unutursak, yanıt aksiyon içinde bulunabilir. (1994a, s. 172)

Böyle bir çalışmada artık temsile dair herhangi bir şeyden söz etmek mümkün değildir. Var olan şeyler başka şeyleri, var olan mekân başka bir mekânı, oyuncular karakterleri temsil etmemektedir. Her şey her neyse odur, aksiyon literaldir ve kendisinden başka bir şeyi temsil etmemektedir. Grotowski çalışmalarına katılanlardan beklentisini şöyle açıklar: “[B]urada ve şimdi olmak, neredeyse orada olmak, ne yaparsa onu yapmak, kimle karşılaşıyorsa onla karşılaşmak” (1994a, s. 174). Bunu başarmanın ödülü ise kendini gerçekleştirdiği aksiyonun içinde unutup, ‘ben’ imgesinden bütünüyle kurtularak özel bir ‘oluş’ hâline geçmektir.

Teatral bir dile geri dönersek, Grotowski’nin ‘Para-Tiyatro’ ve ‘Kaynaklar Tiyatrosu’ dönemlerinde, sürdürdüğü ‘saf aksiyon’ ya da ‘literal aksiyon’ arayışı içinde artık karakterin aksiyonunu bütünüyle geride bıraktığını söylemek mümkündür. Stanislavski’de ve Brecht’te var olan karakterin aksiyonu/oyuncunun aksiyonu ikiliği burada bütünüyle ortadan kalkmıştır. Geriye sadece oyuncunun ya da artık bütünüyle ‘yapan/eden’ haline gelmiş olan insanın aksiyonu kalmış gibidir. Fakat Grotowski bizi şaşırtır; bu iki dönemdeki araştırmaların izlerinin halen devam ettiği ‘Araç Olarak Sanat’ döneminde ‘Gösterim Tiyatrosu’ döneminde üzerinde çalıştığı ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’ araştırmasına geri döner. ‘Araç Olarak Sanat’ dönemindeki çalışmalarda belirleyici olan, katılanların aynı anda hem fiziksel eylemler hem de (özellikle Karayipler’e ait) bazı eski geleneksel şarkılar üzerindeki çalışmalarıdır. Grotowski ‘Araç olarak Sanat’ terimiyle artık çağdaş dünyada unutulmuş bulunan bir şeyden bahsettiğini belirtir:

Eylem’in öğeleri, dolaysız etkileri üzerinden onu yapanların beden, yürek ve başı üzerinde çalışılacak enstrümanlardır.

...teknik öğeler bakımından neredeyse her şey sahne sanatlarında olduğu gibidir: Bir şarkı üzerinde, itkiler üzerinde, hareket biçimleri üzerinde çalışırız, metne ilişkin güdüler bile belirir. Bir yapı belirene kadar her şey en temel gereksinimlere indirgenir. Bu, bir gösterimdeki kadar kesin ve ince işlenmiş bir yapıdır, *Eylem*’dir. (2005, s. 164)

Grotowski ‘Araç Olarak Sanat’ çalışmasının bütünüyle tiyatronun dışında olmadığını belirtir, hatta bu çalışma tiyatroya ya da onun deyimiyle ‘Sunum Olarak Sanat’a katkı sağlamaya namzettir. Çünkü Grotowski’ye göre ‘Araç Olarak Sanat’ ile ‘Sunum olarak Sanat’ aynı büyük ailenin iki farklı ucunda yer alırlar ve aralarında “zanaat bilinci üzerinden bir geçit olmalı”dır (2005, s. 180).

Gene de büyük harfle ‘Aksiyon’ Grotowski açısından bir ‘amaç’ değil, yapanların kendi gelişimleri üzerinde çalışmalarını sağlayacak bir ‘araç’tır. Bu noktada Türkçeye araç olarak çevrilen Grotowskiyen terimin İngilizcede *vehicle*, yani taşıt ya da vasıta anlamına gelen araç olduğunu belirtmek önemlidir (Grotowski, 1995; 2005). ‘Araç Olarak Sanat’ yapanların üzerine binip gittikleri bir vasıta. Grotowski bunu ilkel bir asansöre benzetir. Bu, ‘yapan’ın içinde olduğu ve kendi kendini, bir halatla, gündelik dışı, daha hafif ve hatta yüce olarak nitelenebilecek bir enerji düzlemine doğru çektiği büyük bir sepet gibidir. Amaç yapanın kendi içgüdüsel bedenine inmesidir ve eğer gerçekleştirilen aksiyon görevini yerine getirirse yapan için sepet hareket etmeye başlayacaktır (2005, s. 167-168). Bu hareketi sağlayacak olan şey, söz konusu ilkel asansörü kurabilecek nitelikteki itkilerin açığa çıkarılmasıdır. Bunun yollarından biri geleneksel şarkılar üzerine çalışmaktır. Grotowski çalışmalarında kullandığı geleneksel şarkıların çok önemli bir özelliği olduğunu söyler. Ona göre bu şarkılar organik köklere sahip olan, hiçbir zaman bedene ait yaşayan itkilerden kopuk olmayan şarkılardır. Bu şarkıları “taşıyanlar, beden içinde hareket eden itkiler”dir (2005, s. 172). Bu noktada ilginç bir şekilde karakter fikri geri döner. Grotowski’ye göre yapılacak şey:

Geleneksel şarkının, bağlantılı itkileriyle birlikte ‘bir kişi’ olduğunu görmektir. ...Çok eski şarkılar vardır, kolayca kadınsı oldukları farkedilir, başka şarkılar da erkeksidir, kimi şarkılarda ergenlik çağındakiler, hatta çocuklar vardır - bunlar da şarkı yaşlılarıdır. ...geleneksel bir şarkı canlı bir varlıktır. Evet, her şarkı bir insan değildir, aynı zamanda hayvan şarkı, güç şarkı da vardır. (2005, s. 171-172)

Grotowski sanki Stanislavski'nin 'Fiziksel Eylemler Yöntemi'ni şarkı söyleme çalışmasına uyarlamış gibi görünmektedir; burada aranan şey, birer kişi olarak yaklaşılacak şarkılara ait organik itkileridir. Grotowski, Stanislavski'nin çalışmasında oyuncu ve karakterin birbirine karışarak nihayetinde üçüncü bir varlığın ortaya çıkmasını anıştıracak şekilde, şarkı söyleme çalışmasında da bir süre sonra şarkıyı söyleyen ile şarkının birbirine geçmeye başlayacağından söz eder: "Titreşimsel nitelikleri yakalamaya başladığımızda bu, itkilerde ve eylemlerde köklenir. Ve ansızın o şarkı *bizi söylemeye* başlar. O eski şarkı beni söyler. Artık o şarkıyı bulmakta mıyım yoksa ben o şarkı mıyım bilemem" (2005, s. 171). Şarkıyı söyleyen ve şarkı arasındaki ilişki, Stanislavski'nin ya da Brecht'in ortaya koyduğu oyuncu/karakter ikiliğinden farklı bir durumdur. Bunu daha açık bir şekilde kavramak için şarkı söyleme çalışmalarıyla aynı anda yürütülen fiziksel eylemler çalışmasına bakmak yararlı olacaktır. Richards, Grotowski'nin çalışmaya katılanlardan fiziksel eylemlere kaynak olmak üzere kendilerince önemli buldukları kişisel bir anılarını, bir rüyalarını ya da hiç gerçekleşmemiş bir düşlerini kullanmalarını istediğini belirtir ve kendisinin F. isimli bir katılımıyla yürüttüğü çalışmadan örnek olarak söz eder:

F. adlı genç bir oyuncu vardı. Öykü babasıyla ilgiliydi. Babası bir gece bardan eve sarhoş dönmüş, yere yığılıp sızıncağa değin şarkı söylemişti. ...

F., ...babasının neler yaptığını tam olarak anımsayarak fiziksel davranışın gerçeğe uygun çizgisini oluşturuyordu. Gerçek fiziksel eylemler her zaman arzu ve dileklerle bağlantılı olduğundan, babasının derin arzularını bulmaya da yaklaşmıştı. F.nin çalışmasında onun babasını görmeye başlamıştım. F.'nin, babasını 'oynayışını' değil, yalın biçimde babasının eylemlerini yerine getirişini görüyordum. F. üzerinden başka birini görmeye başlamıştım: F. hala oradaydı, ne var ki onun üzerinden bir başkası varlık bulmuştu sanki. (2005, s. 110-111)

F. örneğiyle somutlaşan 'Araç Olarak Sanat' çalışması bir yandan halen tiyatronun içinde olan, öte yandan tiyatroyu aşan bir aksiyon tanımını getirmektedir. Halen bir ikilik - bu örnekte F. ve babası - var gibidir, fakat bu iki öge arasındaki ilişki bir temsil ya da taklit ilişkisi değildir. F. isimli oyuncu gerçekleştirdiği aksiyonda herhangi bir karakterin ya da teatral konvansiyonun arkasına saklanmamıştır, çünkü F. babasını 'oynamamaktadır'. Yaptığı şey geçmişte tanıklık ettiği babasına ait bir eylemi/aksiyonu hatırlayarak onu şimdi ve burada yeniden gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Belki de burada aslında ne F.'nin ne de babasının olduğunu söylemek gerekir; şimdi ve burada var olan yalnızca saf aksiyonun kendisidir. F. babasının geçmişteki eylemlerini bugün burada yalın bir şekilde yerine getirirken Grotowski'nin arzu ettiği gibi kendisini aksiyonun içinde unutmuştur. Aslında bu ilişki, Grotowski'nin çalışmalarına katılanlardan kendi kültürlerine ait geleneksel şarkılarla kurmasını istediği ilişkinin aynısıdır. Polonyalı yönetmen şöyle sorar:

[Şarkıyı söyleyen kimdir? O siz misiniz? Ama bu büyükannenizin şarkılarından biriye, o hala siz misiniz? Ama eğer siz gövdenizin itkileriyle büyükannenizi arayıp bulmaya çalışıyorsanız, o zaman şarkı söyleyen ne siz ne de büyükannenizdir: büyükannenizi ararken şarkı söyleyen sizsiniz, yani, büyükanne/şarkıcınızı arayıp bulmaya çalışıyorsunuz. Belki birinin bu şarkıyı ilk kez söylediği, hayal edilmesi zor bir zamana ve yere doğru geri gidirsiniz. ...eğer şarkının başlangıcına doğru gitme yeteneğiniz varsa, o zaman artık şarkı söyleyen büyükanneniz değildir, ama atalarınızdan, memleketinizden, köyünüzden, anne ve babanızın ve büyükbabanızın köyünden birisidir. (1994d, s. 205-206)

Tıpkı F. gibi büyükannesinin şarkısını söylemeye çalışan kişi için de aslında ne şarkı söyleyen bir büyükanne ne de kendisi vardır. Karakter/oyuncu ikiliği aşılmıştır. Çünkü artık burada ne karakter ne de oyuncu vardır, sadece büyükannesini ya da atalarını ararken şarkı söyleyen -bir kişi olarak değil, fakat bir aksiyon olarak- insan vardır.

Sanat aracılığıyla, saf ya da literal bir aksiyon içinde özgürleşen insana ulaşma düşüncesi her ne kadar Grotowski'nin sanat yaşamının son döneminde olgunlaşmış bir niteliğe bürünmüş olsa da, aslında bu arayış yukarıda da ayrıntılarıyla tartışıldığı gibi onun sanat yaşamı boyunca içinden geçtiği dört dönemin her birinde- 'Gösterim Tiyatrosu' (ya da 'Sunum Olarak Sanat'), 'Para-Tiyatro', 'Kaynaklar Tiyatrosu' ve 'Araç Olarak Sanat'- oldukça önemli bir yer tutmuştur.

5. Sonuç

Temel malzemesi oyuncunun bizzat kendisi olan tiyatro sanatının özü aksiyon(lar) yaratmaktır. Fakat farklı tiyatro yaklaşımları oyuncunun yaratacağı aksiyonun nasıl bir şey olduğu ve ne şekilde oluşturulacağı konusunda değişen düşünceler öne sürmekte ve bunun sonucu olarak birbirinden farklılaşan oyunculuk anlayışları ortaya çıkmaktadır.

Makale boyunca Stanislavski, Brecht ve Grotowski'nin oyuncunun sanatı bağlamında aksiyon kavramına getirdiği yaklaşımlar incelenmiş, bu yaklaşımların hem ortak hem de farklılaşan unsurlara sahip olduğu ortaya konmuş ve sonuç olarak 20. yüzyıl tiyatrosuna damgasını vurmuş olan bu üç tiyatro insanının kendine özgü oyunculuk kuramları geliştirdiği görülmüştür.

Stanislavski, sanat yaşamının son döneminde geliştirdiği 'Fiziksel Aksiyonlar Yöntemi'nde oyuncunun sanatını, içinde olay örgüsü çerçevesinde rolün gerektirdiği birer istek, birer amaç, birer itki taşıyan fiziksel aksiyonları geliştirmek ve bunları anlamlı bir çizgi üstünde bir araya getirerek bir karakter yaratmak olarak tanımlamıştır. Oyuncunun yaşadığı bu psiko-fiziksel süreç içinde temel amaç, canlandırılan karaktere ait aksiyonlara o karakteri iten itkileri keşfetmektir. Stanislavski'ye göre oyuncunun sanatı ancak bu şekilde, oyuncu karaktere ait aksiyonların yaparı/edeni haline geldiğinde doğal ve etkili hale gelecektir.

Brecht, Stanislavski'nin geliştirdiği fiziksel aksiyon çizgisinin keşfedilmesi fikrini reddetmez, ama oyuncunun karakterle özdeşleşmesine şiddetle karşı çıkar. Çünkü ona göre bu durum karakterlerin gerçekleştirdiği aksiyonların seyirci tarafından kaçınılmaz, değiştirilemez gibi görünmesine yol açacaktır. Brecht'in bu olumsuz duruma getirdiği çözüm, oyuncunun bir yandan karakterin aksiyonlarını gerçekleştirirken, bir yandan da bu aksiyonlara karşı kendi tavrını içeren bir ek aksiyon yaratmasıdır. Aynı anda gerçekleşen bu iki farklı aksiyon – karakterin aksiyonu ve oyuncunun aksiyonu - arasındaki diyalektik ilişki, var olan toplumsal yaşamı sorgulayan 'Brechtien' bir tiyatronun ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır.

Öte yandan Grotowski, Stanislavski'nin oyuncunun görevinin itkilerin keşfi aracılığıyla aksiyon(lar) yaratmak olduğu düşüncesini kuvvetle benimser. Fakat onun peşinde olduğu itkiler karaktere ait, oyundaki olay örgüsü içinde şekillenen gündelik hayata ait itkiler değil, oyuncuyu gündelik yaşamın ötesinde bir bütünlük haline taşıyacak özel nitelikteki itkilerdir. Bu anlayış, Grotowski'nin karakter ve onu canlandıran oyuncu ikiliğinden büyük ölçüde uzaklaşmasına ve kişinin neyse o olduğu, ne yapıyorsa onu yaptığı literal aksiyon fikrini geliştirmesine yol açmıştır. Kendisinin daha sonraları 'Araç Olarak Sanat' diye isimlendirdiği bu yaklaşıma göre aksiyon artık sanatsal bir araçtan çok oyuncunun kendi insani gelişimi üzerinde çalışmasını sağlayan yaşama ait bir araç haline gelmiştir.

Stanislavski, fiziksel aksiyonlar geliştirme fikrine dayalı oyunculuk yaklaşımında, karakterin aksiyonlarını oyuncunun aksiyonları haline getirerek karakter ve onu oynayan oyuncu ikiliğini görünmez kılmaya çabalar. Brecht kendi tiyatro anlayışı doğrultusunda, tam tersine bu ikiliği oyuncunun ek aksiyonu fikri aracılığıyla daha da görünür kılmayı hedeflemiştir. Grotowski ise karakter/oyuncu ikiliğinin ötesine geçen saf ya da literal bir aksiyon yaratma fikrinin peşine düşmüştür. Bugün Batı ve Batı dışında oyuncunun sanatına getirilen/getirilebilecek yeni yaklaşımların bu üç etkili tiyatro insanının oyunculuk kuramına getirdiği güçlü düşüncelere olumlu ya da olumsuz bir tepki vermeden oluşturulması çok da mümkün görünmemektedir. Bu sebeple onlara ait aksiyon anlayışlarının tüm yönleriyle derinlemesine anlaşılması yeni ortaya çıkan/çıkabilecek oyunculuk yaklaşımlarının anlaşılması açısından oldukça önemlidir.

Kaynakça

- Act. (t.y.a). In *Tureng- Turkish English Dictionary*. Retrieved from <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/act>
- Actor. (t.y.b). In *Tureng- Turkish English Dictionary*. Retrieved from <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/actor>
- Aksiyon. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=aksiyon>
- Benedetti, J. (2004). *Stanislavski: An introduction*. New York: Routledge.
- Bentley, E. (2005). Stanislavski ve Brecht (E. Çete, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 183-190.

- Brecht, B. (2005a). Stanislavski üzerine notlar (E. Çete, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 169-182.
- Brecht, B. (2005b). *Tiyatro için küçük organon* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Carnicke, S. M. (2003). *Stanislavsky in focus: An acting master for the twenty-first century*. Oxon and New York: Routledge.
- Coger, L. I. (2005). Stanislavski fikir değiştiriyor (F. Güllü, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 163-168.
- Grotowski, J. (1994a). Aksiyon Literal'dir (H. Bahçeci, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, 171-175.
- Grotowski, J. (1994b). Bir kaynaklar tiyatrosuna doğru gezinti (Ç. Genç, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, 177-180.
- Grotowski, J. (1994c). Kaynaklar tiyatrosu (Ç. Genç, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, 185-189.
- Grotowski, J. (1994d). Sen birinin oğlusun (S. Saral, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 5, 195-207.
- Grotowski, J. (1995). From the theatre company to art as vehicle. In T. Richards, *At work with Grotowski on physical actions* (p. 115-135) (T. Richards, M. A. Moos and J. Grotowski, Trans.). London: Routledge.
- Grotowski, J. (2002). *Yoksul tiyatroya doğru* (H. Yetişkin, Çev.). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Grotowski, J. (2005). Tiyatro Kumpanyası'ndan araç olarak Sanat'a. T. Richards, *Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak* (s. 155-180) (H. Yıldız ve A. Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kolankiewicz, L. (2010). Grotowski mistik bir ustaydı (A. A. Kaim, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 17, 89-100.
- Moore, S. (2005). Fiziksel aksiyonlar yöntemi (F. Güllü, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 159-162.
- Mumford, M. (2005). Brecht Stanislavski'yi araştırıyor: Sadece taktik bir hamle mi? (D. Çavdar, C. Tanır ve O. Uysal, Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 191-218.
- Pavis, P. and Shantz, C. (1999). Action. In *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis* (p. 9-13). Toronto: University of Toronto Press.
- Richards, T. (2005). *Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak* (H. Yıldız ve A. Candan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Schechner, R. (2013). Play. In *Performance studies: An introduction* (p. 89-122). New York and London: Routledge.
- Tanyel, B. ve Esen, U. (1996). Stanislavski ve oyunculuk yöntemi üzerine. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 6, 337-359.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: Theatre Communications Group.
- Yaralı, E. ve Karaboğa, K. (2005). Sistem'in kısa tarihçesi. *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, 11, 117-157.
- Zarrilli, P. (2013). Introduction: Acting as psychophysical phenomenon and process. In R. Loukes, J. Daboo and P.B. Zarrilli (Ed.), *Acting as psychophysical phenomenon and process* (p. 1-50), Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.

Jung's Shadow Archetype and Its Traces in Marina Carr's *Woman and Scarecrow*

Jung'in Gölge Arketipi ve Marina Carr'ın *Kadın ve Korkuluk* Oyunundaki İzleri

Cüneyt Özata, *Department of Foreign Languages, Ordu University*

Abstract

Being a country that constantly provides well-established writers to the world literature and draws attention as a kind of education country in the eyes of great writers, Ireland embodies a magnificent literary tradition and accumulation from the past to the present. Marina Carr, one of the female playwrights of the contemporary Irish theater of the twentieth century and a contributor of which Ireland to the world literature, stands out among the most important female writers. The main action of Carr's plays is to reflect the psychological dilemmas of individuals who live within the borders of the country and are shaped with Irish culture. In this psychological framework, Carr, who aims to show the introversion of people with depression, often appears as an important playwright, both by rewriting myths and addressing issues that are not familiar to Irish society in her plays. Although, unlike her other plays, she did not use the strategy of rewriting myths in *Woman and Scarecrow*, she succeeds in giving the play a gothic atmosphere with the Scarecrow character and creates new characters suitable for her own writing style. The play *Woman and Scarecrow* focuses on Carr's theme of death and makes the audience feel that moment of death and the fear of death that the individual will experience upon realization that life has no meaning when faced with the reality of death. Carr aims to reflect the reality of death to the audience through a shadow character. The moment of death of an old woman who tries to come to terms with her past on her deathbed and takes her pain out of herself is an attempt by Carr to symbolize the reality of death with the characters of *Woman and Scarecrow* in the play. This study deals with the shadow archetype that Carl Gustav Jung handles in the context of personality theory, forming the dark side of the personality produced by the images in our subconscious, with Scarecrow character created by Carr.

Keywords Archetypes, shadow, Jung, doppelgänger, *Woman and Scarecrow*.

Academical disciplines/fields: Literature, performing arts, psychology.

Özet

Dünya edebiyatına sürekli köklü yazarlar kazandıran, büyük yazarların gözünde bir tür eğitim ülkesi olarak da dikkat çeken bir ülke olan İrlanda, geçmişten günümüze kadar uzanan süreçte görkemli bir edebiyat geleneğini ve birikimini bünyesinde barındıran bir ülke konumundadır. İrlandanın dünya edebiyatına sunduğu yirminci yüzyıl çağdaş İrlanda tiyatrosunun kadın oyun yazarlarından biri olan Marina Carr İrlanda'nın son dönem yetiştirdiği önemli kadın yazarları arasında göze çarpar. Carr oyunlarının temel eylemi ülke sınırları içerisinde yaşayan ve İrlanda kültürü ile yoğrulmuş bireylerin psikolojik açmazlarını yansıtmaktır. Bu psikolojik çerçevede depresyondaki insanların içe dönük sıkıntılarını göstermeyi amaçlamış olan Carr, genellikle oyunlarında gerek mitleri tekrar yazmasıyla gerekse İrlanda toplumunun alışık olmadığı konuları ele almasıyla öne çıkan önemli bir oyun yazarı olarak belirir. *Kadın ve Korkuluk* oyununda diğer oyunlarından farklı olarak mitleri tekrar yazma stratejisini kullanmamış olsa da Korkuluk karakteri ile oyuna hem gotik bir hava vermeyi başarır hem de kendi yazım stiline uygun yeni karakterler yaratır. *Kadın ve Korkuluk* oyunu Carr'ın ölüm temasını merkeze alarak bireyin ölüm gerçeği ile karşılaştığı anda yaşamın bir anlamının olmadığını fark ederek yaşayacağı o ölüm anını ve ölüm korkusunu izleyiciye hissettirmektedir. Carr ölüm gerçeğini bir gölge karakteri üzerinden izleyiciye yansıtmayı amaçlar. Geçmişle ölüm döşeginde hesaplaşmaya çalışan ve bunun acısını kendisinden çıkaran yaşlı bir kadının ölüm anı Carr tarafından oyundaki *Kadın ve Korkuluk* karakterleri ile ölüm gerçeğinin simgeleştirilmeye çalışılmasıdır. Bu çalışma, Carl Gustav Jung'un kişilik kuramı bağlamında ele aldığı ve bilinçaltımızdaki imgelerin oluşturduğu kişiliğin karanlık yönünü oluşturan gölge arketipini, Carr tarafından yaratılan Korkuluk karakteriyle ele almaktadır.

Anahtar sözcükler: Arketipler, gölge, Jung, *doppelganger*, *Kadın ve Korkuluk*.

Akademik disiplinler/alanlar: Edebiyat, sahne sanatları, psikoloji.

- **Corresponding author:** Cüneyt Özata, Yabancı Diller Bölümü, Fen Edebiyat Fakültesi, Ordu Üniversitesi.
- **Address:** Ordu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı A.D., Ordu, Türkiye.
- **e-mail:** cuneyt.ozata@hotmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-9179-9537
- **Available online:** 21.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.756262

Received: 22.06.2020 / Accepted: 07.12.2020

1. Introduction

Regarded as perhaps the most prominent of all writers of contemporary Irish theatre, which has a deep-rooted literary tradition from past to present, and growing up in the state of Offaly Marina Carr was born in Dublin on November 17, 1964, and is one of the daughters of a family with six children, and her mother is a primary school teacher. Carr met theatre at a young age through her father who is a playwright and novelist. Completing University College Dublin with degrees in English and Philosophy, Carr was also an active participant of the school's drama community during her university education, and her first play *Ullaloo*, which she wrote in college, was performed at the Dublin theatre festival in 1989. Being very interested in theatre, Carr began studying her MA in Samuel Beckett, one of the most significant playwrights of Absurd theatre. Her play, *Low in the Dark*, written in 1990, was given its first production at the Dublin Art Projects Centre. Written in 1991, *The Deer's Surrender* was staged at Lane theatre in Dublin. *The Mai*, as the first of Midlands Trilogy, attracts considerable attention from the audience and critics alike. It was first performed in 1994 and received the Best New Irish Play award at the Dublin theatre festival. This play was followed in the series by *Portia Coughlan*, first published in 1996, and *By the Bog of Cats...* (1998), the latter of which received the best new play award. *Ariel*, first staged in 2002, is a single act play, and it was followed by *Meat and Salt*. Her *Woman and Scarecrow* (2006) premiered at the Royal Court (Sierz, 2010, p. 38).

Similar to the plays set in accordance with the village and rural life of Ireland, which is always apparent in the Irish theatre tradition and provide the fundamental material for the plays, Carr's plays seem to take place in the twilight belt in the Irish countryside. As Doyle states, "Carr's plays grow out of that 'great, new, modern Ireland' but, in many ways, they reproduce, half a century on, the insular sensibilities of *The Field*" (Doyle, 2010, p. 498). Although the plays are generally located in watery places in a gloomy atmosphere, Carr examines domestic life, family and *woman* that has a struggle for existence in a patriarchal system for centuries rather than rural life in *Woman and Scarecrow*. "In contemporary Irish theatre the work of Marina Carr pushes the boundaries of theatrical representation to the limit before crossing them to reveal a passionate enactment of exile and alienation" (Richards, 2004, p. 150). It is an "exile from self-expression, from self-determination" (Richards, 2004, p. 150).

Carr is the silent cry of women who cannot escape the male supremacy in traditional Irish life, are locked in the houses called *families*, are exposed to violence and incest, cannot form a unique and powerful identity, and are looking for an escape through 'suicide' (Haughton, 2013, p. 73). Melissa Sihra expresses the matter of whether women can progress within the narrow boundaries drawn by men and form an identity in a family environment with this statement:

In Carr's plays the family is a site of contestation, disunity and violation where the tenacious exploration of womanhood and issues of gender and sexuality crucially resist the monological nationalist, masculinist, colonial, and postcolonial issues of identity and history that have tended to dominate Irish dramatic narratives over the last century. (Sihra, 2005, p. 234)

The rural life of Ireland is generally at the boundary of life that is extremely Catholic and guided by church drive. Although within this framework of life, Carr's plays are considered to be based on family and family life, the main protagonist of her plays is the type of woman who is a wife, a lover, or a mother seeking to escape from this dilemma through suicide, where she is not valued by her husband in marriage. Family life depicted as it is in *Woman and Scarecrow* is not a picture of happy families living in the Irish countryside; on the contrary, the metaphor of the house is a photograph of a solemn life, which is not visible from the outside, but unwelcome by women: "In the very male-centered drama of Ireland, Carr takes the risk of dramatizing the women's experience in a rural setting divorced from Irish nationalism and national identity definitions" (Sayin, 2008, p. 76).

On the other hand, the environment in the opening scene of the play depicted with the image of an elderly woman lying on the bed, sent from the hospital to her home due to her deadly illness from which she had no hope to recover appears actually just a dull and chilly room of the house. The room is treated as a metaphor in this play by Carr, and with this room metaphor, Carr seems to be broadcasting live from the grave like a host recounting the moment of death of an old woman. *Woman and Scarecrow*, in a sense, can be said to be a ritual engagement of the spectators to the funeral of a woman coordinated by Marina Carr.

Also, in a conversation with Sihra, Carr describes death as:

The fact that we are dying probably is the only significant thing for all of us. And *how* we live, and *how* we die. I think that is so important – *how* one dies. I love

biography because I love reading about how people die. I think it says everything about how they have lived – it is extraordinary. I love the idea of the tragedy of man and woman. It is the only significant thing about us – that we are going. (Sihra, 2003, p. 56)

In addition to using Greek Myths to attract the audience's interest and make the play interesting, Carr reflects such binary oppositions as real vs imagination and destruction vs creation in her plays. In addition, Carr does not directly name her characters in *Woman and Scarecrow*. Four characters are given life in this two-act play, the plot of which is formed through Woman's uncanny state on the threshold between life and death on her death bed while having a debate with her so-called 'inner voice' -Scarecrow- and her womanizer Husband's occasional visits. Auntie Ah is another character visiting Woman to mostly warn and to blame her, sometimes to pray with her and to say, 'I've warned you before.' Despite the casual visits by Husband and Auntie Ah, Scarecrow seems to be the only character accompanying Woman throughout the whole play. Scarecrow as a hazy figure answers the questions that Woman essentially asks herself, sometimes reminding her of what happened in the past and helping her face herself, making Scarecrow act as the inner voice of Woman and having her think about her unfulfilled life by judging and reassuring her at the same time. The play consists of a dialogue between Woman and a Scarecrow figure that Woman has probably established in her mind. It represents the talk that she is having with her inner voice.

The Scarecrow figure, then, can be explored in the play as the *doppelgänger* or the shadow of Woman and it seems probable to analyse the role of this figure as the conscience of the main character, Woman. Considering the standing of this doubled Woman character in establishing the plot of the play, it would be essential to discuss the ways the *doppelgänger* figure has been defined in diverse ways by various theorists and how this concept appears in literature before examining the character of Scarecrow as the second self of Woman intertwined with the death theme.

Živković defines the *doppelgänger* "As an imagined figure, a soul, a shadow, a ghost or a mirror reflection that exists in a dependent relation to the original, the double pursues the subject as his second self and makes him feel as himself and the other at the same time" (Živković, 2000, p. 122). The connection between the two selves is very crucial in that they both are the same and different at the same time, most of the time existing as two separate sides in the same person's identity. The *doppelgänger* figure can also be described as an 'evil twin'. Another definition of the second self by Živković is as follows: "The double is defined as evil precisely because of its difference and a possible disturbance to the familiar and the known" (Živković, 2000, p. 124). In other words, according to Živković, the second self can make the first one suffer as an enemy. This shadowy figure, which may appear having many different roles and definitions, is the copy of the first self, sometimes very similar to it and sometimes very different from it, but always having some kind of connection with it meeting on a common ground with each and every definition mentioned so far.

Nevertheless, the double as seen from the Jungian perspective is different. Jungian archetypes delve into the psyche of the person and show the inherent qualities, such as persona and shadow. In light of the shadow archetype as the double-figure, Živković claims that:

Unlike Freud, Jung sees the Self as *complexio oppositorum*, where good and evil are simply complementary opposites, each a necessary condition for the existence of the other. In his doctrine of the shadow he defines the double as neither good nor bad, but as 'a replica of one's own unknown face.' It acquires a demonic aspect only because one side of the personality is repressed and subordinated to a faultless and absolute good. (Živković, 2000, p. 125)

The idea of the collective unconscious can be broadly defined as the part of one's mind which existed within one's relatives and genetic relationship and continues to do so with the help of cultures and genes. The acceptance as a child that one's mother is figure of strong attachment or that somehow there is a divine being who controls and oversees everything happening on Earth can be said to be the result of this collective unconscious. Though these images and thoughts are hard to accept at first, the later stages of human consciousness respond to them not as strangers but something familiar. The reason, for example, why babies hold their mothers in great respect is that the image of a mother is inherently found within their psyches (Burger, 1997, p. 102). All these images are, in fact, passed down from generation to generation, forming what Jung labelled as archetypes. These archetypes are mainly developed throughout an individual's experiences in life. God-image, darkness, parents, and death can be claimed to exemplify some of these archetypes, making them almost limitless in scope and number. However, four of them are of utmost importance as seen in his writings as "there are as many archetypes as there are typical situations

in life" (Jung, 2014a, p. 48). Perhaps the most known and studied are persona, anima/animus, self and shadow, which form the basis of his idea.

The shadow archetype consists of one's repressed feelings and qualities that one hides from others. One's shadow is the dark side within them that the individual conceals from the eyes of everyone involved in one's life. It "contains the unconscious part of ourselves that is essentially negative, or to continue the metaphor, the dark side of our personalities" (Burger, 1997, p. 102). It is Jung's belief that every person has a shadowy personality however unwilling one may be to accept it as such. What the individual does in the cases of unacceptance of such a figure is to project it onto others. Projection is the identification process of one's qualities with an outside object by way of alienation. People who do not want to encounter the shadow side of their personality think that they get rid of it by projecting their shadows outside. This projection of one's shadow mainly has negative impacts on one's relationship within a certain social context, from which people can save themselves by accepting the existence of their shadow. Only then can one find the self. In Jung's words, "The shadow is that hidden, repressed, for the most part inferior and guilt-laden personality whose ultimate ramifications reach back into the realm of our animal ancestors and so comprise the whole historical aspect of the unconscious." (cited in Diamond, 1996, p. 96). In another sense, shadow is a part within a person which is mainly primordial and can hardly be escaped. To further the explanation, shadow does not always seem like a dark or abysmal side of human consciousness, but it can "...also displays a number of good qualities, such as normal instincts, appropriate reactions realistic insights, creative impulses, etc." (cited in Diamond, 1996, p. 96).

Drawing on the confrontation of the self with the alternative one, Jung says:

This confrontation is the first test of courage on the inner way, a test sufficient to frighten off most people, for the meeting with ourselves belongs to the more unpleasant things that can be avoided so long as we can project everything negative into the environment. But if we are able to see our own shadow and can bear knowing about it, then a small part of the problem has already been solved: we have at least brought up the personal unconscious. The shadow is a living part of the personality and therefore wants to live with it in some form. It cannot be argued out of existence or rationalized into harmlessness. This problem is exceedingly difficult, because it not only challenges the whole man, but reminds him at the same time of his helplessness and ineffectuality. (Jung, 2014a, p. 20)

The way an individual accepts the existence of her, or his shadow is of utmost importance in correcting the flaws the individual might possess or, sometimes, stopping dwelling on the past, which is achieved through the occurrence of mutual company:

We carry our past with us, to wit, the primitive and inferior man with his desires and emotions, and it is only with an enormous effort that we can detach ourselves from this burden. If it comes to a neurosis, we invariably have to deal with a considerably intensified shadow. And if such a person wants to be cured it is necessary to find a way in which his conscious personality and his shadow can live together. (Jung, 2014a, p.3)

The shadow figure usually acts like a 'neighbour', upon which one can shed 'projections' of one's unconscious being (Jung, 1967, p. 297). Moreover, the shadow allows a person to judge their self in a more effective way as he or she becomes able to view the self from two various sides and stand in the middle (Jung, 2014b, p. 463). It goes without saying that Jung does ask us to embrace our shadowy sides in the hopes of bettering ourselves as well as others in the process:

It is a frightening thought that man also has a shadow side to him, consisting not just of little weaknesses- and foibles, but of a positively demonic dynamism. The individual seldom knows anything of this; to him, as an individual, it is incredible that he should ever in any circumstances go beyond himself. But let these harmless creatures form a mass, and there emerges a raging monster; and each individual is only one tiny cell in the monster's body, so that for better or worse he must accompany it on its bloody rampages and even assist it to the utmost. Having a dark suspicion of these grim possibilities, man turns a blind eye to the shadow-side of human nature. Blindly he strives against the salutary dogma of original sin, which is yet so prodigiously true. Yes, he even hesitates to admit the conflict of which he is so painfully aware. (Jung, 2014a, p.30)

This does not, of course, mean that one's shadow can always be a good one that helps better the person. In such circumstances as neurosis, it is possible to view one's double as a threatening figure. As such, the notion of what is real or not may be said to have blurry lines after such an experience by the conscious of the unconscious:

Whenever contents of the collective unconscious become activated, they have a disturbing effect on the conscious mind, and contusion ensues. If the activation is due to the collapse of the individual's hopes and expectations, there is a danger that the collective unconscious may take the place of reality. This state would be pathological. If, on the other hand, the activation is the result of psychological processes in the unconscious of the people, the individual may feel threatened or at any rate disoriented, but the resultant state is not pathological, at least so far as the individual is concerned. Nevertheless, the mental state of the people as a whole might well be compared to a psychosis. (Jung & Hull, 1997, p.122)

Thus, the shadow may take forms of different beings in the mind which might then take the place of the real for the individual though others would not be aware of it. One is bound to be either 'a maniac or a savage beast', and as people, it is in our nature to put blame 'on external circumstances' than to accept our wrong doings; this, then, is when the shadow figure comes in and allows our feelings and emotions to detonate as if, as Jung puts it analogically, 'living on the edge of a volcano' (Jung, 1960, p. 16).

2. Discussion

In line with this, the shadow side of the original self is bound to seek for a way out of the so-called trap that it is in, where it has stayed for far too long to endure being kept at bay for any longer, which, in turn, allows one's second self to uncover certain openings in the way to existence and act as if it were an entirely autonomous presence of its own. It may thus be argued that one's ignorance of one's second being triggers a form of susceptibility in the individual.

The double characters in the play have various functions contributing to the plot together with certain aims having a unique role just like the other characters. As Keppler categorizes the Second Self figure, the doubles may appear in many different forms such as a Savior, a Tempter, a Pursuer, and as a Vision of Horror in distinct contexts (Keppler, 1972, p. 55). The role and the form of Woman's shadow is essential particularly for the main character of the play. These two interlinked characters (Woman and Scarecrow) complementing each other "... are eventually brought together as part of a symbolic (or psychological) process of self-reckoning through dying" (Curtin, 2019, p. 201). Actually, this doubled Woman character is "a mixture of exhausted resignation and fighting spirit" (Sierz, 2010, p. 48). The different roles that are given to the second self-figure by Carr with different purposes unite around the same centre of becoming the repetition of the first self as an inner voice of Woman throughout the play.

This repetition of the first self sometimes leads to a kind of self-discovery for the main self. Adrian Curtin says: "Likewise, it tracks with Carr's general thematic interest in death, which figures in many of her plays and is frequently coupled with self-discovery" (Curtin, 2019, p. 197). In Carr's *Woman and Scarecrow*, Woman is having a journey during which she discovers herself on her deathbed with the help of a second self-figure presented as Scarecrow. This self-discovery that the main character experiences through the end of her life helps her find her real inner self. Walter suggests that "the notion that dying provides the last opportunity for the person to become truly authentic, to acknowledge his or her real inner self" is a particularly modern, post-Freudian conception of personhood in which there is "a distinction between 'inner self' and 'outer expression'" (Walter, Walter and Walter, 1994, p. 44). So, with this Scarecrow figure the inner self of Woman is both revealed to the audience and to Woman herself. This dying woman is in a process of learning through the hallucinations she is experiencing throughout the whole play. So, this deathbed becomes a learning place not only for the character itself but also for the readers to some extent as they hear her inner voice through the Scarecrow figure.

Whether the double-figure functions as a punishing agent symbolizing conscience, or a figure that helps the protagonist achieve self-development and become a more complete person, it still completes the first self in one way or another. Along with this, the presentation technique of this double figure is also crucial to be explored, in terms of narration and how the usage of first- or third-person point of view contributes to the effect characterization has on the readers. The assumption is that first-person narrative would contribute to the ambiguity of the double figure's existence, while the third person narrative would contribute to the credibility of the double figure by making the reader sure of its presence. This ambiguity and blurred

perception of Scarecrow created thanks to the writing style of Carr leads to several kinds of readings about the function of it in the play. "The fantastical characters may thus be understood as psychological projections – mechanisms by which Woman can conduct a self-reckoning before she dies (like Duffy's Everyman)" (Curtin, 2019, p. 198). The ambiguity that Marina Carr presents to the reader can justify the interpretation for the Scarecrow figure as a fantastic and supernatural figure to represent the inner voice of Woman eventually.

The woman character in *Woman and Scarecrow*, which "is set in a bedroom in the present, somewhere in the Irish Republic" (Curtin, 2019, p. 197) is presented in a miserable way on her deathbed. None of her achievements are mentioned or shown; instead, her body is old and controlled with no joy or happiness. "Females in Carr's plays are, accordingly, frequently depicted as stifled, dominated and often the victims of male violence" says Catherine Rees (2017, p. 57). The woman in this play is not a victim of male violence physically; however, she is obviously a victim of a dominant male figure. This dominance is not actually a patriarchal one suffocating and oppressing Woman; however, it is one that drags Woman into sorrow. The play explores death, pain and yearning for her past having a suffering female figure on the focus. "Carr offers a modern, sociological explanation of the psychological destruction of women" (Dedebaş, 2013, p. 259) says Dedebaş pointing to Woman's recognition of her own desperate situation in Act I when she says: "I'm being buried alive. I am my own ghost" (Carr, 2010, p. 43). Woman ends her life mourning and grieving for her unfulfilled life in the last scene of the play. In addition, this pain and suffering are doubled by the presence of the Scarecrow figure taking its part as the conscience of Woman presented in an allegorical way. Although Scarecrow is not directly and clearly a projection of the second self, it still can be explored as a double motif as the focus here is on the pursuit of Woman by the double. Scarecrow never leaves Woman alone and never lets her decide and think alone. Scarecrow is depicted as a blurry figure the presence of which is not clearly known for certain, which makes the reader think of it as a mysterious illusion of Woman. But still, it is mentioned in the character list as an independent and visible one, which makes it an actual figure having her own lines. The reader is left uncertain about if the other characters see or hear Scarecrow or not as a physical character; however, Woman insists on the presence of it. Up to this point, it has been a question whether it is a physical double or just an illusion interrupting Woman's last days on Earth. As a result, the reader is never convinced of the independent occurrence of this mysterious creature. However, it is obvious that Scarecrow enters Woman's thoughts, becomes her shadow, and controls her.

Although no physical resemblance is mentioned between Woman and Scarecrow, the thing that makes Scarecrow a double for Woman is that it never leaves her alone and plays a role as an inner voice knowing anything about her life and controlling her in her decisions. In addition, even though Scarecrow distracts her by reminding her of her unhappy past and criticizing her on her wrong decisions mostly about her husband, it is not a tyrant follower for Woman. It is an obtrusive and disruptive delusion for Woman from which she cannot escape. Even though she is mostly comfortable with it, it is a pursuing and torturing conscience. However, it still has an ambiguous position in Woman's life even if just as a hallucination that she creates in her mind. In spite of the fact that Scarecrow is a disturbing inner voice, it is somehow helping Woman to realize herself and complete her self journey. This doubled female character being the victim in the story waiting for her husband for ten years destructs herself under the influence of the pills she is taking as she cannot silence her inevitable inner voice- the so characterized Scarecrow throughout the play and suffers a lot from it. This inner voice haunts Woman and makes her feel deep sorrow by reminding her about the loneliness she has had dealing with children all alone without her husband accompanying her all those years. This kind of psychological destruction Woman experiences on her death bed contributes to her success of self-realization at the end of the play when Scarecrow uses her blood as an ink to write her story. "This juxtaposition of destruction and creation in Carr's plays serves the purpose of creating a new identity and finding a starting point that will help the silenced women reclaim their agency" (Dedebaş, 2013, p. 267). This victimized female figure in the play finds a way to form her own identity through her double, Scarecrow. "Her dying, then, enables her to speak for herself ultimately" (Dedebaş, 2013, p. 268). This final scene where Woman dies and her story is being written by Scarecrow actually can be read as evidence where the reality and fantasy are intertwined; nevertheless, it still contributes to Scarecrow being a powerful double-figure superseding Woman's inner voice.

The play begins with Scarecrow reminding Woman which path she has chosen in her life and telling her that this path is wrong, and she is lost. Woman saying, "I thought you were the navigator" (Carr, 2010, p. 5) reveals to the reader that Scarecrow is a figure that has been guiding her throughout her life as an inner voice and second self. At this point, it would not be wrong to take this inner voice -Scarecrow- as a shadow for Woman. Even when her flirtatious husband comes to visit and apologize to her on her deathbed, she asks Scarecrow what to do. She asks about her own decisions as if she is consulting her best friend, the most trustworthy friend she has created in her own mind, and she gets an answer from Scarecrow in sometimes

an accusing and sometimes judgmental tone. This second self guides Woman with an attitude that shows that Scarecrow has intervened in every decision she has made in her life and judges her when she does not act on what it says. In addition, Scarecrow is not literally an illusion that she has created in her mind, it is an actual character that is mentioned in the play, which creates a kind of mysterious atmosphere.

In addition to Scarecrow's interventions to Woman's thoughts and feelings, for Campos, labelling the play as "Woman's death-bed lament to her alter-ego or subconscious, Scarecrow" (Campos, 2008, p. 48), Scarecrow is not such a strong figure influential in leading Woman's life. Scarecrow's interventions are for changing her life in a way to make her a much more powerful figure to take the control of her own life and spend it with pleasure. On the contrary, "Woman ignored and gave up Scarecrow—the symbol of her personal power, her feelings, and her identity" (Campos, 2008, p. 50). Further to that, she estranges her inner voice dispelling it to an inactive and shadowy state, which eventually drives her to an unfulfilled and unhappy life even if she cannot get rid of this illusion of Scarecrow even on her last breath. So, the play can be read as "a journey through inner landscapes of the self and soul to death and beyond" (Sihra, 2018, p. 189).

It is still obvious that Scarecrow has been with Woman as a follower and intruder even in the most private parts of her life, and this can be inferred from the lines she says: "It's wonderful to have such a critical spectator on all one's most intimate journeys" (Carr, 2010, p. 13). She does not even leave Scarecrow only as a spectator; on the contrary, she asks it to remind her of how she felt despite she herself is the one living through them all. "Pity I don't remember it then. Was I happy? Parading naked around the room?" (Carr, 2010, p. 13). This question that he asks to the Scarecrow is one of those questions that people ask themselves when they are alone with their own conscience. People continue to question whether they are happy or not and wait for their inner voice to respond and verify their feelings. Scarecrow answers these questions in Carr's play. It is the inner voice of Woman that reminds her what she experienced and how she felt in the past so much so that Woman asks Scarecrow about whether she herself is still alive or not: "Am I still breathing?" (Carr, 2010, p. 11) as Scarecrow is almost always aware of Woman's feelings and wishes: "But admit it, you've always loved the idea of dying" (Carr, 2010, p. 9). Sometimes, even while we do not know what we want, it is very likely that another character who knows it better than us is an inner voice. In the play, it is possible to catch many clues just like the examples mentioned above to make a deduction for the same outcome.

Despite being one of the characters in the play who speaks and physically takes place on the stage, Scarecrow, which we define as a shadow for Woman, can also be interpreted as an imagination of Woman. Carr says; "Scarecrow is an aspect of herself. It is a dialogue between self and soul" (Carr, 2007). It is an imaginary guide for her to converse with and to consult to when she is too weak and unconscious to talk with her husband and Auntie Ah. Together with this, it would not be wrong to evaluate this imaginary character as an evil twin that disturbs, provokes, and annoys her throughout the play, rather than being a secret friend who comforts and makes her feel good. The questions asked by Scarecrow are also worth paying attention to at this point. While asking why she married her womanizer husband knowing that he was not good for her, and asking if she still likes him or not, Scarecrow fights with Woman until she reveals what she really thinks and how she feels, and thus displays her fight with her conscience. Another scene that we can evaluate with a symbolic approach to the confrontation of Woman with herself is the moment when Woman asks for a mirror from Scarecrow.

Bring me the mirror please... To watch myself die. I want to see how I am. I always look in mirrors to find out what's happening to me. Please bring me the mirror. I want to see if I'm still here... Are they? Show? I can't see.
(Carr, 2010, p. 12)

With these lines above, Woman is begging Scarecrow to help her face the reality about her own life. This confrontation through the mirror is also an inner fight that Woman has. Another scene that shows Scarecrow is a disturbing *doppelgänger* for Woman is the one where it says that her husband is not interested in the heart-breaking details of her life. This second self causes the woman to regret even on her last breath and die with an internal fight with her conscience, instead of helping her to end her unfulfilled life in peace.

Indeed, through this self-confrontation that Woman experiences thanks to Scarecrow, not only Woman but also "... we are informed of her faults and follies" (Haughton, 2013, p. 72). Moreover, Woman's confessions and her death -dying process- is what reveals Scarecrow's real mission in the play. This negotiation Woman has held with Scarecrow -her inner voice- about her experiences in life comforts her on her deathbed in addition to the disturbance that it gives to her. "To come to terms with her own death, she must first

excavate reason and peace for her experiences in life, both as a gendered being and as a living, breathing, individual being" (Haughton, 2013, p. 73). To acknowledge her death, she pushes herself to go back over her roles in society and especially in her family. Reconsidering the most crucial stages of her life becomes a real struggle for her as she realizes how she has passed her life doing what the others and society expects from her. Woman groans: "Why didn't I have more sex when I could have?" (Carr, 2010, p. 32). She finds an answer to this question very quickly thanks to Scarecrow saying, "You were too busy hoovering" (Carr, 2010, p. 32). At the end she gives in to Scarecrow and confesses her fault in hiding behind the household chores and 8 children that she has given birth.

The Woman hesitating about doing what Scarecrow says often allows this second self to lead her life by listening to this inner voice and even asking what decisions she should make and what she herself thinks. Woman supports this aforesaid claim with following lines, "Do I have a choice?" (Carr, 2010, p. 36) as an answer to Scarecrow's offer for her to take dictation from it when she wants to write a letter. However, there are also scenes where Woman still protests this Scarecrow figure and tries to establish authority over it. At the beginning of the play, Woman strives to show Scarecrow that the control is in her hands by threatening it to hold her breath saying, "Now you know who's boss" (Carr, 2010, p. 7). In so doing, she wants to suppress her inner voice. The fact that Scarecrow makes many of her decisions in the following scenes can be interpreted as a way for Woman to comfort and console herself regarding her initial effort to establish authority over Scarecrow.

In fact, these two separate characters, which form two different identities of a single self, complement each other, and cause the reader to think that Woman and Scarecrow are the same person in many parts of the play. Although they often appear as two different characters by creating a sense of uncertainty and ambiguity, the reader can read the implications that these two are the same character between the lines. The implication that each and every decision made affects both of them in the same way can be found first when Scarecrow says: "All my life I've been doing as you say and look where it's landed us" (Carr, 2010, p. 6). In the following scenes, Scarecrow says: "He loved you. More. He loved me... He saw me and he loved me. But you couldn't handle that, jealous surface bitch that you are" (Carr, 2010, p. 18-19). Here, it is more like we are reading a fight between two women about a man. Scarecrow saying "...you could be with him now. I could be with him now instead of this funeral parlour." (Carr, 2010, p. 19) confuses the reader one more time. It is as if two different characters play the same role at the same time. So much so that Scarecrow says: "I'll smoke for both of us" (Carr, 2010, p. 19) to Woman who wants to smoke. Another scene showing that these two characters represent the same person is when Woman and Scarecrow start saying the same things at the same time while Woman is speaking. They start talking like a one single person. Sayin, "And I thought it would be so for all of time apportioned to us here. And then you denied me. And how. For a very long time I thought I had done something" (Carr, 2010, p. 39).

The pronoun they use is 'us' in the first sentence and then continues as 'me'. This makes the reader think about the possibility of a single character speaking to herself right from the very beginning of the play. The fact that Scarecrow is only in dialogue with Woman at the beginning of the play can be evaluated as a proof showing that this character symbolizes the inner voice of Woman.

While suggesting that there are two separate selves that complement each other appearing sometimes as one and the same character in the play, it is also important to interpret Scarecrow's presence in the play compared to other characters. It is noteworthy at this point that the other two characters in the play do not see Scarecrow and that they do not have any dialogue with it. From this point of view, it would not be wrong to make a claim that this character is an illusion of Woman that she has created in her mind. In the first scene, when the woman speaks to her husband, she consults Scarecrow about her husband's question. It refuses to answer claiming she does not care about its thoughts in a reproachful manner. The woman asks if this sentence is memorized or not (to Scarecrow or/and her husband). However, there is uncertainty about whether she is asking this question to her husband or Scarecrow. Because either way, the dialogue is complete and there is no stage direction clearing this up. However, her husband answers the question and continues to speak.

HIM. Can you forgive me, my dear?

WOMAN. (To Scarecrow) Can I?

SCARECROW. Since when have you considered my opinion?

WOMAN. Your callous treatment of me. Did you rehearse that phrase?

HIM. Did I what?

WOMAN. It was more than callous. Don't pretty it up for a deathbed (Carr, 2010, p. 16).

In fact, the presence of the inner voice as a third character intervening in the dialogue between Woman and her husband is evident. However, the dialogue continues as if no one intervenes. Based on the scene above, we can see that Him (her husband) cannot hear or see Scarecrow.

In the second act of the play, we get the clue that Scarecrow is invisible to Auntie Ah. While Woman asks her to save Scarecrow from the wardrobe, Auntie Ah does not pay attention to what Woman says, and they start praying, implying that Woman is hallucinating.

WOMAN. It's going to kill her.

AUNTIE AH. The state of the room. Swear there was a wrestling match here.

WOMAN. Get her! Get her! Help her! Scarecrow's still in the wardrobe.

AUNTIE AH. Ah, there's always someone in the wardrobe. Come on, we'll say a decade of the rosary.

WOMAN. (Calls.) Scarecrow, would a rosary help? (Carr, 2010, p. 28)

In this scene, we can take Scarecrow as a shadow for Woman accompanying her throughout the play, which she has created only in her mind acting as her inner voice. At the end of the play, Woman gives her last breath alone in the arms of Scarecrow. She is alone with his inner voice.

3. Conclusion

Based on the analysis above, it can be said that Scarecrow appears as a shadow and a second self which symbolizes the inner voice of Woman throughout the play. In addition, the dialogues between Woman and Scarecrow can be evaluated as Woman's fight with her own inner voice, conscience, and feelings. The fact that she is consulting Scarecrow even when she thinks about forgiving her husband contributes to the idea that this shadow figure is her inner voice. At the same time, evaluating this figure as a twin or a second self can leave the analysis incomplete. On the contrary, it can be said that bringing Woman face to face with herself, Scarecrow acts as an inner voice that disturbs, judges, and criticizes her. Although she accepts this confrontation in silence in many parts of the play, it can be easily read between the lines that she sometimes tries to get rid of it.

Carr's insistence on delving deep into the minds of women is also apparent. Both Woman and Scarecrow share important qualities even though they should be opposites. Woman's acceptance of Scarecrow as a part of her consciousness further illuminates Jung's ideas regarding the inescapable nature of the shadow. The projection of her inner self does not come at the cost of another human being, but in her inner self. Through this projection and acceptance of her shadowy figure, Woman manages to find her true self and reinvent an identity imposed on her for so very long. As a result, leaving the fact that the characters of Woman and Scarecrow act as two separate characters, it can be concluded that Scarecrow is a shadow as defined by Jung acting as the inner voice of Woman.

References

- Burger, J. M. (1997). *Personality*. California: Brooks/Cole Pub. Co.
- Campos, H. J. (2008). *Marina Carr's hauntings: Liminality and the addictive society on and off the stage*. (Doctoral dissertation, Brigham Young University, Provo). Retrieved from: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/1451>
- Carr, M. (2007, Eylül 23). *Playwrights in profile* [Radio broadcast]. RTE Radio 1.
- Carr, M. (2010). *Woman and scarecrow*. New York: Dramatists Play Service, Inc.
- Curtin, A. (2019). *Death in modern theatre: Stages of mortality*. Manchester: Manchester University Press.
- Dedebaş, E. (2013). Rewriting of tragedy and women's agency in Marina Carr's *by the bog of cats...*, *Ariel*, and *woman and scarecrow*. *Women's Studies*, 42(3), 248-270.

- Diamond, S. (1996). *Anger, madness and the daimonic: The psychological genesis of violence, evil, and creativity* (Foreword by Rollo May. A volume in the SUNY series in the Philosophy of Psychology). Albany: State University of New York Press.
- Doyle, M. (2010). Slouching towards Raftery's hill: The devolving patriarch in Marina Carr's midlands plays. *Modern Drama*, 53(4), 495-515. Retrieved from: <https://muse.jhu.edu/article/407725>
- Haughton, M. (2013). Woman's final confession: Too much hoovering and not enough sex. Marina Carr's woman and scarecrow. *Mortality*, 18(1), 72-93.
- Jung, C. G. (1960). *Psychology and religion*. Connecticut: Yale University Press.
- Jung, C. G. (1967). The philosophical tree. In Adler G. & Hull R. (Eds.), *Collected Works of C.G. Jung, Volume 13: Alchemical Studies* (pp. 251-350). Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G. & Hull, R. (1997). The psychological foundations of belief in spirits. In *Psychology and the Occult: (From Vols. 1, 8, 18 Collected Works)* (pp. 108-125). Princeton: Princeton University Press. Retrieved from: www.jstor.org/stable/j.ctv10crg6v
- Jung, C. G. (2014a). *The archetypes and the collective unconscious*. London: Routledge.
- Jung, C. G. (2014b). *Two essays on analytical psychology*. London: Routledge.
- Keppler, C. F. (1972). *The literature of the second self*. Arizona: University of Arizona Press.
- Rees, C. (2017). *Adaptation and nation: Theatrical contexts for contemporary English and Irish drama*. London: Springer.
- Richards, S. (Ed.). (2004). *The Cambridge companion to twentieth-century Irish drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sayın, G. (2008). Quest for the lost m/other: Medea re-constructed in Marina Carr's *By the Bog of Cats...* (1998). *Cankaya University Journal of Arts and Sciences*, 1(9), 75-87. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cankujas/issue/4015/53020>
- Sierz, A. (2010). Marina Carr. In Martin M. and Peter P. S. (Eds.), *The Methuen Drama Guide to Contemporary Irish Playwrights* (pp. 37-56). London: Methuen.
- Sihra, M. (2003). Reflections across water: New stages of performing Carr. In Leeney C. and McMullan A. (Eds), *The Theatre of Marina Carr: Before Rules Was Made* (pp. 92-113). Bray: Carysfort Press.
- Sihra, M. (2005). 'Nature noble or ignoble': Woman, family, and home in the theatre of Marina Carr. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 11(2), 133-147.
- Sihra, M. (2018). *Marina Carr: Pastures of the unknown*. London: Springer.
- Walter, J. A., Walter, T. & Walter, H. E. (1994). *The revival of death*. Hove: Psychology Press.
- Živković, M. (2000). The double as the 'unseen' of culture: Toward a definition of doppelgänger. *Facta Universitatis-Linguistics and Literature*, 2(7), 121-128.

Jorge Méndez Blake'in Eserlerinde Görsel Anlatım Biçimi Olarak Üstkurmaca Metafiction as a Visual Expression in the Works of Jorge Méndez Blake

Aysun Aydın, *Sanat ve Tasarım Programı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu Üniversitesi*

Özet

Üstkurmaca (metafiction), gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulamak/sorunsallaştırmak için bilinçli ve sistemli olarak dikkati anlatının bir kurmaca olduğuna çeken bir anlatım yöntemidir. Modern ve özellikle postmodern edebiyatta kullanılan üstkurmacanın farklı yöntemleri olmasına rağmen genel bir ifadeyle anlatıcının öykü içinde öykü, kurmaca içinde kurmaca oluşturması olarak bilinmektedir. Edebiyat alanında kullanılmasının yanında yöntemin son yıllarda görsel sanatlar alanında da uygulandığı görülmektedir. Bu bağlamda bir örnek olarak edebi eserlerde görülen üstkurmaca ile çağdaş Meksikalı sanatçı Jorge Méndez Blake'in eserlerini ortaya koyarken uyguladığı yöntemler arasındaki benzerlik dikkati çekicidir. Bu sebeple, bu çalışmada üstkurmaca yöntemini Jorge Méndez Blake'in eserlerinde nasıl uyguladığı araştırılırken dolaylı yoldan de üstkurmacanın görsel bir anlatım yöntemi olarak çağdaş sanata uygulanabilirliği üzerinde durulmuştur. Sanatçının eserleri genel tarama modeli ile veri toplanarak ve yazışma tekniği ile sanatçıdan bilgi alınarak analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda üstkurmacanın bir yöntem olarak çağdaş sanat eserlerinde de kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Jorge Méndez Blake, üstkurmaca, disiplinlerarasılık, edebiyat, çağdaş sanat.

Akademik disipin(ler)/alan(lar): Edebiyat, mimari, görsel sanatlar.

Abstract

Metafiction is a narrative method that consciously and systematically draws attention to the fact that narrative is a fiction in order to question / problematize the relationship between reality and fiction. Although there are different methods of metafiction used in modern and especially postmodern literature, it is generally known as the narrator's creation of story within the story and fiction within fiction. In addition to being used in the field of literature, it is seen that the method has been applied in the field of visual arts in recent years. In this context, the similarity between the metafiction seen in literary works and the methods applied by contemporary Mexican artist Jorge Méndez Blake while revealing his works is striking. For this reason, while investigating how he applied the metafiction method in his works, in this research, indirectly, the applicability of metafiction to contemporary art as a visual expression method is emphasized. The works of the artist were analyzed by collecting data with the general scanning model and getting information from the artist with the correspondence technique. As a result of the analysis, it is understood that metafiction has started to be used as a method in contemporary art works.

Keywords: Jorge Méndez Blake, metafiction, interdisciplinary, literature, contemporary art.

Academical disciplines/fields: Literature, architecture, visual arts.

- **Sorumlu Yazar:** Aysun Aydın, Sanat ve Tasarım Programı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu Üniversitesi.
- **Adres:** Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kuzeykent Mah. Org. Atilla Ateş Paşa Cad. No: 15, Merkez, Kastamonu.
- **e-posta:** aydinnaysun@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-3730-912X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 23.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.810606

Geliş tarihi: 14.10.2020 / **Kabul tarihi:** 22.12.2020

1. Giriş

Sanat eserlerinin en belirleyici özelliklerinden biri de kurmaca olmalarıdır. Sanatın kurmaca olması demek sanatın gerçeklikle ilgisi olmayacağı anlamına gelmez. Tam tersine sanat eserinin kurmaca olan dünyası, içinde bulunduğu çağın, toplumun hakikatiyle yoğrulmuş bir dünyadır. Sanat, kurmaca olma niyetiyle var olan ile yetinmeyen olabilecek olan bir dünyayı dile getirir. Bu dünya bazen olması mümkün olmayan, ancak sanatçının yaratıcılığıyla ortaya çıkan bir kurguyla gerçekleşir. Bu kurgu bazen bir başka kurguyu içerisinde barındırır. Üstkurmaca olarak bilinen bu anlatım yöntemi yirminci yüzyılın son yirmi yılında gerçekleşen edebi tartışmaların çoğunun odak noktası olmuştur (Hotti, 2015, s. 9-10).

Son yıllarda edebi alanlarda sıklıkla bir yöntem olarak kullanılan üstkurmacanın diğer sanat alanlarında uygulanabilirliği merak konusudur. Türk Dil Kurumu sözlüklerinde tanımı olmayan *üstkurmaca*, Linda Hutcheon'a göre; "kurmaca hakkında bir kurmacadır, yani kendi anlatımı ve / veya dilsel kimliğiyle ilgili bir yorum içeren kurmacadır" (Hutcheon, 1980, s. 1). Waugh'a göre: "üstkurmaca, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkında soru sormak için bilinçli ve sistematik olarak bir eser olarak statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıya verilen bir terimdir" (Waugh, 1984, s. 29). Oxford İngilizce ve İspanyolca sözlüğe göre ise, üstkurmaca; "yazarın, bilinçli bir şekilde parodileyerek veya roman kuralları ve geleneksel anlatı tekniklerinden ayırarak bir eserin yapaylığına veya edebi olmasına atıfta bulunduğu kurmaca" olarak tanımlanır (Metafiction, t.y.).

Birbirinden farklı olan bu tanımlara göre; "üstkurmaca, edebi kurgularda kitap yazma ile sınırlı değildir. Üstkurmacanın tanımı her türlü kurgusal sistemin yaratımına da odaklanır, çünkü edebi metnin yaratılmasıyla ilgili olan üstkurmaca metinlerinde, yazar-metin ilişkisi insanın tüm yaratı etkinliklerine paradigma oluşturur" (Karabostan, 2006, s. 13).

Jorge Méndez Blake, "üstkurmaca kelimesi üzerinde fazla düşünmediğini, eserleri ile ilgili olarak aklına gelen kelimenin 'çeviri' (*translate*) olduğunu" (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020) söylemişse de edebi bir eseri görsel bir esere çevirirken yeniden kurguladığı için üstkurmaca yöntemine oldukça yakın olduğu görülmektedir. Bu açıdan bu çalışma sanatçının eserlerine yeni bir bakış açısı ile yeni bir görsel okuma iddiası taşır. Bu çalışmada, alanyazında hiçbir örneği bulunmayan uygulamaların çağdaş sanat alanında uygulanabilirliği ve bir anlam üretmede izleyiciyi de sürece dâhil edip etmediğini de sorgulamaktadır. Bu kapsamda çağdaş sanatçı Jorge Méndez Blake'in yaptığı çalışmalarda edebiyattan aldığı konular ile mimariden aldığı malzemeleri birleştirerek üstkurmacayı bir yöntem olarak eserlerinde nasıl ele alıp uyguladığı incelenmektedir. İnceleme, genel tarama modeli ve yazışma tekniği kullanılarak yapılmıştır. Genel tarama modeli ile alanla ilgili literatür taranmış, yazışma tekniği ile sanatçıyla e-posta yoluyla iletişime geçilerek eserleri ile ilgili makalenin konusu dâhilinde önceden hazırlanmış soruların cevaplandırılması istenmiştir. Kullanılan bu iki teknikle elde edilen veriler toplanarak sanatçının eserleri analiz edilmiştir.

2. Kurmaca Nedir?

Ayırt edilmesi kolay ancak izahı oldukça zor olan kurmaca kavramı "kasıtlı bir biçimde tasarlanmış ancak aldatıcı olmayan uydurma bir söylem" olarak tanımlanabilir (Gorman, 2008, s. 163). Türkçede *fiktif* ve *itibari* olarak da kullanılır. Edebiyatta, "genellikle hikâye, roman ve destanda karşımıza çıkan kurgulamada, yaşanan hayattan alınan malzemeler işlenerek, değiştirilip ayıklanarak bir bakıma düşsel bir gerçekliğe dönüştürülerek ya da zihinde tasavvur edilen şekilleriyle kullanılırlar" (Karataş, 2001, s. 256).

Kurmaca, kasıtlı olarak yanlış ifadelerden oluşmalıdır. Aksi takdirde kurmacayı teşhis etmenin ya da onu gerçek söylemden ayırt etmenin başka türlü mümkün olmayacaktır. Kurgusal ifadelerin gerçekte mutlaka yanlış olmaları gerekmez, çünkü içerisindeki cümlelerden herhangi birinin doğru çıkması eserin kurgusal statüsünde herhangi bir değişikliğe yol açmaz. Aynı şekilde gerçek söylem, doğru olma niyeti taşır ve yanlış ifadeler yine de onun gerçek değerini korur. Kurgusal söylemin yanlışlığı aldatıcı olmamak zorundadır, çünkü kurmaca, ancak bu şekilde yalandan ayırt edilebilir. Şayet alıcı, kurgusal söylemin arkasında yatan aldatıcı olmayan niyeti fark edemezse, o zaman kurgusal iletişim başarısız olur (Gorman, 2008, s. 163).

3. Üstkurmaca ve Yöntemleri

Yirminci yüzyılın son yirmi yılındaki edebi tartışmaların çoğu üstkurmaca kavramı çevresinde gerçekleşmiştir. O zamandan beri çeşitli edebiyat araştırmacıları bir fikir birliğine varmaya ya da en azından terimin daha rafine bir tanımını sunmaya çalışmışlardır. Bununla birlikte, bugüne kadar çoğu araştırmacının birbirlerinin çabalarına ilişkin düzeltmeler ve iyileştirmeler yapmasının yanında terime dair kapsamlı bir tanımın bulunmadığı anlaşılmaktadır (Hotti, 2015, s. 9). Üstkurmaca teriminin İngilizcedeki karşılığı *metafiction*'dir. *Meta*, "Batı dillerinde aşmayı, daha üst düzeyde ele almayı ifade eden terimdir" (Cevizci, 1999, s. 587). Oxford İngilizce ve İspanyolca sözlüğe göre ise: "(Yaratıcı bir çalışmanın) kendisine veya türünün kurallarına atıfta bulunan; kendini referans alan" anlamına gelir (Meta, t.y.). *Fiction* kelimesi ise Türkçede hem *kurgu* hem de *kurmaca* anlamlarına karşılık gelmektedir. Bu nedenle *metafiction* teriminin Türkçede *üstkurmaca*, *üstkurgu*, *metakurmaca* veya *metakurgu* şeklinde farklı kullanımları mevcuttur. Waugh'a göre:

Üstkurmaca, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkında soru sormak için bilinçli ve sistematik olarak bir eser olarak statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıya verilen bir terimdir. Kendi yapım yöntemlerini eleştiren bu yazılar, yalnızca anlatı kurgusunun temel yapılarını incelemekle kalmaz, aynı zamanda edebi metinlerin dışındaki dünyanın olası kurgusallığını da keşfederler. (Waugh, 1984, s. 2)

Bu tanıma göre üstkurmaca, kurmaca ve gerçeklik kavramlarıyla ve bu kavramları sorgulamakla ilgili bir terimdir. Üstkurmaca'ya göre, "nesnel bir dünyayı tanımlamak imkânsızdır. Çünkü gözlemci gözlenen daima değiştirir" (Waugh, 1984, s. 3). Bu sebeple üstkurmaca yöntemini kullanan yazar, kendinden önceki yazarların üstlendiği insana gerçeği anlatma görevini terk ederek okuyucuyu gerçeğin kurgusallığına inandırmaya, gerçeğin o kadar da gerçek olmadığını göstermeye çalışır (Bolat, 2019, s. 49). Üstkurmaca teriminin, ilk kez Amerikalı romancı ve eleştirmen William Gass'ın *Kurmaca ve Yaşam Figürleri (Fiction and the Figures of Life)* adlı kitabında kullanıldığına dair bir fikir birliği vardır. Gass; John Barth, Jorge Luis Borges ve Flann O'Brien'in kurgusunu anlatırken, "sözde antiromanların çoğu gerçekten de üstkurmaca'dır" diye yazar (Dai ve Huang, 2017, s. 62).

Sıklıkla postmodernizmle ilişkilendirilse de üstkurgusal çalışmalar yeni değildir. Zira Miguel de Cervantes ve Lawrence Sterne'nin eserlerinde de üstkurmaca rastlanır. Ancak, Larry McCaffery'ye göre; yirminci yüzyılda üstkurgusal çalışmalar düzenli olarak ortaya çıkar. Ona göre; üstkurmaca, postmodern edebiyatın ana kategorisidir ve en önemli postmodern kurguların çoğunda ortak bir eğilim olarak karşımıza çıkar. Postmodern edebiyatın üstkurmaca dürtüsünün, postmodern kurgunun, otuzlu, kırklı ve ellili yılların kurgusalıklarından ayıran özelliklerinden biri olduğunu iddia eder (McCaffery'den aktaran Dai ve Huang, 2017, s. 65). Üstkurmaca, içinde birbirinden farklı yöntemler barındırmaktadır. Bu yöntemlerden bazılarını şu başlıklar altında sınıflandırmak mümkündür:

- Kurmaca içinde kurmaca oluşturma
- Bir hikâye veya roman yazan bir yazarı anlatan kurmaca
- Kendi içinde bir romanı/eseri anlatan bir roman/eser
- Yazarın/sanatçının da anlatılan kurguda kahraman olduğu bir eser
- Daha önce yazılmış bir edebî eseri yeniden kurgulama gibi özelliklerin hepsi üstkurmada kullanılan yöntemlerdir (Aydoğdu, 2017, s. 58).

Yukarıda bahsedilen özelliklerden hareketle Jorge Méndez Blake'in eserlerinde kullandığı üstkurmaca yöntemlerini ve bu yöntemleri hangi eserlerinde kullandığını şöyle sıralayabiliriz:

- Kurmaca içinde kurmaca oluşturma: *Dear Thomas, I'm Writing from Utopia* (2020).
- Bir hikâye veya roman yazan bir yazarı anlatan kurmaca: *Dear Thomas, I'm Writing from Utopia* (2020).
- Kendi içinde bir romanı/eseri anlatan bir roman/eser: *Dear Thomas, I'm Writing from Utopia* (2020).
- Yazarın/sanatçının da anlatılan kurguda kahraman olduğu bir eser: *Bartlebooth Monument* (2011-2015), *Dear Thomas, I'm writing from Utopia* (2020).
- Daha önce yazılmış bir edebî eseri yeniden kurgulama: *The Castle* (2010), *The Borges Library* (2010), *Mallarmé Library* (2011), *Complete Sonnets* (William Shakespeare) (2014), *Chamber Music* (James Joyce) (2014), *All of Dickinson's Hyphens II* (Poems 117-269) (2016), *A Message from the Emperor* (2017), *Dear Thomas, I'm Writing from Utopia* (2020).

4. Üstkurmacanın Jorge Méndez Blake'in Eserlerinde İncelenmesi

Meksikalı Jorge Méndez Blake, eserleri; kitaplar, kütüphaneler, mimari ve edebiyat etrafında dönen kavramsal sanatçıdır. Aynı zamanda mimar olan Méndez Blake, edebi metinleri; imgelere, heykellere ve enstalasyonlara çeviren, hem indirgeyici hem de metaforik kavramsal bir dil geliştirmiştir. "Yazmanın kendisi bir tür inşaat ve okuma bir yaratma biçimidir" inancıyla edebiyatı mekânsal hale getirir ve böylece okuma eylemine fiziksel bir boyut kazandırır. Çalışmaları, klasik yazarların kitaplarında ortaya koydukları temaların yanı sıra iletişim aracı ve bilgi birikimi olarak edebiyatın değerine odaklanır. Sanatçı her biri farklı bir temaya, yazara veya yaklaşıma odaklanan kavramsal eserler üretir (David, 2016). Çalışma dizilerinin her birini, bir kitabın bölümleriymiş gibi *Bölüm (Capítulo)* başlığı altında bir araya getirerek numaralandırır.

Méndez Blake, bir röportajında; "edebiyat tarihinin bazı yeni ufuklar açan (*seminal*) metinlerinin birçok yorumlama olasılığı olduğuna inanıyorum: güneş altında yeni bir şey yok, ancak gölgelerinin varyasyonları sonsuzdur" der (Picard, 2016). Bu açıdan bakıldığında eserlerindeki farklı yorumlamalar anlam kazanır. Çalışmalarını ortaya koyarken bir edebi eseri olduğu gibi aktarmak yerine onu kendi bakış açısıyla yorumlayarak yeniden kurgular. Böylece eserlerin dayanak noktalarını araştırmak ve farklı okumalarla yeniden anlamlandırmak üzere izleyiciyi aktif okuyucu olmaya davet eder.

Sanatçı, birkaç yıl önce İsviçre'deki Sherlock Holmes karakteri etrafında inşa edilen, içinde bir Sherlock Holmes müzesinin de bulunduğu bir kasabayı ziyaret eder. Reichenbach Şelalesi'nin bulunduğu yerdeki dağın tepesine geldiğinde kendisini kurgusal bir eylemin gerçekleştiği yerde¹, ancak bunun doğru olabileceğine dair fiziksel kanıtların içinde bulur ve yaşadığı bu deneyim gerçek ve kurmaca arasında sorgulamalar yapmasına neden olur. Sanatçının zihninde uyanan "kurgusal bir hikâyedeki bir yer gerçek hayatta gerçekten ziyaret edilebiliyorsa ne olur?" (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020) sorusu sanatçının eserlerinde edebiyatı mekânsallaştırma yaklaşımını nedenini açıklar. Böylece sanatçı, edebi türde bir kurmacayı görsel bir esere dönüştürdüğünde ona somut bir varoluş kazandırmakla beraber kurmacanın gerçekle olan ilişkisini bulandırır.

Méndez Blake'in, Reichenbach Şelalesine çıkan merdivenlere yazdığı *KURMACA SÜRGÜNÜN BAŞLANGICIDIR*² cümlesi, onun kurmaca hakkındaki kişisel ifadesini sunar (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020) Kurmaca sürgünün başlangıcıdır, çünkü kurmacayı deneyimleyen kişiyi olası veya olması mümkün olmayan bir dünyaya gönderir. Méndez Blake'e göre; "kurmaca, gerçekliğin bir tür uzantısıdır. Normalde edebiyatta gerçeklik *artırılır* veya *yoğunlaştırılır* ancak bu çarpıtma bilgimize ve dünyadaki yer duygumuza yardımcı olur ve onları genişletir". Sanatçı, "bir öykü ya da şiirdeki bazı yoğun anların bir kısmına görsel sanatlarla ulaşamaz ve bunun bazen hayal kırıklığı olabileceğini söyleyebilirim" der (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020). Méndez Blake'in "normalde başarısız bir şekilde, görsel sanatlara çevirmeye çalıştığı kurgusal kökünde aradığı belli bir enerji" vardır. Ona göre; görsel sanatlarda bir edebi esere yapılan tek referans çelişkili bir durum yaratır. Çünkü yazılı bir eseri görsel bir dile *çevirmek* izleyiciyi eserin orijinaline yaklaştırmak yerine eserden uzaklaştırır ve bilinmeyen bir yere götürür (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020).

Méndez Blake'in ifade ettiği üzere; bir yazarın eserini takip ederek başladığı zaman başlangıç noktası *nötr* ya da *saf* olmaz. "Görsel sanat eseri zaten bir yorum olan bir şeyden başlar". Bu açıdan "bir çeviriden çeviri yapmaya" benzer. Yani sanatçı, var olan bir kurmacanın üzerine bir kurmaca daha oluşturur. Méndez Blake, edebi bir esere dayanan çalışmalar yaparken kasıtlı olarak çeviri kitapları tercih ettiğini söyler. Örneğin; bazı çalışmalarında atıfta bulunduğu Kafka'nın eserlerini, yazıldığı dil olan Almancadan hiç okumamış, yalnızca İngilizce ve İspanyolca çevirilerini okumuştur (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020). Bu sayede atıfta bulunduğu eser, orijinal kurgusundan kolaylıkla sıyrılarak farklı bir kurguya kavuşur. Bu noktada, Jorge Méndez Blake'in kullandığı bu yöntem ile edebiyattaki üstkurmaca yönteminin benzerliği dikkat çekicidir.

Örnek olarak, sanatçı, altında Franz Kafka'nın *Şato* adlı kitabının baskısının olduğu, harçsız tuğlaları üst üste istifleme suretiyle inşa ettiği 22 metre uzunluğunda tuğlalardan bir duvar olan *The Castle* isimli çalışmasında (Şekil 1-2) mimari, edebiyat ve görsel sanatları birleştirir. Kitabın teması, anlatının ana karakterinin şatoya ulaşmasının imkânsızlığıdır, bu nedenle kitabın fiziksel metaforu mekânsal olarak kitaptaki anlatıyı ortaya çıkarırken aynı zamanda kitaba fiziksel olarak ulaşmanın imkânsızlığı olarak

¹ Sherlock Holmes'un Dr. Moriarty ile savaşırken boşluğa düşerek öldüğü yer.

² FICTION IS BEGGINING OF EXILE.

yeniden kurgulanmış olur (David, 2016). Böylelikle, izleyici ile romanın ana karakteri yer değiştirir. Méndez Blake bu çalışması için şöyle demiştir:

Bu kitabı iki şey yüzünden seçtim: Öncelikle, bir mimari yapıya atıfta bulunan ve kitabın görünür olduğu tek şey olan başlık, ikincisi ise, bir bireyin anlamadığı ve tanımadığı büyük bir sisteme karşı savaşmakta olduğu tipik bir Kafka hikâyesi olduğu için. Kafka'nın hikâyelerinde sistem her zaman kazanır, her zaman ezer, her zaman somut olmayandır. Bununla birlikte, heykelde anlam daha açılır ve küçük kitap, görünüşte sağlam olan yapıda, aşağıdaki kitapla kırılğan hale gelen bir değişiklik yapar. (Zymaraki Tzortzi, 2019)



Şekil 1. *The Castle*, Jorge Méndez Blake, 2007a.



Şekil 2. *The Castle'* dan detay, Jorge Méndez Blake, 2007b.

Eserlerinde sık sık kütüphaneyi bir metafor olarak ele alan Méndez Blake, kütüphane kavramını temel alan enstalasyonları, çizimleri ve müdahaleleri gerçekleştirmek için klasik edebiyat ile çağdaş mimarlık ve görsel sanatlar arasında ilişki kurar. Sanatçı, “amacı kitapların korunması ve bilginin yayılması” olan “kütüphaneleri izole binalar olarak değil, tükenmez bilgi kaynaklarını barındıran yapılar” olarak görür (Jorge Méndez Blake, t.y.).

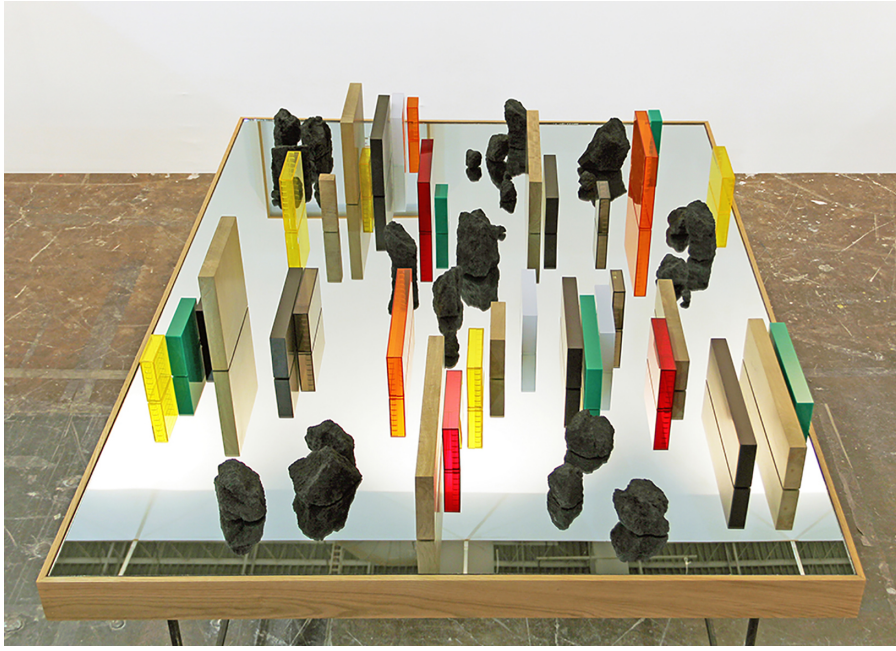
Méndez Blake, kütüphane kavramını ele aldığı *The Borges Library* adlı eserini (Şekil 3), Arjantinli yazar Jorge Luis Borges’in kısa öyküsü olan *Babil Kütüphanesi*’nden yola çıkarak kurgulamıştır. Borges, eserinde; evreni “birbirinden engin hava sütunlarıyla ayrılmış, çok alçak parmaklıklarla çevrili, sayısı belirsiz belki de sonsuz altıgen dehlizlerden” oluşan bir kütüphane olarak kurgular. Dehlizlere açılan geçitlerde bir de ayna bulunur. İnsanlar genelde bu aynaya yansıyan surete bakarak kütüphanenin sonsuz olmadığı fikrini edinirler. Ancak anlatıcı tam tersini düşünür. Ona göre aynanın ışıltılı yüzeyleri sonsuzluğu simgeler yani kütüphanenin sonu yoktur (Borges, 1994). Méndez Blake’in çalışması; renklerini Jorge Luis Borges’in kitap kapaklarından alan, kitap sırtını andıran duvardaki dikdörtgen çizimlerden ve yerdeki ayna modüllerinden oluşur. Bu ayna modülleri Borges’in kütüphanesindeki geçitlerde yer alan aynaları hatırlatır. Borges’in kütüphanesinde aynalara bakan insanların kütüphane hakkında bir fikir edinmesi gibi, izleyici de duvardaki kitap sırtlarının ve kendi suretlerinin yansıdığı aynalara bakarak Méndez Blake’in kurguladığı şekliyle fiziksel olarak Borges kütüphanesi deneyimini yaşamış olur.



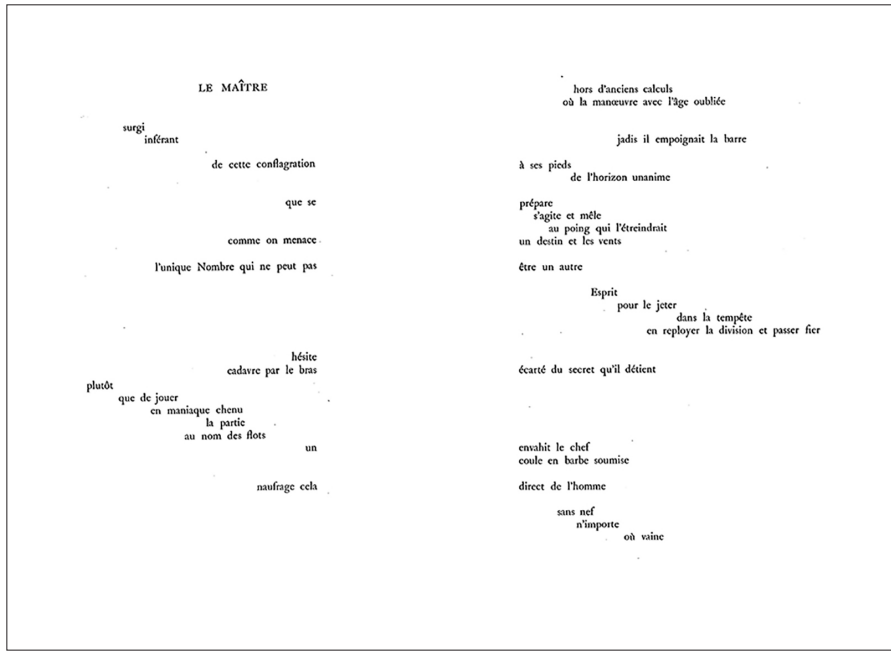
Şekil 3. *The Borges Library*, Jorge Méndez Blake, 2010.

Méndez Blake, *Mallarmé Library* adlı çalışmasında (Şekil 4) Fransız sembolist Stéphane Mallarmé’nin 1897 tarihli *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* adlı şiirin doğrudan biçimsel görünümünden (Şekil 5) yola çıkarak deniz kıyısında kalmış bir kütüphane-gemi enkazı olarak yeniden kurgular. Modernitenin bir işareti olan enkaz, Mallarmé’nin şiirin de ana temasıdır. Mallarmé’nin şiiri etrafındaki eleştirel gelenek, üç ana nokta etrafında döner: boşluk, sessizlik ve yazmanın imkânsızlığı. Méndez Blake, bu geleneği yeniden yorumlar ve bunu yaparken de mimariyi kavramsal bir araç olarak kullanır. Böylece, daha önce Marcel Broodtthers tarafından vurgulanan şiirin mekânsallığı, bu çalışmayla üç boyutlu bir boyuta ulaşırken, tipoloji ve konum, okuma, yazma ve bilgi hakkında farklı kültürel yorumlar önerir (Ortiz, t.y.).

Kütüphanenin enkaz olarak kıyıya vurması, teknolojinin gelişmesine paralel olarak bilgiye internet üzerinden kolay bir şekilde ulaşım sağlanması nedeniyle kütüphanelerin yaşadığı krize gönderme yapması olarak da yorumlanabilir. Böylece bu çalışma, biçimsel görünüm ve tema olarak Mallarmé’nin şiiriyle benzerlik gösterse de sanatçının kullandığı kitap metaforunun eserin kurgusunu değiştirmesinin yanında şiirden bağımsız okumalara da olanak sağlar.



Şekil 4. Mallarmé Library' den detay, Jorge Méndez Blake, 2011.



Şekil 5. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard şiirinden alıntı, Stéphane Mallarmé, 1897.

Bartlebooth Monument adlı çalışmasında (Şekil 6) sanatçının edebi anlatıyı görsel sanat eserine çevirmesi, Belçikalı kavramsal sanatçı Marcel Broodthaers'in avangard metni görsel kavramlara dönüştürmesi üzerine düşündürür (Gregory, 2015). Méndez Blake, bu çalışmasında Fransız yazar Georges Perec'in *Yaşam Kullanma Kılavuzu (La Vie mode d'emploi)* adlı romanındaki karakterlerden birinin yarım kalmış projesini bitirmeyi hedefler. Romanın kahramanı olan bulmaca aşığı milyoner Percival Bartlebooth, yaşamı boyunca sürdüreceği bir projeye başlar: on yıl boyunca bir öğretmenden suluboya boya deniz resimleri yapmayı öğrenir ve ardından gelecek yirmi yıl içerisinde beş yüz adet suluboya resim yapmayı planlar. Daha sonra suluboyaları bir yapboz makinesi yardımıyla montajı yapılacak parçalara dönüştürür ve yaptırdığı yapboz parçalarını bir araya getirdikten sonra onları yok eder. Bartlebooth sonunda, elindeki yapboz parçası ile kör olarak ölür ve toplam 500 suluboya yapbozunun sadece 438'ini tamamlar. Méndez Blake, ziyaret edip gözlemlediği her deniz manzarasının bir adet suluboya resmini yaparak toplam 62

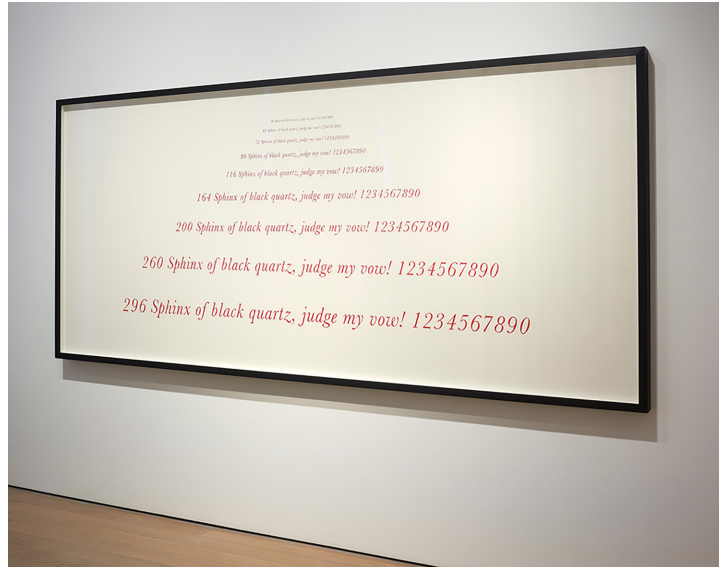
suluboya resim ile Bartlebooth'un tamamlayamadığı projesini tamamlamıştır. Romana yaptığı bir diğer gönderme de, Bartlebooth'un hafızası ve görüşünün zamanla solması gibi boyayı su ile seyrelterek resimleri kademeli bir şekilde nostaljik bir etkiyle soldurmuş olmasıdır (Méndez Blake, 2015). Sanatçı, bu çalışmasında hikâyenin kahramanının bitmeyen projesini üstlenerek kendisini kurmacanın bir diğer kahramanı ilan ederken bir yandan da kurgusal bir projeyi gerçeğe taşıyarak izleyiciye kurmacayı gerçek hayatta deneyimleme fırsatı sunar.



Şekil 6. *Bartlebooth Monument*, Jorge Méndez Blake, 2011-2015.

Méndez Blake, *Measuring Poetry* isimli çalışma serisi için görsel bir kurgu olarak şiiri başlangıç noktası olarak seçmiştir. Görsel şiir ve onun şekli ile çok ilgilendiğini belirten sanatçı, bu çalışma dizisinde :“Bir şiirin mekânla etkileşmesini nasıl sağlayabiliriz? Bir şiir nasıl elle tutulur bir şey olabilir?” (Muñoz, 2017) sorularına yanıt arar. Sergi; James Joyce, Wallace Stevens, Dylan Thomas, Shakespeare, Samuel Beckett ve Ray Bradbury gibi İngiliz şairlerin eserlerini ölçmeye odaklanmıştır. Edebi eserlerin türüne, kullanılan mürekkep alanına ve dörtlük silüetine karşılık gelen bu ölçümler, sanatçı tarafından heykel, resim ve goblene çevrilmiştir. Bir sayfadaki mürekkebin kesin alanını belirleyen mekanik bir teknikle elde edilen bu sayısal değer, sanatçı tarafından görsel bir dil biçimine dönüştürülmüş, bu dönüşüm sonucunda şiirler orijinal anlamlarından uzaklaşmıştır (Jorge Méndez Blake, *measuring poetry*, t.y.).

Sanatçının William Shakespeare'in eserine atıfta bulunduğu *Complete Sonnets (William Shakespeare)* isimli çalışmasının metni (Şekil 7), William Shakespeare'in *Complete Sonnets* adlı şiir kitabının bir baskısı için kullanılan mürekkeple aynı renk alanına sahiptir; kâğıdın boyutu, kitabın sayfalarının tamamının kapladığı alan kadardır (Méndez Blake, 2014a). Sanatçı, Shakespeare'in sonelerinden birini alıp yazmak yerine ölçümlerini pangrama³ çevirmeyi tercih etmiştir.



Şekil 7. *Complete Sonnets (William Shakespeare)*, Jorge Méndez Blake, 2014a.

³ Pangram: Herhangi bir dilin alfabesi içerisindeki tüm harfleri içermesi koşuluyla oluşturulmuş belli bir anlam ifade eden cümlelere verilen genel ad.

Méndez Blake, bu çalışma serisinde farklı bir ölçüm yöntemi daha kullanmıştır. Sanatçı, yazı tiplerinden bağımsız olarak James Joyce ve Elizabeth Bishop'ın şiirlerinin uzunluklarını ölçerek bu uzunlukları bir dizi alüminyum tüp heykele dönüştürmüştür (Jorge Méndez Blake, *measuring poetry*, t.y.). Sanatçının *Chamber Music (James Joyce)* isimli çalışması (Şekil 8), galeri duvarına yaslanmış, farklı uzunluklarda 36 demir tüpten oluşur. Joyce'un kitabında yer alan 36 şiiri temsil eden sırayla yan yana getirilmiş olan her tüpün bir şiir uzunluğu vardır (David, 2016).



Şekil 8. *Chamber Music (James Joyce)*, Jorge Méndez Blake, 2014b.

Sanatçı, *West Window* adlı çalışma dizisi için altı adet Emily Dickinson şiirinin tüm tirelerini toplayıp, kesik ve akrilik boya kullanarak keten tuvallere aktarmıştır (Şekil 9-10). Emily Dickinson, zamanında alışılmadık biçimde, normal noktalama işaretlerinin yerine tire (-) kullanmıştır. Bu resimlerin yapımında tüm tireler, yazılarına göre kullanılmış ve altı panele ayrılmıştır. Panellerdeki renk farklılıkları ise kitapların farklı baskılarından kaynaklanmaktadır (Méndez Blake, 2016). Méndez Blake, Dickinson'ın şiirlerinin içeriğine değil, tipografik görüntüsüne vurgu yapar. Bu nedenle eserlerin kurgusu birbirinden farklıdır.



Şekil 9. *All of Dickinson's Hyphens II (Poems 117-269)*, Jorge Méndez Blake, 2016a.



Şekil 10. All of Dickinson's Hyphens II (Poems 117-269) detay, Jorge Méndez Blake, 2016b.

A Message from the Emperor isimli çalışmasında (Şekil 11) Franz Kafka'nın *Çin Seddinin İnşasında* isimli öyküsünün içinde yer alan kısa öyküyü tekrar kurgular. Mendez Blake'e göre bu hikâye Kafka'nın diğer öyküleri gibi içinde pek çok mimari referans barındırır (Kişisel görüşme, 4 Haziran 2020). Öyküde, ölmek üzere olan imparatorun mesajını iletmekle sorumlu elçi imparatorluk sınırlarından kurtulamaz. Kurtulsa bile imparator ölmeden önce mesajı ulaştırması gerekmektedir. Aksi takdirde ölmüş bir imparatorun gelen mesaj, alıcısı için önemini kaybedecektir (Kafka, 2017, s. 137-138). Mendez Blake'in tuğlalardan oluşturduğu labirent, anlatıdaki elçinin bir türlü kurtulamadığı imparatorluk aşılabilir sınırlarını anlatan bir metafordur. Tuğlaların arasındaki kitaplar ve sayfalarındaki sözcükler, sanatçının inşa ettiği yapıda tuğla işlevi görür (Davis, t.y.). Labirentin içindeki tenor trombonun, eskiden bir iletişim aracı olarak kullanıldığı düşünüldüğünde imparatorun mesajını veya elçiyi simgelediği söylenebilir. Labirentin karşısındaki duvardaki *Dismantled Language*'de (Marfa), Méndez Blake, dili, harfleri yapıbozuma uğratar ve onları heybetli bir metin duvarı biçiminde yeniden oluşturur (Davis, t.y.). Parçalanmış dil hiçbir mesaj vermez veya anlam oluşturmaz. Ancak hiçbir anlam ifade etmediği için iletişimin önünde engel oluşturur. Sanatçının, öyküdeki karakter ve nesnelere; labirent, kitap, tenor trombon, parçalanmış dilden oluşan duvar gibi metaforlara dönüştürdüğü görülmektedir. Bu dönüşümün sonucunda eser başlangıç noktasından uzaklaşıp yeni anlamlandırmalara açık farklı bir kurguya sahip olmuştur.



Şekil 11. *A Message from the Emperor*, Jorge Méndez Blake, 2017.

Sanatçı, *Dear Thomas, I'm writing from Utopia* isimli video çalışmasında (Şekil 12) Thomas More'a mektuplar yazar ve bu mektuplarda More'un *Ütopya* adlı anlatısında kurguladığı hayali adaya ettiği ziyaretten ve ada ile ilgili son haberlerden bahseder. More'un kitabında *Ütopya*'dan bahsederken bölümlere ayırdığı gibi sanatçı da More'a hayali adaya dair gözlemlerini; *Ütopya adası üzerine, harabeler üzerine* ve *şairler üzerine* olmak üzere üç bölüme ayırarak anlatır. Eş zamanlı olarak videoda *Ütopya* adasından görüntüler sunar. Aktarımlarına göre; izole edilmiş olduğu için aradan yüzyıllar geçmesine rağmen *Ütopya* nesillerdir değişmeden kalmıştır. Ayrıca orada ilerleme zamandan bağımsızdır. Aslında *Ütopyalılar* 'gelecek' kelimesini kullanmaktan kaçınırlar. Çünkü içinde yaşadığımız dünya gibi geleceği de kurmaca olarak görürler. Bu çalışmada üstkurmaca farklı şekillerde meydana gelir:

Sanatçı, More'un kaleme aldığı *Ütopya*'yı yeniden ele alıp *Ütopya*'nın günümüzdeki halini kurgulayarak daha önce yazılmış bir eseri yeniden kurgulamış olur.

Sanatçı, oluşturduğu kurmacada Thomas More'a mektuplar yazarak hem kendisini de bir karakter olarak kurmacaya dâhil etmiş hem de mektuplarda *Ütopya*'yı anlattığı için bir hikâye/roman yazan bir yazarı anlatan bir kurmaca oluşturmuş olur. Öte yandan sanatçının çok uzun zaman önce ölmüş olan yazar More'a hiçbir zaman okuyamayacağı mektuplar yazması, gerçekleşme olasılığı olmayan ancak bir kurmacanın içinde yer alabilecek bir durumdur. Bu şekilde anlattığı kurmacanın içinde bir kurmaca daha oluşturur.

Sanatçının gerçekte var olmayan adaya dair gerçek dünyadan görüntüler sunması izleyiciye gerçek ve kurmacayı sorgulatır. Bu açıdan üstkurmaca yazarlarının okuyucuya yazılarında gerçeğe kurmacayı sorgulatmalarıyla benzerlik gösterir.

Son olarak da kurmaca olan karakterlerin geleceğin ve içinde yaşadıkları dünyanın da kurmaca olduğunun farkında olmaları kurmaca içinde kurmaca algısını güçlendirerek üstkurmacyı etkin kılar.



Şekil 12. *Dear Thomas, I'm Writing from Utopia*, Jorge Méndez Blake, 2020.

5. Sonuç

Modern sonrası dönemde edebiyat alanında olduğu gibi, görsel sanat uygulamalarında da klasik anlatım yöntemleri değişmiş, sanatçılar tarafından yeni anlatım biçimleri kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern edebiyatta sıklıkla kullanılan ve günümüz sanatında görsel anlatım biçimlerinden biri olan üstkurmacyı çağdaş Meksikalı sanatçı Jorge Méndez Blake'in eserlerinde farklı kurgulama biçimleriyle karşımıza çıktığı görülmektedir. Méndez Blake'in eserlerinde özellikle; kurmaca içinde kurmaca oluşturma, kendi içinde bir eseri anlatan bir eser oluşturma, sanatçının da anlatılan kurguda kahraman olduğu bir eser oluşturma, daha önce yazılmış bir edebî eseri yeniden kurgulama gibi üstkurmaca yöntemlerini sıklıkla kullandığı, böylelikle eserlerin ifade olanaklarının derinleştiği ve genişlediği görülmüştür.

Méndez Blake'in kurmacıyı görsel bir dile çevirerek ona somut bir gerçeklik kazandırması ve bu somut gerçeklikle yeniden bir kurmaca oluşturmasıyla yeni bir gerçeklik ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, kullandığı bu yöntem aracılığıyla kurmaca ile gerçeğin arasındaki sınırları muğlaklaştırmakta, izleyiciye kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulatmaktadır. Öte yandan da izleyicinin belli bir edebi donanıma sahip olmasını, edebi metin ile görsel sanat eseri arasında bağlantı kurabilmesini istemektedir. Bu sayede eserlerini üstkurmaca yoluyla, farklı okumalarla çok katmanlı anlamlandırmalara açık hale getirmektedir. Üstkurmaca yönteminin kullanıldığı eserleri deneyimleyen izleyici, eseri kendi bilgi ve deneyimlerinden yola çıkarak yeniden yorumlamakta, her bir yorumlama sonucunda eser farklı bir anlam kazanmaktadır. Böylelikle alıcı merkezli bir yöntem olan üstkurmamacının çağdaş sanattaki yorumuna öncelik veren izleyici merkezli yaklaşımla koşutluk oluşturduğu da anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Aydoğdu, Y. (2017). Postmodern anlatıda bir imkân olarak üstkurmaca (*metafiction*) ve Murathan Mungan öykülerine yansımaları. *Journal of International Social Research*, 10(52), s. 57-68. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1871>
- Bolat, T. (2019). *Türk romanında üstkurmaca* (Yayınlanmamış doktora tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Borges, J. L. (1994). Babil kitaplığı (T. Uyar, Çev.). *Ölüm ve Pusula* içinde (s. 49-58) (3. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* (3. bs.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Dai, H. ve Huang, Y. (2017). Metafiction and postmodernism. In: *7th International Conference on Education, Management, Information and Mechanical Engineering (EMIM 2017)* (pp. 62-66). Paris: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/emim-17.2017.13>
- David, E. (2016, Mart 10). Seeing poetry: Mexican artist Jorge Méndez Blake transforms literature into sculpture and visual art. *Yatzer*. Erişim Adresi: <https://www.yatzer.com/jorge-mendez-blake>
- Davis, J. (t.y.). A Message from the emperor. *Jorge Méndez Blake*. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/un-mensaje-del-emperador>
- Gregory, H. (2015, 13 Haziran). Mexican artists Jose Dávila and Jorge Méndez Blake build stories and suspense at Art Basel. *Artsy*. Erişim Adresi: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mexican-artists-jose-davila-and-jorge-mendez-blake>
- Gorman, D. (2008). Fiction, theories of. In David Herman, Manfred Jahn, Marie Laure Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 163-167). London: Routledge.
- Hotti, K. (2015). *Life was a fiction anyway: Metafiction and Ian McEwan's Sweet Tooth* (Master's thesis). University of Tampere, Finland. Erişim Adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/250137581.pdf>
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Jorge Méndez Blake. (t.y.). *Galeria OMR*. Erişim Adresi: <http://galeriaomr.com/jorge-mendez-blake-2/>
- Jorge Méndez Blake, measuring poetry (t.y.). *Faggionato*. Erişim Adresi: <http://www.faggionato.com/exhibitions/jorge-mendez-blake>
- Kafka, F. (2017). İmparatorun bir mesajı (T. Turan Çev.). *Ceza kolonisinde* içinde (s. 137-138) (7. bs.). İstanbul: Can Yayınları.
- Karabostan, A. (2006). *Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World ve Martin Amis'in London Fields adlı romanlarında üstkurmaca tekniğinin incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü* (1. bs.). İstanbul: YediGece Kitapları.
- Mallarmé, S. (1897). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Şiir]. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/biblioteca-mallarme/varw9k2xyh45q026qqo38dmbq8kjyn>

- Méndez Blake, J. (2007a). *The castle* [Tuğlalar, kitap]. 2300 x 175 x 40 cm. Jose Cornejo Public Library, Guadalajara, MEX. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/el-castillo/98uc8wbxs9v0aajdhtj9ncoba0ptdl>
- Méndez Blake, J. (2007b). *The castle'dan detay*, [Tuğlalar, kitap]. 2300 x 175 x 40 cm. Annex M, Athens, GRC. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/el-castillo/2019/6/12/v5ge6fgvb5m0hob6wpaz1tv6fr0wyv>
- Méndez Blake, J. (2010). *The Borges library* [Ahşap, ayna, duvar boyama]. Fundación PROA, La Boca, Buenos Aires, ARG. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/la-biblioteca-borges/v6aq84jrppnzl51kpsww0mh50uduf0>
- Méndez Blake, J. (2011). *Mallarmé library'den detay* [Ahşap, metal, ayna, reçine, metakrilat, kurşun kalem ve kâğıt üzerine renkli kalem]. 50 x 70 cm, 95 x 180 x 150 cm. Travesia Cuatro, Madrid, ESP. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/biblioteca-mallarme/h3zic4xjll9sqhpiq6c6mdj48ow9a3>
- Méndez Blake, J. (2011-2015). *Bartlebooth monument* [Kâğıt üzerine mürekkep, kurşun kalem]. 50.0 x 70.0 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. AUS. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/on-percec/2017/1/13/monumento-bartlebooth-bartlebooth-monument>
- Méndez Blake, J. (2014a). *Complete sonnets* (William Shakespeare) [Renkli kalem, kâğıt]. 140 x 315 cm. Faggionato, London, UK. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/measuring-poetry/x4ls7sdzpk2uk7gv82jdtvmzozcsl>
- Méndez Blake, J. (2014b). *Chamber music (James Joyce)* [36 adet boyalı anodize edilmiş alüminyum kolon] değişken ölçüler. Faggionato, London, UK. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/measuring-poetry/tn4zqxqvwkltfqw1wtf03f99veydb9>
- Méndez Blake, J. (2015). *Bartlebooth monument 2015*. *Art Basel*. Erişim Adresi: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/23760/Jorge-M%C3%A9ndez-Blake-Bartlebooth-Monument>
- Méndez Blake, J. (2016a). *All of Dickinson's hyphens II (poems 117-269)* [Keten üzerine akrilik]. 320 x 240 cm. OMR Gallery, Mexico City, MEX. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/new-gallery-1/0qdulhyxa4umtkza1xg0lwpjqkcas>
- Méndez Blake, J. (2016b). *All of Dickinson's hyphens II (poems 117-269)* detay [Keten üzerine akrilik]. 320x240 cm. OMR Gallery, Mexico City, MEX. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/new-gallery-1/f9vbucr9u16zyrcd7lqrb955ez52mr>
- Méndez Blake, J. (2017). *A message from the emperor* [Tuğlalar, kitaplar, tenor trombon, cam, boya]. Marfa contemporary, Marfa, Texas, USA. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/capitulo-xxxviii-un-mensaje-del-emperador/ebhua4vdfj10evy9kphe91pgoc7yrd>
- Méndez Blake, J. (2020). *Dear Thomas, I'm writing from Utopia* [Video]. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/captulo-xlix-querido-thomas/querido-thomas-te-escribo-desde-utopia-dear-thomas-im-writing-from-utopia>
- Meta. (t.y.). *Lexico online dictionary* içinde. Erişim Adresi: <https://www.lexico.com/definition/meta>
- Metafiction. (t.y.). *Lexico online dictionary* içinde. Erişim Adresi: <https://www.lexico.com/definition/metafiction>
- Muñoz, M. (2017). Jorge Méndez Blake between the visual arts and literature. *Metal*. Erişim Adresi: <https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/jorge-mendez-blake-between-the-visual-arts-and-literature>
- Ortiz, S. (t.y.). Biblioteca Mallarmé - Jorge Méndez Blake. *Jorge Méndez Blake*. Erişim Adresi: <http://www.mendezblake.com/biblioteca-mallarm>
- Picard, C. (2016, Kasım 3). The variations of its shadows: an interview with Jorge Méndez Blake. *Art 21*. Erişim Adresi: <http://magazine.art21.org/2016/11/03/the-variations-of-its-shadows-an-interview-with-jorge-mendez-blake/#.X4SLkclzBIU>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.

Zymaraki Tzortzi, E. (2019, Mayıs 9). Jorge Mendez Blake, El castillo / The castle, 2007. Interview. *Exposure*. Erişim Adresi: <http://elzimaraki.gr/jorge-mendez-blake-el-castillo-castle-2007/>

Visual Representation of the Modern Domestic Space in Iranian Printed Media (1925-1979)*

İran Yazılı Basınında Modern Konut Mekânının Görsel Temsili (1925-1979)

Maryam Golabi, *Department of Architecture, Bursa Technical University*

Abstract

This paper investigates the visual representation of the modern domestic space in printed media, particularly, women's interest publications during the Pahlavi period in Iran. The aim of the study is to understand how the notion of 'being modern' regarding the domestic space was explained and visualized in printed media. In other words, the main concern of this study is to explore the concepts that were mostly taken into account in the formation of the modern domestic space in Iranian publications. Therefore, publications targeted at women in the Pahlavi period were scrutinized as the study medium to display both ideas and representations around the domestic space. In these publications, visual tools including photographs, sketches, and advertisements along with texts were rigorously analyzed. The findings of the research highlighted that the ideas in terms of the modern domestic space were very similar to the notions on the modern woman. In order to bring a modern identity to the woman and the domestic space, the abandonment of traditional principles and codes were considered as the initial and necessary step. Consequently, modern concepts including women's education, health, unveiling, and beautiful appearance were introduced in parallel with the concepts of functional, hygienic, visible, and pleasant domestic space in mass media.

Keywords: Modern domestic space, Iran, visual representation, printed publication.

Academical disciplines/fields: Architecture, cultural studies, media studies.

Özet

Bu makale, İran'daki Pehlevi döneminde, özellikle kadınların ilgisini çeken yayınlar olmak üzere, basılı medyada modern konut mekânının görsel temsilini incelemektedir. Çalışmanın amacı, konut mekânında 'modern olma' kavramının basılı medyada nasıl anlatıldığını ve görselleştirildiğini anlamaktır. Başka bir deyişle, bu çalışmanın temel kaygısı, İran yayınlarında modern konut mekânının oluşumunda en çok dikkate alınan kavramları araştırmaktır. Bu nedenle, konut mekânla ilgili hem düşünceleri hem de temsilleri yorumlamak için araştırma araçları olarak Pehlevi döneminde kadınları hedef alan yayınlar incelenmiştir. Bu yayınlarda fotoğraflar, eskizler ve reklamlar gibi görsel araçlar ile metinler incelenmiştir. Araştırmanın bulguları, modern konut mekân kavramları ile modern kadın kavramları arasında benzerlik olduğunu vurgulamıştır. Kadın ve konut mekânına modern bir kimlik kazandırmak için, ilk ve gerekli adım olarak geleneksel ilkelerin ve kodların terk edilmesi dikkate alınmıştır. Sonuç olarak, kitle iletişim araçlarında işlevsel, hijyenik, görünür ve hoş konut mekânı kavramlarıyla paralel olarak kadının eğitimi, sağlığı, başörtüsünü açması ve güzel görünümü gibi modern kavramlar tanıtılmıştır.

Anahtar sözcükler: Modern konut mekânı, İran, görsel temsil, basılı yayın.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Mimarlık, kültürel çalışmaları, medya çalışmaları.

* This paper is based on unpublished PhD dissertation entitled "Changing Discourses on Visibility and Invisibility in Iranian Domestic Architecture: A Case Study in Vali-Asr District in Tabriz (1980-2000)" by the author completed under the supervision of Prof. Dr. F. Cânâ Bilsel and co-supervision of Prof. Dr. Jale A. Erzen in the Department of Architecture at Middle East Technical University in Turkey in 2018.

- **Corresponding author:** Maryam Golabi, Mimarlık Bölümü, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Bursa Teknik Üniversitesi.
- **Address:** Bursa Teknik Üniversitesi, Yıldırım Eğitim Binası, 152 Evler Mahallesi, Eğitim Caddesi No: 85 16330, Yıldırım, Bursa.
- **e-mail:** maryam.golabi@btu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-8645-9776
- **Available online:** 27.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.784967

1. Introduction

With the beginning of the reign of Reza Shah in Iran in 1925, the social and political history of Iran underwent remarkable reforms and changes (Aghamohseni, 2014, p. 73). The aim of the new state was to transform the traditional society of Iran and replace it with the modern one. In order to develop the country and to achieve progress, authorities took new measurements related to the socio-cultural structure of Iran along with the transformation of urban infrastructure systems. In addition to the government and elite modernists, other forces including the new emerged middle-class Iranians and popular publications contributed to the reform program of the country. New notions in terms of the modern living were emerged and, as a result, the private and public life of Iranians changed in many aspects. In the modernization process of everyday life, the transformation of domestic space was also seen as a vital issue by authorities and also the public. As Pamela Karimi states during the implementation strategy of modernization, the home and its contents turned to be a topic of interest for reformers, intellectuals of all ranks, and advertisers (Karimi, 2013, p. 11).

Meanwhile, publications, particularly, women's interest periodicals created their own space in the life of people. Women's press emerged in the early twentieth century congruently with the appearance of new notions regarding the influential function of media in the formation of the modern woman identity (Hendelman-Baavur, 2019, p. 25). They took an important role in the social change of the country. In the periodical of *Shukufeh* in 1912, it was mentioned that

No kingdom can enter the circle of civilization and progress without the mediation of a newspaper. It is the newspaper that induces ideas, eloquence and speech, and introduces us ways of life and a wealth of educational properties... We, Iranian women, wish to step into the circle of progress. (Hendelman-Baavur, 2019, p. 27)

In line with the above-mentioned discussion, the aim of this paper is to investigate the visual representation of the modern domestic space by examining popular women targeted press during the modernization process of Iran. The main concern of this research is understand how popular media, particularly, women's interest publications contributed to the appearance of the modern home. The assumption is that although, architects and professional journals in the field of architecture were major forces in the promotion and formation of the modern domestic space in Iran during the Pahlavi period, the noticeable role of popular media and women periodicals in the introduction of the rational domesticity and the modern domestic space could not be ignored. Regarding the importance of media in the formation of architectural space, Beatriz Colomina (1994), American architectural theorist, in her book entitled 'Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media', addresses mass media as one of the true sites where modern architecture was produced. In an interview with Naomi Stead, Colomina states that since the beginning of the twentieth century and concurring with the advent of new types of media,

Architecture has been produced not simply on the building site, but in all these other immaterial sites: the photograph, the magazine, the film, and then later the television program, the computer, et cetera. So my point is that it's not that architecture is built and then represented in these magazines and journals through photography, but that the journals act, from the very beginning of the century, as the site for the actual original production of architecture. (Stead & Colomina, 2004, p. 102)

As an archival research, primary sources of this study, which includes printed women targeted publications and periodicals, were collected and accessed from the archives of libraries in Tabriz. The popular magazines and books related to the domestic life were scrutinized carefully in order to gain main ideas in terms of the modern house in Iran. Accordingly, visual media including photographs, sketches, and advertisements regarding the modern domestic space in publications were analyzed to decipher their role in the modernization discourses and changing of the socio-cultural structure of Iran.

2. The Notion of the 'Modern domestic Space' in Iran

In Iran, the initial perception about a modern domestic space or a modern house was observed in the travelers' texts during the nineteenth century; it was associated with European civilization. In their writings, travelers explained that the *farangi* (European) house in opposition to the "spatially introverted

layout of a typical house in Iran that has no opening to the outside world, had glass windows, looking to the streets" (Vahdat, 2017, p. 83). Therefore, the extroverted-ness of European houses was the primary feature that had impressed and taken the attention of Iranian travelers. Another issue that was mentioned in travelers writings about the *farangi* (European) house was the lack of strict segregation between public and private areas (dominant principal in Iranian traditional dwelling) as cited by Vahdat (2017, p. 83). In Iran, the traditional houses were usually divided into two separate parts called *andarouni* (private) and *birouni* (public) in order to fulfil the principle of gender segregation. Spaces and rooms in the *andarouni* part were dedicated to female members of the household and, thus, men, except the household males, were not permitted to enter the *andarouni* part. In contrast, *birouni* was the most public part of the house and was dedicated to the household men and their male guests. Travelers pointed out that in the extroverted architecture of *faranguestan* (Europe), the interior spaces were integrated with the exterior spaces. It should be mentioned that the imagination and visualization of the modern house was initiated in parallel with the imagination of the modern woman in the Iranian printed media. As the imaginary *farangi* female represented the Islamic perception of *huri* (the gorgeous maidens that in Muslim belief live with the blessed in paradise), *farangi* (European) architecture was a reflection of the Islamic heaven- and in this fictional heaven, there is "no separation of men and women, interior and exterior, private and public" (Vahdat, 2017, p. 83). Tavakoli-Targhi states that the presence of unveiled females in public areas, operas, dances, and masquerades fascinated the Iranian travelers who were not accustomed to the public display of female beauty. He continues that for travelers, "the only cultural equivalent to the public display of male-female intimacy was the imaginary Muslim heaven" (Tavakoli-Targhi, 2001, p. 54).

According to Najmabadi, in the initial writings of Iranian modernists and until the late 1930s, the traditional Iranian woman was associated with backwardness, while progress was considered to be a particular male characteristic (Najmabadi, 2005, p. 138). In that situation, Iranian women were encouraged to consider European women as models for themselves. In fact, the main idea was to change the traditional womanhood in Iranian society and transform it into the modern one. Therefore, the traditional woman who was illiterate, submitted, secluded and veiled was criticized in the writings of the early twentieth century.

The concept of 'modern Iranian womanhood' gradually shaped in relation with four interconnected topics including "marriage and motherhood, women's education, women's employment, and women's civic participation in the society" (Amin, 2002, p. 48). Danesh (Knowledge, first published in 1910), Shukufeh (Blossom, first published in 1914) and Faranguestan (Europe) were some of the initial periodicals that published numerous texts in terms of females' progress through education in the early decades of the twentieth century. The main discussion and belief regarding women's education was that the literate women would be better mothers and companions (Najmabadi, 1998, p. 91). In line with this theme, Ahmad Farhad (1924) wrote a text in Faranguestan regarding 'The Education of the Woman' and he stated that women should educate and learn good conducts since every woman is similar to a school (Farhad, 1924, p. 55); or in another writing entitled 'The Way of Rescue', Parviz Kazemi (1924) argues that the happiness of a woman in a country leads to a happiness of that country. His writing commences with asking the following questions; Are you aware of the respectable position of women in the improvement of social behaviors? Have you ever thought that the most of the happiness of a civilized man today is the result of equal participation of men and women in life? (Kazemi, 1924, p. 60)

In line with the discussions about women's progress, interior design and the household arts were included into the program and curriculum of a number of females' school in Iran concurrent with the establishment of Iran Bethel (1874), an American missionary school in 1874 (Rostam-Kolayi, 2002). 'Household Arts' was the course planned and designed by Annie Woodman Stocking Boyce, Presbyterian missionary in Iran; it included topics regarding the issues of "the proper design, layout, and furnishing of a home; plumbing, water gathering, and water purification; heating; lighting; washing clothes; cooking; and designing and sewing clothes" (Rostam-Kolayi, 2002). A number of ideas were borrowed from the two initial American books regarding the subjects of home making and management, 'Shelter and Clothing: A Textbook of the Household Arts' (1913) and 'Food and Households Management' (1914) by Helen Kinne and Anna M. Cooley (Karimi, 2013, p. 61). The authors of both books discussed and illustrated the organization of interior spaces, house appliances, furniture choices, decoration, and household skills.

2.1. Visibility of the Modern Woman and her Domestic Space

One of the main concepts that were introduced by the state and promoted in public press was women's unveiling and their presence in public realms. In 1936, the state ratified a law through which women's unveiling became compulsory. This law forced Iranian women to abandon their veil in public spaces; it propagated the dress codes of European women, which was prevalent in that time. In fact, the veiling and

seclusion of the traditional women was rejected, and instead their visibility and presence along with the educated men in the society were advocated. In the modernization program of Reza Shah, the veil was designated as a reason of 'backwardness'. Reza Shah Pahlavi and the members of his cabinet, in their public speeches, considered the veiled women as illiterate and outmoded individuals; they recognized veiled women as barriers to modernity and progress (Milani, 2011). Pamela Karimi points out that the compulsory unveiling in the Pahlavi period led to the emergence of a liberated and an enlightened woman figure who was supposed to live in a modern house (Karimi, 2013). Unveiling gave women the opportunity to participate in social activities and to use public spaces more easily in comparison with the pre-modern time (Moradiyan-Rizi, 2015). Accordingly, the decisions and measures taken by the Pahlavi government regarding women identity resulted in the appearance of the 'New Woman' in the way Hilde Heynen (2005) defines, albeit in the western world. Heynen in her discussion in terms of the challenging 'position of women as both subjects of modernity and caretakers of domesticity' states that the 'New Woman' enjoys a liberty that brings her to the social life, to the numerous cultural activities, and to the workforce, though, she is still responsible for her children and home after her marriage. As seen in Figure 1, in the Pahlavi period, Iranian modern women became able to be educated, to work outside, and to participate in public activities. Although, Iranian modern women did not fully abandon the cult of domesticity but they were able to go beyond it (Kashani-Sabet, 2011). As a result, as Heynen (2005) mentions, the 'New Woman' emerged as a sign of modern world who was confident and competent, familiar with fashion, and curious about culture activities and art.

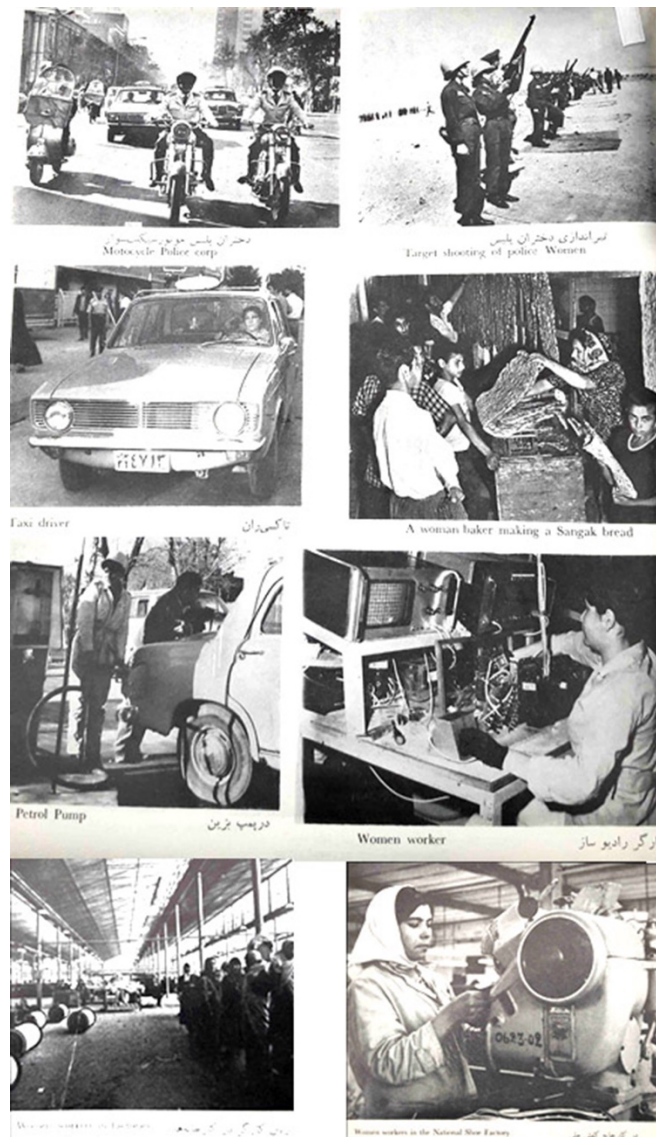


Figure 1. The picture shows Iranian Women who were able to take part in workforce during Pahlavi era (Zoka, 1957).



از این خانه زیبا منظره دلپذیر نیاوران- اهدسیه- شاه آباد- امامزاده قاسم
ملطنت آباد- قلهک و تهران مقابل چشم است. برای گذرانیدن فصل تابستان بنحو
مطلوب و خوشایند این خانه را بیهای اوزان و مناسب اجاره کنید.
«مراجعه به: خیابان شاهرضا- بشت پیمپ پنزین - کوچه نور- فیروز آبادیان»

Figure 2. The caption takes the readers' attention to the transparency and openness of the modern house; it reads: From this beautiful house, pleasant scenery of Niavaran, Aghdasiye, Shah Abad ..., and Tehran is visible. In order to spend your summer time, rent this house (Ettelaat-e Haftegi, 1951. No 512).



Figure 3. While advertising wooden window shutters, the picture draws the reader's attention into a large openings and windows in the modern house (Tehran Mossaver, 1950, No 365).

Parallel to the visibility of women in public realms, the importance of outdoors' view, visibility and, transparency of modern houses became the subject matters of mass media. In the advertisements of modern houses which were repeatedly observed in numerous issues of Ettelaat-e Haftegi (Weekly Information) and Tehran Musavvar (Tehran illustrated) and some other periodicals of the 1950s, the

importance of window and outdoor scenery was emphasized. For instance, the caption of the advertisement seen in Figure 2 reads 'From this beautiful house, pleasant scenery of Niavaran, Aghdasiye, Shah Abad ... and Tehran is visible. In order to spend your summer time, rent this house'. In this commercial advertisement, the openness and transparency of the house through large windows which were not common in traditional dwellings, were imagined to bring beauty to the domestic space. In another advertisement in Tehran Mossaver (Figure 3), although, the goal was to create a market for interior wooden window shutters, large openings and windows of a modern domestic space in which an unveiled woman looks to the outdoor spaces, the behavior that was not prevalent or acceptable in the traditional Iranian society, draw the attention of the reader.

2.2. The Parallelism between the Healthy and Good-Looking Woman with the Hygienic and Beautiful Domestic Space

Hilde Heynen (2005) with making reference to Ann Douglas stated that the cult of domesticity in US brought along the 'feminization of culture' in the second half of the 19th century. She points out that in that time, the literate middle-class women whose number was constantly increasing, became the main users of cultural products, decorative items and readers of printed media since they had enough time and chance to disseminate such cultural and social activities. Consequently, literature concerning the feminine virtues of sensibility, piousness, and cultivation was advocated and publicized by females (Heynen, 2005).

In the context of Iran, as mentioned earlier, during the Pahlavi reign, the formerly 'private' subjects were introduced into the public domain and women's periodicals initiated to propagate issues regarding the modern domestic space and the modern woman (Khiabany, 2010). As the primary signs of progress and modernization, a hygienic dwelling in conjunction with the healthy woman with a clean look were subject matters of the women's interest magazines.

Hygienic lifestyle and clean domestic space was emphasized by Badr al-Muluk Bamdad, a secular author and teacher, who had numerous books regarding the rationalization and modernization of domestic life and interior spaces. In the 1930s, she wrote remarkable textbooks, which were used as schoolbooks in the girls' schools in Iran. 'Tadbir-e Manzel', literally means home management, was one of her important books that was taught in high schools. The book contained topics as various as child rearing, sewing, proper table manners, sketches regarding the appropriate arrangement of a dining table, the sketch representing the arrangement of a modern and functional kitchen (Figure 4). Bamdad tried to introduce hygienic domestic space and the rationalization of household chores through in depth instructive writings (Kashani-Sabet, 2011). The change of daily life ways was also promoted and encouraged by Reza Shah according to his daughter Ashraf Pahlavi who explained that Reza Shah "leaned more toward the Western ways he associated with progress and wanted us to learn Western habits" (Sedghi, 2007). Accordingly, Iranian elites began to alter their eating habits and use knife and fork from the 1920s onwards. Previously, the eating practice of Iranians "was done with the hands, with bread used as a utensil" (Chehabi, 2003).

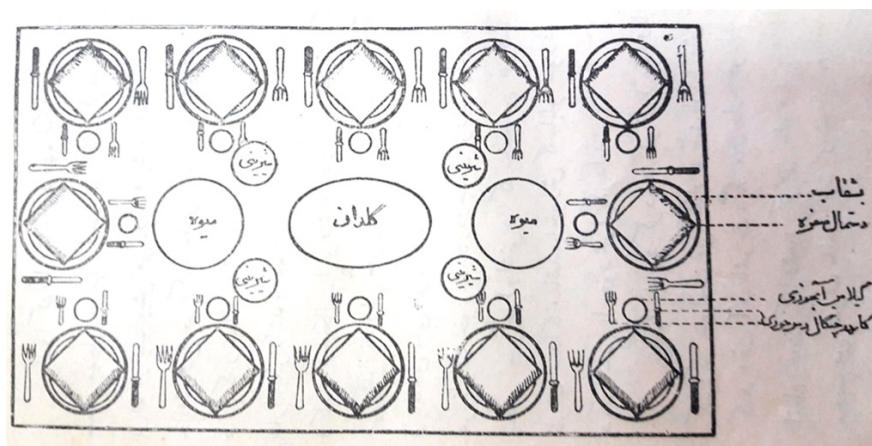


Figure 4. The sketch from "Tadbir-e Manzel" (literally means Home Management) which displays the proper arrangement of utensils on a dining table (Bamdad, 1935).

Therefore, kitchen was the first space that underwent major changes in the modernization process of the domestic space. Public press introduced issues and pictures regarding the formal aesthetics, the arrangement, the hygiene, and appliances of a modern kitchen. One of the initial examples of a modern

kitchen was displayed in the girls' schoolbook written by Badr al-Muluk Bamdad in 1935. In a sketch, Bamdad presented a hygienic and neat kitchen with walls and the floor covered with tiles, a window for providing fresh air and ventilation, kitchen appliances including a sink equipped with cold and hot running water, a cooking stove, and eating utensils (Figure 5). Primitive cupboards, sideboards, shelves and hooks were the initial modern and functional objects that were introduced to keep dishes, utensils, and cookware away from the unclean floor. It was a neat and perfectly functional space, which was suitable for the modern urban woman. The presence of a window opening in the sketch of kitchen was seen to provide ventilation and bring daylight into the space. Indeed, the new approach toward the hygiene and the furnishing brought along criticisms of the customary traditional kitchen in the Iranian houses. Traditionally, the kitchen was a dark space considered only for the cooking practice by household females; it was usually located in the basement or in the corner of the house away from main living spaces. Bamdad in another sketch in her book, Figure 6, illustrated a convenient and simple cupboard including a wash bowl along with a sponge and a soap. Indeed, this washstand was proposed as a solution for the traditional dwellings in which there were not suitable plumbing system. Furthermore, the washstand with a manageable storage part underneath was movable and could be put everywhere quite easily.

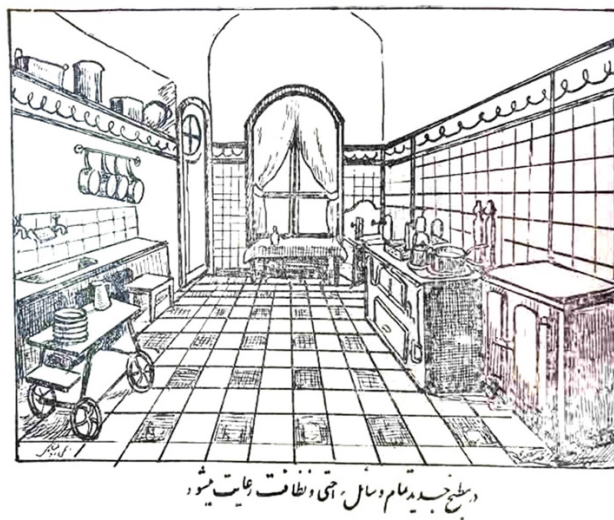


Figure 5. The caption reads: 'In the new kitchen, all comfortable furniture and hygiene are taken into consideration' (Bamdad, 1935).

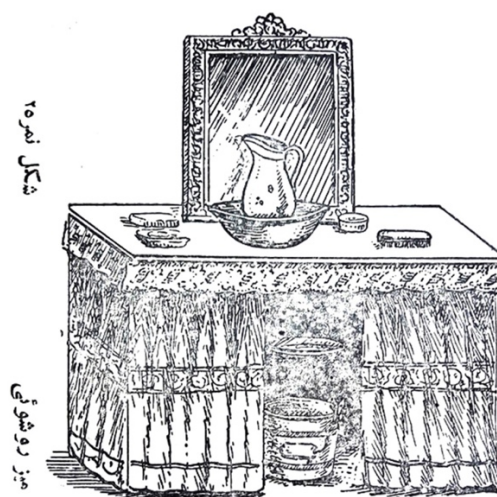


Figure 6. The sketch of a movable and convenient wash bowl proposed by Bamdad (Bamdad, 1935).

Accordingly, similar to some other countries, the domestic reform in Iran initially began to take place in wet service spaces particularly in the kitchen. In the first step, the location of kitchen changed and it moved from the basement into the ground floor close to the other living interior spaces. Then, the rational arrangement

of its furniture and appliances was taken into attention. Moreover, its ventilation and light was emphasized by authors to provide the necessary sanitation.

Consequently, in popular women's interest publications, the characteristics of the modern house were introduced and what was considered to be the characteristics of traditional dwellings was highly neglected. Pamela Karimi (2013) points out that through mass media, Iranian people became familiar with new terms concerning the name of rooms in a modern house. She explains that interior rooms were functionally categorized, that is, *Otaq-e neshiman* (living room), *Otaq-e nahar-khori* (dining room), *Ashpazkhneh* (kitchen), *Otaq-e pazirayi* (guest room or entertaining salon), and *Otaq-e khab* (bedroom). For instance, in different issues of the magazine of *Zaban-e Zanan* (Women Language) in 1944 and 1945, some ideas regarding the furniture and decoration of different interior rooms were proposed. Figure 7 taken from the journal of *Zaban-e Zanan* (Women Language), displays the decoration and the furniture arrangement of a reception room or salon. Furthermore, some issues of the journal of *Zaban-e Zanan* published in 1945 explained ideas regarding the arrangement of the bedroom and the living room.



Figure 7. The caption reads: This time, the gravure refers to a salon in which objects are luxurious and precious along with their beauty and their industrial value will be enhanced throughout the time. In the following issue of the magazine we will have a discussion on the salon (*Zaban-e Zanan* 7, 1944).



Figure 8. An advertisement regarding the arrangement of modern interiors; Left. The caption reads; using white color in walls and floors make the rooms look larger and using colorful fabric for sofa lend charm to the rooms; Right. The large canapés are fashion and they are good for the corner of the salon (*Ettelâ'ât-e Bânüvân*, 1975).

During the second Pahlavi period (1941-1978), along with the expansion of mass culture, the promotion and the advertisement of the modern interior spaces were continued and increased. Mass circulation publications introduced and exemplified the interior spaces of modern dwellings of upper-class group and also the mainstream. A modern house, which was supposed to accomplish the dream of a new world, opened a new vision towards the modern life. *Ettela'at-e Banovan* (Women Information) was another journal that included proposals in terms of the furniture arrangement, color compositions, and surface materials of the interior rooms. For instance, Figure 8 taken from the *Ettelā'āt-e Bānuvān*, proposed that the use of white color in walls and floors makes the rooms look larger and it also proposed that the usage of colorful and textured fabric for the sofa brought along charm to the rooms. Moreover, the trendy and fashionable large canapés were proposed to be suitable for the corner of the salon.

The attempt of popular women's interest magazines was to promote and import an idealized modern living into the domestic sphere. As discussed earlier, public publications conveyed an imported feminine culture; they could be designated as Iranian versions of the American and European life periodicals. Camron Amin states that the ways in which fashion, health, and beauty products were exhibited and promoted in Iranian media were very similar to the American media, though in smaller scale. He continues that the project of Women's Awakening² facilitated the promotion of this common global culture during the Pahlavi period. As seen in Figure 9, the promotion of the fashion, manner, cosmetic, and health products of the West were notable in the formation of the image of modern Iranian women (Amin, 2004). As Meltem Gürel argues,

Such promotions promising beautiful skin and shining hair, played a role in idealizing a feminine figure that was hygienic, well dressed, looked western, and symbolized modernity. Such a woman represented a healthy and attractive citizen of a progressive nation that cared of herself. (Gürel, 2009)

According to Amin, "nowhere was the conflation of modernization and Westernization more apparent than in the conflation of health and beauty for Iranian women" (Amin, 2004). Therefore, aesthetic imagery and hygiene were the common features of a modern domestic space and modern woman that were publicized in the press of Pahlavi period.



Figure 9. Left, Aesthetic imagery of a modern woman characterized by health and an idealized 'modern' appearance; Right. The caption reads: The beauty and fashion salon of Paris has exhibited the two dresses above as the most beautiful and simplest female dresses for spring semester. These clothes in the gray and light green color are suitable for the journey and recreation. Wearing a hat with them will add to their beauty (Ettelaat-e Haftegi 505, 1951).

The equivalence between the domestic space and the female body remarkably continued during the Second Pahlavi period, as well. The identity of a modern woman and domestic space was clearly merged in women's publications. Both female body and domestic space were subject to the discourse of beautification and

² The main aim of Women's Awakening project was to redefine the details of gender roles while maintaining the hierarchy that gave special privilege to men. Nevertheless, the new Iranian women and men accessed and shared many opportunities: both of them were to be "educated, patriotic, athletic, martial, socially active, and economically productive" (Amin, 2004).

health, where the woman frequently was a visual metaphor for domestic space. Obviously, the beautification of the body and domestic interior were promoted through advertising the concepts of unveiling, visibility, appearance, and health. Regarding the modern women, abandoning of traditional lifestyle, pursuing modern conducts, having healthy body, and using of modern dress and make-up were identified as the ways of beatification. Similarly, modern and functional furniture, pure materials, and the use of modern technology and electric home appliances were designated as the methods, which brought along the beatification of domestic spaces. In numerous commercial advertisements, a modern house was assimilated to a modern woman who was stylish, well-dressed and gorgeous. For example, in the advertisement of dining table, taken from Ettelaat-e Haftegi literally means weekly information, 1951, the image of a chic woman at the upper side of the picture attracts the readers' attention, although the aim was to create market for the kitchen furniture; or as seen in the advertisement of floor carpet, dressing the floor of modern rooms were equated with the dressing of a modern and stylish woman (Figure 10). These evidences represented new visions regarding the beauty of a female body and the domestic space. Their beautification was associated with a well-dressed and healthy female body, and also a clean and modern domestic space.

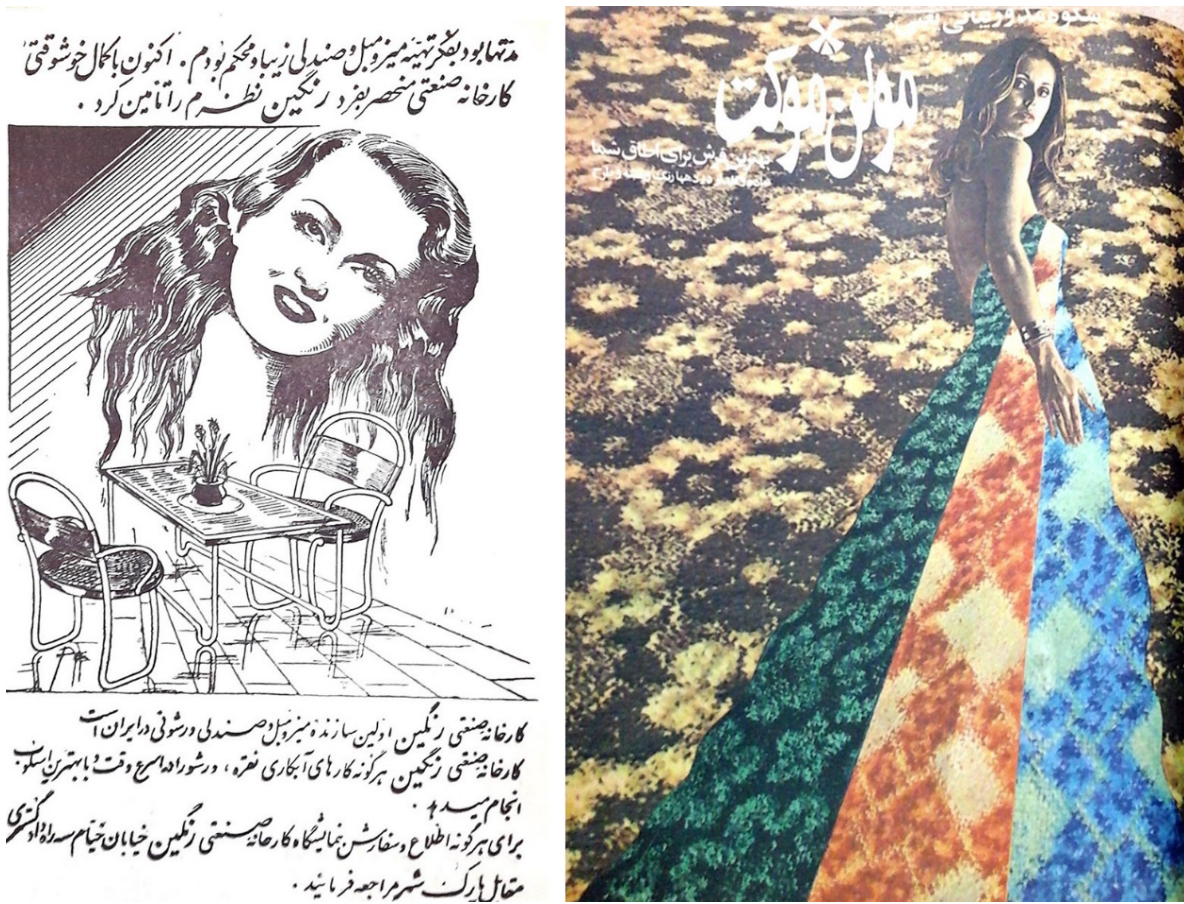


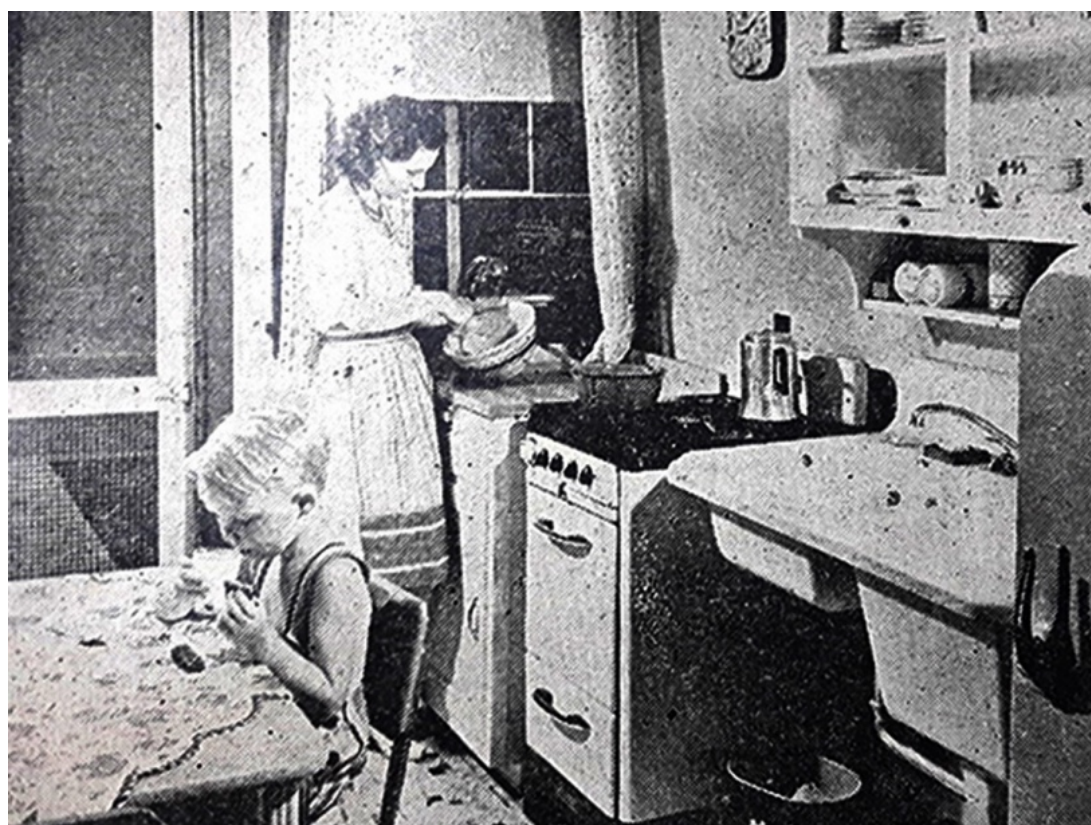
Figure 10. The advertisements of home furniture equate the dressing of stylish and beautiful woman with the dressing of pleasant room (Ettelaat-e Haftegi 1703, 1974).

2.3. Technology as a Sign of the Modern Domestic Space

Bianca Devos points out that the “middle-class Iranians were not just passively modernized through state-enforced reforms, they themselves acted as pioneers promoting a progressive way of life, primarily by adopting a modern Western lifestyle” (Devos, 2014). People adopted Western culture due to various reasons such as “their sense of the backwardness of the country, interest in improving Iranian society, and adoption of a Western lifestyle as a marker of their social status” (Rezvani-Naraghi, 2017). Therefore, the modern middle-class intentionally abandoned the traditional lifestyle and pursued a new modern one.

Obviously, women’s periodicals attempted to advertise European and American domestic lifestyle. For instance, in a letter that was published in Ettelaat-e Haftegi (1949), Godsia-kia aimed to draw the attention of readers to the life of an American woman in her modern interior space. The author has a discussion

regarding the functional organization of the kitchen, clean surfaces of rooms, the reforms in domestic self-efficiency and time-saving devices that were considered in the development of a modern dwelling (Figure 11). Technology and the rationalization of domesticity were predominantly recognized as the practical requirements of a nation in its modernization program. In the early decades of the 20th century, domestic functions were prevalently turned into mechanized practices through the replacement of manual domestic chores with the machinery home appliances and with a continuing Taylorization of the domestic space across the world (Giedion, 1948). Modern middle-class people were informed about the advent and incorporation of new technologies in the domestic life through advertisements in media (Devos, 2014). Figure 12 illustrates innovative domestic devices, which enhance the efficiency of housework and the healthiness of households. Therefore, the use of technology was formulated as a discourse to represent an ideal domestic space where the housewife was happier because she was able to do household tasks easily and spent less time on them.



زن کدبانوی امریکالی بیشتر اوقات خود را در آشپزخانه میگذراند. ضمناً
فرزندان خود را نیز بر موز آشپزی آشنا میکند *

Figure 11. The caption reads: A competent American housewife spends most of her time in the kitchen. Moreover, she familiarizes her children with cooking practices (Godsi-kia, 1949).

These topics related to the implementation of technology in domestic space recalls Ross' book entitled 'Fast cars, clean bodies' in which he defines modernization as a "form of privatization of the industrial sphere, in the shape of household appliances" (Ross, 1996). Ross argues that modern home appliances represented the image of absolute cleanliness and newborn sanitation, and thus, they were the physical embodiment of cleanliness and well-being (Ross, 1996). It can be said that luxury commodities, like in many other nations, were considered to be the symbol of social status in Iran by which middle-class group segregated themselves from the populace. Consequently, as Bianca Devos (2014, p. 267) discusses, the possession of the modern domestic technology was not only to provide comfort and enhance efficiency, it was also a matter of social status and prestige. In the advertisements, modern home appliances were represented in such a way as they were the ultimate dream of housewives.



Figure 12. The caption reads: These inventions will facilitate the life of women (Godsi-kia, 1949).

3. Conclusion

With the beginning of the Pahlavi reign in Iran, along with the changes in the economic and political system, the socio-cultural structure of the country was subject to numerous reforms and transformations. The goal was to change the traditional society of Iran and to replace it with the modern one. In order to achieve progress, Europeans and their measurements towards the modernization were pursued by the state, intellectuals, and also the new emerged middle-class group.

This research attempted to understand the role of printed media in the formation of concepts around the modern domestic space in Iran during the Pahlavi period (1925-1979). The assumption of this study was that along with the professional actors including architects, architectural publications, etc., other forces including popular printed media play a significant role in the formation of people's physical space. Through interaction with people, media is easily able to influence all aspects of individuals' life both their everyday life and also their physical environment. Accordingly, archival research was adopted as the method of this study. The research investigated visual representation of the modern domestic space in Iranian printed media, particularly, women's interest publications. Texts along with visual tools including photographs, sketches, and advertisements were precisely scrutinized to explore the main concepts in the formation of the modern domestic space. Moreover, in order to reinforce the findings of this research, various books related to the concept of the modern house in the context of Iran were studied.

The findings of the study revealed that in the modernization program of Iranian society during the Pahlavi period, popular periodicals were influential and were able to penetrate into the life of people. It was explored that the perception about the modern domestic space was shaped parallel to the imagination of the modern woman. The rejection and abandonment of traditional rules were promoted both in the domestic space and the modern woman. The modern woman was encouraged to abandon seclusion and veiling. She, instead, was asked to be educated, unveiled, healthy, beautiful, visible, and be present in public realms. Modern European women's lifestyles were propagated as the ideal models in Iranian women targeted publications. It was displayed that the modern and healthy woman was able to have job outside of her house, to participate in social activities including sports, and to implement rational household management inside her house through using the new-emerged technological home appliances. In addition to providing comfort and enhance efficiency in household chores, the modern domestic technology was designated as a matter of social status and prestige.

Similar to the new woman identity, the introversion and gender segregation in the traditional dwellings were rejected, instead, concepts including extroversion, transparency, hygiene, and rational design shaped the modern domestic space in Iran. In advertisements, the modern house was illustrated as the one that had large openings and windows facing the street in opposition the traditional dwellings of Iran. It was shown that in modern houses, there is a relationship between the interior and exterior of houses. Functionality and modern arrangements of interior spaces, the use of pure materials in walls and floors, and the use of modern technology were emphasized as the steps that bring modern characteristics and hygiene to the domestic spaces.

References

- Aghamohseni, K. (2014). Modernization of Iranian music during the reign of Reza Shah. In Bianca, D. and Christoph, W. (Ed.), *Culture and cultural politics under Reza Shah: The Pahlavi state, new bourgeoisie and the creation of a modern society in Iran* (p. 73-94), New York: Routledge.
- Amin, C. M. (2002). *The making of the modern Iranian woman: Gender, state policy, and popular culture 1865-1946*. Gainesville: University press of Florida.
- Amin, C. M. (2004). Importing "beauty culture" into Iran in the 1920s and 1930s: Mass marketing individualism in an age of anti-imperialist sacrifice. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24(1), 79-95.
- Anonymous. (1944). The furniture of the salon. *Zaban Zanan (Women Language)*(7).
- Bamdad, B. a.-M. (1935). *Tadbir-e Manzel (Home management)*.
- Chehabi, H. (2003). The westernization of Iranian culinary culture. *Iranian Studies*, 36(1), 43-61.
- Colomina, B. (1994). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press.
- Devos, B. (2014). Engineering a modern society? Adoption of new technologies in early Pahlavi Iran. In Bianca, D. and Christoph, W. (Ed.), *Culture and cultural politics under Reza Shah: The Pahlavi state, new bourgeoisie and the creation of a modern society in Iran* (p. 266-287), New York: Routledge.
- Farhad, A. (1924). Tarbiyat-e zan (The education of the woman). *Farangestan*, 1(2), 55-58.
- Giedion, S. (1948). *Mechanization takes command, a contribution to anonymous history*. Oxford: Oxford University Press.
- Godsi-kia. (1949, June 23). A letter about American woman. *Ettelaat-e Haftegi (Weekly News)*, p.13.
- Gürel, M. Ö. (2009). Defining and living out the interior: The 'modern' apartment and the 'urban' housewife in Turkey during the 1950s and 1960s. *Gender, Place & Culture*, 16(6), 703-722.
- Hendelman-Baavur, L. (2019). *Creating the modern Iranian woman: popular culture between two revolutions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heynen, H. (2005). Modernity and domesticity: Tensions and contradictions. In Hilde, H. and Gülsüm, B. (Ed.), *Negotiating domesticity: spatial productions of gender in modern architecture* (p. 1-29), New York: Routledge.
- Karimi, P. (2013). *Domesticity and consumer culture in Iran: Interior revolutions of the modern era*. New York: Routledge.

- Kashani-Sabet, F. (2011). *Conceiving citizens: Women and the politics of motherhood in Iran*. Oxford: Oxford University Press.
- Kazemi, P. (1924). Rah-e nejat (The way to rescue). *Farangestan*, 1(2), 59-63.
- Khiabany, G. (2010). *Iranian media: The paradox of modernity*. New York: Routledge.
- Milani, F. (2011). *Words, not swords: Iranian women writers and the freedom of movement*. New York: Syracuse University Press.
- Moradiyan-Rizi, N. (2015). Iranian women, Iranian cinema: Negotiating with ideology and tradition. *Journal of Religion & Film*, 19(1).
- Najmabadi, A. (1998). Crafting an educated housewife in Iran. In Lila, A. (Ed.), *Remaking women: Feminism and modernity in the Middle East* (p. 91-125), Princeton: Princeton University Press.
- Najmabadi, A. (2005). *Women with mustaches and men without beards*. California: University of California Press.
- Rezvani-Naraghi, A. (2017). Middle class urbanism: The socio-spatial transformation of Tehran, 1924-41. *Iranian Studies*, 51(1), 97-126. doi: 10.1080/00210862.2017.1350094
- Ross, K. (1996). *Fast cars, clean bodies: Decolonization and the reordering of French culture*. Mass: MIT Press.
- Rostam-Kolayi, J. (2002). Foreign education, the women's press, and the discourse of scientific domesticity in early-twentieth-century Iran. In Nikki, R. K. and Rudi, M. (Ed.) *Iran and the surrounding world: interactions in culture and cultural politics* (p. 182-204), Seattle: University of Washington Press.
- Sedghi, H. (2007). *Women and politics in Iran: Veiling, unveiling and reveiling*. Cambridge: University Press.
- Stead, N., & Colomina, B. (2004). Architecture, art and design criticism. *Architecture Australia*, 93(5), 102-103. Retrieved from: <https://naomistead.wordpress.com/2008/10/02/beatriz-colomina-interview>
- Tavakoli-Targhi, M. (2001). *Refashioning Iran: Orientalism, occidentalism and historiography*. New York: Palgrave.
- Vahdat, V. (2017). *Occidental perceptions of european architecture in nineteenth-century persian travel diaries: Travels in farangi space*. New York: Routledge.
- Zoka, Y. (1957). *Persian women's costumes from the 19th century to the present day*. Tehran: Fine Arts Organization Press.

Victoria Filminde Mekân-Zamansal Sürekliliğin Dalım Üzerindeki Etkisi

The Effect of Spatio-Temporal Continuity on the Immersion in the Film *Victoria*

Ali Altan Yücel, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Beykent Üniversitesi

Özet

Derin bir şekilde odaklanma, dâhil olma, dalıp gitme anlamlarına gelen *dalım (immersion)* terimi, özdeşleşme temelli tüm anlatıların ortak hedefidir. Kişi kendisini okuduğu bir kitaba ya da seyrettiği bir filme kaptırıldığında bir dalım yaşar. Belirli bir mekân ve zamanda gerçekleşen olayların kesintisiz olarak aktarılması anlatımda mekân-zamansal sürekliliği oluşturur. Mekân-zamansal süreklilik özellikle içerdiği gerçekçilik dolayısıyla dalımı oluşturan etmenlerden birisidir. Filmde mekân-zamansal sürekliliği sağlamanın en etkin yolu kurgunun kullanılmamasıdır. Araştırmaya konu olan Schipper'in *Victoria* adlı filmi tek çekim olması ve gerçekçiliğiyle öne çıkmaktadır. Örnek olay incelemesi yönteminin kullanıldığı bu nitel araştırmada, *Victoria*'daki mekân-zamansal sürekliliğin dalım üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Araştırmanın bulgularına göre, gerçekçilik öznel bir kavram olması nedeniyle *Victoria*'da dalıma göreceli olarak katkı sağlamaktadır. Filmde fiziksel dalım gösterim salonu, geniş çerçeve oranı ve çevresel ses bileşimi aracılığıyla gerçekleşirken, zihinsel dalımda (buradalık) senaryodan kurguya kadar filmin tüm öğelerinin etkisi vardır. *Victoria*'daki mekân-zamansal sürekliliğin dalımı çoğunlukla desteklediği görülmüştür. Ancak zihinsel dalımın öznel bir his olması nedeniyle filmde mekân-zamansal sürekliliğin etkisi nesnel olarak saptanamamıştır. Bununla birlikte *Victoria*'nın bir anlatı filmi olmasından hareketle senaryodaki mekân-zamansal sürekliliğin filmdeki zihinsel dalımın temel etmenlerinden biri olduğu söylenebilir. Zihinsel dalımdaki birincil etmenlerin ise senaryodaki *geciktirim* ve *özdeşleşme* unsurları olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü seyircinin öyküye olan ilgisini ve katılımını sağlayan temel unsurlar bunlardır. Sonuç olarak *Victoria* filminde mekân-zamansal sürekliliğin dalımın birincil etmeni olmadığı varsayımında bulunulabilir.

Anahtar Sözcükler: Dalım, buradalık, gerçekçilik, tek çekim film, mekân-zamansal süreklilik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sinema, film dili.

Abstract

The term *immersion*, which means focusing deeply, involvement, and to be engrossed in, is the common objective of all identification-based narratives. A person who becomes wholly absorbed in a book or film, experiences an immersion. The uninterrupted conveyance of events taking place at a certain place and time creates spatio-temporal continuity in the narration. Spatio-temporal continuity is one of the factors that creates immersion, especially because of the realism it contains. The most efficient way to ensure spatio-temporal continuity in the film is to not to use editing. The subject of the research, Schipper's *Victoria* stands out as a one shot and realist film. In this qualitative research using the case study method, the effect of spatio-temporal continuity on the immersion in *Victoria* was explored. According to the findings, realism contributes relatively to the immersion in *Victoria*, as it is a subjective concept. While the physical immersion in the film is created by the screening room, wide aspect ratio and surround sound mix, the mental immersion (presence) is created by the effect of all the elements of the film from screenplay to editing. Spatio-temporal continuity in *Victoria* mostly supports immersion. However, the effect of spatio-temporal continuity in the film could not be objectively determined because the mental immersion is a subjective feeling. However, considering that *Victoria* is a narrative film, it can be said that the spatio-temporal continuity in the screenplay is one of the main factors of the mental immersion. It is possible to say that the primary factors in the mental immersion are *suspense* and *identification* elements in the screenplay. Because these are the basic elements that provide the audience's interest and participation in the story. Consequently, it can be assumed that spatio-temporal continuity is not the primary factor of the immersion in *Victoria*.

Key Words: Immersion, presence, realism, one shot film, spatio-temporal continuity.

Academical disciplines/fields: Cinema, film language.

- **Sorumlu Yazar:** Ali Altan Yücel, Görsel İletişim Tasarımı, Beykent Üniversitesi.
- **Adres:** Beykent Üniversitesi Ayazağa-Maslak Yerleşkesi, Ayazağa Mah., Hadım Koruyolu Cd. No: 19, 34398 Sarıyer/İstanbul.
- **e-posta:** altanyucel@yahoo.com
- **ORCID:** 0000-0001-7537-6908
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 30.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.803006

Geliş tarihi: 30.09.2020 / **Kabul tarihi:** 26.12.2020

1. Giriş

Tarih öncesi çağlarda atalarımızın birbirlerine anlattıkları olayları, ateşin mağara resimleri üzerinde yarattığı ışık oyunları eşliğinde dinlerken yaşadıkları dalım¹, günümüzün sanal gerçeklik kullanıcılarının yaşadıklarıyla benzerdi. Dalım, özdeşleşmeye dayalı her anlatının ortak hedefidir. *Bir şeyin bir sıvı içerisine daldırılması* gerçek anlamından türetilmiş olan 'dalım' (*immersion*) terimi *kendini (bir şeye) derinden dâhil etme* (Hornby, 1989, s. 620) anlamına gelen bir eğretilimedir (Murray, 1997, s. 99). Dalım, kişinin kendisini sarmalanmış, dâhil edilmiş olarak algıladığı, sürekli bir uyarım ve deneyim akışı ile etkileşim halinde olduğu bir psikolojik durum olarak açıklanabilir (Witmer ve Singer, 1998, s. 227). Dalımı tecrübe eden kişi için öykünün anlatım aracı gözden kaybolur. Bu durumda artık ne okunan kitabın sayfaları, ne seyredilen filmin perdesi fark edilir. Daha da önemlisi kişi o anda dertlerini, tasalarını da unuttur. Bir süreliğine öykü dünyası gerçek dünya haline gelir ve gerçek dünyadaki zaman durmuş gibi olur (Brooks, 2003, s. 6). *Don Kişot* karakteri için romanlardaki kurmaca gerçekliğin asıl gerçeklikten daha gerçek hale gelmesi sürekli bir dalım durumuna örnektir (Murray, 1997, s. 98). Çocukların kendilerini oynadıkları oyuna kaptırmaları da bir dalımdır.

Belirli bir mekân ve zamanda gerçekleşen olayların kesintisiz olarak aktarılması anlatımda mekân-zamansal sürekliliği (MZS) oluşturur. MZS, okuyucunun/ seyircinin anlatılanlar ile arasındaki hayali (mekânsal ve zamansal) mesafeyi en aza indirger (Ryan, 2001, s. 130). Anlatımın gerçek yaşam gibi kesintisiz oluşu bir gerçekçilik hissi doğurarak okuyucunun/ seyircinin *burada* ve *şimdide* hissetmesini sağlar. Dolayısıyla *gerçekçilik* dalım ile yakından ilişkili bir kavramdır (Slater, Linakis, Usoh, ve Kooper, 1999; Astheimer, Dai, Göbel, Kruse, Müller ve Zachmann, 1994, s. 190) ve MZS dalımı oluşturan etmenlerden biridir.

Filmde MZS'yi elde etmenin en etkin yolu kurgunun kullanılmasındır. Araştırmaya konu olan *Victoria* (Schipper, 2015) ise tek çekimden oluşan ve gerçekçiliği ile öne çıkan bir filmidir. Bu anlamda filmin yönetmeni Schipper'in sözleri dikkate değerdir: "Bu bir banka soygunu hakkında bir film değil. Bu bir banka soygunu." (Ehrlich, 2015). Film Berlin'e yeni taşınmış bir İspanyol genç kızın yeni tanıştığı arkadaşlarıyla dışarıda geçirdiği gecenin sonunda kendisini bir banka soygununda onlara yardım edeceği, ölümcül olayların içerisinde bulmasını konu almaktadır. Araştırmanın amacı *Victoria*'da tek çekim ile elde edilen MZS'nin dalım üzerindeki etkisinin saptanmasıdır. Örnek olay incelemesi yönteminin kullanıldığı bu nitel araştırmada, *Victoria* filminde MZS dalımın birincil etmeni değildir varsayımında bulunulmuştur.

2. Kuramsal Çerçeve

Farklı araçlar farklı dalım türlerini içerir. Bu durum farklı dalım sınıflandırmalarını doğurmuştur. Ryan (2001) yazınsal alandaki dalımı *mekânsal*, *mekân-zamansal*, *zamansal* ve *duygusal* olmak üzere dört başlıkta incelemiştir (s. 121). Sherman ve Craig (2003) sanal gerçeklik alanındaki dalımı *fiziksel* ve *zihinsel* olarak sınıflandırmışlardır (s. 9). Bununla birlikte dalım aynı alanda dahi farklı anlamlarda kullanımları olan bir terimdir. Karışıklığı engellemek adına dalım teriminin bu araştırmada Sherman ve Craig'in (2003) açıkladıkları anlamda kullanıldığını belirtmekte fayda vardır. Buna göre *dalım*, kişinin fiziksel veya zihinsel olarak bulunduğu ortamda olması hissidir. *Fiziksel dalım*, bedensel bir ortama girme; teknolojinin kullanımıyla bedenin duyularının tümüyle veya kısmen, sentetik olarak uyarılmasıdır. *Zihinsel dalım* ise derin bir şekilde dâhil olma, güvensizliğin askıya alınması, katılım olarak tanımlanır. *Zihinsel dalım* sanal gerçeklik alanında benimsenmiş olan 'buradalık' (*presence*) terimiyle eşanlamdadır (s. 9). *Buradalık* fiziksel dalıma gösterilen insani bir tepkidir (Slater, 2003, s. 2). Bu nedenle nesnel bir tanıma ve ölçüme pek uygun olmayan, öznel bir histir (Sheridan, 1992, s. 121). Örneğin bir rengin dalga boyu dağılımının nesnel olarak tanımlanması mümkünken, o rengin algısı insandan insana farklılık gösterebilir. Buna göre *fiziksel dalım* dalga boyu dağılımına, *zihinsel dalım* (buradalık) ise renk algısına benzetilebilir (Slater, 2003, s. 1-2). Araştırmada Sherman ve Craig ile Ryan'ın dalım sınıflandırmaları esas alınmıştır. Çünkü bunlar film aracına daha uygun düşen sınıflandırmalardır. Araştırma *Victoria*'daki tek çekimin yarattığı MZS'nin dalım üzerindeki etkisine odaklanmaktadır. *Victoria* özdeşleşmeye dayalı bir anlatıya sahip, dramatik bir filmidir. Özdeşleşme dalımla koşut olarak ilerleyen ve aynı amacı güden bir olgudur. Dolayısıyla *Victoria*'nın anlatısı seyircinin dalımını amaçlar şekilde kurulmuştur.

¹ *Dalım*, İngilizcedeki *immersion* sözcüğüne karşılık olarak, yazar tarafından türetilmiş bir sözcüktür. *Immersion* terim anlamıyla *bir dalma deneyimine* karşılık gelir. Türkçe kaynaklarda terim için kullanılan *daldırma* sözcüğünün bu anlamı karşılayamadığı düşüncesiyle yeni bir sözcüğün türetilmesine gerek duyulmuştur.

2.1. Gerçekçiliğin Dalım Üzerindeki Etkisi

Aristoteles (2018) ozanın işini, *olmuş* şeyleri değil, *olabilecek* şeyleri, yani olanaklı şeyleri olasılık ya da zorunluluk esasına göre anlatmak olarak tanımlar. Çünkü olanaklı olan inandırıcı olandır (s. 23). O halde *gerçekçilik* anlatılan olayların gerçek yaşamda gerçekleşebilir olmasına bağlıdır. Astheimer vd. (1994) ise sanal gerçeklik alanındaki araştırmalarında gerçekçiliğin temelde *gerçekliğin* belirli bir temsile çevrilmesindeki sadakat ile ilgili olduğunu açıklarlar (s. 204).

Gerçekçilik dalımı fazlasıyla etkileyebilmektedir. Astheimer vd.'ye (1994) göre yüksek derecede bir dalım gerçekçi bir sanal ortamla eşdeğerdir (s. 190). Kullanıcı için temsil (sanal ortam) inandırıcılığı oranında gerçekçidir (Astheimer vd., 1994, s. 205). Bununla birlikte gerçekliğin yapay ve hileli bir biçimde kurgulanması gerçekçiliği ortadan kaldıracaktır. Astheimer vd. (1994) buna Arcimboldo'nun ölü doğa tablolarını örnek gösterirler. Örneğin ressamın *Sommer (Yaz)* adlı tablosundaki meyveler, son derece gerçekçi bir şekilde resmedilmiş olsalar dahi bunların bir insan portresini oluşturur biçimdeki kurgulanışı izleyicide gerçekçi bir izlenim yaratmaz (bkz. Şekil 1). Bu algının gerçekçilik üzerindeki etkisidir (s. 205).



Şekil 1. Sommer, G. Arcimboldo, 1563 (Kunsthistorisches Museum Wien, ©KHM-Museumsverband).

Benzer bir örnek Aizenştayn'ın *Bronyenosyets Potyomkin* (*Potemkin Zirhlisi*, 1925) adlı filminden verilebilir. Filmde uyuyan, bakan ve doğrulmuş pozlardaki üç ayrı aslan heykelinin peşi sıra kurgulanışı (montaj) seyircide *uyanarak doğrulan taştan bir aslan heykeli* algısını oluşturmaktadır (bkz. Şekil 2). Buradan hareketle filmde kurgunun gerçekçiliği azalttığı sonucuna varılabilir.



Şekil 2. *Bronyenosyets Potyomkin*, S. M. Aizenştayn, 1925 (Sovyetler Birliği: Mosfilm).

Bununla birlikte gerçekçilik öznel bir kavramdır ve kişinin kendisiyle doğrudan ilişkilidir (Astheimer vd., 1994, s. 190). Farklı uzmanlıklara sahip kişilerin aynı temsil ile ilgili gerçekçilik izlenimleri de farklı olacaktır (Astheimer vd., 1994, s. 205-206). Örneğin bir tarihçi ve bir film yönetmeninin tarihsel bir film ile ilgili edinecekleri gerçekçilik izlenimleri birbirinden çok farklı olabilir. Tarihçi filmin filmsel özelliklerinden çok tarihsel özelliklerinin farkına varırken, film yönetmeni için tersi bir durum söz konusu olabilir. Bu da aynı filmle ilgili iki farklı gerçekçilik izleniminin doğmasına yol açar.

Benzer bir durum kişilerin görsel, işitsel veya dokunsal duyarlılıklarındaki farklılıklarla ilgili olarak da ortaya çıkabilir (Slater ve Usoh, 1993, s. 91). İnsanların belirli bir durum içerisindeyken bir temsil dizgesini diğerlerine tercih etme eğiliminde oldukları iddia edilmektedir. Örneğin kimi insanlar sorunları ağırlıklı olarak imgelerle düşünüp taşınırken kimileri iç seslerine başvurabilmektedir. Buradan hareketle Slater ve Usoh (1993) görsel ağırlıklı bir sanal ortamda temsil dizgesi tercihi görsel olan kişilerin diğer farklı tercihi kişilere göre daha yüksek derecede bir buradalık yaşayacakları hipotezini ortaya koyarlar (s. 92).

Diğer yandan sanal gerçekliği kullanarak uçuş korkusuna yönelik maruz bırakma tedavisi (*exposure therapy*) uygulayan psikologlar katılımcının görsel olarak gerçekçi olmayan bir sanal ortamda dahi gerçek bir uçakta gösterilen kaygı belirtilerinin çoğunu yaşadığını saptamışlardır (Hodges, Rothbaum, Watson, Kessler ve Opdyke, 1999, s. 11).

Sonuç olarak gerçekçilik tıpkı zihinsel dalım (buradalık) gibi öznel bir kavramdır. Bu nedenle gerçekçiliğin dalım üzerindeki etkisi görecelidir.

2.2. Filmde Fiziksel Dalım

Seyircinin görüş alanını bütünüyle kaplayan panoramik resimler ve gök perdeleri (*cyclorama*) fiziksel dalıma yönelik en eski uygulamalardır. Sinema ise karanlık salonu ve büyük perdesiyle başlı başına fiziksel dalıma dayalı bir buluştur. Sinema seyircisinin filmi konuşmadan seyretme terbiyesi de bu dalıma bir katkı sağlar. Ses, renk, üç boyut ve geniş ekran (*Cinemascope*) gibi sinemaya sonradan eklenen her özellik sinemayı gerçekliğe daha çok yakınlaştırarak seyircinin fiziksel dalımının artırılmasını sağlamıştır. Dalımsal sinema (*immersive cinema*) ise sinemada bu etkinin getirildiği son noktadır. Gökevlerindeki kubbe salonlu Fulldome, yatay 70 mm formatlı IMAX, üç perdeli Cinerama ve ScreenX film gösterim sistemlerinin devasa perdeleri seyirciyi bütünüyle içine alır. Bu nedenle dalımsal sinemada seyirci perdedeki eylemi uzaktan seyretmez, kendisini doğrudan eylemin içerisinde bulur (Yu, Neafus, ve Wyatt, 2016, s. 34). Bunların yanı sıra benzetimin gerçekçiliğini artırmak amacıyla titreşim, hava, su, sıcaklık gibi öğelerle zenginleştirilmiş, dört boyutlu (4D) olarak adlandırılan sinema gösterimleri de söz konusudur. Son yıllarda giderek yaygınlaşan 'sanal gerçeklik' (VR) ise seyirciyi içine alan 360 derecelik küresel görüntüsüyle fiziksel dalımı öncelikli amaç edinmiş bir araçtır.

Ses ise doğası itibarıyla dinleyicisini fiziksel olarak saran bir niteliğe sahiptir. Sinemada ses alanında yaşanan gelişmeler filmin yarattığı fiziksel dalımı arttırmıştır. Bir kanallı *mono* ve iki kanallı *stereo* sistemlerin ardından geliştirilen altı kanallı 5.1, sekiz kanallı 7.1 ve şimdilerdeyse yüz yirmi sekiz kanala kadar imkân tanıyan *Dolby Atmos* teknolojisi filmde fiziksel dalımı destekleyen çevresel ses (*surround sound*) sistemleridir.

2.3. Filmde Zihinsel Dalım

Özdeşleşme temelli bir filmin her bileşeni zihinsel dalımın gerçekleşmesinde pay sahibidir. Senaryo, içerdiği olay örgüsü, yer, zaman, başkarakter, çatışma, vb. temel yazınsal öğelerle zihinsel dalımı yaratır. Ryan'ın (2001) yazınsal alandaki dalım sınıflandırmasından hareketle, senaryo kendi içerisinde *mekânsal*, *mekân-zamansal*, *zamansal* ve *duygusal* olmak üzere dört ayrı zihinsel dalım türü barındırır. Buna göre *mekânsal dalım* öykünün yer aldığı veya öyküde konu edilen mekânla ilişkili yaşanan dalımdır (s. 121). Anlatımda uzun betimlemelere başvurmaksızın uygun adların kullanımı seyircide bir mekân hissinin oluşturulmasının etkin bir yoludur (Ryan, 2001, s. 127). *Mekân-zamansal* dalım belirli bir mekân ve zamanda meydana gelen olayların eşzamanlı anlatımı sonucunda gerçekleşir. Bu tür dalımda okuyucu/seyirci anlatılan olayın meydana geldiği mekâna ve zamana nakledilmiş olur (Ryan, 2001, s. 130). *Zamansal dalım* okuyucunun/seyircinin olay örgüsüne olan tepkisidir (Ryan, 2001, s. 121). Gerçekleşecek zamansal dalımın yoğunluğu olay örgüsünde yaratılan 'geciktirim' (*suspense*) unsuruna bağlıdır (Ryan, 2001, s. 143). Geciktirim, seyircinin zor durumlardaki karakterlerin akıbetleriyle ilgili hissettiği belirsizliğe dayanır (Cawgill, 2007, s. 131). Geciktirimde çözümlümün gecikmesi nedeniyle okuyucunun/seyircinin duygusal deneyimi gerginleşir (Bell, 2011). Ryan (2001) bu geciktirim unsurunu, yoğunluğuna göre azalan şekilde dört türe ayırır:

1. Ne Geciktirimi (*What Suspense*): Sonra ne olacak (s. 143)?
2. Nasıl Geciktirimi (*How Suspense*): Nasıl olmuş (s. 144)?
3. Kim Geciktirimi (*Who Suspense*): Kim yaptı? Polisiye (whodunit), cinai romanlarda yer alan geciktirim türüdür (s. 144).
4. Geciktirimötesi (*Metasuspense*): Nasıl sona erecek (s. 145)?

Geciktirimin yaratılmasında çeşitli senaryo yazım araçlarından faydalanılır. Basit bir ifadeyle *sahne seyircinin bildiği bir gerçeği karakterin bilmemesi* şeklinde tanımlanabilecek olan 'dramatik ironi' (*dramatic irony*) bu araçlardan birisidir. Örneğin filmde bir karakterin evden anahtarını unutarak çıkışının seyirciye gösterilmesi sahnede dramatik ironi yaratır. Filmde seyircinin bir gerçeği karakterle aynı zamanda öğrenmesi *sürpriz*, karakterin bildiği bir gerçeği bilmemesi ise *esrar* olarak adlandırılır (Başol, 2010, s. 393). Diğer bir araç 'hazırlık ve sonuçtur' (*preparation and aftermath*). *Hazırlık*, seyircinin ve karakterin kendilerini yaklaşan bir dramatik sahneye hazırladıkları sahnedir. *Sonuç* ise karakterin ve seyircinin bu dramatik sahneyi sindirdikleri sahnedir (Howard ve Mabley, 1995, s. 70). Örneğin bir sporcunun bir yarışa hazırlanışının anlatıldığı bir filmdeki tüm antrenman sahneleri hazırlık, sporcunun yarışta galip gelmesi üzerine yaşadığı sevincin gösterildiği sahne ise sonuç işlevindedir. 'Ekme ve ödeme' (*planting and payoff*) senaryodaki hazırlık ile ilgili bir başka geciktirim aracıdır. Bu yöntemde senaryoda yer verilen öğeler ileriki sahnelerde tekrarlanır ve sonunda anlamlı veya olağan bir şekilde kullanılır (Howard ve Mabley, 1995, s. 72-73). Çehov'un oyundaki öğelerin gerekliliğine yönelik söylediği "Eğer 1. akta duvarda asılı bir tabancanız varsa bu silah 3. akta ateşlenmelidir" (aktaran Rayfield, 1997, s. 203) sözü bu konuya örnektir. Burada duvarda asılı olan tabancanın seyirciye önceden gösterilmesi ekme, ateşlenmesi ise ödemedir. Geciktirim silahın seyirciye gösterilmesinin ardından başlamış olur. Geciktirime yönelik diğer bir araç da 'gelecek öğeleri ve bildirme' (*elements of the future and advertising*) olarak adlandırılır. Aslında bir anlamda *ekme ve ödeme* bu doğrultuda çalışan araçlardır (Howard ve Mabley, 1995, s. 74). Karakterlerin önsezileri, kehanetleri, şüpheleri, hayalleri, arzuları, planları, verdikleri sözler tümüyle geleceğe ait öğelerdir (Howard ve Mabley, 1995, s. 75). Karakterlerin gelecekte yaşayabilecekleri bu deneyimlerin seyirciye duyurulması veya gösterilmesi ise bildirmedir (Howard ve Mabley, 1995, s. 74).

Bu noktada Ryan'ın ve Aristoteles'in anlatıdaki dalıma yönelik görüşlerinin kıyaslanması aydınlatıcı olacaktır. Ryan'ın zamansal dalımın yoğunluğunu olay örgüsündeki *geciktirime* bağlamasına karşın, Aristoteles (2018) tragedyanın ruhu alıp götürmesini sağlayan en önemli öğelerin öyküdeki 'baht dönüşleri' (*peripeteiai*) ve 'tanımlar' (*anagnôriseis*) olduğunu yazmıştır (s. 17). Örneğin Sophokles'in (M.Ö. 428/2012) *Kral Oidipus* adlı tragedyasında Oidipus'un öz babasını öldürmüş ve öz annesiyle evlenmiş olduğunu öğreniş baht dönüşüne yol açan bir tanıma örneğidir. Olay örgüsünün önemli birer parçası olan baht dönüşü ve tanıma, trajedinin zirvesinde ortaya çıkarak seyircinin arınmasını sağlayan araçlardır (Anagnorisis, 2017). Seyirci bu yolla anlatının sonunda bir gerçeği başkarakter ile aynı anda öğrenerek bir sürpriz yaşar. Geciktirimde ise seyirci anlatı boyunca bildiği bir gerçeğin sonucunu merak eder.

Duygusal dalım ise seyircinin karakterlerle özdeşleşmesi sonucunda yaşadığı dalımdır (Ryan, 2001, s. 121). Özdeşleşmenin gerçekleşebilmesi için öncelikle karakterlerin seyirciye tanıtılmaları gerekir. Buna sergileme (*exposition*) adı verilir. Ancak sergileme filmin yalnızca başlangıcında yer almaz, film boyunca devam eder (Egri, 1960, s. 235). Seyirci filmin sonuna kadar karakterler hakkında yeni bilgiler edinmeyi

sürdürür. Bu yolla karakterlerin bilinmeyen geçmişleriyle ilgili geciktirimlerin de yaratılması sağlanmış olur.

Dekor, kostüm, aksesuar, oyunculuk, görüntü, ses ve kurgu unsurlarının gerçekçiliği filmde zihinsel dalıma katkı sağlar. Filmin dekor, kostüm ve aksesuar öğelerinin sahici görünümü seyircinin filme katılımını artırır. Oyunculuktaki doğallık da benzer bir etki oluşturur. Elbette bu etki tiyatrodaki kadar güçlü değildir. Çünkü tiyatrodaki gerçek ve canlı oyunculara karşılık sinemada oyuncuların yalnızca kaydedilmiş görüntüleri vardır. Bu da tiyatro oyuncusunun sinemada mümkün olamayacak bir ölçüde seyirciyle bağlantı kurmasına olanak tanır (Howard ve Mabley, 1995, s. 7). Filmin görüntüsünü oluşturan öğelerin tümü (çizgi, biçim, cisim, değer, renk, doku, yön, hareket, vd.) neredeyse her seyircide benzer duygusal tepkiler yaratan, evrensel bir dile sahiptir (Mascelli, 1965, s. 200). Gözün görüş açısına eşdeğer objektif kullanımı, doğal tonlar ve renkler görüntünün gerçekçiliğini destekler. Görüntüdeki derin odak, üst üste düşen düzlemler ve perspektif seyircinin derinlemesine alan algısını arttırarak bir gerçeklik yanılsaması oluşturur. Filmde sesin, kaynağı çerçeve içi veya dışı fark etmeksizin seyircinin gördüklerinin gerçekliğine ikna olmasını sağlayıcı bir işlevi vardır. Ancak filmin atmosferini asıl oluşturan, kaynağı görünmeyen, çerçeve dışı sestir (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 182-185). Müzik ise sahnedeki bir durumun vurgulanmasında ve seyircinin duygularının harekete geçirilmesinde etkin bir araçtır (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 188). Ancak fon müziği kullanımı sahne içi müziğin aksine gerçekçi olmayan bir yöntemdir (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 189). Filmde müzik tekrarı da önemli bir anlatım aracıdır. Bu yolla öyküde yinelenen, benzerlik veya karşıtlık içeren durumlar vurgulanabilir (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 188). Kurgulanmamış, ham görüntü seyircide seyrettiğinin *gerçek* olduğu hissini uyandırır. Bu nedenle filmde kurgunun kullanılmamasının gerçekçiliği ve dolayısıyla dalımı arttırıcı bir etkisi vardır.

2.4. Filmde Mekân-Zamansal Süreklilik

Filmde MZS'yi içe kesme (*insert/ cut-in*), dışa kesme (*cutaway*), bölünmüş ekran (*split screen*), bindirme (*superimposition*)... vb. kurgu araçları ile elde etmek mümkünse de aslında bunun en etkili yolu kurgunun hiç kullanılmamasıdır. Anlatımda pek çok kısa çekim yerine tek bir uzun çekime başvurulmasının MZS'nin sağlanmasının ötesinde işlevleri vardır. Uzun çekim filmin gösterim süresi ile anlatı süresini (*diegetic time*) eşitler. Özellikle genel çekim ve hareketli kamera ile birlikte kullanıldığında uzun çekim çok güçlü bir gerçek mekân ve zaman hissi yaratır. Buna karşın sık kesmeler gerçek mekânı parçalar (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 158-159). Aslında *kesme* bir anlamda içerikten ziyade biçime dikkati çeken, yapay bir aygıttır. Filmde ne kadar az kesme olursa sergilenen eylem de o kadar doğal, kendiliğinden ve nesnel görünür (Reisz ve Millar, 1953/2014, s. 283). Bazin, filmde gerçekliğin kurgu araçlarının kullanımıyla değiştirilmesindeki tehlikeye işaret etmiştir (Reisz ve Millar, 1953/2014, s. 284). Ona göre sahnedeki bir olayın özü, iki veya daha fazla etmenin eşzamanlı varlığına bağlı olduğunda, montaj yasaktır. Bu tür öğeler aynı çerçeve içerisinde gösterilmelidir (Bazin, 1967/2005, s. 50). Tek bir çekim içerisinde gerçekleşen her eylem, kurgucunun duruma müdahale etmediğinin bir kanıtıdır. Seyirciye gerçek bir olaya tanık olduğu ve işin içinde hiç hile olmadığı duygusunu yaşatır (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 158). Özetle uzun çekim filmin gerçekçiliğini artırır.

Öte yandan anlatı özünde kurgudur. Anlatımda yalnızca gerekli olan öğelere yer verilir ve olayların oluş sırasına sadık kalınması zorunluluğu yoktur. Aristoteles (2018) öyküyü *birlik ve bütünlük arz eden bir eylemin taklidi* olarak tanımlar. Ona göre *varlığı ve yokluğu hissedilmeyen şey bütünün bir parçası değildir* (s. 22). Elbette görüntü kurgusunun filmde dışlanması filmi kurgudan bütünüyle yoksun bırakmaz. Bu durumda kurgu, tiyatrodaki gibi senaryoda ve sahnelemede (*mizansen*) varlığını sürdürür. Sanatsal performansını tek çekim içerisinde süreklilik ile sergileyen sinema oyuncusu, Benjamin'in (1935/2013) ifade ettiği filmsel araçların müdahalesinden (s. 65) büyük ölçüde bağımsızdır. Bu süreklilik oyuncunun filme alınmasıyla yitirmiş olduğu halesini (Benjamin, 1935/2013, s. 68) bir ölçüde geri almasını sağlar ve zihinsel dalıma olan katkısını artırır. Uzun çekim filmde sabit kamera ve genel çekim ölçeğiyle bir arada kullanıldığında seyirciyi de bir tiyatro oyunundaki kadar özgür kılar. Çünkü bu tür bir çekimde seyircinin yönetmenin göstermek istediği yere bakma zorunluluğu yoktur. Anlatımın tek bir çekim içerisinde gerçekleştirilmesi çerçeve içi düzenlemenin önemini artırır. Bu nedenle bu tür çekimlerde her öğenin rahatlıkla görülebilmesi için genellikle derin odaklı (*deep focus*) görüntü tercih edilir (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 156).

Eğer tersine bir amaç söz konusu değilse sahnedeki oyunun dramatik yoğunluğunun seyircinin ilgisini kaybetmeyecek bir şekilde düzenlenmesi gerekir. Senaryodaki geciktirim ve çatışma, görüntüdeki hareket, sesteki diyalog, efekt ve müzik öğeleri sahnenin dramatik yoğunluğunu arttırma yetisine sahip araçlardır.

3. Araştırma Soruları

Araştırmanın soruları aşağıdaki gibidir:

AS1: *Victoria* filminde gerçekçilik dalımı nasıl etkilemektedir?

AS2: *Victoria* filminde fiziksel dalım nasıl gerçekleşmektedir?

AS3: *Victoria* filminde zihinsel dalım nasıl gerçekleşmektedir?

AS4: *Victoria* filminde mekân-zamansal süreklilik dalımı nasıl etkilemektedir?

4. Yöntem

Nitel yaklaşımın benimsendiği bu çalışmada *keşfedici örnek olay incelemesi* yönteminden yararlanılmıştır. Örnek olay incelemesi, sınırlı bir sistemin derinlemesine betimlendiği ve incelendiği bir yöntemdir (Merriam, 2015, s. 40). Bu yöntem en çok *nasıl ve neden* sorularının sorulduğu araştırmalar için uygundur (Yin, 2014). Örnek olay incelemesi daha sonraki araştırmalar için ipuçları ve fikirler bulunmasına da imkân tanır (Simon, 1978, s. 206). Keşfedici türdeki örnek olay incelemesi ise varsayımaya yönelik bir formüleştirmeye için gereken verinin henüz elde edilmediği, görece yeni bir alanı keşfeden bir araştırmanın ön adımı olarak uygulanır (Mills, Eurepos ve Wiebe, 2010, s. 372). Felsefi dalım ile ilgili araştırmalar hala keşfedici bir evrededir. Dolayısıyla bu araştırma ileriki araştırmalara dair araştırma sorularının ve yöntemlerinin tanımlanmasına katkı sağlayabilir (Yin, 2014, Glossary).

Araştırmanın tasarımında tekli örnek olay incelemesi ve bütünsel çözümleme kullanılmıştır. Tek bir olayın bulgularının genelleştirilmesi nicel ve nitel araştırmaların ortak sorunudur. Örnek olay araştırmacılarının farkı, var olan bir kuramla hareket etmektense yeni bir kuram veya açıklama geliştirmeye çalışmalarıdır (Mills, Eurepos ve Wiebe, 2010, s. 371). Yin (2014) de örnek olay incelemelerinin tıpkı deneyler gibi kuramsal savlara genelleştirilebileceğini ancak bunun kitle veya evrenler için geçerli olmadığını belirtir.

Victoria öncelikle tek çekimden oluşması, gerçekçi tarzı ve sürükleyici dramatik yapısından ötürü araştırmaya örnek olay olarak seçilmiştir. Film ilk olarak sinemada seyredildikten sonra araştırma kapsamında bir monitörde pek çok defa seyredilmiştir. Yapılan gözlemler not alınarak film derinlemesine çözümlenmiştir.

5. Bulgular

5.1. AS1: *Victoria*'da Gerçekçilik

Victoria, fon müziği içeren sahneleri dışında tümüyle gerçekçi tarzda bir filmidir. Araştırmada gerçekçilik ile ilgili bulgulara filmin diğer öğeleriyle olan bağlantıları nedeniyle diğer bölümlerde yer verilmiştir.

5.2. AS2: *Victoria*'da Fiziksel Dalım

Victoria, geleneksel sinema gösterimine yönelik, *monoskopik* olarak çekilmiş bir filmidir. Karartılmış ve yalıtılmış bir mekân olarak filmin gösterildiği sinema salonu seyircinin fiziksel dalımını gerçekleştiren birincil unsurdur. Dahası salonun karanlığı *Victoria*'nın gece sahneleriyle örtüşerek, bir nevi filmin devamı şeklinde fiziksel dalıma katkı sağlamaktadır. Filmin geniş çerçeve oranı ve çevresel ses bileşimi fiziksel dalımı sağlayan diğer etmenlerdir.

5.3. AS3: *Victoria*'da Zihinsel Dalım

5.3.1. Senaryo

5.3.1.1. Mekânsal dalım

Victoria'da *Berlin* ve *Madrid* şehir adları karakterler tarafından diyaloglarda tekrarlı olarak kullanılmaktadır. Filmin açılışındaki *gece kulübü* mekânının, sonrasında karakterler tarafından simetrik bir biçimde tekrar ziyaret edilişi, seyircinin mekânsal koordinasyonunu sağlamasına imkân tanımaktadır. Aynı işlev filmde *çatı* ve *kafé* mekânlarının diyaloglardaki tekrarları aracılığıyla sözel olarak yerine getirilir. Filmin başlarında Sonne *Victoria*'yı çatıya davet eder. Çatıda *Victoria* Sonne'ye çalıştığı kafeye dönmesi gerektiğini söyler. Hatta kafenin yerini (seyircinin göremeyeceği şekilde) çatıdan ona işaret eder. Sonrasında birlikte kafeye giderler. Filmin sonlarında polisten kaçarlarken *Victoria* "Çatıya mı gidiyoruz?" diye sorar.

5.3.1.2. Mekân-zamansal dalım

Mekân-zamansal dalım Victoria'nın bütünü için geçerlidir. Filmin gerçek zamanlı yapısı seyircinin sürekli olarak *burada* ve *şimdide* hissetmesini sağlamaktadır.

5.3.1.3. Zamansal dalım

5.3.1.3.1. Ne geciktirimi

Victoria'da *ne geciktirimi* filmin bütününde vardır. Seyirci daha en başta kendi kendine "bu yabancı şehirdeki bu yalnız kızın başına ne gelecek?" sorusunu sorar ve filmin sonuna kadar öykünün her aşamasında bu sorulara yenilerini ekler.

Victoria'da *dramatik ironi* filmin bütününe yayılmıştır. Örneğin banka çalışanları soyulacaklarından, polisler binadan ayrılan bebekli çiftin aradıkları kişiler olduğundan habersizlerdir. Ne taksici ne otel çalışanları bu çiftin polisten kaçtığını bilmekteledir. Boxer'in mafyaya borcunu ödemesi için ne tür bir iş yapması gerektiğini başlangıçta arkadaşları, Victoria ve seyirci dâhil kimsenin bilmemesi ise bir *esrar* örneğidir. Sonrasında bu işin bir banka soygunu olduğunun öğrenilmesi karakterler ve seyirci için bir *sürprizdir*.

Filmde Victoria'nın arkadaş arayışı *hazırlık*, yeni tanıştığı dört arkadaşla birlikte bira içmesi, sonrasında onlara yardımcı olması *sonuçtur*. Sonne'nin film boyunca Victoria'ya olan ilgisi *hazırlık*, öpüşmeleri *sonuçtur*. Karakterlerin marketten bira çalmaları, otomobilleri kaçırmaları sonraki banka soygununun *hazırlığı* işlevindedir. Kapalı otoparktaki soygun provası *hazırlık*, soygun ise *sonuçtur*.

Kafe sahnesi *ekme* işlevi gören diyaloglar içermektedir. Burada Sonne Victoria'nın kafedeki saatlik kazancını çok düşük bulduğunu söyler. Victoria da alaylı bir şekilde "patronumu öldürmeliyim" der ve Sonne "bence de" diyerek yine alaylı şekilde onu onaylar. Sonrasında Victoria Sonne'ye piyanoda Liszt'in *Mefisto Valsi*'ni çalar. Bunun üzerine Sonne'nin eserin *şeytan* temasına yönelik olarak söylediği "şeytanı severim" sözünü Victoria "ben de" diyerek onaylar. Devamında gelişen olaylar onları banka soymaya, polisle çatışmaya ve bebek kaçırmaya kadar götürecektir. Tüm bu suç içerikli sahneler kafedeki diyalogların birer *ödemesidir*.

Victoria'daki *gelecek öğeleri ve bildirmenin* ilk örneği filmin başlangıcındadır. Giriş ücretini ödemedikleri için gece kulübüne alınmamaları üzerine Blinker'in girişteki görevliye söylediği "Bir gün bu mekân bizim olacak anladın mı? Mekânını satın alacağız!" sözleri bildirme işlevindedir. Bu sözler ciddi olmasa da karakterin arzusunu içermektedir. Karakterlerin soygun sonrasında bu mekâna geri dönerek etrafa para saçmaları bu arzusunun bir ödemesidir. Bir başka bildirme örneği Sonne'nin Victoria'yı çatıda bira içmeye davet etmesidir. Sonne'nin Victoria'dan Boxer için yardım isterken söylediği "Oraya gidip sonra da seni geri getireceğiz. Sorun çıkmayacak." sözleri ve mafya patronunun banka soygununu tarif edişi de bildirmedi. Victoria'nın Sonne'yle birlikte sığındıkları dairedeki anneye söylediği "Bebeğin beş dakika içinde şu dükkânda olacak." ve otele girdiklerinde Sonne'ye söylediği "Odayı tutabilmek için onlara bir hikâye uyduracağım." sözleri de filmdeki diğer bildirme örnekleridir.

5.3.1.3.2. Nasıl geciktirimi

Victoria'da *nasıl geciktirimi* karakterlerin geçmişleriyle ilgili diyaloglar aracılığıyla sağlanmaktadır. Boxer Victoria'ya daha önce hapse girdiğinden bahseder. Victoria Sonne'ye konservatuar geçmişinden söz eder. Sonne Victoria'ya Boxer'in hapisanedeyken mafyaya borçlanmış olduğunu anlatır. Tüm bu bilgilendirmeler seyircinin bu olayların nasıl gerçekleştiğini merak etmesine yol açmaktadır.

5.3.1.3.3. Kim geciktirimi

Victoria'da *kim geciktirimi* filmdeki *mafya* teması ile ilgili olarak yaratılmaktadır. Kafede Boxer ve Sonne arasında geçen diyalogdaki "aradı", "onu arayıp olmayacağını söyle" sözleri Victoria'nın ve seyircinin zihnindeki ilk *kim* sorusunu uyandırır. Birlikte mafyaya gidişlerinde de aynı geciktirim sürer. Aralarında Boxer dışında görüşecekleri kişinin kim olduğunu bilen yoktur.

5.3.1.3.4. Geciktirimötesi

Victoria'daki *geciktirimötesi* doğal olarak filmin sonuna doğru ortaya çıkmaktadır. Filmde sona yaklaşıldıkça seyirci Victoria'nın ve Sonne'nin içine düştükleri durumdan kendilerini nasıl kurtaracaklarını giderek artan bir şekilde merak eder.

5.3.1.4. Duygusal dalım

Victoria filmi bir gece kulübündeki kalabalık içerisinde yalnız başına dans eden bir genç kız (Victoria) ile açılmaktadır. Sonrasında Victoria'nın kulüpteki barmenle sohbet etmeye çalışması başkaraktere yönelik ilk önemli bilgilendirmedi: *bu kız arkadaşlık arayışındadır*. Barmenin ilgisiz tavrı karşısında Victoria'nın

yaşadığı hayal kırıklığı seyircinin onunla hızlıca özdeşleşmesini sağlar. Devamında Victoria filmin diğer karakterleri Sonne, Boxer, Blinker ve Fuss ile tanışır. Seyirci burada yalnızca Victoria için endişelenir. Sonrasında bu dört yakın arkadaşı tanıdıkça seyirci onlarla da özdeşleşir ve onlar için de endişe duyar.

5.3.2. Dekor, kostüm ve aksesuar

Victoria'da dekor kullanılmamıştır. Filmin çekimleri tümüyle gerçek mekânlarda, gerçekçi kostümler ve aksesuarlar ile gerçekleştirilmiştir.

5.3.3. Oyunculuk

Victoria'daki oyunculuk gerçekçidir. Oyunculukta istenilen doğallığın elde edilebilmesi için doğaçlamadan faydalanılmıştır. Ayrıca bakış açısını ve tempoyu yönlendirmesi nedeniyle oyunculunun filmin dilinde belirleyici bir rolü vardır.

5.3.4. Görüntü

Victoria'nın görüntüsündeki sığ alan derinliğine karşın üst üste düşen düzlemler ve perspektif seyircinin derinlemesine alan algısını arttırmaktadır. Filmin aydınlatma yaklaşımı doğalcıdır. Filmin ilk yarısını oluşturan gece sahneleri mekânların kendi yapay aydınlatma kaynakları kullanılarak, düşük anahtar tarzında aydınlatılmıştır. Filmin ikinci yarısından itibaren beliren alaca karanlığın sağladığı doğal gök ışığı dış mekânlardaki ana aydınlatma kaynağı işlevindedir. Sahnelemede oyuncular aydınlatma kaynaklarına göre konumlandırılarak sahnelerdeki anlam desteklenmiştir. Sonne'nin Victoria'dan kendilerine yardımcı olmasını istediği kafe sahnesi buna örnektir. Bu sahnede Sonne konuyu Victoria'ya açıklarken birlikte büfenin yanına otururlar ve yüzleri büfenin altındaki neon lambalar tarafından aydınlatılır. Konuşmanın konusu bilinmeyen, yasadışı bir işle ilgilidir ve buradaki aşağıdan yukarı yönlü aydınlatma oluşturduğu etkiyle sahnenin anlamını güçlendirir.

Filmin karşıtlığı ve renkleri normal değerlerdedir. Filmde gözün görüş alanına denk geniş açılı bir objektif ve geniş bir çerçeve oranı kullanılmıştır. Filmde sıklıkla seyirciyi karakterlere yakın bir mesafede konumlandıran omuz ve göğüs çekim ölçekleri kullanılmıştır. Kamera tümüyle nesnel bir bakış açısında, karakterlerin göz seviyesinde, elde ve hareketli olarak kullanılmıştır. Kamera film boyunca yalnızca karakterleri takip etmektedir. Bu durum anlatımda bazı öğelerin çerçeve dışında kalmasına yol açmaktadır. Filmin yoğun eylem içeren sahnelerindeki telaş kamera kullanımına da yansır. Bu sahnelerdeki sarsıntılı kamera filme belgesel veya haber filmi benzeri gerçekçi bir görünüm kazandırır.

5.3.5. Ses

Victoria'da karakterlerin sesleri yalnızca diyalog şeklinde yer almaktadır. Oyunculukta olduğu gibi diyaloglarda da doğaçlamadan faydalanılmıştır. Film gerçek mekânlarda, sesli olarak çekilmiştir. Filmdeki tüm ses efektleri gerçekçidir. Çerçeve dışı sesin polisten kaçış sahnelerinde geciktirim etkisi vardır. *Victoria*'da müziğin hem fonda hem de sahne içinde kullanımı söz konusudur. Filmde çatıya çıkış, mafyaya gidiş, mafyadan dönüş, soyguna gidiş, soygun sonrasında gece kulübündeki kutlama, polisten kaçış, polisle çatışma, Sonne'nin ölümü ve Victoria'nın otelden ayrılıp caddede yürüyerek uzaklaşması sahnelerinde fon müziği kullanılmıştır. Çatıya çıkış sekansında ve soygun sonrasında gece kulübündeki kutlama sahnesinde filmin tüm sesleri kısılarak yalnızca fon müziğinin duyulması sağlanmıştır. Victoria'nın kafede piyano çalışması ile gece kulübünde, taksi radyosunda, otel lobisi, tuvaleti ve asansöründe duyulan müzikler filmde sahne içi müziğin kullanıldığı sahnelerdir. Filmin sonlarında karakterlerin polisle çatışma sahnesindeki fon müziği filmin başlarında birlikte çatıya çıktıkları sahnede fon müziğinin bir tekrarıdır.

5.3.6. Kurgu

Victoria tek çekim olarak tasarlanmış bir filmidir. Görüntüde kurgunun kullanılmaması filmin anlatımında nesnel ve öznel çekim açıları arasında yer değiştirilmesi imkânını ortadan kaldırmıştır. Filmin temposu tıpkı tiyatrodaki gibi oyuncular tarafından ayarlanmaktadır. Filmin sesinde kurgu kullanılmıştır. Ses kurgusu filmin fon müziği içeren kısımlarının haricinde tümüyle gerçekçi tarzda oluşturulmuştur.

5.4. AS4: *Victoria*'da Mekân-Zamansal Süreklilik

Tek çekimden oluşması nedeniyle *Victoria* bütünüyle MZS içeren bir filmidir. Filmin farklı mekânları arasındaki geçişler hareketli el kamerası aracılığıyla kesintisiz olarak sağlanmıştır. Victoria'da görüntü kurgusunun kullanılmaması nedeniyle kurgu senaryo ve sahneleme aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Filmin süreklilik içeren olay örgüsü görüntü kurgusunu gerektirmeyen bir yapıda kurulmuştur. Senaryo, görüntü ve ses öğelerinin yerinde kullanımı dramatik yoğunluğun film boyunca neredeyse hiç azalmamasını

sağlamıştır. Filmin özellikle piyano, soygun, kaçış, polisle çatışma ve bebek kaçırma gibi yüksek dramatik yoğunluklu sahnelerinde MZS'nin anlatımdaki etkisinin arttığı gözlemlenmiştir.

6. Tartışma

Araştırmada *Victoria* filmindeki gerçekçiliğin dalıma göreceli olarak katkı sağladığını söylemek mümkündür. Çünkü yüksek derecede bir dalım gerçekçi bir sanal ortam ile eşdeğer olarak kabul edilse de (Astheimer vd., 1994, s. 190) kişilerin gerçekçilik algısının uzmanlık, duyuşsal duyarlılık, korku, vb. öznel etmenler nedeniyle farklılık gösterdiği bilinmektedir (Astheimer vd., 1994, s. 205-206; Slater ve Usoh, 1993, s. 91; Hodges vd., 1999, s. 11). Bu nedenle *Victoria*'daki gerçekçiliğin dalıma olan etkisi seyirciler arasında farklılık gösterecektir.

Victoria, Full HD formatında (Victoria technical specifications, 2015), *monoskopik* olarak çekilmiş bir film olması nedeniyle seyirciye üç boyutlu veya dalımsal bir sinema filmine kıyasla daha düşük seviyede bir fiziksel dalım sunmaktadır. Sinema salonun etkisinin yanı sıra filmin 2.39:1'lik geniş çerçeve oranı ve 5.1'lik çevresel ses bileşimi (Narrative Work, t.y.) fiziksel dalımı sağlayan diğer etmenlerdir. Diğer taraftan söz konusu öykü anlatımı olduğunda fiziksel dalım zorunlu değildir. İyi anlatılan bir öykü karşısında kişi kendi (zihinsel) dalımını kendisi yaratır (Brooks, 2003, s. 4). Dalımı deneyimleme arzumuzdan ötürü dikkatimizi bizi saran dünyaya yöneltiriz ve zihnimizi deneyimin gerçekliğini sorgulamak yerine güçlendirmek üzere kullanırız (Murray, 1997, s. 107). Özetle kişi kendisine anlatılan öyküyü dalıma niyetli olarak takip eder.

Victoria'da senaryo zihinsel dalımı dört yönden de etkilemektedir. Diyaloglarda tekrarlanan *Berlin* ve *Madrid* şehir adları senaryodaki mekânsal dalıma sözel olarak katkı sağlamaktadır. Özellikle ünlü şehir adları bu şehirler hiç ziyaret edilmemiş olsa dahi okuyucunun/seyircinin zihnindeki kodları harekete geçirerek hızlı bir dalım oluşturur (Ryan, 2001, s. 128). Senaryonun gerçek zamanlı yapısı, mekân-zamansal dalımı filmde sürekli hale getirerek seyircinin anlatılan olayın meydana geldiği mekâna ve zamana nakledilmesini sağlamıştır (Ryan, 2001, s. 130). Senaryodaki geciktirim unsurlarının seyircide yarattığı merak duygusu zamansal dalımın gerçekleşmesini sağlamaktadır. Ryan (2001) zamansal dalımı, okuyucunun anlatı zamanının sonunda kendisini bekleyen bilgiyi bilme arzusu olarak tanımlar. *Geciktirim* bu arzunun teknik adıdır (s. 140). Dramatik ironi, hazırlık ve sonuç, ekme ve ödeme, gelecek öğeleri ve bildirme gibi geciktirime yönelik araçların tümü seyircinin öyküye katılımını artırır (Howard ve Mabley, 1995, s. 69-74). Çünkü bu yolla seyirci öykünün özüne dair içeriden sızdırılmış, gizli, özel bir bilgisi olduğu, sırlar veya yeni anlamlar keşfettiği hissine kapılır (Howard ve Mabley, 1995, s. 72-73). Seyirci *Victoria* ve diğer karakterlerle özdeşleşmesiyle duygusal dalımı yaşamaktadır. Bir karakter veya durum ile olan özdeşleşme ne denli güçlüyse kurmaca ve gerçeklik, kendimiz ve diğeri arasındaki sınırlar da o denli yıkılma eğilimindedir (Berkowitz'ten aktaran, Ryan, 2001, s. 151).

Victoria tümüyle Berlin'in merkez semti Mitte'deki (Sonja, 2018) gerçek mekânlarda çekilmiştir. Filmin diyalogsuz, yaklaşık yirmi sayfalık bir geliştirim senaryosundan (*tretman*) hareketle çekilmesi (Filming Victoria movie in one take, 2015) oyunculukta doğaçlamaya imkân tanımıştır. Doğaçlama yöntemi insan davranışındaki beklenmedik ve öngörülemez olanın keşfinin, ezberlenmiş soyut basmakalıp biçimlerin arınıklığından kaçınmanın bir yoludur. Filmde gerçek durumlardaki gerçek insanlar hissini oluşturulması *belgesel gerçekçiliğini* çağırıştır (Wexman, 1980, s. 29).

Victoria'nın 24 mm'lik, geniş açılı bir objektif ve 2.39:1'lik, geniş bir çerçeve oranı ile çekilmiş olması (Narrative Work, t.y.) filmin görüntüsünü gözün görüş alanıyla eşleştirmiştir. Filmde karakterlerin hareketli el kamerasıyla yakından takip edilişi bir anlamda kameraya öznel bir özellik yüklese de kamera çoğunlukla varlığını seyirciye hissettirmez. Bu nedenle filmde seyirci yönlendirilmiş hissetmemektedir (Filming Victoria movie in one take, 2015). Görüntünün yanı sıra *Victoria*'daki ses de gerçekçiliğiyle dalımı desteklemektedir. Özellikle çerçeve dışı sesin, filmin dikkörtgen çerçevesinin sınırlarının ötesinde var olan bir dünyanın yanılması yaratması (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 185) nedeniyle dalımda önemli bir payı vardır. *Victoria*'nın fon müziği içeren sahneleri filmde gerçekçiliğin azaldığı yerlerdir. Nihayetinde fon müziği hiçbir çerçeve içi kaynaktan doğmayan, mantiğa aykırı, açıkça mevcut olmayan çerçeve dışı bir sestir (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 188).

Victoria'da görüntü kurgusunun kullanılmaması filmde var olan nesnel bakış açısından öznel bakış açısına geçiş imkânını ortadan kaldırmıştır. Bu durumun seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini ve dolayısıyla duygusal dalımı azaltan bir etkisi vardır. Filmde bir yere doğru bakan bir karakterin çekiminin ardından karakterin gördüğü yerin çekiminin gösterilmesi aslında seyirciyi karakterin yerine geçirir ve sahneyi karakterin gözlerinden görmesini sağlar (Barka2000, 2007). Oysa filmde kesme kullanılmadan bir karakterin baktığı yerin gösterilmesi ancak kameranın o yere çevrilmesi yoluyla mümkün olabilir. Bu

durumda kamera ve aynı zamanda seyirci sahnede üçüncü bir şahıs konumunda kalır. Ayrıca *Victoria*'nın geniş çerçeve oranının filmin kurgu ihtiyacının azalmasına katkı sağladığı söylenebilir. Çünkü geniş çerçeve oranı tıpkı genel çekim gibi kompozisyona daha çok öge sığdırabilmesi sayesinde filmde kesme ihtiyacını azaltır (Reisz ve Millar, 1953/2014, s. 284).

Filmde süreklilik halindeki görüntü ve ses, seyirciye gerçek bir olaya tanıklık ettiği hissini yaşatır (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 158). Bu nedenle MZS'nin *Victoria*'nın görüntüsünde ve sesinde oluşturduğu gerçekçilik hem fiziksel hem zihinsel dalıma katkı sağlamaktadır. Dilin dalımı yaratabilmesi için kendisini görünmez hale getirmesi gereklidir (Ryan, 2001, s. 159). Dolayısıyla *Victoria*'nın eşzamanlı anlatımıyla oluşan MZS, seyircinin *burada* ve *şimdide* hissederek mekân-zamansal dalımı yaşamasını sağlayan temel etmenddir.

MZS'nin *Victoria*'daki oyunculuk üzerinden de dalıma katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Tiyatrodan farklı olarak sinemada oyuncunun oyununu kamera aracılığıyla sergilemesi buradalığını ve dolayısıyla halesini yitirmesine yol açar (Benjamin, 1935/2013, s. 65-68). Bu noktada tek çekimin sunduğu süreklilik oyuncunun perdedeki gerçekçiliğini arttırarak ona yitirmiş olduğu halesini bir ölçüde geri alma olanağı tanımaktadır.

Filmde eylem ve tepkiler arasında bırakılan zaman dramatik bir işlevi olmadığı takdirde ziyan edilmiş bir zamandır (Reisz ve Millar, 1953/2014, s. 191). Dramatik yoğunluğun yükselmesi ise filmde kesmeye olan ihtiyacı azaltır. Buna göre MZS'nin *Victoria*'daki anlatıma ve dalıma olan katkısının filmin dramatik yoğunluğu yüksek sahnelerinde görece daha fazla olduğu söylenebilir.

Victoria'da MZS'nin kurguyu devre dışı bırakması nedeniyle öznel bakış açısına geçişe imkân vermemesinin duygusal dalımı azaltıcı etkisine değinilmmişti. Bunun dışında *Victoria*'daki MZS'nin dalımı desteklediği görülmüştür.

Bu araştırmanın sınırlılığı, buradalığın (zihinsel dalım) öznel bir his olması (Sheridan, 1992, s. 121) nedeniyle nesnel olarak değerlendirilememesidir. Dolayısıyla araştırmada MZS'nin *Victoria*'daki dalımı tam olarak ne ölçüde etkilediğinin saptanması imkânı olamamıştır. Bunun yerine MZS'nin *Victoria*'daki dalımı nasıl etkilediği araştırılmış ve dalımdaki diğer etmenler ile kıyaslaması yapılmıştır.

Öte yandan *Victoria*'nın anlatı türünde bir film olmasından hareketle senaryonun zihinsel dalımın temel etmeni olduğu söylenebilir. Araştırmada senaryodaki dalım Ryan'ın (2001) sınıflandırmasına göre *mekânsal*, *mekân-zamansal*, *zamansal* ve *duygusal* olmak üzere dört başlıkta incelenmişti (s. 121). Buna göre senaryodaki mekân-zamansal dalımı oluşturan MZS, *Victoria*'daki zihinsel dalımın dört temel etmeninden biridir. Bunlar arasında öne çıkanların ise senaryodaki zamansal dalımı oluşturan *geciktirim* ve duygusal dalımı oluşturan *özdeşleşme* unsurları olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü seyircinin öyküye olan ilgisini ve katılımını sağlayan unsurlar bunlardır (Howard ve Mabley, 1995, s. 22, 69-74). MZS'nin ise anlatımda böylesi bir işlevi yoktur. Ayrıca görünmez kurgu (*invisible editing*) yöntemi ve daha önemlisi günümüz seyircisinin film diline alışıklığı dolayısıyla *kurgu* filmde çoğunlukla göz ardı edilen bir unsurdur (Sobchack ve Sobchack, 1987, s. 117). Dahası seyirci anlatı süresi içine bütünüyle çekildiğinde dalımı yaşamakta olduğu için film süresinin nasıl geçtiğinin farkına varmaz (Brooks, 2003, s. 5). Bu nedenle *Victoria*'da MZS'nin dalımdaki temel etmenlerden biri olsa da birincil etmen olmadığını söylemek mümkündür.

6.1. Sonuç

Araştırmada gerçekçiliğin öznel bir kavram olması nedeniyle *Victoria*'daki dalıma göreceli olarak katkı sağladığı görülmüştür. *Victoria*'daki fiziksel dalım filmin gösterim mekânı, geniş çerçeve oranı ve çevresel ses bileşimi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Zihinsel dalımın oluşumunda filmin tüm öğelerinin etkisi bulunmaktadır. *Victoria*'daki MZS'nin seyircinin burada ve şimdide hissetmesini sağlayan, bu nedenle dalımı çoğunlukla arttıran bir etkisi vardır. Ancak zihinsel dalımın öznel bir his olması tüm bu etkilerin nesnel olarak saptanmasına imkân vermemektedir. Diğer taraftan *Victoria*'nın bir anlatı filmi olmasından hareketle, senaryodaki MZS'nin filmdeki zihinsel dalımın temel etmenlerinden biri olduğu söylenebilir. Zihinsel dalımdaki birincil etmenlerin ise senaryodaki *geciktirim* ve *özdeşleşme* unsurları olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü seyircinin öyküye olan ilgisini ve katılımını bu unsurlar sağlamaktadır. Sonuç olarak *Victoria* filminde MZS'nin dalımın birincil etmeni olmadığı varsayımında bulunulabilir.

6.2. Öneriler ve Gelecek Çalışmalar

Victoria'da tek çekim aracılığıyla filmin bütününde MZS'nin sağlanması, dalımı arttırmasına karşın anlatımı büyük ölçüde sınırlandırmaktadır. İdeal olan, anlatımda araçların ihtiyaca göre kullanılmasıdır. Benzer bir durum anlatımın bütünüyle başkarakterin bakış açısından yapıldığı, Montgomery'nin *Lady in the Lake*

(*Göldeki Kadın*, 1946) adlı filmde vardır. Bu filmde özdeşleşmenin arttırılması amacıyla kameranın tümüyle öznel bakış açısında tutulması anlatıma kendine has sınırlar getirmiştir. Elbette bu sınırlar geleneksel film anlatısına göre bir değerlendirme için geçerlidir. Örneğin sanal gerçeklik için *tek çekim* veya *öznel bakış açısı*, aracın doğal bir parçası olarak görülebilir. Bu anlamda *Victoria* ve benzeri tek çekim filmler sinema sanatının gelişimi ve evrimi için önemli denemelerdir.

MZS'nin dalım üzerindeki etkisi ile ilgili gelecek çalışmalar, anlatsal olmayan (*non-narrative*), deneysel filmlere yönelik olabilir. Bu tür filmlerde, tıpkı sanal gerçeklik filmlerindeki gibi seyircinin *buradalık* hissi birincil önemde olduğu için MZS'nin dalımdaki payı daha fazla olacaktır.

Teşekkür

Bu araştırmanın yazım sürecindeki öneri ve yol göstericilikleri için babam Selim Yücel'e, hocalarım Pınar Eraslan Yayınoğlu ve Mehmet Yayınoğlu'na teşekkür ederim.

Kaynakça

- Anagnorisis. (2017). Literary devices online dictionary içinde. Erişim adresi: <https://literarydevices.net/anagnorisis/>
- Arcimboldo, G. (1563). *Sommer* [Ihlamur ağacı üzerine yağlı boya]. Kunsthistorisches Museum, Wien. Erişim Adresi: <https://www.khm.at/objektdb/detail/71/>
- Aristoteles. (2018). *Poetika- şiir sanatı üzerine* (A. Çokona, Ö. Aygün, Çev.) (4. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Astheimer, P., Dai, F., Göbel, M., Kruse, R., Müller, S. ve Zachmann, G. (1994). Realism in virtual reality. In Thalmann, N. M. and Thalmann, D. (ed.), *Artificial life and virtual reality* (pp. 189-210), Chichester: John Wiley & Sons.
- Ayzenştayn, S. M. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1925). *Bronyenosyets Potyomkin*. [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm.
- Barka2000 (2007, Mart 5). *Virgil Widrich - interview*. [Youtube Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=82ScuD7Srvo>
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı: Senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri* (1. b.). İstanbul: Pana Film Yayınları.
- Bazin, A. (1967/2005). *What is cinema? Volume I* (H. Gray, Trans.). Los Angeles: University of California Press.
- Bell, J. S. (2011). *Elements of fiction writing - Conflict and suspense* (1st ed.). London: Penguin Books.
- Benjamin, W. (1935/2013). *Fotoğrafın kısa tarihi/teknik araçlarla yeniden-üretim (çoğaltma) çağında sanat eseri* (O. Akınhay, Çev.) (2. b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brooks, K. (2003). There is nothing virtual about immersion: Narrative immersion for VR and other interfaces. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/228764946_There_is_nothing_virtual_about_immersion_on_Narrative_immersion_for_VR_and_other_interfaces
- Cawgill, L. J. (2007). *The art of plotting, add emotion, suspense, and depth to your screenplay* (1st ed.). Los Angeles: Lone Eagle.
- Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing, its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster.
- Ehrlich, D. (2015, Ekim 9). This director of this movie shot in a single take doesn't resent birdman, actually. *Vanity Fair*. Erişim adresi: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/10/victoria-director-interview>
- Filming Victoria movie in one take. (2015). Erişim adresi: https://cpn.canoneurope.com/content/education/technical/filming_victoria_movie_in_one_take.do (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2020)

- Hodges, L. F., Rothbaum, B. O., Watson, B. A., Kessler, G. D. ve Opdyke, D. (1999). Virtual reality exposure for fear of flying therapy. *IEEE Computer Graphics & Applications*, 16(6), 42-49. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/2447495_Virtual_Reality_Exposure_for_Fear_of_Flying_Therapy
- Hornby, A. S. (1989). *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (4th ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Howard, D. ve Mabley, E. (1995). *The tools of screenwriting: A writer's guide to the craft and elements of a screenplay* (1st ed.) New York: St. Martin's Griffin.
- Mascelli, J. V. (1965). *The five c's of cinematography, motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber* (S. Turan, Çev. Ed.) (3. b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Mills, A. J., Eurepos, G. ve Wiebe, E. (ed.). (2010). *Encyclopedia of case study research* (Vol. 1). Los Angeles: Sage Publications.
- Montgomery, R. (Yönetmen). (1946). *Lady in the lake*. [Film]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Murray, J. H. (1997). *Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyberspace*. New York: Free Press.
- Narrative Work. (t.y.). Victoria. [Video]. *Sturla Brandth Grøvlen, DFF*. Erişim adresi: <https://www.sturla.dk/>
- Rayfield, D. (1997). *Anton Chekhov: A life* (1st ed.). Illinois: Northwestern University Press.
- Reisz, K. ve Millar, G. (1953/2014). *The technique of film editing* (2nd ed). Boston: Focal Press.
- Ryan, M. L. (2001). *Narrative as virtual reality, immersion and interactivity in literature and electronic media* (1st ed.). Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Schipper, S. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2015). *Victoria*. [Film]. Berlin: MonkeyBoy, Deutschfilm, Radical Media, Westdeutscher Rundfunk (WDR), ARTE.
- Sheridan, T. B. (1992). Musings on telepresence and virtual presence. *PRESENCE: Teleoperators and Virtual Environments*, 1(1), 120-126. doi: 10.1162/pres.1992.1.1.120
- Sherman, W. R. ve Craig, A. B. (2003). *Understanding virtual reality: interface, application, and design*. San Francisco: Morgan Kaufman Publishers.
- Simon, J. L. (1978). *Basic research methods in social sciences: The art of empirical investigation*. New York: Random House.
- Slater, M. ve Usoh, M. (1993). Presence in immersive virtual environments. *Proceedings of the IEEE 1993 Virtual Reality Annual International Symposium (VRAIS)*, 90-96. doi: 10.1109/VRAIS.1993.380793
- Slater, M., Linakis, V., Usoh, M. ve Kooper, R. (1999). Immersion, presence, and performance in virtual environments: An experiment with tri-dimensional chess. *VRST '96: Proceedings of the ACM Symposium on Virtual Reality Software and Technology*, 163-172. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/2633779_Immersion_Presence_and_Performance_in_Virtual_Environments_An_Experiment_with_Tri-Dimensional_Chess
- Slater, M. (2003). *A note on presence terminology*. [pdf]. A note on presence terminology. Erişim adresi: <http://s3.amazonaws.com/publicationslist.org/data/melslater/ref-201/a%20note%20on%20presence%20terminology.pdf>
- Sobchack, T. ve Sobchack, V. C. (1987). *An introduction to film* (2nd ed.). Boston: Little Brown and Company.
- Sonja. (2018, Ağustos 5). "Victoria" Film Locations Walk in Berlin. *FilmFanTravel*. Erişim adresi: <https://filmfantravel.com/victoria-film-locations-walk-in-berlin/>
- Sophokles. (M.Ö. 428/2012). *Kral Oidipus*. (B. Tuncel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Victoria technical specifications. (2015). *IMDB*. Erişim adresi: https://www.imdb.com/title/tt4226388/technical?ref_=tt_dt_spec

- Wexman, V. W. (1980). The rhetoric of cinematic improvisation. [Özel sayı]. *Cinema Journal*, 20(1), 29-41. doi: 10.2307/1224969
- Witmer, B. G. ve Singer, M. J. (1998). Measuring presence in virtual environments: A presence questionnaire. *Presence: Tele-operators and virtual environments*, 7(3), 225-240. doi: 10.1162/105474698565686
- Yin, R. K. (2014). *Case study research: Design and methods* (5th ed.). Los Angeles: Sage Publications.
- Yu, K. C., Neafus, D. ve Wyatt, R. (2016). Filmmaking for fulldome: Best practices and guidelines for immersive cinema (Part I). *Planetarian*, 45(4), 27-39. Erişim adresi: https://www.academia.edu/31687220/Filmmaking_for_the_Fulldome_Best_Practices_and_Guidelines_for_Immersive_Cinema_Part_I

Foucault'nun Heterotopyaları: Kapatma ve Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansması

Foucault's Heterotopia: Reflexion of Inclusion And Seclusion Practices to Contemporary Art

Neslihan Özgenç Erdoğan, *Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi*
Sümeyye Ertop, *Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi*

Özet

Foucault'nun heterotopya kavramı heterojen kimliğiyle, birbiriyle bağdaşmaz unsurların yan yana, üst üste geldiği, ötekiliğin deneyimlendiği mevkileri yansıtır, postmodern dönemin heterojenliğe ve ötekiliğe atfettiği özgürleştirici potansiyel ile bu kavram sanat alanında da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Heterotopyalar, mekânsal yaşam alanına karışarak tecrit edebilir ve nüfuz edebilir niteliğiyle, kapatma ve kapanma pratiklerinde toplumsal bir karşılaşma imkânı sunarak ötekiliğe açılan geçitleri yaratır. Modern dönemde kapatma pratiklerinde tecrit, norm merkezli ayırıştırma sistemine dayanan, öznenin sabitlendiği panoptik bir disiplin biçimiyle yapılmıştır. Bu dönemde kapatma pratiklerinde panoptizm, yalnızca itaatkâr bedenler üretmemiş, aynı zamanda modern ruhu da tahakküm altına alarak kapanma pratiklerinin kabulünü kolaylaştırmıştır. Postmodern dönemin kaotik, heterojen kent imgesi içinde kapanma pratikleri, kamusal alana sızarak tahakküm mercii olmadan özgürlük fantazmagoryasıyla öznenin kendini sınırladığı bir mekanizmaya dönüşmüştür. Kapatma-kapanma pratikleri çağdaş sanata da yansıyor, ötekiliğin özgürleştirici potansiyelinin gündelik karşılaşma formlarıyla sunulduğu deneyim alanlarını yaratmaktadır. Bu makalede, heterotopya alt başlığı altında incelenen kapatma-kapanma pratiklerinin tarihsel süreci irdelenerek, çağdaş sanattaki yansmalarını eserler üzerinden biçim-içerik analizleriyle ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Heterotopya, kapanma, kapatma, çağdaş sanat.

Akademik disiplin(lar)/alan(lar): Görsel sanatlar.

Abstract

Foucault's concept of heterotopia, with its heterogeneous identity, reflects the positions where incompatible elements are placed side by side, overlap each other and experience otherness. This concept is frequently encountered in the field of art with its liberating potential attributed to post-modernity heterogeneity and otherness. Heterotopias mingle with spatial habitats and, thanks to their nature of 'isolation and penetration', create passages that open to otherness by offering the possibility of a social encounter with inclusion and seclusion practices. In modern practice, isolation in occlusion was done in a panoptic discipline style based on the norm-centered decomposition system, where the subject is fixed. During this period, panopticism not only produced obedient bodies, but also facilitated the acceptance of seclusion practices by dominating the modern spirit. The closure practices within the chaotic, heterogeneous urban image of the postmodern era have become a mechanism in which the subject is self-limited by freedom fantasy without infiltration in the public space. The inclusion and seclusion practices are reflected in contemporary art, creating areas of experience where the emancipatory potential of otherness is presented in everyday encounter forms. This article aims to reveal the reflections in contemporary art through form-content analysis by examining the historical process of inclusion and seclusion practices examined under the subtitle of heterotopia.

Keywords: Heterotopia, inclusion, seclusion, contemporary art.

Academical disciplines/fields: Visual arts.

- **Sorumlu Yazar:** Sümeyye Ertop, Resim Bölümü, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya Üniversitesi.
- **Adres:** Sakarya Üniversitesi, Kemalpaşa Esentepe Kampüsü, Üniversite Cd. No. 54050 Serdivan, Sakarya.
- **e-posta:** sumeyyeertop@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-3171-700X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.769911

Geliş tarihi: 15.07.2020 / **Kabul tarihi:** 19.11.2020

1. Giriş

Günümüz dünyasının yaratılmış ve sınıflandırılmış mekânları, gündelik yaşamı ve bireyleri de birçok açıdan denetim altına almaktadır. Aynı zamanda denetim kültürüne hizmet eden bu mekânların günümüz insan davranışlarına etkisi literatürde geniş çaplı bir tartışma alanıdır. Bu bağlamda, Foucault'nun heterotopya kavramı da mekân olgusuna farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bir tıp terimi olan ve ilk defa Foucault tarafından sosyal bilimler alanına uyarlanan heterotopya kavramı, geniş bir açıklımla yorumlanmaya müsait bir kavramdır. Bu kavram literatürde, tarihsel süreç içerisinde mekânsal karşılaştırmalarda kullanıldığı gibi, sanal mekânlar ve zihinsel mekân alanları ve de postmodern kültürle ilişki kurulmuş birçok mekânı kapsayan konu içeriğiyle ele alınmıştır.

Bu çalışma, toplumda belli misyonlar yüklenen mekânlarla ve onun birey üzerindeki etkilerine, Foucault'nun heterotopyası üzerinden bir okuma yapılarak sınırlandırılmıştır. Kapatma ve kapanma pratiği olarak temelde ikiye ayrılan heterotopyalarla ilgili tanımlamalarda, Foucault'nun eserlerinin yanı sıra konu ile ilişki kurulan araştırmalara da yer verilmiştir.

Bu çalışmanın literatürdeki çalışmalara olan farkları şu şekilde sıralanabilir:

1. Çalışmamız, Foucault'nun heterotopya kavramını ele alırken kapatma-kapanma pratiklerine odaklanmıştır; kapatma-kapanma pratiklerinin doğuşu, gelişimi, güncel formu incelenmiş bir toplumda, sosyo-kültürel, sanatsal dinamiklerde yaşattığı etki ve dönüşüm değerlendirilmiştir.
2. Çalışmamız, heterotopya kavramının yalnızca mekâna müdahale eden bir olgu olmadığı, onunla etkileşim içinde olan özneyi de ötekiye dönüştürdüğüne, deneyimleri şekillendirdiğine dikkat çekmektedir; kapatma-kapanma pratiklerine olan eğilimdeki artışın nedenlerini bu bağlamda ortaya koymaktadır.
3. Çalışmamız, sanat alanında sıkça kendine yer edinen heterotopya kavramının *Çağdaş Sanatta*, heterotopik eserlerin sergi mekânıyla eklemlenmesi sonucu bütünüyle heterojen bir kimlik kazandığına işaret etmektedir.

Bu çalışmanın nesnesi olan *Kapatma-Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansması* adlı bölümde ise yer alan eserler biçim-konu ve içerik açısından incelenmiştir; heterotopya kavramı bağlamında kapatma-kapanma üzerinden bir bakış açısıyla ele alınarak, kuramsal bir analiz amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu bölümde farklı kültürlere sahip sanatçılara yer verilerek, kültürel etkinin yapıt mekânına etkileri ve sergileme mekânları ile yapıt arasındaki ilişkinin anlamlamadaki etkisi üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın ele alınan kavramlar aracılığıyla alternatif bir yapıt okuma olarak sanat alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. Heterotopya Kavramı

Heterotopya kavramı etimolojik olarak; Yunanca *hetero*, başka ya da diğer anlamında, *topos* kelimesinden türetilmiş *topia* ise yer anlamındadır. İlk olarak tıp alanında kullanılan heterotopya kavramı, "bir organın ya da bedenin bir parçasının normal yerinden başka bir yerde bulunması" (Nakıboğlu, 2015, s. 384) anlamına gelmektedir.

Michel Foucault, aldığı tıp eğitimiyle bu kavramı siyaset bilimine ve sosyolojiye uyarlamıştır. Foucault, 19. yüzyılın büyük saplantısı olarak tarihi işaret etmektedir. "Gelişme ve duraklama temaları, kriz ve döngü temaları, geçmişten gelen birikim, ölümlerin aşırı artması, dünyayı tehdit eden soğuma temaları" (Foucault, 2005, s. 291) termodinamiğin 2. yasası olan entropinin sonucudur.

Bu yasa, madde ve enerjinin tek bir yönde değişime uğradığı, her şeyin sonlu olduğu, kendini tükettiği, kaosa sürüklendiği, düzenliden düzensizliğe, yaşamdan ölüme doğru seyrettiği anlayışı üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda, "Entropi yasasına göre, evren veya dünya üzerinde bir yerde bir düzen... yaratıldığında, bu, kuşatan çevrede daha büyük bir düzensizliğe sebebiyet verme pahasına yapılır" (Rifkin ve Howard, 2001, s. 16). Düzenin bozulmasına işaret eden heterotopya kavramı da mevcut düzeni sekteye uğratarak alternatif düzenler çokluğu olarak bu düzenin aurası içine karışır (Stavrides, 2018). Entropinin ve heterotopyanın işleyişi durumu, düzen yaratımıyla düzensizliğin meydana gelmesi noktasında kesişmektedir.

Foucault 1967 yılında Tunus'ta verdiği, *Başka Mekânlarla Dair* adlı konferansında heterotopya kavramını doğrudan mekânla ilişkisi bağlamında ele almıştır.

"İçinde bulunduğumuz dönem, belki de daha ziyade, mekân dönemidir. Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak dönemde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz" (Foucault, 2005, s. 291).

Foucault'ya (2005, s. 292) göre, Galileo'nun 17.yüzyılda Dünya'nın Güneş etrafında döndüğünü keşfetmesinden ziyade, sonsuzca açık bir mekânı ortaya koyması mekân anlayışında sapmaya neden olmuş ve büyük yankı uyandırmıştır. Orta çağda yer kavramı sonsuzca açık mekân imgesi içinde erimiş, anlamı değişmiştir. 17. yüzyıldan itibaren yerleştirilme mekânları yerini uzama bırakmıştır. Günümüzde ise uzamın yerini mevkiler almıştır. "Mevki, noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle tanımlanır" (Foucault, 2005, s. 293).

Mevkilendirmeler, ayırt edilebilir olsalar da birbirine indirgenemez niteliği ile heterotopik bir mekân üretirek, modern hayata nüfuz etmektedir. Foucault'nun ilgilendiği mevkilendirme türü ise, tüm mevkilerle ilişkisi olan toplum yapısı içine yerleştirilmiş, bir kültür içinde tüm gerçek mevkileri temsil ettiği, yansıttığı söylemine rağmen gerçek mevkileri tersine çeviren ve etkisizleştiren mevkilerdir.

Aynı anda tüm mevkilerle ilişkisini sürdüren ve bir yandan da onları yadsıyan mekânlar ikiye ayrılmaktadır; bunlar ütopyalar ve heterotopyalardır.

Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel analoji ilişkisini sürdüren mevkilerdir. Bu, ya mükemmelleşmiş toplumdur ya da tersidir. [...] Yine muhtemelen bütün kültürlerde, bütün uygarlıklarda gerçek yerler, fiili yerler vardır, bizzat toplumun kurumsallaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır. [...] Bu yerler, yansıttıkları sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunlar ütopyalara karşıt olarak heterotopya diye adlandırıyorum; ve sanıyorum ki, ütopyalarla kesinlikle başka mevkiler arasında kuşkusuz bir tür karma, ortak deneyim vardır ki bu aynadır. (Foucault, 2005, s. 295)

Olmayan yere işaret eden ütopya kavramı, kişi aynaya baktığında kendini gerçekdışı bir mekânda gördüğü için, ayna ütopya işlevi görmektedir. Fakat kişi bulunduğu gerçek mekândaki varlığına baktığında, aynadaki yansımından yola çıkarak bulunduğu yerde olmadığını fark eder; ayna gerçek ve gerçekdışı mekânı yansıttığından heterotopya işlevi kazanır. Olmayan yerde gerçek mekânı temsil ettiği ya da yansıttığı söylemine karşın, çevresindeki gerçek mekânlarla ilişki kuran hem de onu dışlayan durumuyla ayna hem ütopyayı hem de heterotopyayı içinde barındıran bir metaforudur.

Foucault (2005, s. 296) heterotopyaları, kriz heterotopyaları ve sapma heterotopyaları olarak iki türe ayırır. Kriz heterotopyaları, ilkel toplumlarda kriz durumunda olan bireylere (ergenler, adet dönemindeki kadınlar, yaşlılar, hamileler) ayrılan kutsal ve yasaklı yerler olarak tanımlanmaktadır. Kriz heterotopyaları kapanma pratiği olarak değerlendirilebilmektedir. Çünkü zorunlu bir kapatma, tecrit söz konusu değildir. Kriz heterotopyaları yerini günümüzde sapma heterotopyalarına bırakmıştır.

Sapma heterotopyaları ise, norm-dışı davranış sergileyen bireylerin, toplumdan izole edilerek görünürlüklerinin azaltıldığı, tedavi ya da ıslah edildiği, giriş ve çıkışların denetlendiği, kontrol mekanizmasına sahip olan heterotopyalardır. Bu heterotopyaları Foucault, dinlenme evleri, psikiyatri klinikleri, hapishane ve huzurevleri olarak sıralamaktadır. Yaşlılık bir krizdir, fakat aynı zamanda sapma niteliği de taşır çünkü toplumda çalışmama durumu sapma olarak kabul edilmektedir. Kapatma pratiği olarak değerlendirilebilen sapma heterotopyaları ötekiyi kontrol altında tutma uygulamasıdır.

Foucault, heterotopyaların 5. ilkesinde, "Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, heterotopyaları hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar" (Foucault, 2005, s. 300) şeklinde görüş beyan etmiştir. Hapishane ve kışla gibi heterotopik mevkilerde zorunlu olarak yerleştirme vardır, giriş ve çıkışlar denetlenmektedir. Ötekiliğin mekânları heterotopyalar, toplumsal bir durum olarak ayırıştırma ve farklılaştırma sisteminin, disipline edici, düzenleyici iktidarın ve mekânın eklenmesinin bir sonucudur. "Modern toplumun ayırt edici niteliği olan baskın düzen arzusu, kendisini ete kemiğe büründüren pratiklerin yarattığı belirsizliklerle yüzleşmek zorunda kaldığında heterotopyalar doğar" (Stavrides, 2018, s. 155-156).

Heterotopyalar, mekânı tanımlayıp kontrol altına almak, toplumsal ilişkiyi, kimlik ve değerleri yansıtmakla kalmazlar, toplumsal deneyimleri de şekillendirmektedirler. Heterotopyalar ötekinin norm-dışı oluşuna vurgu yaparak, ötekinin kendini doğurduğu, onu sınırlayan ve tanımlayan bir mekânda ayırıştırılmaktadır. Günümüzde modern kapatma kurumları, norm-dışı davranış sergileyen bireyi ehlileştirme, ıslah etme,

tedavi etme, arındırma amaçları adı altında yaygınlaşmış ve bu kurumlar çeşitlilik göstererek artmıştır. Devletlerin kapatma pratiğine yönelmesiyle, norm merkezli ayırıştırma ve farklılaştırma sistemine başvurulmuş, kapatılan nüfusa tehlikeli öteki anlamı atfedilmiştir.

3. Kapatma Pratiklerinin Doğuşu ve Gelişimi

Foucault, 17. yüzyılda modern kapatma kurumlarının doğuşunu, Batı uygarlığı için dönüm noktası olarak görmüştür. Foucault'nun *Büyük Kapatılma* olarak adlandırdığı olay, Paris'te 1656 yılında kurulan Hospital General'da Paris nüfusunun büyük bir çoğunluğunun kapatılmasıdır (Foucault, 2015, s. 11). Foucault'ya göre, bu kurumun tıbbi bir işlevi ve tedavi amacı yoktur. İspanya'da yaşanan ekonomik kriz Batıya yansarak işsizliğe, para sorununa neden olmuş, büyük kapatılma ekonomik ve siyasal temeller üzerinden şekillenmiştir. O dönemde yükselmekte olan kapitalizm için hapishanelerin ve hastanelerin anlamı, evsiz, sakat, fakir vb. bireyler için isyan sürecini yöneten, onları bir mekânda sınırlayıp nötralle eden bir tıpa görevi görmesi olmuştur. Kapatma kurumu olan hapishanelerin, akıl hastanesi ya da hastanelerin temelleri de bu dönemde atılmıştır.

Kapatılanların ortak özelliği iş gücü üretmemeleridir ve ayırım gözetilmeksizin aynı mekâna kapatılmışlardır, Fransız devrimi döneminde ise kapatma pratiklerinde önemli bir değişim yaşanarak, bir ayırıştırma sistemiyle, suçlular, deliler vb. öznesi olduğu deneyime göre kategorize edilerek farklı kapatma kurumlarına yerleştirilmiştir (Foucault, 2015, s. 12-13). Modern kapitalist toplumunun ihtiyaç duyduğu iş gücünü üretmeyen öteki için disiplinci yeni bir teknik geliştirilmiş ve bu teknik tüm kurumlara yayılarak itaatkâr bedenler üretilmiştir. 18. yüzyıl sonunda ortaya çıkan disiplinci iktidar, şiddet ya da dış zorlama yolunu tercih etmek yerine, deneyimleri şekillendiren öznellik biçimlerine, verimli nüfus yaratımı için başvurmuştur. Foucault, öznenin kuruluşunda Marksist veya Kartezyen düşünceden farklı olarak, itaat ve boyun eğmeye bağlı olarak dönüşen bir özneleşmeden bahsetmektedir. Heterotopyalarda, ötekilik deneyimi için özneleşme önemli bir unsurdur, normalleştirme sürecine dâhil edilen ötekiye, hem normun dışına itilen hem de kapatma mekânlarında normun içindeymiş gibi bir misyon yüklenir.

Kapatma pratiğine tabi tutulan öznelere, söylemsel pratikler ve söylemsel olmayan pratikler üzerinden hakikat olarak sunulan bilgiyi kabullenerek, toplumsal, siyasal, ahlaki normlara dayanan bir deneyimi içselleştirmektedirler. Foucault, söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin analizine, normsal ön kabule bağlı deneyim öznesinin, nesneleşmesi ve sorunsallaştırılması konusunda başvurmuştur. Foucault *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi* kitabında, öznenin delilik kavramıyla tanımlanan anlamının, 18. yüzyıl sonundan itibaren psikoloji, psikiyatri gibi bilim araştırmalarına dayanan söylemsel pratiklerle akıl hastalığı deneyimine dönüştüğünden bahsedilmektedir.

Bu bağlamda, "Deliliğin akıl hastalığı olarak yeniden kurulması aynı zamanda akıl ile akıl-olmayan arasında derin bir yarılanmanın, deliliğin dışlanıp, kapatılıp, sessizliğe itilmesinin ve aklın akıl-olmayan üzerinde tek yanlı, 'bilimsel' (psikiyatrik, psikolojik) doğruluklarla bezeli ve normatif bir monolog üretmesinin de işaretidir" (Foucault, 2015 s. 16). 18. yüzyıl sonunda modern topluma özgü kapatılma mekânları kurumsallaşarak, disipline etme tekniklerinin geliştirildiği mekân olarak şekillenmiştir. Foucault, 19. yüzyıl Avrupası'na özgü ütopyik ideal olan Panoptikonu "bir mekânsal düzenleme oluşumunu, disiplin toplumu modeli olarak tanımlamıştır" (Stavrıdes, 2018, s. 145).

Panoptikon, 1785 yılında Jeremy Bentham tarafından büyük kitleleri kontrol etme amacıyla tasarlanmış, her bireyin her an ve tüm açılardan gözetlenmesi imkânını veren, ideal hapishane modelidir. Panoptikon, hapishane, tımarhane gibi kapatma kurumlarının tasarlanmasına ilham olmuştur ve görünmeden gözetleme ilkesiyle, kapatılanlar için gözetlenmenin iç koşulu olarak kendilerini kontrol altında tutma mekanizmasının sürekliliğini sağlayan bir işlev taşımıştır. Foucault (2015, s. 19), "İdeal yapısını panoptikon metaforunda bulan disiplinci sürecin tarihinin aynı zamanda modern ruh kavramının tarihi olduğunu vurgular."

Söylemsel pratiklerle özne için yeni bir deneyim kurulmuş ve bu deneyim ötekilik deneyimine dönüştürülmüştür.

Bu deneyimlerle kurulan bilinç ilişkisinin, yani özneliliğin yer aldığı mekândır modern ruh. Dolayısıyla eski Yunan'dan bugüne beden içinde hapsediği düşünölen modern ruh, siyasal modernlikle beraber beden ve güçlerinin terbiye edildiği, itaatkâr kılındığı yer, 'bedenin hapishanesi' haline gelmiştir. Büyük kapatılmanın gerçekleştiği asıl mekân insan ruhudur. (Foucault, 2015, s. 19)

Foucault, kapatmanın tarihini incelerken diyagram kavramına başvurmuştur ve diyagram kavramını panoptizm ile ilişkilendirmiştir. Kapatma pratiklerinde panoptizm ve diyagram kavramı, disiplinci tekniklerde yaşanan değişimin somut göstergeleridir. "Diyagram artık sessel ya da görsel bir arşiv değil, bütün toplumsal alanı kateden bir kartografi, bir haritadır" (Deleuze, 2013, s. 54). Fransız devrimiyle kapatma kurumları kategorize edilerek ayrıştırıldığında, birbirinden bağımsız bir işleyiş kazanmamıştır ve diyagram, kurumlar arasındaki ilişki ağını açığa çıkarır.

"Diyagram, kurumları aynı anda var eden ilişkinin işleyişini görmemizi sağlar aslında: kapatmanın yeterli gelmediği, kapatmanın farklılaştırdığı uzamı birleştirmeyi hedefleyen ve farklılaştırdığı mekân ve bu mekânlara dair söylemleri birbirine eklemleyerek eş-zamanlı biçimde farklı mekânlarda var olabilen bir iktidarı önümüze koyar" (Baştürk, 2016, s. 98).

Diyagram, disipline etme, tecrit etme ve yönetmekten ziyade öznenin sistematik bir biçimde sürekli olarak izlenmesi yöntemine başvurur. Diyagram modelinde, kapatmanın yetersiz kaldığı noktada davranışların norma uygun olacak şekilde dönüştürülmesi esas alınır. Modern dönemde kapitalizm için iş gücü üreten ve üretmeyenini tespitini yapan panoptikon, yalnızca itaatkâr bedenler yaratma amacı taşımaz. Aynı zamanda toplumda iş gücü üretmeyenler saptanarak, panoptizm¹ ile birlikte norma uygun hale getirilir ve üretim zincirine üretken bedenler olarak dâhil edilirler.

Foucault, Jeremy Bentham'ın ütöpik ideali olan hapisane inşa edilmemiş olsa da panoptizm ile birlikte gözetimin topyekün bir formu dünyaya yayıldığından bahsetmektedir. Bu bilgiler ışığında, kapatma pratiklerine ait bir disiplin formu olan panoptikonun yerini, mekân-aşırı çapta gözetim biçimi olan panoptizmin aldığı söyleyebiliriz.

4. Kapanma Pratikleri ve Gözetimin İçselleştirilmesi

Modern dönemde panoptikon mekân temelli bir gözetimi ifade eder, Foucault 19. yüzyıldan itibaren kapatma kurumlarının giderek maliyetli hale gelmesi nedeniyle, panoptizm adı verilen söylemleştirmeye biçimiyle gözetimin yeni bir boyut kazandığından bahsetmektedir. Panoptizm, sunduğu pozitif bağlamla yersiz yurtsuzlaşmış (merkezsiz) bir iktidarın, yaşamın tüm alanlarına yayılarak kapatma mekânlarından ziyade, mekânsal bağlamları aşan, içsel bir denetimi özneleşmeyle kurgulamasıdır.

"[...] Artık dışarıdan tutukluya ya da kapatılana uygulanan bir tecrit şimdi genel olarak bireylerin iliklerine kadar işledi" (Şimşek, 2014, s. 189). Kapanma pratikleri, öznenin dış bir zorlama olmadan, gönüllü olarak özgürlük fantazmagoryasıyla kendisini dâhil ettiği, kamusal alan taklidi yapan mevkileri ifade eder. Bu bağlamda kapanma pratiklerinde gerçekleşen gözetim formu da panoptizme işaret etmektedir.

Günümüzde kapanma pratikleri, postmodernizmin² heterojen kimliğiyle birlikte artış göstererek, metropolün dokusunda kompleks yapılar olarak barınmaktadır. Postmodernizm, bölümlenmiş kent imgesini doğurur, kamusal alan gibi gözükken bu adacıklar kamusal alanı tahrip ederken aynı zamanda çöküşünü de beraberinde getirmektedir. "Modern metropol günden güne, farklı şekillerde tanımlanmış adacıkların karışık bir kümesi haline gelmektedir. Bazı durumlarda, bu adacıkları kentin geri kalanından kelimenin gerçek anlamıyla duvarlar ayırır" (Stavrıdes, 2018, s. 32).

Adacıklar içinde, özgürleşme yanılsamasıyla kapanma pratikleri, tecrit edene ihtiyaç duymadan gönüllük esasına dayanan biçimiyle gerçekleşmektedir, özne kendisini bu pratik içine dâhil etmekte ve sınırlamaktadır. Kapanma pratiğinin gerçekleştiği; avmler ve etrafi çevrili, yüksek güvenlikli yerleşkeler heterotopik mevkilerdir. Bölümlenmiş kent içinde, yüksek güvenlikli ve denetlemeye tabi tutulan bu mevkiler, özelleştirilmiş kamusal alanların tüketim ideolojisine adapte edilmesinin bir sonucudur. Kamusal alanın kullanımına teşvik eden özgürlük fantazmagoryası, kamusal alanı kategorize ederek, ayrıştırmaktadır.

Örneğin bir alışveriş merkezi ya da büyük bir mağaza bu tür yarı-kamusal mekânları içerir. Kendisini çevreleyen kamusal alanlar (caddeler, meydanlar, koruluklar vs.) ağından ayrılmış, bir şirketin elinde olan kasaba ya da etrafi çevrili bir topluluk, kullanımı onaylanmış sakinleriyle sınırlandırmak suretiyle kendi alanını kontrol altında tutar (Stavrıdes, 2018, s. 32-33).

¹ Panoptizm, mekân-aşırı bir gözetim faaliyetidir: içeridekilerin, yani belirli mekânlara hapsedilmeyip yaşamın rutinliği içerisinde hareket serbestisi olanların gözetimidir" (Baştürk, 2016, s. 110).

² Postmodernizm, 20. yüzyılda modern dönemin rasyonalist biçimde planlanan, toplumsal düzen arayışına karşı, heterojenliği, belirsizliği, kaosu, parçalanmışlığı, farklılığı öne çıkaran, dönemin bakış açısını yansıtır.

Başka bir kapanma pratiği olan yazlık yerler, kamusal alanın icra edildiği mevkiler gibi gözükmekle beraber etrafı çevrilmiş ve giriş-çıkışın izinle gerçekleştiği adacıklardır. Bu adacıklar içinde kırsal ve köy topluluklarının sergilendiği tema parklarında bulunur (Stavrides, 2018, s. 33). “Kamusal hayat, bir ‘tatil kenti’ taklidi yapan dışarıya kapatılmış bir adacıkta, fantezi haline getirilmiş kimliklerin göstere göstere tüketilmesidir” (Stavrides, 2018, s. 33). İçeride bulunmalarına izin verilen kişiler önemli kişilerdir ve kontrol, özgürlük diyalektiğiyle gerçekleşmektedir.

Galeri ve müzeler ele alındığında ise, kapatma kurumlarındaki gibi yüksek güvenli, izinsiz ya da biletsiz girilemeyen, iç mekân, giriş-çıkışların denetlendiği, heterotopik mevkiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Galeriler ve müzelerin tarihsel süreci incelendiğinde; 1793 yılında açılan ilk sanat kurumu olma unvanına sahip Louvre müzesi, 17. yüzyılda modern hapishanelerin kuruluşundan sonra projelendirilmiştir. Bu bağıntı, hapishane ve müzelerin yapısındaki benzerliğin nedenini de ortaya koyarak; galerileri ve müzelerin birer kapatma mekânı olarak ele alınması imkânını vermektedir. Galeriler ve müzeler aynı zamanda, farklı mekân ve zamandan koparılarak sergi salonunda yan yana getirilen eserleri, kronolojik olarak sınıflandırır, ayrıştırır. Her eser kendisine yücelik anlamı atfedilmiş korunaklı mabedinde, zamanın mezarlığında biriktirilir. Bu perspektiften hareketle sanat mekânları, birbiriyle bağdaşmayan eserlerin yan yana geldiği, zamanın güncel zaman diliminden koparılarak ortak bir mekânda temsil edilip, biriktirildiği, heterotopik bir yapıyı teşkil eder.

Galeriler ve müzelerde izleyici, eserlere yüklenen kutsiyet anlamı dolayısıyla, esere temas etmemesi ve zarar vermemesi gereken bu nedenle de sürekli gözetlenmesi meşru kılınmış *öteki* olarak konumlandırılır. Sergi salonunda izleyici, eserleri seyirlik nesnelere olarak gözetlemeyle içkin bir bakışla izler, kapanma pratiği içinde sınırlandırıldığını, gözetim altında olduğunu fark edemez. “Bugün gözetleme, genelde sanıldığı şekliyle özgürlüğe saldırı şeklinde gerçekleşmiyor. İnsanlar kendilerini daha ziyade gönüllü olarak teslim ediyor panoptik bakışa” (Han, 2020, s. 72). Bu bağlamda kapanma pratikleri, özgürlük formunu doğrudan bir *kapan* olarak kullanmaktadır. Kamusal alan taklidi yapan bu mevkiler, gerçek mevkileri içine alan, yutan yerler olarak gerçeğin yerini alma eğilimindedir.

Ve bu durum heterotopyaları, Baudrillard’ın hipergerçeklik olarak tanımladığı kavramla da örtüşmektedir. “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2017, s. 13-14). Baudrillard’a göre postmodern dönemde hipergerçeklik, gerçeğin yerine taklitlerinin geçtiği, gerçeğin yeniden üretildiği bir durumdur.

“[...] Hipergerçeklik, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrımların bulanıklaşmasına işaret eder ve ‘hiper’ öteki, gerçeğin bir model uyarınca üretilmesiyle ortaya çıkan gerçeğin, gerçekten daha gerçek olduğunu ifade eder” (Best ve Kellner, 2016, s. 172). Hipergerçekliğin gelişmesiyle simülasyonlar³ gerçeğin yerini alırlar, heterotopik mevkilerde aynı etkiyle gerçek mekânla ilişki kurarak gerçek olduğu söylemine rağmen gerçek mevkileri etkisizleştirerek toplum hayatına sızar, nüfuz ederek çoğalırlar.

5. Kapatma-Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansıması

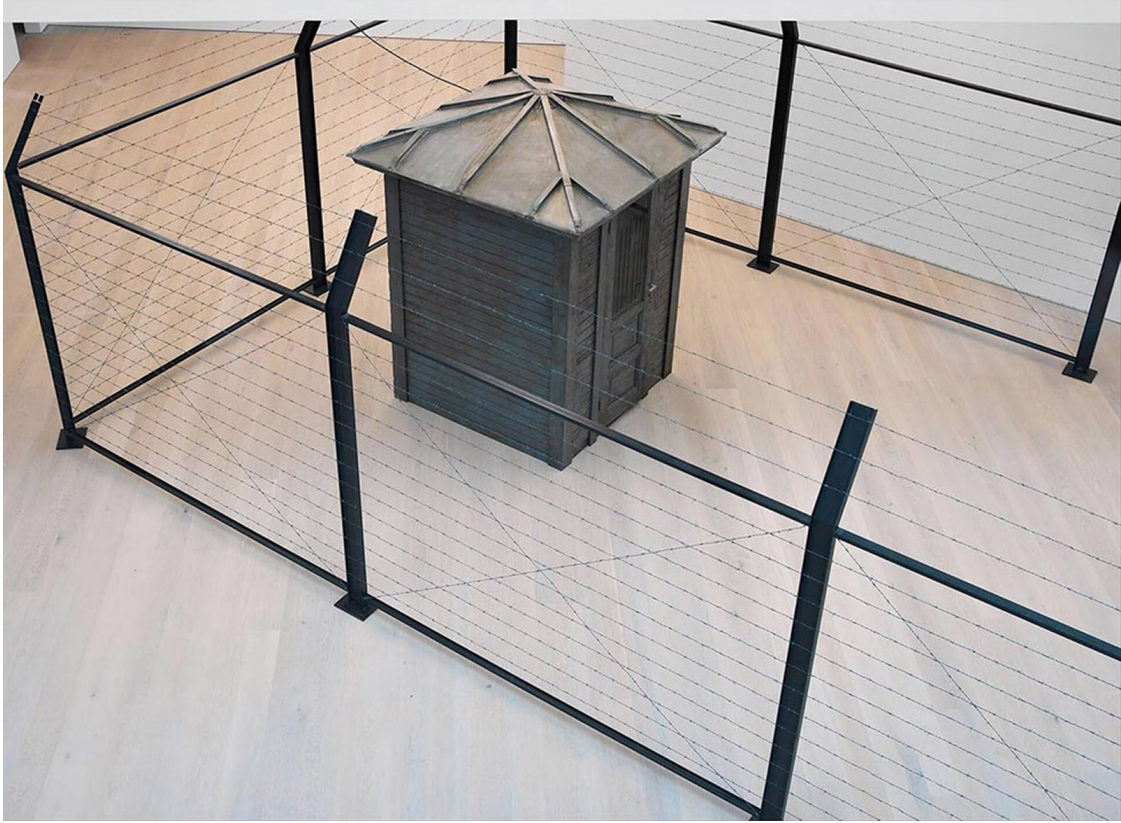
Her çağın içinde bulunduğu şartlar ve dönemin baskın bilimsel, sosyo-kültürel bakış açıları sanatın akışına yön vermiştir. Bu akışın hızla değişkenlik gösterdiği ve paradigmanın birbiriyle çatıştığı, belki de tüm zamanların en çelişkili ve ezber bozan zamanı olan postmodern dönemin sanata yansımaları da bu bağlamda estetik kaygıdan çok kavramsal boyutta olmuştur. Modernizmle başlayan bu sürecin devamında 1960 sonrasına denk gelen kırılmaların yarattığı etkiyle, sanatın ve düşün dünyasının söylemleri arasında da sıkı bir bağ kurulmuştur.

“Postmodernizm, ‘kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler’ olarak öne çıkarır. Parçalanma, belirlenemezlik bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) bütüncül (*totalizing*) söylemlere karşı derin bir güvensizlik, postmodernist düşüncenin temel özelliklerindedir” (Harvey, 2010, s. 21).

Diğer yandan, klasik düşünceye karşı bir tavırla yapıbozuma uğratılan gerçekliğin yerini alan hipergerçeklik zamanı olarak da tanımlanabilecek postmodern dönemin sanatı ve sanatçısının da politik eğilimleri dikkat çekicidir. Dikkat çeken bir özellik de sanatın multidisipliner yaklaşımlara olan eğilimidir. Yenilenen ve sürekli mobil olarak varlığını devam ettiren yenedünyayı çözümleme çabaları sanatçıları düşünce dünyasına daha yakınlaştırmıştır. Dolayısıyla sanatın kurduğu eklektik bağ, kurguda olduğu gibi çözümlemede de birçok alternatif okumaların ve bakış açılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda; bu

³ Gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

çalışmada multidisipliner bakış açılarının referans alınması sonucunda konu kapsamında ele alınan sanat eserlerinin heterotopya ve alt başlık olarak kapatma ve kapanma kavramları üzerinden incelenmesi ve bu doğrultuda okumaları olanaklı hale gelmiştir.



Şekil 1. *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık*, Hale Tenger, 2020a.

Kapatma ve kapanma pratikleri üzerinden ele alınan sanatçılardan Hale Tenger'in, 4. Uluslararası İstanbul Bienali için 1995 yılında ürettiği *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* isimli enstalasyonu⁴, etrafı dikenli tellerle çevrilmiş, izole edilmiş mekânın içinde bulunan eski bir bekçi kulübesinden oluşmaktadır ve biçimsel olarak kapatma pratiği gibi gözükmektedir. Mekânın aurasını oluşturan dikenli tel imgesi, mekân algımızda yüksek güvenli giriş-çıkışın denetlendiği kapatmanın gerçekleştiği yer anlamıyla bütünleşir. Mekânın geometrisinde kesin olarak bir sınır çizen dikenli teller, içeri ve dışarının diyalektiğini aynı zamanda derinden derine burada olan ve orada olanın diyalektiğini kuran yer belirteçidir.

Mekân izole edilmiş atmosferiyle, bu alana davet edilen izleyiciye kendilerini yeniden deneyimleyebilecekleri ve içeride olan kişiyi panoptik bakışla izleyebileceği imkânı sunmaktadır. Panoptik bakış, izleyicilerin ritimsel hareketiyle anlam kazanır, dışarıda olan kişi içeridekinin yerini alır. Bu döngü içinde mekân öznenin iki perspektiften ben-öteki olarak kendini gözlemlediği bir platforma dönüşmektedir. Bu bağlamda enstalasyon biçim itibarıyla kapatma pratiği olarak değerlendirilebilirken, izleyicinin gönüllü olarak kendisini panoptik bakışa teslim etmesi açısından kapanma pratiğini işlevini de taşımaktadır.

Hale Tenger'in *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* söylemi karşıtıkların var ettiği içeri ve dışarı diyalektiğinin birbirinin alanları içinde dolaşarak, onu bölen sınırın yok olduğunu göstermektedir. Heterotopyanın üçüncü ilkesinde geçen "Heterotopyanın, birçok mekânı, birçok mevkiiyi kendi içlerinde bağdaşmaz birçok mekânı tek gerçek yerde yan yana koyma gücü" (Foucault, 2005, s. 298) ile bekçi kulübesinin içinde bulunan, dünyanın farklı yerlerinden alınmış doğa manzaraları heterotopik bir mevkiiyi inşa eder (bkz. Şekil 2).

⁴ Hale Tenger'in, *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* isimli enstalasyonu, 2020 yılında Arter'de *Saat Kaç* isimli grup sergisinde yer almıştır ve görseller 2020 yılında gerçekleşen sergiye aittir.



Şekil 2. *İçeri girmedik çünkü hep içerdedik/Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık*, Hale Tenger, 2020b.

İsmet Doğan'ın *Hiçbir Yerdeyiz* isimli kişisel sergisinde yer alan enstalasyonu, mekânla eklemlenerek kompozisyonun bütünsel olarak algılanmasını sağlayan bir perspektiften sunulmaktadır. Enstalasyon izleyiciyi bulunduğu gerçek mekândan, gerçek mekânı alternatif bir zemine taşıyan yansıma mekânına çıkarmaktadır. Ve bu yansıma mekânın merkezinde bulunan *Hiçbir Yerdeyiz* yazısı ütopyik bir mevkiiyi çağırırken aynı zamanda mekânsızlığı olumlayan bir kompozisyonu oluşturmaktadır. Enstalasyon, ayna metaforunun fenomeni olarak mekânda tezahür etmektedir.

Mekânı kayıp bir geometriye sürükleyen bu metafor, gerçek mekân ve onu taklit eden yansıma mekânla heterotopik bir mevkiiyi üretmektedir. Heterotopyalar gerçek mekânı, yansımalı olarak yaratırken aynı zamanda gerçek mekânı da teşhir etmektedirler. İzleyicinin gerçek mekânla teması, yansıma mekânının derin uzamında kaybolur ve *hiçbir yerdeyiz* yazısı gerçek mekânın aşınan yüzeyine işaret etmektedir. Enstalasyon, gerçek mekânla ilişki kurarken aynı zamanda gerçek mekânı dışlamaktadır. Bedenin ayna metaforu üzerinden algılanıp deneyimlenmesi sürecinde enstalasyon, izleyicinin şimdi ve buradalığını da elinden almaktadır. Hiçbir yerdelik zamanın ve mekânın uzamında belirsiz bir noktaya dönüşen bedeni, çelişki yaratan mekânda sabitlemektedir (bkz. Şekil 3).



Şekil 3. *Hiçbir Yerdeyiz*, İsmet Doğan, 2019.

Juan Muroz'un 2001 yılında Tate Modern için ürettiği *Double Bind* isimli enstalasyonu, üç katmandan oluşmaktadır. 155 metre uzunluğunda ve 35 metre yüksekliğinde büyük bir alanın kurulumuyla oluşan mekân bütünüyle enstalasyona dönüştürmektedir. En üst katmanda iki asansörün aşağı ve yukarı doğru hareket ettiği zeminde, bazılarının yalnızca yanilsama olduğu delinmiş saftlar bulunmaktadır. Bir alt katmanda zamanın içinde donmuş olarak duran heykeller ifade ve eylemleriyle mekânın atmosferinde nefes alan varlıklar gibi gözükmeaktedirler ve heykeller izleyicilerin bulunduğu en alt katmanın karanlığa gömülen zemininden izlenebilmektedir.

En üst katmandaki saftlardan aşağı doğru süzülen yoğun ışık, heykellerin her eylemini görünür kılmakta, panoptikondaki gibi ışık rejimiyle sabitleyerek kontrol altına almaktadır. Heykellerin bulunduğu katman ötekilere tahsis edilmiş gibi durmaktadır çünkü en üst katmanda bulunan iki asansör tüm katmanları dolaşarak denetleyen tahakküm mercii gibi hareket etmektedir. Bu bağlamda asansör gözetleme kulesi işlevi taşımaktadır, içinde gözetmen bulunmamasına rağmen görünmeden gözetleme ilkesini de gerçekleştiren kontrol mekanizmasıdır. İzleyicilere heykelleri panoptik bir bakış açısıyla sunan enstalasyon, kurulan deneyimi gözetlemenin seremonisine dönüştürmektedir. Panoptikonda ışık rejimini karanlık tek bir nokta bırakmaz buna karşın entalasyonda izleyicinin bulunduğu konumun karanlık oluşu ona gözetmen rolü verildiğinin göstergesidir.

Aynı zamanda her an gözetlenen heykeller, panoptikondaki suçlular gibi izlendiklerinden habersizlerdir. Görünmeden gözetleme ilkesi üst katmandaki hareket eden asansörler ve en alt katmanda bulunan izleyicilerle heykeller üzerinde iki farklı yoldan gerçekleştirilmektedir. Eşikten heykellere ilişen bakış, ötekinin coğrafyasını arşınlayarak ben ve öteki arasındaki derin yarılanın anlamını ortaya koyan, daima izleyen aygıttır. Enstalasyonda panoptik bakış, ötekiyi doğuran elverişli zemininde kapatma pratiğinin izleklerinin tezahürü olarak heterotopik bir mevkiiyi de yaratmaktadır (bkz. Şekil 4 ve bkz. Şekil 5).



Şekil 4. *Double Bind*, Juan Munoz, 2001.



Şekil 5. *Double Bind*, Juan Munoz, 2001.

Paul Rebeyrolle'un 1973-1985 yılları arasında ürettiği *Chien* isimli heykeli, bir köpeğin tel örgülerle çevrelenerek hapsedildiği kompozisyonundan oluşmaktadır. Köpeğin ön iki ayağının biri kaide üzerindedir, diğeri ise tel örgüye baskı uygulamaktadır. Kapatma pratiğine maruz kalan ötekinin deneyimlenmesi sürecinde, köpeğin özgürlüğüne vurulan pranga tel örgülere çarpan köpeğin direnişinde duyumsanmaktadır. Heykelin tel örgülerle çevrelediği kompozisyon, hayvanların hapishanesi haline

gelmiş kapatma mekânı olan hayvanat bahçelerini çağrıştırmaktadır. Foucault, çağdaş heterotopya olarak iç uyumsuzlukları, çelişkiyi barındıran hayvanat bahçelerini işaret etmektedir.

Hayvanat bahçeleri çeşitli hayvan türlerinin sınıflandırılarak, yan yana konulduğu her birinin habitatının aynı anda tek bir gerçek mekânda temsil edildiği, panoptik bakışa teslim olan heterotopik mevkilerdir. Sergi salonuna yerleştirilen heykel de tıpkı hayvanat bahçelerindeki gibi kapatılmış ve izleyicinin panoptik bakışıyla kuşatılmıştır. Köpek yalnızca tahakküm altına alınan öteki değildir. Sergi salonunun aurasında panoptikon işlevini kendiliğinden yerine getirir ve izleyicinin algısında köpek, seyirlik nesne olarak gözetlemeyle içkin bir bakışla izlenir. Bu bağlamda gözetleme, devinen bir eylem olarak kendini galeri ve müzelerde ortaya koymaktadır.

Hapsedilmiş köpek imgesi izleyicinin ötekiye bakışını da sorguya açmaktadır, kapatılan köpekmiş gibi dursa da gönüllü olarak girilen galeri sınırlayan ve kapanmanın içselleştirildiği heterotopik bir mevkidir. “Foucault bize kapatılmanın sadece şehirlerimizde, hapishanelerimizde olmadığını, ama aynı zamanda ve en önemlisi kafamızın içinde olduğunu söylemektedir” (Akay, 2016, s. 187). Bu bağlamda tel örgüler ortadan kalktığında, zihinlerde kurulan tahakküm kapanma pratiği olarak kendini dışa vurmaktadır. Kapatma pratiğine maruz kalan öteki, kapanma pratiğini içselleştiren ötekiyle yüzleşmektedir (bkz. Şekil 6).



Şekil 6. *Chien*, Paul Rebeyrolle, 1973-1985.

Peter Halley'in 2019 yılında Venedik Bienalinde yer alan *Heterotopya I* isimli enstalasyonu, Venedik Güzel Sanatlar Akademisi içinde kırk metre uzunluğunda olan alanın enstalasyona dönüştüğü bir kurulumdan oluşmaktadır. Enstalasyonda, büyük bir çelişki ve iç uyumsuzlukla yan yana konmuş odalar, izleyiciyi heterotopik mevkilerin dehlizlerinde yolculuğa çıkarmaktadır. Bu bağlamda odaların oluşturduğu adacıklar izleyiciye, sergi salonunda bir deneyimi açmakta, ötekiliği mekânsal ve zamansal eşikte temellük etmeyi mümkün kılan bir yüzleşme sunmaktadır. Odaların farklı renklerde ledlerle aydınlatılması yoluyla oluşturulan görüntü, mekânın dokusuna sızan heterojenliği açığa çıkarmaktadır. Odalardan içeri süzülerek mekânı kat eden ışık, diğer odaların zemini karışarak heterotopyanın birbiriyle ilişki kuran aynı zamanda bu mevkileri yadsıyan özelliğini ortaya koymaktadır. Girişte *Heterotopya I* yazısı izleyiciyi sarı renkli bir kutunun bulunduğu odaya davet etmektedir (bkz. Şekil 7).



Şekil 7. Heterotopia I, Peter Halley, 2019.

Odanın içindeki kutu üzerinde; *Kutunun içinde bir metin var ve başka bir metinle zarflanmış. Aynı şeyi düşünüyordum, fakat farklı tipte zarflar ve içindeki kutu için artık bir çerçeveye gerek yok. Sanırım demek istediğim kutunun etrafındaki ve ortadaki kutunun üzerindeki iki ya da üç çizgiyi düşünüyordum, yazmaktadır.* İki farklı metnin birbiri ile zarflanarak konulduğu kutu, farklı ve norm-dışı davranış sergileyen bireylerin yan yana konularak kapatıldığı bir mevkiyi andırır. Metinde bu zarflar için çerçeveye ihtiyaç duyulmadığı belirtilirken, sınırlayan çerçeve olarak kutunun etrafındaki çizgiyi işaret etmektedir. Kutunun etrafındaki duvarların tuğlalı duvar ve parmaklık çizimleriyle dolu olduğu gözlemlenmektedir.

Kapatma mekânının atmosferinin çizimlerle yaratıldığı bu mevki, bize enformasyon ile kapatma pratikleri arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Enformasyon veya söylemsel pratikler özneyi sınırlar, bunu bir beden üstüne kazınan norm-dışı anlamıyla yapmaktadır. Bu bağlamda iki farklı metin birbiriyle zarflandığında yan yana konulan ötekiyi işaret etmektedir. Metin incelendiğinde iki farklı çizginin çerçeve oluşturduğundan bahsedilmektedir, birincisi kutu etrafındaki çizgidir, bu bağlamda kutunun etrafındaki parmaklık çizimleriyle kaplı duvarlar metinde belirtildiği üzere kapatma mekânı işlevi taşıyan ilk çerçevedir. Ortadaki kutu ise (üzerindeki metin dolayısıyla) söylemsel pratikleri temsil etmektedir ve deneyim öznesine, öteki anlamı atfederek sınırlayan çerçevenin ikincisidir (bkz. Şekil 8).



Şekil 8. Heterotopia I, Peter Halley, 2019.

Mavi ledlerle aydınlatılmış başka bir mevkinin duvarlarında yeniden rastlanan yan yana konmuş parmaklık çizimleri ikinci kapatma mekânının göstergesidir (bkz. Şekil 9).



Şekil 9. *Heterotopia I*, Peter Halley, 2019.

Duvarlarında çizgiler bulunan son mevkinin ise izleyiciyi daha derin bir uzama götüren ayrı bir mekân kurgusu vardır. Gerçek mekânın merkezinde iç mekân izlenimi veren ve duvardaki çizgilere tezatlık oluşturan enstalasyon, gerçek mekân taklidi yaparak gerçek mekânı tersine çeviren heterojen bir yüzey yaratmaktadır. Enstalasyon bütünüyle incelendiğinde, Peter Halley'in yarattığı kurulum heterotopik bir evrene açılan odalardan oluşmaktadır ve odalar ötekiliğin geçitleri olarak izleyiciye sunulmaktadır (bkz. Şekil 10).



Şekil 10. *Heterotopia I*, Peter Halley, 2019.

6. Sonuç

Heterotopya, modern dönemde norm merkezli, ayrıştırma, farklılaştırma sisteminin tezahürünün bir sonucudur ve kapatma kurumlarının elverişli zemininde ötekiliğin mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernitenin temelinde olan bölme, kategorize etme, ayrıştırma gibi uygulamalar özneyi tanımlanabilir bir olguya indirger ve bu uygulamalar kapatma pratiklerinde ötekiyi doğuran başat özelliktir. Modernitenin farklılığı ve düzensizliği disipline edici pratiklerle düzenliliğe bağlayarak özneyi sabitleme eğilimi, modern dönemden günümüze kadar artış gösteren kapatma mekânlarının (panoptik mekânlar) heterotopik mevkiler olarak kamusal alana nüfuz etmesini sağlamıştır.

Kapatma pratiklerinin kapitalizmin ihtiyaç duyduğu verimli nüfus yaratımı için maliyetli olduğu anlaşılmış, panoptizm ile birlikte öznenin bedeni değil, davranışları ve iradesi hedef alınarak gözetim yeni bir boyut kazanmıştır. Panoptizm, postmodern dönemde öznelere ötekiliği içselleştirdiği, tahakkümün mekân aşırı çapta, zihinlerde gerçekleştiği kapanma pratiklerinin kabulünü kolaylaştıran bir aygıttır. Kapatma pratikleri yapı olarak, yüksek duvarları ve denetim mekanizmasıyla somut bir biçimde kamusal alandan ayrılarak kendini gösterir.

Fakat postmodern dönemin, kaotik, heterojen atmosferi içinde eriyerek kamusal alana sızan kapanma pratikleri, bir simulakrum etkisi yaratarak özneyi özgürlük fantazmagoryasıyla yutar ve özne bu pratik içinde sınırlandığını fark edemez. Günümüzde sıkça karşımıza çıkarak gündelik hayata karışan heterotopyalar, özgürlük biçimlerine bürünmüş panoptikonun bir sonucudur. Postmodern teorinin, heterojenliğe, parçalanmışlığa, farklılığa, ötekiliğe atfettiği özgürleştirici potansiyel, sanat alanında heterotopyayı doğuran bir eğilim olarak yeni bir ifade biçimini, ortaya koymuştur.

Bu bağlamda heterotopya, postmodern görüş dolayısıyla sanat alanında sıkça konu edinilmiş ve postmodern bir estetik biçimi olarak görünürlük kazanmıştır. Sanatçıların eserlerinde konu ettiği heterotopya kavramı, farklılığı ve ötekiliği anlamaya çalışan bir eğilimi yansıtır. Postmodern dönemde galeri ve sanat eserlerinin, toplumsal bir karşılaşma imkânı sunduğu izleyici için ötekiyi değerlendirmek, ötekinin coğrafyasında gezinmek, ötekiyle kurulan bir iletişim biçimini getirmiştir. Sanat eserleri ve galerilerde ötekiliğe açılan geçitler izleyiciye, ötekiyle iletişim kurmanın ötesinde öteki haline gelmenin kapılarını açmaktadır. Heterotopyalar ötekiliğin mekânları olarak, heterojenliği, kaosu, birbiriyle bağdaşmaz dünyalarıyla sanat dünyasında güncelliğini koruyarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

- Akay, A. (2016). *Michel Foucault'da iktidar ve direnme odakları*. Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Baştürk, E. (2016). *Gözetimin soykütüğü*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Baudrillard, J. (2017). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2016). *Postmodern teori* (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2013). *Foucault*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Doğan, İ. (2019). *Hiçbir yerdeyiz* [Enstalasyon]. Labirent Sanat, İstanbul. Erişim Adresi: https://static.wixstatic.com/media/ca3531_c2bf805482e54c97b84046e0da8c9451~mv2.jpg/v1/fill/w_1199,h_971,al_c/ca3531_c2bf805482e54c97b84046e0da8c9451~mv2.jpg
- Foucault, M. (2005). *Özne ve iktidar seçme yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Büyük kapatılma seçme yazılar 3*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Halley, P. (2019). *Heterotopia I* [Enstalasyon]. Galleria dell'Accademia. Venedik. Erişim Adresi: <https://galeriasenda.com/en/peter-halley-presents-heterotopia-i-at-the-venice-biennale-2019/>
- Han, B. C. (2020). *Şeffaflık toplumu*. (Haluk Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. (Sungur Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Munoz, J. (2001). *Double bind* [Enstalasyon]. Tate Modern, London. Erişim Adresi: <https://www.metalocus.es/en/news/double-bind-juan-munoz-awakens-planta-after-a-long-dream>

- Nakıboğlu, G. (2015). Ütopyadan doğmak, ütopya doğurmak: Heterotopya kavramı ve heterotopya bağlamında balık izlerinin sesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 5, s. 381-408. doi: <http://dx.doi.org/10.16947/fsmiad.47503>
- Rebeyrolle, P. (1973-1985). *Chien* [Heykel]. L'Espace Paul Rebeyrolle, Eymoutiers. Erişim Adresi: https://cdn-s-www.leprogres.fr/images/1669F6E6-67A4-4203-B4D3-5E8CDE4A71A9/NW_raw/le-chien-1973-1985-bronze-prete-par-le-fond-permanent-de-l-espace-paul-rebeyrolle-d-eymoutiers-photo-yannis-drapier-1469460201.jpg
- Rifkin, J. ve Howard, T. (2001). *Entropi: Dünyaya yeni bir bakış*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Stavrides, S. (2018). *Kentsel heterotopya*. (Ali Karatay, Çev). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şimşek, M. E. (2014). *Moderniteden postmoderniteye uzanan bir köprü: Zygmunt Bauman* (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Tenger, H. (2020a). *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* [Enstalasyon]. Arter, İstanbul. Erişim Adresi: <https://www.arter.org.tr/sergiler>
- Tenger, H. (2020b). *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik/dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* [Enstalasyon]. Arter, İstanbul. Erişim Adresi: https://www.protocinema.org/img/exhibitions/hale-tenger/_exhibitionImage/IMG04165.jpg

Yakın Tarihe Sahneden Bir Bakış: *Kendini Yazan Şarkı*

A Closer Look to Recent History from the Stage: *The Song that Writes Itself*

Uğur Akıncı, *Sahne Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Türk tiyatrosunun gelişiminde ya da gerilemesinde tarihimizdeki olağanüstü durumların belirleyici bir rol oynadığı bilinmektedir. Bu olay ve süreçler ülkemiz açısından önemli dönüşümleri anımsatmanın dışında, neredeyse Türk oyun yazarlığının aşamalarını ve oyunların malzemesini de büyük ölçüde belirlemektedir. Türkiye’de özellikle ordunun yönetime el koyma girişimlerini bir sanat ürününün konusuna dönüştüren ilk yazınsal tür roman olmuştur. 70’li yıllardan 2000’li yıllara kadar kırkı aşkın roman bu tarihsel süreci doğrudan konu edinmiştir. Kimi öykülere ve şiirlere de konu olan 12 Mart gibi büyük toplumsal sarsıntılara yol açan bir süreci, oyun yazarlarının ele alması da gecikmeyecektir. Bu çalışma 12 Mart’ı ele alan romanların mihenk taşı sayılan *Bir Düşün Gecesi*’nin yazarı Adalet Ağaoğlu’nun, yine 12 Mart’ı sahneden yansıtan ilk oyun olan *Kendini Yazan Şarkı* üzerine bir incelemedir. Bu özelliğiyle *Kendini Yazan Şarkı*’nın oyun yazarlığımız açısından tarihsel bir değere sahip olduğu da söylenebilir. Bu oyunu takip eden ve aynı süreci ele alan diğer yedi oyun üzerine kimi genel saptamalarla birlikte, yazarlığımızın yakın tarihimizle bir hesaplaşma yaşayıp yaşamadığı da ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Sözcükler: 12 Mart, oyun yazarlığı-dramaturgi, Adalet Ağaoğlu, *Kendini Yazan Şarkı*.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sahne sanatları, dramaturgi.

Abstract

It is known that the extraordinary situations in our history played a decisive role in the development or decline of the Turkish theater. These events and periods remain not only reminders of important transformations in our country, but also widely designate the stages of Turkish playwriting and the content of plays. In Turkey, novel has become the first literary genre that specifically converts the military coup attempts to the theme of a work of art. Over forty novels from the 70s to the 2000s have directly addressed this historical period. It didn’t take much time for playwrights as well to address a process that caused major social traumas such as March 12, which is also the subject of some stories and poems. This study is a review of first ever theatre play that reflects March 12 from the stage, *Kendini Yazan Şarkı* (*The Song That Writes Itself*) from Adalet Ağaoğlu, the author of *Bir Düşün Gecesi* (*A Wedding Night*), which is also considered to be the cornerstone of the novels about March 12. From this aspect, it can be said that *Kendini Yazan Şarkı* has a historical value in terms of our playwriting. With some general remarks on the seven other plays that follow this play to address the same period, it will be revealed whether our literature reckons with our recent history or not.

Keywords: March 12, playwriting-dramaturgy, Adalet Ağaoğlu, *The Song That Writes Itself*.

Academical disciplines/fields: Performing arts, dramaturgy.

- **Sorumlu Yazar:** Uğur Akıncı, Sahne Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** ugur.akinci@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-7782-3297
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 23.12.2020
- **doi:** 10.17484/yedi.764438

Geliş tarihi: 24.07.2020 / **Kabul tarihi:** 25.11.2020

Giriş

Ülkemizde 27 Mayıs ve 12 Mart gibi süreçler ağırlıklı olarak roman türünde kaleme alınmıştır. Berna Moran'a (2003, s. 16) göre, yazıldıkları dönemde okuyucuyu bilmediği gerçeklerle yüzyüze getirmeyi hedeflemiş ve bu yönüyle çok okunmuş 12 Mart romanları; Türkiye'de yazılabilen 'politik roman'ları yeni bir aşamaya da yükselmiştir (Belge, 1994, s. 114). Ancak konunun dar bir sınır içerisinde kalması ve çoğunlukla da estetik ve ideolojik sorgulamaların ihmal edilmesi (Türkeş, 2006), bu romanları bir süre sonra yalnızca tarihsel değeri olan sosyolojik romanlar sınıfına katmış, geride basit bir gençlik isyanı kalmıştır. Fethi Naci (1999, s. 457-458) yalnızca *Bir Düşün Gecesi*'ni, "İşkence hikâyelerinden, devrimci dalkavukluğundan ve duygusallıktan kurtulmuş, 12 Mart'ı ilk kez tarihsel yerine oturtan bir roman" olarak değerlendirmiştir.

Ancak bu değerlendirmelerin yapıldığı tarihlerde, Oya Baydar'ın *Sıcak Külleri Kaldı* (2000) ve Kemal Bekir'in (Özmanav) *Kanlı Düşün* (2006) adlı romanlarının henüz yayınlanmadığını belirtmek durumundayız. *Sıcak Külleri Kaldı*, Fethi Naci, Doğan Hızlan, Turgay Fişekçi gibi eleştirmenler tarafından "Türkiye'nin son kırk yılının siyasal ve toplumsal panoramasını ustaca anlatan bir roman" olarak değerlendirilmiştir. Yine *Kanlı Düşün*, Oktay Akbal, Sennur Sezer, Öner Yağcı, Turgay Olcayto gibi isimlerce, 12 Mart dönemiyle ilgili romanlar arasında özgün bir yer edinecek, dönemin adeta sosyolojik bir haritasını çıkaran özgün bir 12 Mart dönemi romanı olarak övülmüştür. Emine Işınsoy Öksüz *Sancı* (1974) Mustafa Miyasoğlu *Kaybolmuş Günler* (1975), Sevinç Sokum *Zor* (1976), Tarık Buğra *Gençliğim Eyvah* (1979) ve Selcan Taşçı *Bedel* (2007) adlı romanlarında bu dönemi ülkücü-muhafazakâr dünya bakışıyla, sol ve komünizm eleştirisi temelinde yansıtmışlardır. 1998 yılında gösterime giren *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik) ve *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar) isimli filmlere de 12 Mart dönemi kaynaklık etmiştir. Aynı süreç başta Can Yücel, Atıl Behramoğlu, İsmet Özel, Atilla İlhan, Kemal Özer olmak üzere şairler için de önemli bir kaynak olmuştur.

12 Mart gibi büyük toplumsal sarsıntılara yol açan bir süreci tiyatrunun ele alması da gecikmeyecektir. Ne var ki romanda ve öyküde kendine epeyce yer bulan bu konuda yazılmış yalnızca sekiz oyunla karşılaşırız. *Perdeyi*, *Kendini Yazan Şarkı* (1971) adlı oyunla Adalet Ağaoğlu açacaktır. Daha sonra sırasıyla Orhan Asena *Yürüyen Geceyi Dinle* (Temmuz 1974), Macit Koper *Sabotaj Oyunu* (1975), Cengiz Gündoğdu *Karar 71* (1978) Uğur Mumcu *Sakıncalı Piyade* (1977), Vasıf Öngören *Zengin Mutfağı* (1977), Oktay Arayıcı *Tanilli Dosyası* (1979) ve Metin Balay *Deniz Diye Bir Delikanlı* (Eylül 2004) adlı oyunları, bu dönemi değişik açılardan sahneye taşıyacaklardır.

Bu oyunların ilk ikisi, 12 Mart Muhtırası'nın hemen öncesi ve sonrasında öğrenci hareketlerine ve silahlı mücadeleye katılmış üniversite gençliğinin durumunu ele alır. *Kendini Yazan Şarkı* oyununda iki solcu gencin, kendilerini anlamadıklarını düşündükleri kırsal kesimden kimi apolitik insanlarla yüzleşmeleri ve kendileriyle hesaplaşmaları ele alınır. *Yürüyen Geceyi Dinle* oyunun kahramanı da o dönemde 'şehir gerillası' olarak adlandırılan genç bir üniversite öğrencisidir. Bu kez hesaplaşma toplumsal mücadelenin tek aracı olarak silahlı gören gençle, bu yöntemin doğru olmadığını savunan aydın gazeteci arasındadır. *Sabotaj Oyunu*, Kültür Sarayı ve Marmara Gemisi'nin yanmasıyla, Eminönü araba vapuruna sabotaj olayları ekseninde, 12 Mart sonrasında işçi ve gençlik üzerindeki baskıyı arttırmak için düzenlenen ünlü 'Sabotaj Davası'ni ele alan bir oyundur. *Karar 71*, 12 Mart öncesi ve sonrası sınıfsal, siyasal ve toplumsal çelişkileri ortaya çıkarmayı hedefler. *Sakıncalı Piyade* yazarın kendi anı kitabından sahneye aktarılan, 12 Mart'ın adalet anlayışını eleştiren siyasal bir taşlamadır. *Zengin Mutfağı*'nda, 15-16 Haziran olayları olarak adlandırılan büyük işçi eyleminin ardından, sınıfsal çelişkilerin keskinleştiği 70'ler Türkiye'sinin öyküsü anlatılır. *Tanilli Dosyası*, üniversite öğretim üyesi ve yazar Server Tanilli'nin gerçekten yaşamış olduğu olayları eksen alan ama bu eksen etrafında 1970'ler Türkiye'sinin politik ortamını da yansıtan yarı-belgesel bir oyundur. 12 Mart dönemine 2000'li yıllardan bakan *Deniz Diye Bir Delikanlı*'da ise, Deniz Gezmiş'in idamla sonuçlanan yaşam öyküsü ağırlıklı olarak tarihsel belgelere bağlı kalınarak yansıtılmıştır.

Bu genel saptamaların oyunlardaki ayrıntıları, oyun yazarlarımızın 12 Mart'ı yeterince derinlemesine ele alıp almadığına ve yazarlarımızın bu dönemle hesaplaşmasının boyutlarına yönelik sonuçlara ulaştırabilecek nitelikler taşıdığını söylebiliriz. İnceleme konusu oyunumuzla perdeyi açalım...

Kendini Yazan Şarkı

Kimi kaynaklarda oyunun 1972'de yazılmaya başlandığı belirtilse de (Andaç, 2005, s. 204), yazar oyunun tamamlandığı tarih olarak "Ankara, Eylül 1971" (Ağaoğlu, 1977, s. 95) ibaresini düşmüştür. Bir anlamda oyun 12 Mart'ın hemen sonrasındaki altı aylık sürede kaleme alınmış ve tamamlanmıştır. Ancak oyunun sahnelenmesi beş yıl sonra gerçekleşebilir. Çünkü Adalet Ağaoğlu, daha önce yazdığı *Çatıdaki Çatlak* oyunu

1966'da Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenirken yasaklanmış, *Tombala* oyunu sahneden kaldırılmış, TRT'deki kitap tanıtım programları nedeniyle komünizm propagandası yapmakla suçlanmış ve yargılanmış, aynı kurumdan 1970'te istifa etmiş bir yazardır (Andaç, 2005, s. 204). Dolayısıyla sicili böylesine kabarık bir yazarın, 68 gençliğinin eylemlerini ve düşünce dünyasını tartışmaya açtığı bir oyunun, üstelik 12 Mart'ın en karanlık günlerinde sahnelenmesini düşünmek, galiba biraz zordu!

Oyun, yazarın babasını kaybetmesinin hemen ardından, Ekim 1976'da İstanbul Şehir Tiyatrosu Fatih Bölümü'nde sahneye kondu. Yönetmen Engin Uludağ'dı. Bir yıl sonra da bu kez, Türk tiyatrosunun erken kayıplarından kardeşi Güner Sümer'in ölümünün ardından yayınlandı, yazar bu oyunu kardeşi Güner'e ithaf etti. Acılı bir sürecin ürünü olan oyun, ne yazık ki, yine acılı bir sürecin ardından gün ışığına çıkmıştır.

Kendini Yazan Şarkı'da (Ağaoğlu, 1977), tüm istedikleri *herkes için, bütün yeni doğmuş ve doğacak çocuklar için daha hakçasına, daha güzel bir dünya* olan devrimci genç kuşağın, sonu hayal kırıklıkları ve ölümlerle biten hüznü öyküsü anlatılmaktadır. Özdemir Nutku (1985, s. 363), oyunu "toplumsal içeriğin ağır bastığı oyunlar" kapsamında değerlendirirken; Metin And (1983, s. 596), "1970'lerin karışıklığında, bir saklanma olayının gerilimi içinde sınıflar arası çelişkilerin incelendiğini" belirtir.

Adı belirtilmemiş herhangi bir Anadolu kasabasında geçen olaylar, yaklaşık bir günlük zaman dilimine sığdırılmıştır. İki bölümlük oyunda 1. bölümde radyodan türkü sesleri, Fransızca şarkılar duyulurken; 2. bölümden itibaren oyuna, türkülerin yerine bitip tükenmeyen duyulan marş sesleri hâkim olmuştur. Yemen ve Afyon cephesinde savaşmış Dede'nin deyişiyle "sanki seferberlik" zamanıdır. Bunun yanı sıra yine radyodan, "arananların isimleri sayılıp dökülmektedir". Kaçak gençleri arayan jandarma ise, "bana hakaret olmaz, şimdiden kelli hiç olmaz!" der. Bu göstergelerden anlaşılmaktadır ki, oyun 11 Mart 1971'i 12 Mart'a bağlayan gece başlar; 2. bölüm ise muhtıranın verildiği ilk günü kapsar ve aynı gün oyun tamamlanır.

Baştan sona bir kaçış, saklanma ve sığınma eylemiyle yürüyen oyunda, mekân da bu amaca hizmet edecek biçimde tasarlanmıştır:

Bir bucağın dışında, tarlalara giden yol üstünde, eski bir ahşap ev. Solda, eve dıştan çıkan tahta bir merdiven. Yukarıda sahanlığı. Dipte, evin, bir kesiti görünen 'aralık' kısmı. Evin altı ahır. Evin sağında, iki adım berisinde bir samanlık. Sağ önde yıkık bir duvar. Berisi çalılık. (Ağaoğlu, 1977, s. 11)

Aşağıda ayrıntılarını vereceğimiz olay dizisinde görüleceği gibi, kaçak iki genç oyun boyunca samanlığa sığınacaklar, samanlığın dışı ve çalılıkların ötesindeki uçsuz bucaksız arazi onlar için bir tehdit alanı oluşturacaktır. Samanlığın kapı kilidi sürekli kapalı olacak, dışarıya en küçük bir ışık sızmaması, ses duyulmaması için önlem alınacaktır. Bu nedenle 'dışarısı'nı, ev halkının gündelik yaşamına ve jandarmaların kaçak aramalarına ilişkin olayların yer aldığı geniş ama tehlikeyle dolu bir uzam olarak değerlendirebiliriz. Diğer bir deyişle dışarısı, egemen güçlerle devrimciler arasındaki çatışmanın alanıdır. Kapalı, dar bir alan olan samanlık, 'içerisi' ise, oyundaki temel karşıtlıklara yol açan, özellikle 'küçük burjuva-devrimci kimlik' çelişmesini barındıran iç çatışmaların su yüzüne çıkmasına, bu vesileyle de serimin genişletilmesine, geçmişte yaşananların aktarılmasına yönelik bir işlev üstlenir. Böylesine dar bir mekân ve zamana sıkıştırılmış olay dizisi, tümüyle 'söz ve anlatı' düzeyinde ilerleyen, yalın ve durağan bir gelişime sahiptir:

Oyun boyunca değişik oyun kişileri arasındaki tartışmalardan anlaşıldığına göre, yoksul bir Anadolu kasabasında yetişmiş olan Halil, babasını kaybettikten sonra İstanbul'a okumaya gitmiştir. Geride evin tüm yükünü sırtlanmış olan Munise Ana'ya, Yemen'de savaşmış yaşlı ve huysuz dede Domdom Ali ile doğuştan kör kız kardeşi Seher kalmıştır. Babanın ölümünden sonra elindeki araziye de yitiren aile, küçük bir bahçeye umut bağlamıştır. Anne Munise'nin asıl umudu ise oğlunun bir gün 'diploma kâadını' alıp kaymakam çıkmasıdır. Yaşamın tüm zorluklarına, yaşlı kayınpederi ve kör kızının huysuzluklarına bu umutla dayanabilmektedir.

İstanbul'da okuyan Halil öğrenci yürüyüşlerine katılmaya başlamış, bir süre sonra da -oyunun ikinci devrimci genç figürü olan- yakın arkadaşı Erol'la birlikte bu yürüyüşlerin en önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Evden gelen harçlığın yetersizliği nedeniyle fabrikaların gece vardiyalarında çalışmak zorunda kalan Halil'in yaşamında okul ve derslerin yerini, fabrika ve eylemler almıştır. Bu arada evlenen Halil'in sırtına bir de geçim derdi yüklenmiştir. Öğrenciliği sürmektedir ama dersler iyice arka planda kalmıştır. Halil sık sık evi basılan bir eylemcidir artık. Bu baskınlardan birisinde hamile eşi dipçiklenmiş, o gece doğum sancıları olan genç kadın ölmüş ama çocuk kurtulmuştur. Halil ise o gece vardiyada olduğu için yakalanmamıştır. Munise Ana bir kez gördüğü 'sıska gelinin' ve oğlunun çocuğunu da sahiplenmiştir. O, gelininin doğum sırasında, süt beyaz bir hastanede öldüğünü sanmaktadır. Halil ise, çocuğunu görme

gerekeçisiyle de olsa uzun süredir kasabaya uğramamıştır. Munise sabırsızlıkla, tatile gelecek oğlunun yolunu gözlemektedir.

Ne var ki 12 Mart'ın hemen öncesinde, büyük kentlerdeki siyasal karmaşa ve özellikle öğrenci gençliğe yönelik baskılardan Halil ve arkadaşı Erol da nasibini alacaktır. Halil, aranma ilanları birkaç gün içinde her tarafa yayılan Erol'u, kasabada annesinin evinde saklama planları yapmıştır. Daha sağlam bir kaçış planı yapana kadar bir iki gün orada saklanacaklardır. İşin ilginç, uzun süredir kaçak konumunda olan Halil de her yerde aranmaktadır.

Buraya kadar olup bitenler 12 Mart öncesi Türkiye'sinde öğrencilik yıllarını düzeni değiştirmeye yönelik mücadeleye adanmış iki genç, özellikle de Halil ekseninde, devrimci kişiliğin özellikleri ve ortamı tanımamıza yardımcı olur. Bu geçmiş, oyuna eklemenecek kişilerin öyküsüyle bütünlenecek ve genişleyecektir. Bundan sonrası, gençliğin hem kendisiyle ve toplumla hem de 12 Mart'ın acımasızlığıyla yüzleşme sürecidir.

Olay dizisi işte bu süreci kapsar. Halil her türlü tehlikeyi göze alarak kasabadaki eve gelmiş, evin yanındaki çalılıkta arkadaşı Erol'u beklemektedir. Çok kısa bir süre sonra Erol da gelir. Ancak beklenmedik bir durum ortaya çıkmıştır. Plâna göre Erol, bindiği otobüsten kasaba çıkışındaki benzincide herhangi bir yolcu gibi inecektir. Ancak otobüs bozulmuş ve tamirat bitene kadar da yolcuların tümü inmiştir. Erol, kendisini tanıdığı hissiyle genç bir kıızı hendeğe itmiş ve otobüs gidene kadar orada saklanmışlardır. Bir anlamda rehin aldığı kıızı da yanında getirmiştir. Kaçış planı daha başlangıçta bozulmuştur, iki eksik yolcu fark edilmiş ve onlar çoktan aranmaya başlanmıştır.

Genç kız, zengin ama yozlaşmış aile ortamı ve sosyal ilişkilerden kaçmıştır. Daha özgür olacağını düşündüğü Güney sahillerine rehberlik yapmaya gitmektedir. Ne var ki hiç akla gelmeyecek biçimde bir rehineye dönüşmüştür. Çünkü iki genç onun ajan olabileceğini düşünmektedir. Şimdi yapılacak tek bir şey vardır. Sabahı bekleyip, anneye görüşerek onun yardımını almak ve daha güvenli bir yer buluncaya kadar samanlıkta saklanmaktır.

Sabah olmuş, Halil samanlıktan çıkıp annesini görebilmek için uygun bir zaman kollamaktadır. Ancak iki jandarma ortalığı kolağan etmektedir. 1. Jandarma Halil'le kardeş gibi büyümüş, o yörede yaşayan Cemal'dir. Halil'in ona çok emeği geçmiştir. Bu yüzden de onun yakalanmasına gönlü razı değildir. 2. Jandarma ise, radyodaki marşlar ve arama haberleri dışında ortada görünmeyen ordunun, oyun boyunca görünür yüzüdür. Halil'i yakalamaya kararlıdır, hem de komutanlarından önce. Bu yüzden sık sık eve uğrayıp, hâl hatır sorma bahanesiyle Halil'in gelip gelmediğini yoklamaktadır. Bu arada Bakkal Hüsnü'de Halil'in yakalandığı haberini yaymıştır. Güya Halil tutuklanmış, hapse atılmıştır. Ev halkından her nasılsa yalnızca anne olup bitenleri duymamıştır.

Jandarmaların gidişinin ardından uygun bir fırsat yakalayan Halil önce kardeşi Seher, ardından da annesiyle görüşür. Her ikisine de olup biteni anlatarak ağızlarını sıkı tutmalarını tembihler. Onlara yaptıklarında haklı olduklarını ve her şeyin yoluna gireceğini anlatır. Oğlunun kaçaklığına bir anlam veremeyen anne büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadır. Ama oradan ayrılan kadar yardımcı olacaktır. Fırsatını buldukça samanlıkta saklanan kaçaklara su ve yemek verir.

Eşzamanlı sahne düzeniyle ilerleyen oyunda, kimi zaman da samanlıkta kaçakların aralarındaki tartışmalara tanıklık ederiz. Aşağıda ayrıntılı işleyeceğimiz bu tartışmaların özünü, farklı sınıflara ait gençlerin, eylem ve düşüncelerine ilişkin çatışmalar oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra annenin samanlığa girip çıkmasıyla birlikte, gençlerin toplumun başka bir kesimiyle yüzleşmesine de tanıklık ederiz. Bu süreçte, Halil daha güvenli bir yer bulmak için bir süreliğine kasabayı terk etme kararı alır. O dönene kadar diğerleri annenin yardımıyla samanlıkta saklanmayı sürdürecektir.

2. bölüm aynı gün akşamüstü başlar. Radyodan sık sık marşlar duyulmaktadır. Jandarmaların aramaları sıklaştırmaları ve özellikle 2. Jandarma'nın giderek sertleşen davranışları muhtıranın habercisidir. Bu süreçte Kız ve Erol arasında daha bir yakınlaşma olduğu görülür. Bir de "uzaklardan gelen silah sesleri" (Ağaoğlu, 1977, s. 72) duyulmaya başlamıştır.

Halil gece yarısı döner ama tam bir hayal kırıklığı içinde. Komşu köylerden birisinde yaşayan çocukluk arkadaşından yardım istemiştir. Halil'i canından çok sevdiğini söyleyen arkadaşı, o daha köyden ayrılır ayrılmaz ihbarda bulunur. Halil takip edilmektedir. Gecede yankılanan, onun ardından sıkılan silah sesleridir. Samanlığa kadar gelmeyi başarmıştır. Ne var ki takip sürdüğünden oralardan uzaklaşması gerekmektedir. Böylece jandarma da oradan uzaklaşacak, arkadaşı güvencede olacaktır. Tüm itirazlarına karşın Erol'u yanına almaz, yalnız gidecektir. Onlara anayola çıkıncaya kadar takip edecekleri yolu tüm detaylarıyla anlattıktan sonra, bir gün buluşmak umuduyla orayı gece sessizliğinde terk eder. Halil'in ayrılırken son sözü, "Artık kimbilir ne zaman nerede görüşürüz" (Ağaoğlu, 1977, s. 76) olmuştur. Gerçekten de Erol ile asla buluşamayacağı yeri tarif ederken kurduğu cümleler, gençleri bekleyen belirsizliğin ve onlar

için güvenli bir yerin artık mümkün olmadığını göstergesidir. Nitekim yeni gün kötü haberlere gebedir. Eve gelen jandarmalar Halil'in öldürüldüğünü söyler. Kaçakların saklandığı ihbarı nedeniyle de tüm ev aranacaktır. Bu kez askerler daha kalabalık gelmiştir. Kız'ın bacağından yaralandığı kısa bir kargaşadan sonra Erol da yakalanır. Sonuç herkes için bir hüsrandır.

Kendini Yazan Şarkı ilk bakışta kırsal kökenli üniversite öğrencisi Halil ve ailesi arasındaki ilişki ekseninde yürümektedir. Ancak, Halil'in yine bir üniversite öğrencisi olan mücadele arkadaşı Erol'un ve öyküde anlattığımız gibi, kendisini tanıdığı ve ihbar edeceği zanıyla kaçırdığı Kız'ı da saklanacakları yere getirmesiyle, oyun sınıfsal kökenleri oldukça farklı üç gencin öyküsüne dönüşecektir. Sadece, saklanan yerin Halil'in evi olması nedeniyle belki onun ailesini ve geçmişini daha ayrıntılı öğreniriz.

Oyun en genel anlamda bir sergilemedir. Dar mekân ve zaman, yukarıda da belirttiğimiz gibi bu sergilemenin yapılabilmesine olanak vermektedir. Öykünün en gerisinde üç gencin aile ortamı ve gençlerin bu ortama ilişkin düşünceleri anlatılır. En ayrıntılı öykü Halil'e ilişkin olanıdır. Diğer gençlere göre Halil'in öyküsü dede Domdom Ali'nin Yemen ve Afyon cephesi günlerine, babanın ölümüne, ailenin yoksul düşmesi ve Halil'in üniversiteye gidişine kadar genişletilmiştir. 12 Mart'a ilişkin yazılmış hiçbir oyunda bu denli geniş olması bir yana, kır yaşantısına pek rastlanmaz.

Halil bir anlamda yazgısını değiştirmek, büyük olasılıkla da sınıf atlamak için büyük kente okumaya giden gençlerin ortak paydasıdır. Bu gencin alacağı diploma ise tüm ailenin kurtuluşu olarak görülmektedir. Ne var ki üniversitede sol düşünceyle tanışan Halil, kişisel kurtuluş yerine, tüm toplumun kurtuluşuna ilişkin inançlar edinir. Zamanla, okul ve diplomanın yerini, eylemlerin ve gösterilerin alması bu yüzdendir. Oğlunu ve ailesini görmek için kasabaya artık çok seyrek gelmesi de kendini mücadeleye adanmasından ötürüdür. Babalık ve evlatlık duygularının kendisini gevşetebileceğini, olaylardan uzaklaşmasına yol açabilecek bir duygusallığa itebileceğini düşünmektedir. Nitekim saklanmak için evine geldiğinde, annesinin tüm ısrarlarına karşın, beşikteki oğlunu görmek istemez. O yalnızca, haksız düzenin yaratıcılarıyla savaşmak ve tüm toplumu kurtarmakla mükellef bir devrimci gençtir. Üstelik kitaplardan öğrenebileceği bir şey olduğuna inanan bir öğrenci değil, 'hayatın pratiğine' inanmış bir işçidir artık. Ona göre "yarın her şey değişecek ve artık şurasına gelmiş olan millet sesini yükseltecektir" (Ağaoğlu, 1977, s. 58).

Erol'u mücadeleye iten gerekçeler (geçmiş) daha farklıdır. Kendi deyimiyle, "oturduğu koltuktan olmamak için bir üstüne kim gelirse onun arkasını yalayan bir köpek; hak etmediği yeri kaybetmekten korkan bir sülük" olan babasına karşı duyduğu öfke nedeniyle bu mücadeleye girmiştir. O, Halil'in tersine varlıklı sayılabilecek bir kentli ailenin çocuğudur. Ama bu durum onu utanca ve bu utancın beslediği öfkeye itmştir. Erol, "bir gün ayılacak olan halkın, o koltuğu babası ve babası gibi olanlardan alacağı günlerin" düşüyle mücadeleye atılmıştır. İçinde taşıdığı utançtan kurtulmasının tek yolu bu olduğuna inanmıştır. Öğrenci örgütlenmesi içinde yer alması ve aranması dışında, Erol'un ailesiyle görüşüp görüşmediği, eğer görüşmüyorsa nasıl bir yaşam sürdürdüğüne ilişkin bir bilgi edinemeyiz.

Bir rastlantı sonucu kendini iki devrimcinin elinde rehine bulan Kız'ın ise, bu taraklarda hiç mi hiç bezi yoktur. Ülkede olup bitenlerin tamamen dışındadır ve hiçbir şey umurunda değildir. Kolejlerde okutulan Kız, zengin iş adamı babası ve kumarbaz annesinin ticari ve ahlâki pisliklerine göz yuman, bunun karşılığında da çenesini tutması için paraya boğulan bir evlattır. Ama ailesiyle olan ilişkisi, yaşamına yeni bir yön verme isteği uyandırmıştır. Uzun süre bu pisliklere başkaldırmayan Kız daha fazla dayanamamış, başına buyruk, her türlü sorumluluktan sıyrılmış özgür bir yaşam düşüncesiyle çareyi evden kaçmakta bulmuştur. O ağız iyi laf yapan, öğrendiği her şeyi okuduklarına borçlu bir kitap kurdudur. Hatta bir ara kitaplardan öğrendiklerini babasının fabrikasındaki işçilere anlatmaya kalkışmış, onlarda "belli bir sınıf bilincinin doğması için" uğraş vermiştir. Ne var ki işçiler ona bıyık altından gülmüş, arkasından tükürmüştür. Köylü değil ama korkunç bir işçi sever olduğunu söyleyen Kız'ın şu sözleri yazarın da aktarmaya çalıştığı temel iletilerden biri olsa gerek:

KIZ- Bu türküyü ben çağıramazdım. Bu marşı ben söyleyemedim. Nasıl anlatsam? Hani okullarda bir ağızdan marşlar söyletirlerdi bize. Başkalarının yazdığı, başkaları için bestelenmiş marşlar... Biz o marşları kendimiz yazmış olsaydık... Kendimiz bestelemiş olsaydık... Yani marşlarda, türkülerde kendi gerçek maceralarımız olsaydı... Şimdi de ve hâlâ taa yürekten söylenirdi o marşlar. (s. 88)

Büyük bir yalnızlığa ve bunalıma düşen Kız, Güney sahillerinde rehberlik yapmak için yola çıkmıştır. Bindiği otobüste gördüğü Erol'u da kendi gibi yalnız ve bunalan biri olarak hissettiğinden yakınlık duymuş, şöyle bir süzmüştür. Oysa Erol bunalım, yalnızlık, hiçlik gibi duyguları çoktan unutmuştur. Dolayısıyla da Kız'ı kendisini tanıyan ve takip eden bir ajan sanıp, bir punduna getirip rehin almıştır. Kız, Halil ve Erol'un tam

tersine tüm sosyal ve toplumsal sorumluluk bağlarından kendini uzak tutmuş, bireysel özgürlüğünün derdine düşmüştür. Özgürlüğün peşindeki Kız, bir anda tüm özgürlüğü elinden alınmış bir oyun kişisine dönüşür.

Burada yeni bir parantez açmakta yarar var. Üç oyun kişisine ilişkin bilgileri zorunlu olarak 'anlatma' durumunda kalıyoruz. Çünkü bu üç gencin etkin değil edilgen oldukları bir sürece tanıklık ediyoruz. Onların şimdiki zamanaki tek eylemleri kaçmak ve saklanmaktır. Özellikle iki devrimci gencin eylem içinde oldukları süreç çok silik bir arka plan olarak kalır. Öğrenebildiklerimiz ise şunlardır: "Halil ve Erol yürüyüşlerde el ele, en önde, birlikte gitmişlerdir" (s. 13); Halil'in aranma emri vardır (s. 28); Erol'un adı ve resimleri iki günde her yere yayılmıştır (s. 13); Fakülte kapalıdır (s. 51); "Çoğu da bişeyler mi ne etmişler. Girmezlermiş derslere" (s. 26); "O rezil oğlan durma büyüklerimize karşı gelirmiş. Kent alanlarında bir olup bütün mektepliler neyi, bağırsıp dururlarmış" (s. 43); "Yığınla arkadaşını götürdüler... Yığınla... Sırf konuşmayalım diye... Yalnız kendi borularını ötürmek için" (s. 47); "Çok arkadaş toplamışlar, çok." (s. 76); "Radyolardan sayıp döküyorlar" (s. 51).

Örnekleri çoğaltmak pek mümkün değil. Çünkü yukarıda da vurguladığımız gibi, dikkatimiz gençlerin eylemleri ve başkaldırı hareketlerinden çok, yenilgi aşamasındaki durumlarına yönelmektedir. Bu yüzden de 12 Mart öncesinde gençleri böylesine özverili ve inançlı kılan şeyin ne olduğuna, koşullara, neye karşı mücadele ettiklerine, hangi güçler tarafından vatan haini olarak algılandıklarına ya da nasıl bir gelecek tasavvurları olduğuna ilişkin bir *çözümleme* yerine, yalın bir *sergilemeyle* yetinmek durumunda kalıyoruz.

Hal böyle olunca, dikkatimizi 'şimdi'ye yöneltmek durumundayız. Halil bir gelecek göremediğinden ardına bakmadan kasabasını terk etmiş, büyük şehirde okumaya karar kılmıştır. Büyük şehirde yetişmiş olan Erol ve Kız ise, yozlaşmış aile ve toplum ilişkilerine daha fazla dayanamadıklarından ailelerini terk etmişlerdir. Bu, gençliğin mevcut bağlarından kopma, daha bağımsız bir çizgi izlemeye yönelik bir tutumu olarak değerlendirilebilir. Ne var ki, gelinen noktada Halil ve Erol'un toplumsal kurtuluşa, Kız'ın da bireysel kurtuluşa yönelik özlemleri, kendileriyle birlikte bir kasaba samanlığına hapsolmuş gibidir. Çünkü kimi zaman içinden çıkılamayan iç çelişkiler, kimi zaman da yasalar ve toplumsal kurallar olarak ortaya çıkan dış güçler, her türlü özgürlük arayışını bastırmak için tetikte beklemektedir. Radyodan gelen marş seslerine bakılırsa o tetiğin çekilmesi çok yakındır.

İster ailelerine isterse düzene başkaldırmış olsunlar, gençler olaylara yön verme gücünü kaybetmişlerdir. Bundan böyle, karşıt güçlerin olaylara yön vermesine katlanmak durumunda kalan figürlere dönüşmeleri kaçınılmaz olmuştur. İç hesaplaşmalara gidilmesinin nedeni bu sıkışmışlıktır. Öncelikle rehin aldıkları Kız'la bir çatışma yaşarlar. Devrimci gençler rehin aldıkları Kız'ı, 'çevreye ve kavgaya' uzak kalmakla suçlarlar. Kız'ın cevabı gayet yalındır: "İlk kez kendi seçtiğim hayatı yaşayacaktım, şimdi de siz engelsiniz... Bana ne sizin (ağzı bağlanır)" (Ağaoğlu, 1977, s. 40). Oyun boyunca da bu çatışma sürecektir. İki genç, Kız'la sürekli olarak, "çok kitap devirmiş ama hayatın pratiğini kavrayamamış küçükhanım" (Ağaoğlu, 1977, s. 85) diye alay ederler. Kız'a göre ise her ikisi de neyi ve niçin seçtiklerini biliyor olabilirler. Ancak seçilen yer bütün boyutlarıyla kavranarak seçilmemiş ve hedefe nasıl ulaşmak gerektiği iyi bilinmiyorsa bu ciddi sorunlar yaratacaktır. Kız, halka güven konusunda da gençler gibi iyimser değildir. Erol'a göre halkın çoğu onlara inanıyor, kalanları da inanacaktır. Kız'a göre ise halkın, kendilerinden olmayan birilerine inanmasını beklemek anlamsızdır; halktan kopuk bir mücadelenin başarı şansı da yoktur. Kız'ın bu fikri, daha sonra gençlik eylemlerinin temel eleştirisi olarak sıkça dillendirilecektir.

Tam bu sırada Kız'ı haklı çıkaracak bir gelişme yaşanır. Halil, komşu köydeki ilkokul arkadaşından yardım istemeye gitmiştir. Kendisi için canını bile vereceğini düşündüğü arkadaşını ise yardım etmek bir yana, onu ihbar etmiştir. Bu yüzden de takip edildiğinde saklanacak, hep 'daha güvenli başka bir yer bulmak' zorundadır. Daha yeni kaçmışken, bir gün geçmeden bir kez daha kaçmak zorunda kalmak yalnızca Halil'in değil, belki de o dönem gençliğinin yaşadığı en büyük kâbuslardan biri olmuştur.

Gençler arasındaki bu tartışmalarda sonuna kadar haklı olduğuna inanan yalnızca Halil olmuştur. Çünkü o kendisini ne köylü ne de öğrenci, bir işçi olarak görmektedir. Erol ve Kız'la olan tartışmaları sert bir biçimde hep o sonlandırır, daha doğrusu hiçbir tartışmayı sonuna kadar sürdürmez. En yakın arkadaşını tarafından ihbar edildiğinde bile, "eleştiriye zaman yok" (Ağaoğlu, 1977, s. 74) der ve konuyu kapatır. Çünkü kimi şeyleri sorgulamak küçük-burjuva bir tavidir. Öğrenci Erol'u bu yüzden kimi zaman azarlar, Erol da çok benimsemese bile, Halil'in bu kararlılığına, gözü pekliğine hayrandır. Ancak, Halil'in olmadığı zamanlarda Kız'ın söyledikleri kısmen onu etkilemiştir. Halka güven konusunda ilk kez kafası bulanır ama hemen toparlanır ve kendini "gidinin burjuvası" olarak suçlar. Bu kafa bulanıklığını yaratan şeylerden biri de Erol'un Kız'a duyduğu gizli hayranlıktır. Onun her küçük-burjuva gibi, hayattan beklentileri vardır. Kız, bu beklentileri ortaya çıkaran bir katalizör olmuştur.

Kimi zaman Munise'nin de dâhil olduğu bu tartışmaların sonunda belli bir değişime uğrayan tek kişi Kız olacaktır. Özellikle Munise Ana Erol'u büyüklere başkaldırmakla suçladığında yanıt Kız'dan gelir: "Bu işlerden anlamam anacığım. Ama şunu iyi biliyorum: Büyüklelerin her yaptığı, her söylediği her zaman en doğru olan değil... Büyükleler hep haklı değil... Dünya durmadan değişiyor. Daha hızla... Anlamalısınız" (Ağaoğlu, 1977, s. 82). Çocuğu olmadığı için rahat konuşmakla suçlandığında ise, değişimini net bir biçimde açıklar: "Bir gün doğurursam... Öyle sanıyorum ki... Artık yalnız kendi çocuğumu düşünemem ben... Ne de yalnız kendimi... (Erol'a bakar)" (Ağaoğlu, 1977, s. 83).

Halil yakalanmayı onuruna yediremediği için kaçmayı denemiş ama öldürülmüştür. Erol bu cesareti gösteremez, silahı olmasına rağmen teslim olur, aslında başka bir çaresi de kalmamıştır. Yapabileceği tek şey, kıza da tembihlediği gibi, samanlığa Munise Ana'dan habersiz saklandıklarını, onun kendilerine bir yardımcı olmadığını söyleyerek Halil'in ailesine bir zarar gelmesini önlemek olacaktır.

Kuşkusuz oyunun dramatik anlam üretmek üzere tasarlanmış çatışma birimleri, bu iç çatışmalarla sınırlı değildir. Dışarıdakiler yani dar anlamda Halil'in ailesi geniş anlamda yöre insanının gençlere karşı tutumu, gençlik hareketlerinin toplum nazarındaki yerini anlamamıza, böylece de bu hareketin niteliğini tanımlamamıza yardımcı olmaktadır. İşçi Halil ve öğrenci Erol'un kişiliğinde simgelenen devrimci gençliğin varmak istediği hedef nettir: Burjuvaların kurduğu haksız düzeni yıkarak, daha adil ve güzel bir dünya kurmak; başka bir deyişle de halkı sömürüden kurtarmak! Böylece gençlik daha ilk adımda kendine 'kurtarıcı' misyonu yüklemiştir. 'Kurtarılacak' olan ise halktır. Görüldüğü gibi, hareketin tabanında, içinde şimdilik halk yoktur. Gençlere göre bu sorun değildir. Çünkü halk er ya da geç uyanacak, sesini yükseltecek, görmeyen gözler görecektir. Büyük kentlerin kitlesel öğrenci eylemlerinde kanıksanmış bu inancın, toplumun daha geniş kesimlerinde, Anadolu bozkırlarında bir karşılığı olup olmadığı belirsizdir.

Belirsizlik uzun sürmeyecektir. En başta kendisine umut bağlamış olan ailesinin bile Halil'le aynı fikirde olmadığı görülür. İlk olarak karşılaştığı kız kardeşi Seher onu bir kaçak olarak suçlar. Halil ona haklı olduklarını anlatmak istediğinde Seher öfkelenir: "Ne dinleyeceğim? Dinledim bin kez! Kurtardın mı ananı? Kurtardın mı vatanı, dedem gibi? Kurtardın mı beni?" (Ağaoğlu, 1977, s. 48). Dedesi Domdom Ali ve konu komşunun Halil hakkındaki düşünceleri de pek iç açıcı değildir:

Rahat durmuyor rezil. Hiç rahat durmuyor. Bir kendi aklını beğeniyor (...) Biz büyüklere karşı mı durduk hiç? Babası karşı mı durdu? İşinde gücünde... Tarlasında, sapanında... Ama o rezil oğlan durma büyüklere karşı gelirmiş (...) Adı çıktı rezilin... Konu komşu 'Domdom'un torunu işi serseriliğe vurmuş. (Ağaoğlu, 1977, s. 43)

Ama daha da kötüsü Halil 'komonist' olmuştur. Çünkü, "bu demek çok kötü bi şey demektir... Ne ocak, ne ayile belli demek... Ot-sap bellisiz demek... Urus demek... Gâvurluk demektir" (Ağaoğlu, 1977, s. 43).

Munise ise yalnızca analık duygularıyla oğlunu ve arkadaşlarını saklar. Bunun dışında ne yaptıklarına ne de yapmak istediklerine ilişkin tek bir olumlu düşüncesi yoktur. Onun tek derdi, olay dizisinde de aktardığımız gibi, Halil'in kaymakam çıkıp onları kurtarmasıdır. Başka türlü bir 'kurtuluş' fikri yoktur kafasında. Halil'in bir kaçak olduğunu anladığı an dünyası başına yıkılır. Hiç şimdiki gibi daralmamıştır, ne kocası ne de gelini öldüğünde! Çünkü onun özlediği dünya ya da cennet Halil'in düşlerindeki kadar ayırıdır. Halil'in canı sağ olsun, okulunu bitirsin yeter! İşte dünya o zaman güzel olacaktır. Munise, Halil takipten kurtulmak için kaçtıktan sonra tartıştığı Erol'u da, bir ana olarak suçlar:

Siz ortalıkta bağırıp çığırınca ne olacak? Benim kesem altın mı dolacak? Boşuna ne diye kaçırsınız elâlemin huzurunu öyleyse? (...)

Anan yok mu senin? Baban? Bir kardeşin? Bak, aslan gibi delikanlısın. Onlar ne bekler senden? Bir iş sahibi olasan... Çoluk çocuğa karışasın... Ama şimdi bilirler mi ölü müsün, sağ mı? Kimin izini sürüyorsun? Kim senin izini sürüyor? Bakalım uyku girer mi gözlerine uğursuz geceler boyu?

Radyoyu dinledim dün gece. Dikkatlice kulak verdim. Anlamıyor muşum, bari anlayayım dedim (...) Büyüklere başkaldırmışsınız... Onların kurduğu bir güzel düzeni bozmaya kalkmışsınız... Tedirginlik salmışsınız ortalığa... Eşkiyalık etmişsiniz. Vatan hayınlığı. (Ağaoğlu, 1977, s. 81-82)

Tüm bu olup bitenlerden daha acısı Halil'in ihbar edilmişidir. Yardım istediği arkadaşının gerekirse kendisini aylarca bile saklayacağından emin olan Halil büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadır. Eğer yardım etmeyeceğini söylemiş olsaydı sorun yoktu, onu yine severdi. Ama hem yardım edeceğini söyleyip ardından ihbar etmesi Halil'i çok yaralamıştır. Kendi deyimiyle "bura insanını unutmuş" tur (Ağaoğlu, 1977, s. 74).

Bu noktada, Av. Halit Çelenk'in (2013, s.163) yayına hazırladığı mahkeme tutanaklarında sözü edilen, dönemin İçişleri Bakanı Haldun Menteseoğlu'nun öncülüğünde hazırlanan 'çok gizli' ibareli 'Huzur Planı' başlıklı broşüre değinmek gerekiyor. Çünkü bu plan, 12 Mart öncesinde köylülere toprak reformunu ve bu konuda yapılması gerekenleri anlatmak üzere kırsal alana dağılmış olan solcu gençlere karşı köylüleri uyarmak üzere hazırlanmıştı. İçişleri Bakanlığı'nca 67 ilin valiliklerine, kaymakamlara ve muhtarlara kadar ulaştırılan broşür, "Niye Gelirler?" diye başlıyor ve şöyle devam ediyordu:

Gelenler der ki: Köylümüzün derdi var, gidip deva bulacağız. Köyün toprak davasını köylülere anlatacağız. Nasıl anlatacağın? Falanın toprağı çok, işgal edin diyeceğim. Niye ki? Elin malından bana ne? Yok der, öyle değil, onunki çok, seninki az, zorla alacaksın.

Kadın da müşterek olsun. Aile de ne demekmiş derler. İşte bizim köylerimizin davetsiz misafiri.

Şöyle bir yol bakın memlekete. Fındık dediler, fıstık dediler, ama her bir yalanları yerde kaldı, devlet hükümet tedbirini aldı, dertlere deva buldu.

Unutmayın ki, sizin hakiki dostunuz sizin seçtiğiniz hükümetlerdir. Bu delikanlılara kapınızı kapatın, onların milliyetinden, dininden şüphelenin ve kovun.

Böylece toplumu kurtarmak için gözünü budaktan esirgemeyen gençler tam bir hayal kırıklığı yaşar. Ailelerinin, en yakın dostlarının, komşularının ve toplumun gözünde huzuru bozan vatan hainlerine dönüşmüşler, kendi yurdundan hatta kendi evinde kovulmak durumunda kalmışlardır. Toplum, kendisi için mücadele ettiğine inanmış gençlere değil, gençleri saf dışı bırakmak isteyen devlet büyüklerine daha çok kulak vermiştir. Özdemir Nutku'nun deyişiyle (Nutku, 1985, s. 363) bu durum, "kurtarıcı ile kurtarılacak arasındaki kopukluğu vurgular ve bu yönüyle de 12 Mart sonrasındaki gençlik hareketlerine eleştirel bir yaklaşımı getirir." Son noktayı Kız koyar: "Kurtulmak istemiyorlar işte" (Ağaoğlu, 1977, s. 84).

Bundan sonraki aşama aranan, saklanan ve kaçan gençlerin ölü ya da diri ele geçirilmeleri sürecidir. Oyun öyküsünden de anlaşıldığı gibi eylemci gençlerin kentlerde, üstelik ülkenin en büyük kentinde saklanma zemini ortadan kalkmıştır. Dur durak bilmeyen gözaltı ve baskınlarla, gençlerin büyük çoğunluğu toplanmıştır. Kırsal kesimde de jandarma aldığı her ihbar ya da duyumu değerlendirmekte, dağ-taş aralıksız olarak aranmaktadır. Militarizmin ağırlığı ve gücü oyun boyunca iki biçimde kendini hissettirir: Jandarmalar ve radyo. Özellikle 2. Jandarma oyun boyunca ordunun varlığını hissettiren bir figür olarak kullanılır. Halil'in en yakın dostu olan 1. Jandarma Cemal gibi görev tutkusu olmayan, insancıl yanı ağır basan asker modeli sürekli eleştiri alır.

Yakalanmaktan ve hapse girmekten kurtulanlar için tüm ülke neredeyse bir hapishaneye dönüşmüştür. Çünkü onlara kol kanat gelecek bir kitle tabanları da yoktur. Aksine radyo aracılığıyla sürdürülen propagandalarla, öğrenci gençlik düzenin düşmanları olarak, vatan hainliği ve eşkiyalıkla suçlanırlar. Böylece toplumun huzur arama isteği bir araç olarak kullanılarak, gençler huzursuzluğun kaynağı olarak toplumdaki soyutlanmışlardır. Kendilerini adadıkları toplumun gerçek yüzüyle karşılaştıklarında ise onlar için artık çok geçtir. Çünkü ordu da devreye girmiştir. Gecenin karanlığında sürekli olarak silah sesleri duyulmaktadır. Gençlerin inançları dışındaki tek silahı ise Domdom Ali'nin "bir atımlık gücü kalmış" (Ağaoğlu, 1977, s. 76) eski tüfeğidir. Bu yüzden de tüfek, gençlerin bir savunma aracı değil, tersine onların ne kadar güçsüz ve savunmasız olduklarını gösteren bir simgeye dönüşür.

Erol'un deyişiyle, kendilerini radyolarda vatan hainliğiyle suçlayan devlet "dün o radyoda kendilerine alkış tutuyordu, halk ise sokaklarda omuzlarda taşıyorlardı" (Ağaoğlu, 1977, s. 82). Erol büyük olasılıkla, 27 Mayıs 1960 öncesi ve hemen sonrasını yad etmektedir. Kurtuluş Kayalı'ya (1994, s. 179) göre; bir zamanlar "siyasal ve toplumsal değişimlerde çok etkin bir işlev görebilecekleri düşüncesi"yle toplumun tüm kesimlerinin göz bebeği olan gençlik, şimdi toplumun huzuru için bertaraf edilmesi gereken bir tehlikeye dönüşmüş/dönüştürülmüştür. Halil'in güzel olacağına inandığı yarınları göremeden genç yaşta ölmesi, ardından da Erol'un yakalanması hem bu dönüşümün hem de hareketin yenilgiyle sonuçlanmasının habercisidir.

Olay dizisinin son derece yalın olduğu ve daha çok kimi oyun kişilerinin öykülerinin anlatıldığı *Kendini Yazan Şarkı*'yı bu derece geniş ele almamızın bir nedeni var. Birincisi bu oyun 12 Mart üzerine kaleme alınan ve sahnelenen ilk oyun. Bu anlamda tarihsel bir değeri var. İkincisi bu dönemin canlı tanıklığını da yapmış olan Adalet Ağaoğlu, daha sonra kimi romanlarında 12 Mart'ı tekrar ele alan, bu dönemi yapıtlarında belki de en çok işleyen yazarımız. Romanlar konu dışı olduğu için oyuna döndüğümüzde *Kendini Yazan Şarkı*'nın bir 12 Mart oyunu olduğunu söyleyebilir miyiz?

Daha ilk baştan bu oyunun bir çözümleme değil sergileme olduğunu belirtmiştik. Neden? Çünkü bir sanat yapıtının merkezine 12 Mart gibi özel bir dönem ve gençlik gibi özel bir toplumsal kesim yerleştirdiğinizde, bunların ele alınışı üzerine kimi beklentiler doğacaktır. Örneğin 12 Mart'a hangi koşullar içinde gelindi? Gençleri böylesi bir eyleme iten etkenler nelerdi? Gençler neler istiyorlardı, temsil ettikleri değerler nelerdi? Gençler arasındaki görüş ayrılıkları nelerdi? Türkiye gerçekleri nasıl değerlendiriliyordu, gelecek için neler öneriliyordu? Gençlerin öteki toplumsal güçlerle ilişkileri ne durumdaydı? (Naci, 1999). Kastımız elbette bu ve benzeri başlıkların tümünü kapsayan bir oyun yazılması değildir. Ama bir dönemi yansıtmaya iddiasında olan bir yapıtın, en azından döneme ilişkin temel bir sorunu merkezine alması gerekir! Öte yandan, olaylar geri plana atılıp kişiler öne çıkarıldığında ise, eksenindeki sorunla kişiler arasındaki bağları, bu kişilerin insan olarak özelliklerini görmek, bu özelliklerin dramatik anlamı desteklemesi gibi sanatsal başka beklentiler de ortaya çıkacaktır.

Bu gözle oyuna dönelim. Biri kırsal kökenli (Halil) diğeri kent kökenli (Erol) iki genç, İstanbul'da, üniversite yıllarında sol düşünceyle tanışır. Halil geçim sıkıntısı nedeniyle fabrikada çalışır, o bir işçidir artık. Erol ise öğrenci hareketlerinin önde gelen isimlerinden biridir. Protesto gösterilerini hep en önünde yürüyen bu iki arkadaş kolluk kuvvetlerinin en çok aradığı isimlerin başındadır. Halil'in kasaba evindeki samanlığında saklanmaya karar verirler. Rehin aldıkları bir kızla samanlığa saklandıkları gece, darbe olur. Yardım istediği bir köylü arkadaşının ihbarı sonucu Halil öldürülür. Erol ve Kız yakalanır.

Kimi yan öykülerle beslenen oyunun ekseninde iki devrimci gençle, rehin aldıkları genç kızın bir gün içerisinde, kendileriyle ve toplumla yüzleşmeleri yer alır. Dikkatimiz ağırlıklı olarak bu yüzleşmenin yarattığı tartışmalara odaklanır. Bu yüzden de olaylara kaynaklık eden arka plan çok siliktir. Örnekleri yukarıda sıralamıştık. Ama ilk bakışta bu oyunun arka planını 12 Mart öncesi ve muhtıra gecesi olduğunu anlamak çok zordur. Zaman algısı için elimizde adeta çözülmesi gereken iki şifre vardır: Radyodan gelen marş sesleri ve Erol'un, "bir zamanlar göklere çıkarılmıştık" (Ağaoğlu, 1977, s. 82) sözü. Bu şifreleri ise o dönemi yaşayanlar ya da dönem üzerine tarihsel bilgi sahibi olanların çözmesi muhtemeldir. Evet, birtakım sömürücülerden söz edilir ama bunlar adına gençlik hareketlerini bastırma görevini neden ordu üstlenmiş olsun ki! Kasabada kaçak arayan iki jandarma dışında, muhtıracıların niteliğine ve niyetlerine ilişkin bilgi edinmek de zordur. Bunun cevabını düzene başkaldırmış iki eylemcinin sözleri dâhil, bulmak mümkün değildir. Yani 12 Mart'ı yaratan özel koşullara ve bu koşulların gençleri neden eyleme itmiş olabileceğine tanıklık edemiyoruz.

Oyunun temel sorununun bu olmadığını kabul edelim. Asıl sorun, kendini kurtarıcı gören gençliğin, kurtarmak istediği halktan kopukluğu ve bu durumun yol açtığı kaçınılmaz yenilgisi olsun. Bu noktada da ciddi sorunlarla boğuşmamız gerekiyor. Erol babasına kızdığı için devrimci mücadeleye atılmış, Halil ise okumak için geldiği İstanbul'da devrimci olmuştur. Yani, hâlâ dillerden düşmeyen '68 Gençliği'ni anlatmak için, yazar bu iki kişiyi seçmiştir. Rehin aldıkları Kız'la birlikte üç prototipimiz belli olmuştur. Bir gün bile sürmeyen bir hesaplaşmanın ardından, temsil ettikleri değerler mercek altına alınacak, buradan elde edilecek verilerle de günümüze (ya da sahneleneceği döneme) anlam aktarması olacaktır. En azından beklenen budur.

Erol ve Halil'in çeşitli gerekçelerle uzun süredir aileleriyle görüşmediğini anlayabiliyoruz. Kız da nefret ettiği ailesinden uzaklaşmış, başka bir yaşam biçimi aramaya koyulmuştur. Bu anlamda da ailesine öfke duyan kentli Erol'la daha sıcak bir ilişki kurabilecek; Halil'le oyun boyunca, uzlaşma bir yana en küçük bir anlaşma zemini yaratamayacaklardır. Erol'daki kimi iç hesaplaşmaların, duygu yoğunlaşmasının karşısında Halil taş gibi serttir. Hamile karısı dipçiklenerek, tekmelenerek öldürülen Halil'in ağzından bu konuda tek kelime duyamayız. Halbuki onu dramatik açıdan 'insan' kılacak önemli bir ayrıntıdır bu. Ama Halil kendisini davaya o denli gözü kapalı adamıştır ki, duygusal açıdan gevşememek için ailesine ve çocuğuna uğramaz olmuştur. Erol için babası yalnızca aşağılık bir 'köpektir'. Buna karşılık Kız, bütün olumsuz düşüncelerine karşın, terk ettiği evin aslında 'bir özgürlük alanı da olduğunu' idrak eder.

Erol ve Halil'in ülkenin en büyük kentinde üniversite gençliğinin ve işçilerin örgütlerinde hangi nitelikleriyle birer öndere dönüştüğünü hiç anlamayız. Tamam, silahlı eylemlere pek katılmadıkları bellidir ama nedir onları örgüt önderi yapan? Bu belirsiz nokta oldukça önemli çünkü devlet onları tüm ülkede arayacak kadar tehlikeli görmektedir. Halil zaten aranmaktadır, Erol'un resimleri ise iki günde her tarafa yayılmıştır.

Bunun yanı sıra, kendilerini en üstün hissettikleri 'hayat pratiğinden' ne anladıklarını, hayat pratiği tanımlamasının ne anlama geldiğine ilişkin bir fikir oluşturmak epeyce zordur. Erol ve Halil 'güzel günler', 'göz açma', 'ezdirmeyeceğiz', 'alçaklar' gibi klişeleri, anneye ve Seher'e 'geveleyip' (tekrarlayıp) dururlar ama bu basmakalıp laflarla cahil köylüleri bile ikna etmeleri doğal olarak mümkün olmaz. Oyun boyunca yan kişilikler Domdom Ali ve Seher'in iç dünyasını, hezeyanlarını bile daha rahat anlarken; iki gencin onları

ikna etmek için savundukları düşünceler bir türlü derinleşemez. Kız, hemen her tartışmada iki devrimciyi de susturacak kadar donanımlıdır, bilgi birikimine sahiptir. Hatta Halil, Kız'ın ya da Erol'un kimi saptamalarını yanıt veremediğinde çareyi, tartışmayı sertçe kesmekte bulur. Dahası onun için tartışmak bile zaman kaybıdır. Halil'in bu tavrı yüzünden de oyun boyunca hemen her tartışma kimse meramını anlatamadan son bulur.

Düşünceleri birtakım klişeleri aşmayan sözcüklerden ibaret, kaba ve duygusuz Halil'in karşısında; tüm ülkede aranan, üniversite gençliğinin en ön safında yürüyen Erol süt dökmüş kedi gibidir. Halil'de izini görmemiz mümkün olmayan en küçük bir iç çelişki bile onu dehşete düşürmeye yeter. Yaşam karşısında devrimci tahlil dışında ikinci bir seçenek düşünmek 'burjuva' olmak kadar tehlikelidir. Yani devrimcinin kentte yetişeni de oldukça sığ fikirlidir. Küçük bir örnek ama Erol gerçek anlamda galiba hiç insan tanımamıştır. Munise onlara su ve yiyecek getirir. Bir de annesi olarak Halil'e, "keşke okusaydın" (Ağaoğlu, 1977, s. 57) diye sitem eder. Hepsini bu! Ama Erol büyülenmiş gibi, "Annen gibi bir kadını ilk defa görüyorum" (Ağaoğlu, 1977, s. 57) der. Bu kadar topluma ve insana uzak Erol, hangi vasıflarıyla öğrenci lideri olabilmıştır? Lideri böyle olan örgütün tabanı ne haldedir? Bu halleriyle toplumu nasıl dönüştüreceklerdir? Soru(n)lar uzayıp gidiyor.

Öte yandan, Halil zaten aranan, Erol da iki gün içinde resimleri her tarafa asılacak kadar tehlikeli birer örgüt lideridir. Yine de örgütsel bağ anlamında saklanacak hiçbir yerleri yoktur. Bunu da kabul edelim. Peki nasıl oluyor da 'eylem pratiği' bu denli sağlam biri kendisi aranırken üstelik bir de aranan birisini evine getirmeyi akıl edebiliyor? Adeta iki kişilik bir örgüt! Hadi saklanacak hiçbir yer yok, kabul! Halil gizli saklı gelirken, Erol neden hiçbir şey yokmuş gibi otobüsle geliyor? Halil önden gidip onu bekleyeceğine, neden birlikte gelmiyorlar? Bunlar yanıtız sorulardır. Ama dramatik kusurlar da oyun kişilerinin sırtına binen birer olumsuz özellik olmaya başladı mı, sorular da artmaya başlıyor ister istemez.

Şu hâlde, birilerinin doğru dürüst laf etmesi, Halil ve Erol'a (okuyucu ve izleyiciye) aklın yolunu göstermesi gerekir. Bu görevi de Kız ve Munise Ana üstlenmiştir. Kız, hemen her tartışmada iki devrimciyi de susturacak kadar hayat gözlemcisi ve bilgi küpüdür. Eğer eleştirilecek bir yanı varsa bunu da kendisi görür ve kimseye fırsat vermeden yapar. Bu özelliği oyun boyunca da sürer. Hatta yaşanan süreçten kendi adına en mantıklı sonuçları çıkararak da odur. Yalnızlık ve hiçlik duygularıyla bunalıma düşmüş, her şeyi anlamsız bulan bir genç kız, tüm kusurlarına karşın kendilerini daha güzel bir ülke idealine, hiçbir şahsi çıkar gözetmeden adanmış gençlerden daha ideal bir tipe dönüştürüyor! Üstelik Kız, onların arkadaş (yoldaş) dayanışmasına verdikleri değerle, Homeros'tan bir alıntıyla inceden alay etmesine rağmen: "Arkadaşlarının ölümüne ağladılar, ağladılar, yoruldu. Sonra karınları acıktı. Yemeklerini yediler. Uykuları geldi, yattılar..." (Ağaoğlu, 1977, s. 60) Erol'un oyun boyunca Kız'a öfkeyle baktığı tek an bu sözlerden sonradır. Altını çizelim: sorun bu gençlerin yüceltilmesi değil, 12 Mart'ın bütün tüm olumsuzlukların günah keçisi olarak bu gençlerin gösterilmesidir.

Munise Ana da kendi açısından o kadar haklı laflar eder ki neredeyse, "Halil! Senin hak, hukuk, adalet neyine gerek. Okuyup şu garibanları kurtarsaydın"; diyesimiz gelir. Munise Ana, ailesini terk etti diye Erol'a çıkıştığında ise "bir an önce ailene dön, seni merak ediyorlardır, bırak bu işleri" diye hayıflanmamız işten değildir. Dolayısıyla da arka planın bu denli silik kaldığı bir oyunda; ön planda olup bitenlerin de sergilemeden öte, adı konmamış bir yargılama olduğu şüphe götürmüyor. Bu yargılamanın matematiksel değil ama dramatik 'sağlaması' o anarşi ortamında bir otobüs dolusu yolcu önünde genç bir kıızı hendeğe yuvarlayan Erol'u, hiç kimsenin görmemesi yöntemiyle samanlığa getirilen kızın yargıçlığıyla yapılıyor. İşlemden 'kalan' ise Domdom Ali ve Seher'in hezeyanları. Çıkarsanız da pek bir şey eksilmiyor, etkisiz eleman. Son aşamada gerçekten oyun en az ele alındığı dönem kadar kaotik! Bu kaosu bizzat yazarın kendisi şöyle açıklıyor:

Profesörler, öğrenciler anayasa yürüyüşü yapıyorlar, ben de katıldım, yürüyoruz (...). Biz yürüyoruz, Atatürk Bulvarı'nda iki tarafta halk, hiçbir şey söylemiyor, öylece bakıyor.

68 dönemi, peki. Verili olana karşı bir ses çıkıyor. Yürüyenler, kendilerine karşı sanki. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin birinci ve ikinci kuşakları artık işbaşında; kimisi genel müdür, kimisi milletvekili, kimisi yönetimde. Peki bu kopukluk niye? Halk niye orada öyle duruyor? Biz ne adına yürüyoruz? Yöneten yönetilenmiş gibi bir şey oluyor. (Andaç, 2005)

Böylece bu aşamaya kadar ki tespitlerde yazara haksızlık etmediğimiz ortada. Hatta yukarıdaki saptamaları, *Kendini Yazan Şarkı* oyunundaki Kız, pekâlâ yapabiliirdi!

Oyunu *Ölmeye Yatmak* ve özellikle de *Bir Düşün Gecesi* adlı romanlarına giden yolda, henüz bir taslak olarak görülebilir. Adalet Ağaoğlu, yapılan söyleşinin devamında *Ölmeye Yatmak* romanıyla ilgili aynen şunları söylüyor:

Aslında ben, tiyatroyu baskı nedeniyle bırakmadım. Ama Cumhuriyet'in analizini yapmak, bunu bir ameliyat masasına yatırmak... Hiçbir tiyatro bunu oynamazdı. İkincisi zamanla oynuyorum. Yani o ânın, filin çeşitli zamanlarıyla oynuyorum. Orada 'ben anlatı' var, 'o anlatı' var, geçmiş var, gelecek var, her şey var. Yani, ben bu ameliyatı tiyatro neşteriyle yapamadım. (Andaç, 2005, s. 65)

Keşke, 12 Mart'ın analizi de *Bir Düşün Gecesi*'ne bırakılsaymış. Çünkü hasta ameliyat masasında kalmış!

Sonuç

Kendini Yazan Şarkı 1971 yılında yazılmış olmasına karşın sahnelenmesi 1976, basılması ise 1977 yılında gerçekleşir. *Tanilli Dosyası* 12 Mart'tan daha çok, 12 Mart sonrasında 12 Eylül'e uzayan süreci değerlendirir. Dolayısıyla 12 Mart'ı doğrudan ele alan oyunların yazılması ve sahnelenmesi ağırlıklı olarak '74 sonrasında rastlar.

Bu oyunlarda olayların 12 Mart sırasında ve ağırlıklı olarak 12 Mart sonrasında geçtiği gözlenmektedir. 12 Mart öncesi genellikle bir 'geçmiş arka plan' olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla da olaylar 12 Mart sonrasındaki baskılara ve adaletsizliğe odaklanır. Bu uygulamalardan en çok nasibini alan ise gençler, aydınlar ve işçilerdir. Özellikle üniversiteli ve kısmen de işçi gençlik bu oyunların merkezinde yer alan ve bu süreci en ağır yaşayan toplumsal gruptur. İkinci grupta gazeteci, öğretim üyesi, bilim adamı eksenli oyun kişileri yer alır. Bu meslek grupları genellikle gençliği kıskırtmak ve onları eyleme yönlendirmekle suçlanırlar. Bu yüzden de oldukça ağır bedeller ödemek zorunda kalır. 12 Mart öncesi ve sonrasına damgasını vuran kitlesel eylemlerin ekseninde gençlik olduğundan, bu oyunlarda bazı istisnalar hariç henüz işçi sınıfı baskın bir güç değildir. İşçi sınıfını ele alan oyunlarda ise sendikalar anarşi ve terörün aydınlardan sonraki sorumluları arasında yer alırlar. Tarihsel gerçeklik anlamında bakıldığında da 12 Mart cuntası bütün olanaklarını, tamamen bu üç toplumsal grubu sindirmek ve yok etmek üzere örgütlemiştir. Dolayısıyla 12 Mart konulu oyunlar ağırlıklı olarak belgesel nitelikli oyunlar kapsamında değerlendirilebilir. Oyunlardaki kurmaca ise bu belgesel gerçekliği ortaya çıkarmaya yaradığı ölçüde anlam kazanmaktadır.

12 Mart'ı ele alan yazarların da tıpkı roman yazarlarında olduğu gibi o günlerin tanıklığını yapan, acılarını çeken kişiler olduğunu görüyoruz. Aşegül Yüksel'e (2000) göre; onlar bir anlamda *1970'lerde yaşanan politik eylemlerin yazar kişi tanıklığını* yapmışlardır. Yalnızca Metin Balay o günlerde henüz bir ortaokul öğrencisidir. Ama bir noktayı vurgulamakta yarar var: 12 Mart üzerine ilk oyun 1971, son oyun ise 2004 yılında kaleme alınmıştır. Ne var ki son oyun *Deniz Diye Bir Delikanlı* bu dönemi kendisinden önce konu edinen *Tanilli Dosyası*'ndan 25 yıl sonra yazılmış ve sahnelenmiştir. Dolayısıyla 12 Mart, yazarlarımıza otuz beş yıl boyunca ve daha sonrası için oyun malzemesi olmuştur diyemeyiz. Konu yalnızca 12 Mart sonrası görece özgürlük ortamı içerisinde birkaç yıl boyunca ve birkaç oyunla tiyatro tarihimize mal olmuştur. Ancak daha da önemlisi, bu nicel eksikliğin nitel açıdan doyurucu olup olmadığı, sayıcı az da olsa bu oyunların yakın tarihimizin talihsiz günleriyle bir hesaplaşmayı içerip içermediğidir. Bu sorulara verebileceğimiz yanıtların bir iki örnek dışında pek doyurucu olmaması ise, oyun yazarlığımız için belki de altı çizilmesi gereken en önemli noktadır. Nitekim Sevda Şener'e göre;

12 Mart sonrasında ivme kazanan politik tiyatro akımıyla A. Ağaoğlu, S. Soysal, E. Öz gibi yazarların 12 Mart sonrası yaşananları, gençlere yapılan baskıları, işkence olaylarını anlatan romanları arasında koşutluk kurulabilir. Ancak romanlarda öykülerde bu konular karmaşıklığı, çelişkileriyle ele alınabildiği halde oyunlarda olaylar öne çıkarılmış, olayların ardında yatan toplumun iç karmaşası yansıtılmamıştır. Yaşamın dramatik özü roman kalıbında ifadesini bulabilirken, aynı öz oyunlarda tiyatronun dramatik özüne dönüştürülemediği. (2000, s. 221)

Diğer bir deyişle nicel açıdan son derece sınırlı olan 12 Mart konulu oyunların bu coğrafya için taşıdığı anlamın nitel açıdan da yeterince işlenmediği söylenebilir. Hatta *Deniz Diye Bir Delikanlı* oyununu ayrı tuttuğumuzda oyun yazarlığımızın yaklaşık kırk yıldır bu konuda kalem oynatmaya pek hevesli olmadıkları görülmektedir. Aynı şeyi diğer sanat dalları için de söylemek mümkün. Üstelik ülkemizde bu dönem üzerine inanılmaz sayıda araştırma, inceleme, söyleşi, biyografi yayınlanmış olmasına karşın. Bu konu da ayrıca araştırılmaya değer. Neden mi? "*Un Pueblo Sin Memoria es Un Pueblo sin Futuro*" (*Hafızası olmayan bir halkın geleceği de olmaz.*)

Kaynakça

- Ağaoğlu, A. (1977). *Kendini yazan şarkı/Evcilik oyunu (2 oyun)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet dönemi türk tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Andaç, F. (2005). *Adalet Ağaoğlu kitabı (Söyleşi)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Belge, M. (1994). *Edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (1994). *Ordu ve siyaset (27 Mayıs 12 Mart)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (1999). *Yüzyılın 100 romanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Moran, B. (2003). *Türk romanına eleştirel bir bakış-3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi*, Cilt 2. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkeş, Ö. (2006, 21 Nisan). 12 Mart'ın masumları. *Radikal Kitap*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/kitap/12-martin-masumlari-858187/>
- Şener, S. (2000). *Cumhuriyet'in 75. yılında türk tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yüksel, A. (2000). *Sahnedeki izdüşümler (1975-2000)*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları.

Yazarlar İçin Bilgi

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmalarında yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayınlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-taraflı kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

yedi, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

yedi, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

Yazım Kuralları: American Psychological Association (APA) 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

Makale Türleri: yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime)

Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

Özet/Abstract: 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

Anahtar Sözcükler/Keywords: Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

Görseller: Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilir.

Araştırma ve Yayın Etiği: Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu: Makaleyle birlikte ilgili dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atif 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

İntihal Raporu: iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makale Gönderimi: Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

Yayın Politikası: yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci: Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder.

Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanma süresi ortalama üç (3) aydır.

Information for Authors

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

yedi accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.).

Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

yedi especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

Submission Guidelines: Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 6th Edition. Details are available at the journal web site.

Type of Articles: yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academic meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

Article template: Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

Abstract: The abstract should be 150-300 words long.

Keywords: Should be between 3-9 words, written below the abstract.

Main Text: The main text should be 3.500-7.000 words long.

Images: Visual materials should be uploaded to the system separately.

Conference Paper and Thesis: Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

Research and Publication Ethics: Articles should conform with international research and publication ethics.

Authorship and Copyright Form: The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Similarity Report for Plagiarism Detection: A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

Submissions: Articles should be submitted online via DergiPark.

Publication Policy: yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

Evaluation and Publication: Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure. Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected.

Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik V Editörden Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Gözde Ağca
Selda Kozbekçi Ayrancınar 1 **Moda Sektöründe Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik**
Augmented Reality and Virtual Reality in the Fashion Industry
- Ezgin Yetiş
Berna Çağlar Eryurt
Bekir Eskici 17 **Optik Renk Karışımı ve Resim Restorasyonunda Tamamlama Yöntemleri**
Optical Color Mixing and Reintegration Methods on Painting Restoration
- Dilan Tüysüz 37 **Feminist Distopyalarda Tahakküm ve Direnişin Temsili:
Damızlık Kızın Öyküsü Dizi Film Örneği**
The Representation of Domination and Resistance in Feminist Dystopias:
The Case of The Handmaid's Tale Tv Series
- Çiğdem Tanyel Başar 51 **Pandeminin Gölgesinde Sanat- Sanatçı- İzleyici**
Art-Artist-Viewer in the Shadow of Pandemic
- Şebnem Sözer Özdemir 69 **Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski**
Creating Action as Actor's Art: Stanislavski, Brecht, Grotowski
- Cüneyt Özata 81 **Jung's Shadow Archetype and Its Traces
in Marina Carr's Play Woman and Scarecrow**
Jung'ın Gölge Arketipi ve Marina Carr'ın Kadın ve Korkuluk Oyunundaki İzleri
- Aysun Aydın 91 **Jorge Méndez Blake'in Eserlerinde Görsel Anlatım Biçimi Olarak Üstkurmaca**
Metafiction as a Visual Expression in the Works of Jorge Méndez Blake
- Maryam Golabi 105 **Visual Representation of the Modern Domestic Space
in Iranian Printed Media (1925-1979)**
İran Yazılı Basınında Modern Konut Mekânının Görsel Temsili (1925-1979)
- Ali Altan Yücel 119 **Victoria Filminde Mekân-Zamansal Sürekliliğin Dalım Üzerindeki Etkisi**
The Effect of Spatio-Temporal Continuity on the Immersion in the Film Victoria

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- Neslihan Özgenç Erdoğan
Sümeyye Ertop 133 **Foucault'nun Heterotopaları:
Kapatma ve Kapanma Pratiklerinin Çağdaş Sanata Yansıması**
Foucault's Heterotopia:
Reflexion of Inclusion and Seclusion Practices to Contemporary Art

OYUN ELEŞTİRİSİ PLAY REVIEW

- Uğur Akıncı 147 **Sahnedeki Yakın Tarihe Bir Bakış: Kendini Yazan Şarkı**
A Closer Look to Recent History from the Stage: The Song that Writes Itself

