



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

Yıl 2 Sayı 4 - Aralık 2016
Year 2 Number 4 - December 2016

Sahibi/Proprietor

Dr. Mustafa Aydın

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Nigar Çelik

Editör/Editor

Prof. M. Reşat Başar

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. M. Reşat Başar

Doç. Dr. Berna Kurt Kemalöğlü

Yard. Doç. Dr. M. Melih Korukçu

Yard. Doç. Dr. H. Esra Çizmeci

İdari Koordinatör/Administrative**Coordinator**

Nazan Özgür

KÜNYE - IDENTITY

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

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

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

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

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

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

Grafik Tasarım/Graphic Design

Doç. Fuat Akdenizli

Teknik Editör/Technical Editor

Ümit Baycan

Dil/Language

Türkçe - İngilizce

Turkish - English

Yayın Periyodu/Publication Period

Published twice a year - Yılda iki kez yayınlanır

June - December / Haziran - Aralık

ISSN : 2149-3960

Yazışma Adresi/Correspondence**Address**

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

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

web: www.aydin.edu.tr

E-posta: aydinsanat@aydin.edu.tr

Baskı/Printed by

Armoninuans Matbaa

Adres: Yukarıduddullu, Bostancı Yolu Cad.

Keyap Çarşısı B-1 Blok N.24 Ümraniye/İst.

Tel: 0216 540 36 11 - Faks: 0216 540 42 72

E-Mail: info@armoninuans.com

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır,

Prof. Şeniz Aksoy,

Prof. Gürbüz Aktaş,

Prof. Uğurcan Akyüz,

Prof. Betül Atlı,

Prof. Dr. A. Pınar Aras,

Prof. Aydın Ayan,

Prof. M. Reşat Başar,

Prof. Mehmet Birkiye,

Prof. Dr. Kamil Bostan,

Prof. Gören Bulut,

Prof. Dr. Şerife Cengiz,

Prof. Dr. Semih Çelenk,

Prof. Nilüfer Ergin,

Prof. Hayri Esmet,

Prof. Dr. A. Metin Ger,

Prof. Veysel Günay,

Prof. Atilla İlkay,

Prof. Dr. Ayşe Bilge Işık,

Prof. İsmail Kaya,

Prof. Nesrin Önlü,

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

Ege Üniversitesi

Yakın Doğu Üniversitesi

Işık Üniversitesi

Atatürk Üniversitesi

Mimar Sinan Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Yaşar Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marmara Üniversitesi

Anadolu Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Maltepe Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Sabri Özaydın,

Prof. Yakup Öztuna,

Prof. Hasip Pektaş,

Prof. Mümtaz Sağlam,

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,

Prof. Zekiye Sarıkartal,

Prof. Dr. Hasan Saygın,

Prof. Rifat Şahiner,

Prof. Dr. Biret Tavman,

Prof. Tansel Türkoğan,

Prof. Dr. Aydın Uğurlu,

Prof. Dr. Gönül Üçele,

Prof. Hamdi Ünal,

Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,

Prof. Dr. Selahattin Yıldız,

Prof. Dr. Bayram Yüksel,

Prof. Selda Kulluk Yerdelen,

Prof. Pelin Yıldız,

Prof. Mehmet Yılmaz,

Prof. Dr. Melis Oktuğ Zengin,

Yrd. Doç. Ali Sait Liman,

Marmara Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Işık Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Kadir Has Üniversitesi

Mardin Artuklu Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Yıldız Teknik Üniversitesi

Marmara Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

F. S. M. Vakıf Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Beykent Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Maltepe Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

Nişantaşı Üniversitesi

Uludağ Üniversitesi

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

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

AYDIN SANAT

Yıl 2 Sayı 4 - Aralık 2016 Year 2 Number 4 - December 2016

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi

From Representation to Action: Walking as an Anti-Art Form in Dadaism and Surrealism

Fırat Arapoğlu 1

Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi

David Lynch and His Film 'Eraserhead' in the Context of Cinema-Painting Relation

Arif Can Güngör 9

Bir Gösterge Olarak 'Köşe'ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu

The Artworks which Positioned at the Corner As an Indicator and Punishment Phenomenon

Fevziye Eyigör Pelikoğlu, Müsebbih Fındık 27

Kendi Kültürünü Dönüştürmek: Japon Tiyatrosu

Transforming One's Own Culture: Japanese Theatre

Selen Korad Birkiye 45

Sanatta Değişen 'Çocukluk' İmgesi: Gottfried Helnwein'in Çocukları

Changing 'Childhood' Image In Art: Gottfried Helnwein's Kids

Pınar Atlı 63

Amerika'da Feminist Tiyatro

Feminist Theater in America

Hazal Altıntaş 81

Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat

Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı

Ayşenil Şamlıoğlu's Approach to Staging as a Theatre Director

Abdülkadir Katra (Söyleşi)..... 95

Hedda Gabler Burada: Bir Sahneleme Okuması için Kavramlar Üstüne İlk Çalışma

Hedda Gabler is Here: A First Draft About Concepts Before Staging

Mehmet Birkiye..... 109



Editörden

Aydın Sanat'ın dördüncü sayısını, yeni bir adımla yayınlıyoruz. Bu yeni adımla dergimizi artık Tübitak-Ulakbim/DergiPark'tan takip etmek, hatta makale başvurusunu ve takibini yapmak mümkün.

Aydın Sanat'ın bu sayısının hakemli bölümünde altı makalemiz ve katkılar bölümünde iki yazımız var. İlk makalemiz, Antik Yunan'daki gezgin filozoflarından günümüzün sanatçılara kadar, sadece "yürüme" eylemini içeren yapıtları tartışan "Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi" adlı, Fırat Arapoğlu'na ait bir makale. İkinci makalemiz ise, fantastik sinemanın en önemli yönetmenlerinden David Lynch örneğinde sinema-resim ilişkisine odaklanan Arif Can Güngör'e ait "Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi" adlı çalışma.

Bu sayıda yayınlamaktan mutluluk duyduğumuz üçüncü makale ise sanat mekânlarının köşelerine konumlandırılan sanat yapıtlarının "cezalandırılmışlık" hallerini irdeleyen Fevziye Eyigör Pelikoğlu'na ve Müsebbih Fındık'a ait ilginç bir makale: "Bir Gösterge Olarak 'Köşe'ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu". Dördüncü sayımızın dördüncü makalesi, daha önceki sayılarımızdan da bildiğimiz Selen Korad Birkiye'nin, Japon tiyatrosuyla ilgili olarak yazdığı, "Kendi Kültürünü Dönüştürmek: Japon Tiyatrosu" makalesi.

Pınar Atlı tarafından kaleme alınan "Sanatta Değişen 'Çocukluk' İmgesi: Gottfried Helnwein'in Çocukları" adlı makale ise, Helnwein'in resimlerinde yer alan çocuk imgelerini şiddet ve masumiyet bağlamında değerlendiren içeriğiyle Aydın Sanat'ta beşinci sırada yer alıyor. "Amerika'da Feminist Tiyatro" başlıklı Hazal Altıntaş'a ait makale toplumsal cinsiyetçiliğin ayrışmacı yapısını sorgulamaya, hatta sarsmaya yönelik bir yaklaşımın tanıklığı adına altıncı ve son makale olarak dergimizde yayınlanıyor.

Aydın Sanat'ın bir geleneği haline gelen "katkılar" bölümünde bu sayıda, "Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı" konusuyla Türk tiyatrosunun önemli figürlerinden, oyuncu ve yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu ile yapılan Abdülkadir Katra'nın röportajıyla; yine Türk tiyatrosu için önemi yadsınamayacak bir oyuncu, yönetmen ve tiyatro eğitimcisi Mehmet Birkiye'nin "Hedda Gabler Burada: Bir Sahneleme Okuması İçin Kavramlar Üstüne İlk Çalışma" başlıklı yazısı dergimize gerçek anlamda katkıda bulunuyor.

İlk üç sayının yarattığı enerjyle dördüncü sayımızın hazırlıklarını sürdürürken, yayın kurulumuza fakültemiz Drama ve Oyunculuk Bölümü öğretim üyelerinden H. Esra Çizmeci de katıldı. Berna Kurt Kemaloğlu ve Münip Melih Korukçu ile birlikte Aydın Sanat için özveriyle çalıştı, çabaladı. Üç arkadaşımıza da çalışmalarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca, bu sayımızın Teknik Editörlüğünü üstlenen sevgili Ümit Baycan'a ve değerlendirmeleri için kendilerine gönderdiğimiz makaleleri, değerli zamanlarını dergimize ayırarak titizlikle değerlendiren hakemlerimize de şükranlarımı sunuyorum.

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



Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi

Fırat Arapoğlu¹

ÖZET

Antik Yunan'daki gezgin filozoflardan, flâneur'e ve günümüzün sadece yürüme eylemini içeren çalışmalar üreten sanatçılara gelen süreç içerisinde, yürüme eylemi yüzyıllar içerisinde farklı anlamlara bürünmüştür. Antik Yunan Felsefesinden Romantizme uzanan çizgide, yürüme eylemi bir deneyim alanı ve radikal bir tutum olarak kodlanmıştır.

Hac yürüyüşçüleri, yaya, flâneur, takipçi gibi birçok farklı anlam kategorisinde isimlendirilen yürüyüş yapanların tarihselliğinde, yürüme eylemi felsefe, şiir, roman, manifesto gibi farklı alanlarda kendisini gösterirken, sanat başlığı içerisinde de tespit edilebilmektedir.

Bu çalışmada 20. yüzyılın ilk yarısının avangard sanat akımlarından Dadaizm ve Sürrealizm'de görülen yürüme eylemleri ve bu eylemlerin etkileri incelenmektedir. Böylece araştırmanın, günümüzde yürüme eylemine dayalı sanatsal üretimlerin kökenine dair bir tarihsel arka plan oluşturması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: yürüme, anti-art, Dadaizm, Sürrealizm, Flâneur

From Representation to Action: Walking as an Anti-Art Form in Dadaism and Surrealism

ABSTRACT

In the period that from peripatetic philosophers in Ancient Greece to flâneur and to the artists who produce works that just include walking action, walking has been having different meanings throughout the centuries. In the lines from Ancient Greek Philosophy to Romanticism, walking was coded an experimental field and a radical attitude.

In the historical perspective, walkers that referred to many different meaning categories such as pilgrim, pedestrian, flâneur, stalker; walking shows itself in the fields like philosophy, poetry, novel and manifesto. This also can be determined in the headline of art.

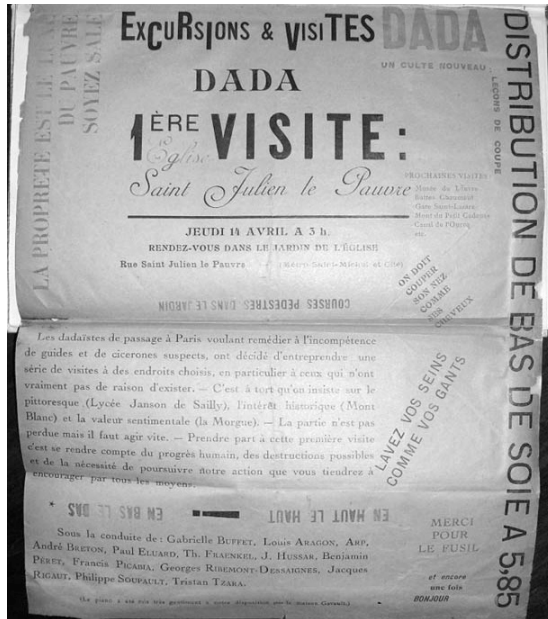
In this study, walking actions that were seen in the avant-garde art movements of the first half of the 20th century, Dadaism and Surrealism and the impacts of these actions are examined. Therefore, it is aimed that this study can form a historical background for the roots of the artworks based on walking in our day.

Keywords: walking, anti-art, Dadaism, Surrealism, Flâneur

¹(Öğr. Gör.), Fırat Arapoğlu, Kemerburgaz Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyal Bilimler Bölümü, firat.arapoglu@gmail.com

Giriş

20. yüzyıl sanat tarihinde “yürüme eyleminin” bir sanat formu olarak ele alınması, temel olarak üç ana kısımda incelenebilmektedir. Bu bağlamda Francesco Carreri, şu üç geçiş dönemini önerir: Birincisi 1921-1924 tarih aralığını kaplayan Dada ve Sürrealizm'deki yürüyüşler; ikincisi 1956-1957 periyodlarında yer alan Letrist Enternasyonel'den türeyen Sitüasyonist Enternasyonel'deki eylemler ve son olarak, 1966-1967 periyodunda yer alan Minimal Sanat ve Arazi Sanatı sürecindeki pratiklerdir (Carreri, 2009: 68-175). Böylece 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren yürüme eyleminin Dada ve Sürrealizm'den başlayarak gelişen bir çizgide, bir karşı-sanat formu olarak geliştirildiği ve deneyimlendiği görülmektedir.²



Resim 1: Poster - Excursions & Visites Dada 1ère visite: Saint Julien le Pauvre Je udi 14 Avril A 3 h. (Gezinti & Ziyaret: Dada 1. Ziyaret: Saint Julien le Pauvre Perşembe 14 Nisan Saat 15:00).

Bugün, “hazır-yapım” (ready-made) ve “eylem” temelli karşı-sanat eylemlerinin de, bir süre sonunda, “sanatın” dairesine girdiğini sanat tarihinde net bir biçimde gözlemleyerek, yürüme eyleminin de bir “sanat üretimine” dair bir eylem biçimine dönüştüğünü ileri sürülebilir. Yürümek, kent ya da doğa içerisinde gerçekleştirilen bir arınma süreci yaratır ve olağan ve günlük bir aktiviteden, aşama aşama, bir deneyim alanına dönüşmüştür. 20. yüzyıl sanatında eylemin kendisinin ilk gözlemlendiği akım ise Dadaizm'dir.

1. Dadaizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme

14 Nisan 1921 günü bir grup Dadaist sanatçı Paris'te, Saint-Julien-le-Pauvre'da bir buluşma düzenlemişlerdi. Aralarında André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault gibi isimlerin yer aldığı grubun bu buluşması, daha sonraları gerçekleştirilecek olan ve şehrin sıradan, banal ve çok bilinmeyen mekânlarına yapılan şehir gezintilerinin ilki olarak düşünülmekteydi (Coverley, 2012: 184). Bu dolaşma eylemi kapsamında basın bültenleri, ilanlar ve broşürler basılmış; eylem fotoğraflarının da dahil olduğu biçimde dokümanite edilmişti. Dadaizmin bu etkinliği, grubun şehre müdahale etme bağlamında önemli bir öncü girişimi olarak değerlendirilmektedir. Bu etkinliğe dair basılan posterde Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Eluard, Théodore Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Péret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault ve Tristan Tzara'nın isimleri görülmektedir (Resim 1).

²George Dickie karşı-sanat (anti-art) olarak tanımlanan edimleri dört ana gruba ayırır: a) Şansın rol oynadığı sanat b) Çarpıcı bir biçimde olağanın dışında bir içeriğe sahip olan sanat c) “hazır-nesnelere” d) Sanatçılar tarafından herhangi bir nesne üretimine sonuçlanmayan eylemler (1975: 420). Rosenberg, Dada- Sürrealist düşüncelerin, ürettikleri değerler tersine doğru yansımaya başladıklarında bittiğini belirtir. Dada ve Sürrealizmin karşı-sanat felsefelerinin bir estetiğe dönüştüğünü iddia eder (Rosenberg, 1969). Henry Flynt, neo-avangard için, 1960'ların sanat karşıtlığının (anti-art) “sanat kurumu” içerisinde, yine “sanat olma” durumunu 1994'te sorunsallaştırır. Bkz. (1994). Marcel Duchamp “hazır-nesnelere” sanat işi olduğunu ilan ederken ve onları sanat sergilerine dahil ederken, kendisini kurumsal bir çerçeve içerisine almıştır (Dickie, 1975: 421). Yürüme, Duchamp'ın hazır-nesneye bir “sanat bahşetmesi” gibi, bir eyleme, bir şeye sanat bahşedilmesi olarak, retroaktif bir bakışla, düşünülebilir.

Bugün bu yürüyüşe dair fotoğraflardan birisinde, etkinlikte yer alan on bir isim görülmektedir (Resim 2). Dadaizmin seçilen mekânlara düzenli ziyaretler düzenlemeyi planladığı ama bu mekânların da olağan ve sıradan mekânlar olduğu görülmektedir.



Resim 2: 14 Nisan 1921 Perşembe günü çekilen fotoğrafta yer alan isimler, soldan sağa Jean Crotti, Asté D'Esparbès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara ve Philippe Soupault.

Dadaizm'deki bu kentsel eylem, sanata dair üretimlerde gözlemlenen hareketin temsilinden, gerçek yaşam içerisinde eylemin kendisinin pratiğine geçişi örneklendirmesi açısından önemlidir. Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault gibi isimlerden oluşan Dada grubu, gezintiyi bir rehberli tur formatında tasarlamışlardır.

Etkinliklerini duyurmak için basını da davet etmişlerdi. Kentin sıradan konumlarını ziyaret etmeyi içeren etkinlikte, sanatçılar Larousse sözlüğünden rastgele seçilen metinler okumak, gelip geçen insanlara hediyeler vermek ve insanları sokağa davet etmek gibi eylemler gerçekleştirdiler. Böylece katılımcıların şaşkınlıklarını ve kayıtsızlıklarını provoke ederek, eleştirel düşünme pratiği geliştirmelerini sağlayan sanatçılar, sosyal yapılar ve kent dokusundaki farklılıklara dair bir farkındalık yaratmışlardı (Resim 3).

Dada gezileri ve daha sonra Sürrealizmde görülen mekânda eylem üretme amacıyla yapılan gezintiler (deambulation), temsilin yerine "eylemin" kendisini geçirmenin tarihsel dayanak noktalarıdır. Bu, kentin ve hareketin temsilinden, yürüme eyleminin kendisiyle ve olağan kentin yerleşimine doğru bir harekettir. Bu halıyla, flâneur figürünün kayıtsız bir gözlemci halinin değil, aktif bir katılımcının varlığından söz edilebilir (Coverley, 2012: 184) (Baudelaire, 2007 & Benjamin, 2007). Dadaizm, böylece yürüme eylemine bir "anlam" katmaya çalışmıştır. Bu anlam, sanatın sadece görsel haz veren bir nesne üretiminin aksine, mekâna ve performansa dayalı bir deneyim olarak kavranmasıdır. Böylece kent ve çevre, yeni bir vizyonla ele alınmaya başlanmıştır.



Resim 3: Tristan Tzara Dada gezintisinde kalabalığa metin okurken, Saint Julien le Pauvre, 14 Nisan 1921.

Dada ve sonrasında Sürrealizm bu vizyonu eylemin kendisi ile gerçekleştirirken; Fütüristler hareket eden insanlar, hayvanlar, araçlar veya şehrin ışıklarını, perspektif kaçış noktalarını çoğaltarak, geleneksel temsil araçlarının içinde kalarak gerçekleştirmişlerdir. Diğer bir deyişle, hareketi kavramsallaştırmışlar ama en sonunda yine temsil noktasında kalmışlardır. Kent mekânının sessel, görsel ve dokunsal algısının keşfi, eylemin kendisine uzanan bir estetik deneyime ulaşmamıştır.

1920'lerde Dadaist sanatçıların kentsel eylemler gerçekleştirmeleri, mekân ve zamanı

bir araç ile temsil etmektense, direk deneyime tabi tutmaları açısından önemlidir. Dadaist sanatçıların 14 Nisan 1921 tarihinde gerçekleştirdikleri etkinlik, bir daha tekrar edilmedi. Daha sonraları için planladıkları birçok çok gezinti olmasına rağmen, bir kez gerçekleşip, öylece kalan bir eylem olmuştur. Francesco Carreri bunu "*Çalışma, eylemin kendisinden ziyade, performe edilecek bir eylem düşüncesinde yatmaktadır*"; diyerek yorumlamıştır (Carreri, 2009: 78).

Paris'te Dadaist sanatçılarca gerçekleştirilen Saint-Julien-le-Pauvre'daki etkinlik, ister gelecekte üretilen araçlarıyla yapılsın ister hazır nesne olsun, bir obje olmaksızın üretilen kentsel bir eylemi göstermiştir. Bu bir "nesneye" değil, "mekâna" verilen kültürel ve politik değeri göstermektedir. Dada'nın bu eylemini modern kültürde, günlük yaşamın değişken tanımlarıyla bir tür çatışma yaratma olarak görmek olasıdır. Dada bunu özellikle avangardın kapitalist kültür kodlarıyla mücadele ettiği bir tür araç olarak geliştirmiştir. Bu nesne üretimi değil, sanatçının bedeniyle ve söylemleriyle mekâna müdahalesidir. Bunu şöyle değerlendirmek olasıdır: Doğanın bu yeni yorumlanma biçimi, sanata değil, yaşama uygulanmaktadır. Bu da avangard sanat akımlarının sanatla hayatı birleştirme arzularıyla paralel bir biçimde okunabilir (Bürger, 2004). Bu etkinlikle birlikte, o ana kadar sadece mimarlar ve şehir bölge planlamacılarının alanı olarak kentsel müdahalenin, sanatçılar tarafından sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Dadaizm öncesi süreçte sanatçıların kamusal alana, meydanlara ve parklara heykeller, üç-boyutlu diğer üretimler ya da dekoratif objelerle müdahale ettikleri görülmektedir. Dadaist eylem ise, kentte farklı bir yöntemle iş üretebilmenin olasılığını göstermiştir. Dadaist sanatçılar, bu eylemleriyle, mekâna bir nesne yerleştirmeyi değil, direk mekânı sorgulamayı geliştirmişlerdir. Bitmiş

iş değil, sadece eylemin broşürler, fotoğraflar, makaleler gibi dokümantasyonuna dayalı belgelerle gerçekleştirilmiştir.

Günlük yaşamın bu olağan aktivitelerinin, Dada grubu tarafından "nihilist" bir refleksle gerçekleştirildiği görülmektedir. Eylem düşüncesinin kendisi, eylemden daha önemli bir noktadadır; diğer bir deyişle eylemin sonucu ulaşması önemli değildir; zira zaten eylem başlarken, bitmiş durumdadır. Çok az kişinin farkında olduğu belirsiz bir yer olarak, terk edilmiş bir kiliseye gidilmesi ve bunun ardından yatan neden, henüz bilinmemektedir. Çok az ziyaret edilen, olağan, kullanışsız bir mekân, birçok kimse için varlığından bile bihaber bulunan bir niteliğe sahiptir. Dada böylece, olağan olanın keşfinin peşinde olarak, aslında kentin bilinçaltını araştırmaktadır. Bu yaklaşım, daha sonra Sürrealizm ve Sitüasyonizm tarafından devam ettirilecektir. Diğer bir deyişle Paris'in kendisini kültürel ve politik deneyim için ideal bir şehir olarak sunması olgusu, Sürrealist ve Sitüasyonist pratiklerde de, farklı bağlamlar içerisinde devam ettirilecektir.

2. Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme

1924 yılının Mayıs ayında Paris'te mekâna müdahale bağlamında bir etkinlik daha gerçekleştirilmişti. Bu sefer amaçlanan ise, seçilmiş bir alanı ziyaret etmek değil, geniş bir doğal alana düzenlenen, rastgele bir yolculuktur. Bu aynı zamanda Dadaist kent müdahalesinden, Sürrealist müdahaleyi geçişi de göstermektedir. Bu süreçte, Louis Aragon, André Breton, Max Morise ve Roger Vitrac, Fransa merkezinde açık alanda bir dolaşma etkinliği tertiplemişlerdi. Paris'ten hareketle haritada rastgele seçilen bir yer olan Blois'ya önce trenle seyahati, ardından yaya yürüyüşünü kapsamaktaydı. Böylece günlerce süren bu yürüyüş ve yürüyüş esnasındaki diyaloglarla,

uyanık halde yaşam ve düşte yaşam arasında, bir tür keşif gerçekleştirilmiştir. Breton daha sonra Sürrealist Manifestolar arasına girecek olan “Çözünür Balık” metnini bu gezi sonrasında kaleme almıştır. Böylece avangard flâneur’lerin, kentin doğanın gizlerini keşfettiklerini ve kent fragmanlarını biriktirip, kent düzenini alt üst eden kolajlar hayal ettiklerini söylemek olasıdır (Artun, 2006: 86-87). Bu gezi, Sürrealizm’in, düşüncenin gerçek fonksiyonu olarak, sözel, yazınsal ya da herhangi bir araçla sade, net otomatik yazı ile kendini ifade etme stratejisinin parçalarından birisi haline gelmiştir.

Gezinin herhangi bir amacı ve hedef noktası yoktur ve Sürrealist bakış açısına göre, bu bir tür gerçek mekânda otomatik yazma edimidir. Diğer bir deyişle, ister yazınsal ister reel olsun ortada zihinsel bir topografyanın haritasını baz alarak yürüme edimi yapılmaktadır.³ Dadaist dolaşma eylemiyle arasındaki temel fark ise, burada bir kentte değil, boş bir arazide yürüyüş söz konusudur. Bunun nedeni, geniş, iskân özelliği olmayan arazilerde gezerek, gerçekliğin ötesindeki düşsel dünyaya varma arzusu; sürrealist eylem, zaman-dışı bir evrene dair sorgulamalarda bulunur. Bu evren kendisini bu alanda görünür kılmaktadır ve Sürrealist dolaşma eylemi de burada gerçekleştirilebilir. Yürüyüş yolu kendisini açarken ve birey yürürken, kendisini bir tür “anlama” eyleminde bulacaktır. Böylece, Freudyen bir tanımlamayla zihnin farklı katmanlarına ulaşılacaktır. André Breton bu dolaşma eylemiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Yola koyulduk... Ama hangi yollar? Mad-di yollar mı? Tinsel yollar mı?. Bu iki yol türünü birleştirme düşüncesine sahiptik... Blois’den başladık, bu haritadan rastgele

seçtiğimiz bir kasabaydı... Şansa dayalı olarak ilerleme konusunda anlaştık... Herhangi bir amacın olmaması, bizi gerçeklik-ten uzaklaştırmıştı.” (akt. Careri, 2009: 83).

Böylece Sürrealist dolaşma, yürüme yoluyla gerçekleştirilen bir tür hipnoza ve kontrol kaybına neden olmaktadır.

3. Avangard’da Yürüme

Dada’nın 1921 Nisan’ındaki yürüme eyleminden sonra ilan ettiği diğer yürüyüşler hiçbir zaman gerçekleşmedi. Aynı biçimde Sürrealizm içerisinde de sadece bahsi geçen yürüyüş yapılmıştır. Fakat Paris civarındaki farklı mecalarda ele alınan dolaşım rotaları, Sürrealist başlık altında devam eden önemli pratikler arasına girmiştir. Örneğin Louis Aragon’un “Le Paysan de Paris” (Paris Köylüsü) romanı, kırsal bir gezintinin evrimleşmiş halidir (Aragon, 2004). Louis Aragon, André Breton, Max Morise ve Roger Vitrac’ın gerçekleştirdikleri ve dört Parislinin kırsalda kayboluşları olarak tanımlanabilecek eylemin ardından, bu roman, bir köylünün gözünden Paris’i göstermektedir. Köylü, böylece modernizm ve onun önemli temsili olarak metropol ile karşılaşmaktadır. Böylece kitap, bir tür modern kentin içinde olağan günlük yaşamda saklı mucizeleri gösteren bir tür şehir rehberi olarak değerlendirilebilir. Sözgelimi Buttes-Chaumont Parkı’na yapılan bir gece gezisi, şehrin sembol noktalarından birisi olmaktadır.

Paris Köylüsü romanında kent; yürüyüşler, farklı karşılaşmalar, buluntu-nesnelerin keşfedilmesi, beklenmeyen etkinlikler ve kolektif oyunların gerçekleştiği bir mekândır. Kentin mekânlarının

³Sitüasyonist Enternasyonel’de kent mimarisi ve mekân düzenlemelerindeki anlamları deşifre etmek önemli misyonlar arasında olacaktır. Psikocoğrafya kavramını “Coğrafi çevrenin (bilinçli olarak düzenlenmiş olsun olmasın) bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki belirli etkilerini” inceleme olarak adlandırmışlardı (Matthews, 2008: 60-61). 1957 yılında ise “Çıplak Kent” isimli on dokuz paftadan oluşan bir Paris haritası yayımlanır. Paris haritalarından kesilerek oluşturulan bir kolaj olarak, akılcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci-özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire teslim edilmesini ifade eder (Artun, 2009). Öte yandan Sitüasyonizm bağlamında Guy Debord’un tamamen farklı bir açıdan flâneur’lüğü açtığı “sapma” (dérive) kavramını da ileriki araştırmalar için kayıt altına almak gerekmektedir (Debord, 2008: 42).

algısına dair yeni bir biçim önerisi oluşturmak, aynı biçimde Sitüasyonizm'de de karşılaşılacak bir olgudur. Zira Sitüasyonist kartografide akışken kent düşüncesinde, kent çevresinde gerçekleştirilen yürüyüşler sonucunda ortaya çıkan ve farklı bir algılamaya dayalı olarak geliştirilen haritalar görülmektedir. Kent böylece yaya üzerinde bir tür duygu etkisi oluşturmaktadır.

Fütürizm'de kent akışkandır ve bir hızla sahiptir. Dadaizm'de ise, kent içindeki olağanlıklara ve gülünçlüklere dikkat çekilir, böylece burjuva toplumunun kentinin yapısına dair komik problemler deşifre edilir ve bu yapılar aynı zamanda kurumsal eleştiriyi de içermektedir. Dada'nın negatif, nihilist yapısına karşın; Sürrealizm pozitif, bilinçaltına yönelik bir kuram geliştirmiştir. Dada negativizminin içinden çıkarak, psikanalizin kullanımıyla birlikte, yaşamda saklı olan "şeyi" bulmaya adanmışlardır. Sürrealizmde kent mekânı, zihnimizin yapısı gibi, karmakarışıktır. İçinde saklı olan şeyi ortaya çıkarmak ve böylece kolay görünür olmayı görünür hale getirmek gerekir. Böylece Sürrealizmin bir tür, bir bireyin kent gerçekliğiyle olan ilişkisine dair psikolojik bir araştırma ve geliştirme yapısına sahip olduğu da belirtilebilir. Bu yazma ve hipnoz seansları/rüya yorumlarıyla olabileceği gibi, 1924 tarihli etkinlikte görüldüğü gibi "yürüme" eylemiyle de gerçekleştirilebilir.

Sürrealizm'de kent, içinde kaybolunacak ve günlük mucizelerin keşfedileceği bir deneyim alanı üretmektedir. Sürrealizm, 1960 sonrası sanatta yürüme eyleminin tam anlamıyla bir "amaç" haline gelmesine öncü olarak, yaşamın en doğal, günlük ve olağan aktivite biçimi olarak yürüme eylemini gerçekleştirmiştir. Bu aşamadan sonra yürüme eylemi Sitüasyonizm'de görülecektir; Sitüasyonistler ise, Sürrealizmi, Dada'nın ürettiği yürüme eylemini neticelendirememekle itham etmiştir. Sanat olmaksızın -diğer bir

deyişle sanatçı ve sanat nesnesi olmaksızın- ve herhangi bir temsile girilmeksizin, anonim, kolektif ve devrimci bir sanat eylemine yol açacak yürüme pratiği, Lettrizim ve Sitüasyonizm ile farklı bir noktaya evrilecektir. Walter Benjamin (2007: 130-131), 19. yüzyıl başında kentler kendi oturanlarına dahi yabancı gelmeye başladığı bir anda flâneur figürünün ortaya çıktığını yazmıştır. Böylece flâneur'ün tutkusu ve ilgi alanının kalabalıklar olduğu görülmektedir. Baudelaire için, Paris yürünerek okunabilen bir kitaptı. Öte yandan, flâneur, onun yazınında bir tip'tir, idealize edilmiş bir figür ve karakter olup, gerçekte yoktur. 1950'lerde ise Sitüasyonizmin avaresi modern kentin ticari mantığını küçümseyerek yeni deneyimler geliştirecektir. Dadaizm ve Sürrealizm'de görülen atölye yerine sokağın tercih edilmesi, yürümenin sanat ve yaşamı birleştirme noktasında, sanat tarihsel bir perspektifte araç olarak kullanılmasının tarihsel öncülleri olarak görülebilir. Sitüasyonizm bu mirasın üzerine kente dair çalışmalarla, özellikle Henri Lefebvre'nin çalışmalarıyla, yeni düşünce ve eylem pratikleri eklemiştir (2012). Bu noktadan sonra da Arazi Sanatı, Minimalizm ve devamında gelişen süreçte Richard Long, Hamish Fulton ve Robert Smithson gibi isimlerle birlikte günümüze gelen süreçte "yürüme eylemini" içeren sanatçıların üretimleri ayrı bir tarihsellik oluşturmaktadır. Bu da ayrı bir araştırmanın konusudur.

KAYNAKÇA

Aragon, L. (2004). *Paris Peasant*, (çev. Simon Watson Taylor), Cambridge: Exact Change.

Artun, A. (2006). *Modernliğin Sınırında Sanat: Eleştiri, Özerklik, Siyaset - Üç Konuşma*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Artun, A. (2009). *Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji. Sanat Dünyamız, (Bahar): 32-47.*
Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı, (çev: Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.*

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar, (çev: Ahmet Cemal), İstanbul: YKY.*

Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı, (çev: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.*

Careri, F. (2009). *Walkscapes. Barcelona: Gustavo Gili.*

Coverly, M. (2012). *The Art of Wandering: The Writer as Walker. Harpenden: Oldcastle Books.*

Debord, G. (2008). *Dérive Teorisi. Sitüasyonist Enternasyonel, (haz. Şenol Erdoğan; çev: Merve Darende), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları: 42-44.*

Dickie, G. (1975). *What is Anti-Art? The Journal of Aesthetics and Art Criticism, (cilt. 33, s. 4): 419-421.*

Flynt, H. (1994). *Against Participation: A Total Critique of Culture. http://www.henryflynt.org/aesthetics/againstp-98thoughts.html. (10.10.2016).*

Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi-I, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.*

Marey, E.J. (1895). *Movement. New York: D. Appleton & Company.*

Matthews, J. D. (2008). *Sitüasyonistlere Marksist Giriş. Sitüasyonist Enternasyonel. (haz. Şenol Erdoğan; çev. Artemis Günebakanlı), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları: 53-126.*

Rosenberg, H. (1969). *Artworks and Packages, New York: Thames & Hudson.*

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Poster - Excursions & Visites Dada 1ère visite: Saint Julien le Pauvre Jeudi 14 Avril A 3 h. (Gezinti & Ziyaret: Dada 1. Ziyaret: Saint Julien le Pauvre Perşembe 14 Nisan Saat 15:00). Princeton Üniversitesi Kütüphanesi, Grafik Sanatlar Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. https://blogs.princeton.edu/graphicarts/2009/01/eluards_dada_journal_proverbe.html.

Resim 2: 14 Nisan 1921 Perşembe günü çekilen fotoğrafta yer alan isimler, soldan sağa Jean Crotti, Asté D'espargès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara ve Philippe Soupault. <http://dadasurr.blogspot.com.tr/2011/10/excursions-et-visites-dada-1ere-visite.html>.

Resim 3: Tristan Tzara Dada gezintisinde kalabalığa metin okurken, Saint Julien le Pauvre, 14 Nisan 1921. <http://glasstire.com/2012/11/23/the-ten-list-walk-as-art/excursion/>.



Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' Filmi

Arif Can Güngör¹

ÖZET

Sinema geçmişten günümüze kadar tüm sanat dallarından yararlanmış, özellikle görsel bir sanat olan resim sanatıyla estetik açıdan çok yakın bir ilişki içinde bulunmuştur. Sinemanın resim sanatından yararlanmasında en önemli etken yönetmenin bu sanatla kurduğu bağ olmuş, özellikle ressam yönetmenler estetik anlamda resmin olanaklarından yararlanarak filmlerine plastik bir değer katmışlardır. Bu makalenin amacı sinema sanatı ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi ressam yönetmen David Lynch ve onun 'Silgikafa' filmi üzerinden incelemektir.

Bu bağlamda yazınsal ve görsel kaynaklar üzerinden tarama modeline başvurulmuş, ressam yönetmenler arasından seçilen David Lynch'in ilk uzun metraj sinema filmi olan 'Silgikafa' örneklem alınarak resim anlayışı, etkilendiği ressam ve resimler üzerinden söylem analizine tabi tutulmuş, Lynch'in sinema sanatına ilişkin bilgisini ressam bakışıyla birleştirerek görüntü plastiğini ön plana çıkaran yeni ve farklı bir sinema dili oluşturduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: sinema, resim, David Lynch, yönetmen, Silgikafa

David Lynch and His Film 'Eraserhead' in the Context of Cinema-Painting Relation

ABSTRACT

Cinema has benefited from all of the art types in the past to the present and also it has a very close relationship with the art of painting, which is a visual art, in an aesthetic way. The most important factor of the benefit of cinema from the art of painting is the director's connection to the art of painting, especially painter directors add a plastical value through using the possibilities of art in the aesthetic way. The purpose of the article is to examine the relationship between the art of cinema and the art of painting through the analysis of painter director David Lynch and his first full-length film 'Eraserhead'.

In this context, among the painter directors, David Lynch and his first full-length film 'Eraserhead' have been selected for a case analysis. Through the discourse analysis of written and visual sources; his approach to painting, painters and their works that influenced him have been analyzed. David Lynch's creation of a new and different cinema language -featuring a visual plastic by combining his cinematic and painting backgrounds- is explored.

Keywords: cinema, painting, David Lynch, director, Eraserhead

¹(Doç.), Arif Can Güngör, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, acangungor@aydin.edu.tr

Giriş

Bütün sanatların temelinde yatan amaç izleyicisini etkileyerek belirli bir hedefe yönelten bir yapıtı ortaya koymaktır. Her sanat dalı etkileyici olmak için farklı malzeme ve biçimsel yöntemleri kullanır. İçinde yer aldığımız "görüntü" çağına tüm sanatların bileşkesi olarak damga vuran sinema sanatı, malzemesi olan görüntüyü, görüntü düzenlemesi, çerçeveleme, aydınlatma, kurgu, ritm, kamera hareketleri ile seyirciye ileterek onu etkilemeye çalışır; bunu yaparken de ses, söz ve müzikten de belirli ölçülerde yararlanır. Estetik anlamda çağımızın önemli özelliklerinden biri olan sanatları birbirinden ayıran kesin sınırların aşılması konusundaki görüşünü Zehra İpşiroğlu (İpşiroğlu, 2010: 129) "*Resim, yazın, müzik, bale, tiyatro, sahneleme, sinema... bütün bu sanatlar birbiriyle doğrudan bağıntısı olsun olmasın iç içe giriyor ve birbirlerinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde eriterek bütünleşiyorlar*" şeklinde ifade etmektedir.

Çağımız sanatının bir ürünü olan sinema filminin niteliğini tarihsel, toplumsal ve ekonomik gereksinimlerle birlikte seyircinin tutumu belirlemektedir. Çünkü bir üstyapı ürünü olan sanatsal yapıtlar kendisini oluşturan altyapı unsurları tarafından belirlenirken, bu sanat yapıtları toplumsal işlevleri dolayısıyla içinde yer aldıkları tüm yapıları etkiler ve değiştirirler. Yönetmenin seyircisiyle ve yaşamla olan etkileşimi ise sinemanın niteliğini belirleyen başka bir unsurdur. Birçok ekonomik, sosyal ve kültürel unsurun birleşiminden, temel anlamda seyirci, yaratıcı (yönetmen) ve film arasındaki süreçlerden oluşan bir iletişim aracı olan sinema, diğer sanat dallarının halefi ve taşıyıcısı olma özelliğini içinde barındırır. Kendini besleyen bütün sanat disiplinlerini bünyesinde eriterek günümüze ulaşan sinemayı özgün bir sanat dili oluşturması bağlamında inceleyen Christian Metz, sinemaya özgü, sinemaya özgü olmayan ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodları; hareketli görüntü, diyalog, müzik, ses ve yazı olarak belirle-

miştir. Sinemanın diğer sanatlarla olan dolaysız ilişkisi bu beş kanal içerisinde kurulmaktadır (Metz, 2012: 100).

Çünkü seyirci daha önceden çeşitli şekillerde bilgi sahibi olduğu bu beş araçla filmi anlamaktadır. Film yaratıcısı da filminin iletisini bu araçları kullanarak gerçekleştirmekte ve böylece seyircisine ulaşmaktadır. Fakat Metz tarafından yapılan bu soyutlama, bir filmin diğer sanatları çeşitli şekilde içerisinde barındıran karmaşık bir kompozisyon olduğu algısını yaratmamalıdır. Sinemanın diğer sanatlarla kolayca uyuşabiliyor izlenimini veren bir sanat olması karma ve özgünlüğü olmayan bir sanat olmasından değil, diğer sanatlarla dil yetilerini ortak ve kalıcı bir şekilde birleştirebilmesinden kaynaklanmaktadır. Sinemanın diğer sanatlarla karşılıklı olarak birbirlerinin güçlerinden yararlanmaya dayalı bu özelliğini Metz evliliğe benzetmektedir. Fakat sadece sevgiye dayalı değil aynı zamanda mal ortaklığına da dayalı bir evlilik olduğunu vurgulamaktadır (Metz, 2012: 63).

Yöntem

Sinemanın resim sanatından yararlanmasında resim ve sanat tarihiyle yakın ilişki içinde bulunan yönetmenlerin önemli ölçüde etkili olduğu görülmektedir. Andy Warhol, Fernand Léger, Oskar Fischinger, Akira Kurosawa, Gus Van Sant, Alfred Hitchcock, Wim Wenders, Peter Greenaway gibi yönetmenler filmlerinde resimden yararlanmışlardır. Uzun yıllar boyunca film yapıyor olması, resim yapması ve sergilemesi, resim sanatıyla filmleri arasında teknik ve estetik anlamda ilişki kurması, dünyaca bilinen ve pek çok önemli ödülün sahibi olması, bu şöretinde sinema filmlerini resimsel düşünmesi ve filmlerine plastik bir değer katmakta modern Batı resim sanatından yararlanması ve bir çok filminde klasik sinema anlatısı dışına çıkan avangart bir yönetmen duruşu göstermesi gibi nedenlerle bu makalede ressam yönetmen Da-

vid Lynch'in incelenmesi tercih edilmiştir. Lynch sinemasında gerçeküstücü (sürrealist) ve dışavurumcu (ekspresyonist) resimsel özelliğin filmlerine yansımaları en açık biçimde 'Silgikafa-1977' filminde görülebilir. Bu nedenle film David Lynch'in resimsel kökenli sinema anlayışını ve bu anlayışın diğer filmlerindeki yansımalarına dayanak oluşturacak temel özelliklerini ortaya koymak açısından analiz edilmeye değer niteliktedir. Lynch'in yaptığı her film adeta bir 'Silgikafa' çeşitlemesidir. Yönetmenin ilk filmi olması dışında sonraki tüm filmlerinde bu filmdeki simge, görüntü ve temaları kullanması (erkeklik kaygısı, oedipus kompleksi, doğum travması, kadına güvensizlik, korku, şiddet, yabancılaşma vb.) Lynch filmleri içinde 'Silgikafa'yı incelemeye değer en önemli filmi haline getirmektedir.

Makalenin çalışma süreci içerisinde yöntem olarak yazınsal kaynakların yanı sıra resim, fotoğraf ve film gibi görsel kaynaklar üzerinden tarama modeline başvurulacaktır. David Lynch'in 'Silgikafa' filminin konusu, anlatı yapısı, mekân ve karakter sunumlarının Lynch'in resim anlayışıyla olan ilişkisi söylem analizine başvurularak ortaya konulacaktır. Filmde söylemi oluşturan görsel ve işitsel öğeler ile eylemlerden hangilerinin özellikle seçilip söylem analizi uygulanacağını belirlenmesinde ise yönetmenin resim anlayışı, etkilendiği ressam ve resimler yol gösterici olacaktır.

Sinemanın Diğer Sanat Dallarına İlişkisi

Sinema dışındaki sanatların teknik ve estetik açıdan sınırları ve bu sınırların sinemanın sınırları açısından incelenmesi sinema sanatının özgünlüğünün temel noktalarının tespiti bağlamında gereklidir. Sanatsal yaratım nesnel olarak maddi ve teknik olanaklara bağımlıdır. Estetik her deneyim belirli bir oranda teknolojik evrimin bir parçasıdır. "Teknolojinin sanata yaptığı etkiyi görmeyen en kolay yolu teknoloji endeksli endüstri toplumlara ile endüstri önce-

si toplumlardaki sanatsal vaziyet alışın merkezi eğilimlerini karşılaştırmaktır (...) geleneksel toplumların sanat yaratıları ile teknolojik toplumların sanat yaratıları arasında köklü farklar vardır" (Ulusoy, 2005: 158). Özellikle bu geçiş dönemlerinde yeni sanat biçimleri geleneksel sanatlardan yararlanmış, geleneksel sanatlar da icatlara dayalı yeniliklere duyarsız kalmamışlardır. Sinema sanatı bu bağlamda edebiyat, resim, müzik, mimarlık gibi köklü sanatlardan yararlanarak varlığını zenginleştirmiş ama aynı zamanda fotoğraf, televizyon, video ve nihayetinde internetle bağdaşım kurup sanatla olan modernleşme ilişkisini günümüze kadar getirmiştir. Sinema sanatı, çerçeve düzenlemesi, yerleştirme ve perspektifi oluşturan diğer öğelerle birlikte 'görsellik' bağlamında çoğu kez resim sanatının temel ilkelerini kullanmaktadır.

Sabit bir görüntüye sahip olan resim sanatı, hareketli görüntüye sahip olan sinemada farklı bir derinlik bulmuştur. Bu sayede sinema kitlelerin en çok benimsediği sanat haline gelmiştir. Hareketin bir potansiyel güç kaynağı olarak algılanması yönünden keşfedilmesi plastik sanatlarda hep varolagelmıştır. Her ne kadar resimde devinimsiz görüntü altında mutlak bir hareket (verisimilite: hakikilik, gerçeğe benzerlik) etkisi bulunduğu ifade edilse de, bu etki sinemanın temel hareket yapısı bağlamında çok zayıftır. Ama "Tablonun hareketsiz, sinematografik imgenin hareketli olması sinemayı zorunlu olarak resimden koparmaz çünkü sinema da kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanır; tıpkı resmin hareketi kullanmasında olduğu gibi" (Bonitzer, 2006: 1).

Yüzey üzerindeki durağan resimler aynı hızda ve birbirini izleyen bir süreçte gösterildiğinde hareketli resimler üretilmiş olur. Görme sistemimizdeki birbirine yakın iki durağan nesne arasındaki boşluğu doldurarak sürekli bir hareket algılamaya eğilimi (bu bir görme kusurudur) olan

ağ tabaka izlenimi de bu hareketliliği sistemli bir görüntüye dönüştürür. Sezer Tansuğ, bir film "hareket eden 'sesli' ve üç boyutlu plastik imajların, iki boyutlu çerçeve düzenleri içinde sürekli bir dizi halinde kompoze edilmesidir... bu bakımdan da 'plastik resimsel imaj' sinema için esastır" diyerek 'plastik resimsel imaj' vasıtasıyla sinema ile resmin etkileşim içerisinde olmasına vurgu yapar (Tansuğ, 1982: 320), Sinema ile resmin ortak noktası çerçeveleme, kompozisyon (çizgi, leke), renk, ışık vb. unsurları iken resmin unsurları olan kompozisyon (çerçeveleme) düzeninde devingenlik sinema sanatını resim sanatından ayıran en önemli özelliktir.

Sinema ve resim ilişkisi üzerine düşünen önemli sinema kuramcısı André Bazin de (Bazin, 2000: 157) resim sanatına sınırlandırma getiren çerçeveyi eleştirmiş; sinemanın gerçeklik duygusunu özünde taşıdığını, resmin ise çerçeve içine hapsedilmiş küçük bir evrenden oluştuğunu özellikle belirtmiştir. Bazin film diline ve sinemanın özgürleştirici imkânlarına her ne kadar vurgu yapsa da, film dili aslında kökleri sanat tarihinde olan bir dildir. Dolayısıyla sinema dilinde yeni olarak görünen her şeyin aslında eski olduğunu, kökleri insanlık tarihine kadar uzanan resim sanatının da bu yeni sinema sanatından etkilenerek medya sınırlarını zorladığı ve resim sanatına deneysel açıdan yeni bir boyut kattığı da öne sürülebilir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi, bu konu makale sınırlarının dışında yer almaktadır. "Film yapımcıları işlerinin içeriğini biçimlendirmek ya da zenginleştirmek için genellikle resim sanatına başvururlar. Yani resimler, sinema için yasak birer arzu nesnesi teşkil etmelerine rağmen, sanat tarihi de teknoloji ya da kitle kültürü yerine yüksek sanat ve yaratıcılık çağrışımı yaparak filme dahil edilir. Sinema ve resim sanatı arasındaki aşk – nefret ilişkisi, film yapımcısının niyeti ya da metninin sınırlarının ötesinde kalan, sanat tarihinin hatırlanma eğili-

miyle daha da muğlaklaşmaktadır" (Dalle Vache, 1995: 3). Dolayısıyla bir mimar olan ve Ortaçağ öncesi mimariyi filmlerine yansıtan Fritz Lang'ın 'Metropolis-1927' filmi olmadan David Cronenberg'in 'Bıçak Sırtı-1982' ve Wachowski kardeşlerin 'Matrix-1999' filmleri yapılamazdı. Bugünkü kamera ve kurgu tekniği Dziga Vertov, Sergei Eisenstein olmadan gerçekleşemezdi. Hollywood olmadan sanat sineması ya da günümüzün yeni medya sanatçılarının yaptığı filmler varolmazdı. Şu halde plastik sanatlar sinemaya sinema ise plastik sanatlara çok şey borçludur.

Avangart Resim Sanatı ve Modern Sinema

Resim sanatının taklit özelliğini mükemmel bir biçimde gerçekleştiren fotoğrafçılık resimde yeni biçimsel arayışların başlamasına neden olmuştur. Yeni bir resim estetiği arayışı 'avant-garde (öncü)²' kavramı içinde ortaya çıkmış; bu öncü arayışlar gerçeği bire bir taklit etmek yerine, yapıtın özgürce ortaya konulmasını temel ilke olarak benimsemişlerdir. Böylece geleneksel biçimlere karşı bir tepki oluşmuştur; fovizm, fütürizm (gelecekçilik), kübizm, ekspresyonizm (dışavurumculuk), dadaizm ve sürrealizm (gerçeküstüçülük) geleneğe karşı doğan bu tepkiden ve teknolojik gelişmeler ışığında, fotoğraf ve sinemanın yaratım gücüne rakip olacak resimsel arayış ve esinlerden türemiştir. Geleneksel anlamda güzellik kaygısını aşan, hatta ona karşı çıkan modern sanat, akıl ve tutarlılık olgularını da reddederek bilinçdışını ön plana çıkarmıştır. Amerika Birleşik Devletleri iki önemli dünya savaşına da katılmakla birlikte, savaşın sonuçlarından Avrupa kıtası kadar etkilenmemiştir. Bu nedenledir ki, sinema orada güzel sanatlarla olan ilişkisini Avrupa'ya göre daha geç kurmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'na karşı geliştirilen sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel tepkiler Avrupa sanatında insan aklına duyulan sonsuz güveni sarsarken; Amerika'da akıl her şeyin merkezindeki yerini

²Avant-garde: Fransızca bir terimdir. Sanat alanında yenilikçiliğe ve deneyselliğe gönderme yapar. Avangart sanat; kültürel normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir.

korumuştur. Bu sebeple plastik sanatlarda ilk avangart dışavurumlar Avrupa'da ortaya çıkıp, yeni bir sanat olan sinemayla doğal olarak hemen etkileşime girerken; Amerika'da bu süreç gecikmiştir. Amerikan sineması avangart resim sanatını daha geç bir zamanda ve yeniden yaratmıştır.

Sinema ve resim arasındaki ilişki sanatçı düzeyinde sorgulandığında, kamerayla resim sanatını radikal bir biçimde ileri götürmüş sinemacıların önemine vurgu yapan senarist Pascal Bonitzer³ (Bonitzer, 2006: 112) sinema ve resim arasındaki ilişkiye yönelik iki önemli saptamada bulunur: Birincisi, modernliğin onu moleküler öğelere, lekeye, çizgiye, renge, biçime indirgeyerek dram sanatı ve sahneye koyma ile bağını hâlâ koparmamış olmasıdır. İkincisi ise, Godard ve Antonioni gibi yönetmenlerin yaptığı gibi, sanayinin onu mahkûm etmeye çalıştığı klasik dramatik anlatı yapısını aşarak, resmin en son moleküler bileşenlerine ve soyutlanmasına çalışmasıdır.

Resmin geleneksel yapısını aşarak modernleşmesi, sinemanın sanatsal yaratım açısından avangard resimden yararlanmasına olanak tanımış; resmin soyutlamalarına ulaşmak, deneysel, özgür ve yaratıcı modern bir sinema (avangart sinema)⁴ oluşturmasına katkı sağlamıştır. Böylece resim sanatının etkisiyle görüntü plastiğini ön plana çıkaran, farklı ve yeni bir sanat sineması, 'dışavurumcu (ekspresyonist) sinema', 'gerçeküstücü (surrealist) sinema' adı altında ortaya çıkmıştır. Ayrıca sinema, 'dadacılık', 'gelecekçilik' ve 'kübizm' gibi akımlardan da belli oranda etkilenmiştir.

Dışavurumcu Alman Sineması'nın temelini Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Van Gogh,

Munch gibi ressamların başını çektiği, biçimsel kuralları ikinci plana iterek sanatçının benliğini, algısını, öznel dünya görüşünü eserine serbestçe yansıttığı, izlenimciliğe (empresyonizm) tepki olarak ortaya çıkan modernist bir sanat akımı olan dışavurumculuk (ekspresyonizm) oluşturdu. Aydınlatma, dekor ve kostümün insanların ruhsal durumunu yansıtmayı, tekinsiz bir ortamı da doğurarak, sinemada korku türünün oluşmasını sağladı. Bu akımın sinemaya yansımaları Robert Wiene'nin 'Dr. Calligari'nin Muayenehanesi-1920' adlı filmiyle gerçekleşti. Ressam Fernand Léger "Mekanik Bale-1924" filmiyle ilk avangart sinema örneğini vermiştir. Leger ünlü bir ressam iken, Charlie Chaplin'den etkilenerek Murphy adlı bir Amerikalı kameramanın yardımıyla filmi çekmiş, film mekanik ritimlerin görsel ifadesini ortaya koyan sıra dışı bir eser olmuştur. Önce avangart bir resim ve edebiyat akımı olarak ortaya çıkan sürrealizm, sonraki yıllarda sinema sanatına da yansımalarla bulunmuştur. René Clair "Uyuyan Paris-1923" ve "Perde Arası-1924" filmleriyle ilk büyük gerçeküstücü filmlerini yapmıştır. Sinema alanında akımın en önemli temsilcisi yönetmen Luis Bunuel ise, filmlerinde sürrealist ressam Salvador Dali ile birlikte çalışmıştır. Özellikle 'Bir Endülüs Köpeği-1928' ve 'Altın Çağ-1930' Dali ile Bunuel'in birbirlerine anlattıkları düşlerin filmleştirilmesinden oluşturulmuştur. Başta David Lynch olmak üzere günümüzün birçok sinemacısı Luis Bunuel'den etkilenmiştir.

Gombrich (1992: 471) sürrealist sanatçıları, özdenetim zayıfladığında içindeki çocuğun, ilkel olanın ortaya çıkışını belirten Freudçu kuramları önemseyen, sanatın hiçbir zaman uyanık aklın bir ürünü olamayacağını öne sürerek düş gücü ve rüya gibi bilinçdışı bir alanı eserlerinde sergileyen sanatçılar olarak tanımlar. Bu tanımları

³"Güzel Gürültücü-1991" Jacques Rivette filminin senaristidir. Sanatta ve aşkta yarım kalanın sonlandırılması üzerine, resim sanatıyla ilişkili bir filmidir.

⁴Avangart Sinema: Avangart sinema denildiğinde, deneysel ve bağımsız tüm farklı sinemasal çalışmaları içinde toplayan bir üst terim anlaşılmalıdır.

yaparken de, sanatçının kendi yaptığını belirlemeyeceğini, onu olgunlaşmaya bırakması gerektiğini söyleyen ressam Paul Klee'nin düşüncelerini paylaştığını vurgular. Bu bağlamda da sanat eserinin seyircisi eğer kendi önyargılarından kurtulur, kendini özgür bırakırsa, sanatçının düş dünyasına dahil olabilir. Avangart resim sanatçılarının izleyicinin düş gücünü ve yaratıcılığını açığa çıkaran anlayışı günümüzün öncü sinemacıları tarafından da kullanılmakta; klasik sinema anlayışına bağlı olan sıradan seyirciyi rahatsız edecek, alışılmadık sahnelerle filmlerinde karşı karşıya bırakmaktadır. Bu öncü sinemacıların en önemlilerinden biri David Lynch'tir.

Resim Sanatına Yakın Sinemacılar

"Sanat adı verilen bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır. Yani biçimleri ve renkleri 'tam yerinde' oluncaya dek dengeleme gibi şahane bir doğa vergisine ve aynı zamanda, daha az rastlansa bile, her türlü parçacı çözümü reddedecek öznelik bütünlüğüne sahip olan her dönemde yeni sanatçıların doğacağına inanıyoruz" (Gombrich, 1992: 478). Bu bağlamda, modern bir sinema sanatçısının yapıtına gerekli değeri vermek, onun eserlerinin kuramsal boyutuyla ilgili değil, kişisel yaratımıyla ilgilidir çünkü *"sanat sineması düşüncesi yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar (...)* film bir iletişim değil, bilinçsiz olarak belli bir biçimde yapılandırılmış bir sanat yapıtıdır" (Wollen, 2008: 150).

Sinema resim ilişkisine Bonitzer'in Godard ve Antonioni'den yola çıkarak aktarmaya çalıştığı klasik anlatısallığın aşılması bağlamında, sinemanın resim sanatına yakınlaşması çerçevesinde bakılacak olursa, sinema dramatik özellikleri olan bir sanat olarak klasik ve epik bir anlayışı içerisinde barındırmaktadır. Klasik anlatı yapısı olarak öne sürülen Aristo'nun tragedya ile ilgili düşüncelerinden yola çıkılarak oluşturulmuş

olan çizgisel anlatı yapısı, özellikle 1950'li yıllarda yeni dalga akımı ve onun en önemli temsilcisi yönetmen Jean Luc Godard'la birlikte değişmeye başlamıştır (Aristo, 1993: 22-23)⁵. Godard modern sanat akımlarının ikinci kuşak temsilcisi olmuştur. Epik sinema anlatımında seyirci kitle değil, bireydir. Seyircinin filmi algılaması, onun kendi bireysel alımlamasına ve okumasına bağlıdır. Klasik filmler her zaman yoruma ve farklı okumalara açık bir özelliğe sahip olmayabilir. Dolayısıyla bu durum "iletişim değil iletimdir. Çünkü burada söz konusu olan bir mesajı (film) izleyici ile yönetmenin birlikte üretmesi değil; daha önceden üretilmiş, tamamlanmış bir mesajın (filmin) izleyiciye iletilmesidir" (Oluk, 2008: 171). Godard'ın epik (modern anlatı) sinema anlayışı, klasik anlayışın özdeşleşme ve taklit olgularını sona erdiren özelliğiyle öne çıkmıştır. Böylece Godard "izleyiciyi filmlere nasıl baktığı konusunda sorgulamaya zorlar. İzleyici filmin dışında yer alan bir yargıç, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden, edilgen bir tüketici mi; yoksa yapıtın içindeki diyaloga katılan birisi mi olduğunu kendi kendine sormaya başlar" (Wollen 2008: 47). Godard filmlerinde resim sanatı, özellikle de ilk renkli filmi 'Kadın Kadındır-1961' ve daha sonraki filmi 'Nefret-1963' renk düzenlemesi açısından önemli bir örnek olarak ortaya çıkar. Renkler tıpkı ressamalarda olduğu gibi, yönetmenlerde de nedensiz kullanılabilir. Godard da renkleri dilediği gibi, kendi anlatımına uygun, kültürel uzlaşmalara bağlı kalmayacak biçimde kullanır. Bunu tarihte ilk kullananlardan biri Eisenstein'dir. Eisenstein bunu neden yaptığını ileri sürerken, Van Gogh'u örnek göstererek, onun var olanı tekrarlama değil, daha güçlü bir anlatım için rengi nedensiz kullanımını vurgular. Eisenstein 'Aleksandr Nevski-1938' filminde, kötü Almanları alışılmadık şekilde beyazla sembolize eder. İzleyici siyah ile beyaz ilişkisini bağlamdan kendi çıkarır.

⁵Aristoteles epos, tragedya ve diğer anlatı sanatlarının tamamının genel olarak bir öykünme (mimesis) olgusundan meydana geldiğini söylemekte ve aralarındaki farkı da taklit ettikleri araç, taklit ettikleri nesne ve taklit tarzları bakımından üç kısma ayırmaktadır. Bu üç ayırım dışında ortak özellikler taşırlar.

Andy Warhol, kitle iletişim araçlarının, özellikle televizyon ve videonun öne çıktığı, dijital film anlayışının yaygınlaştığı bu dönemde, Hollywood ve Amerikan kitle iletişim araçlarıyla kurulmuş, doğrudan Batı sanatını Amerikan gelenekleri içinde edinmiş bir jenerasyonun sanatçısı olarak ortaya çıkmıştır. Böylece sanat ilk kez gündelik hayattan etkilenmiş ve bu hayatın içine sızmıştır. Hollywood, yıldızlarını resim sanatına Amerikan rüyasını bayağılaştırarak biçimde yansıtmıştır. Daha sonraki yıllarda sanat ve sanat tarihi konusunda Batı sanatını çok iyi incelemiş, resim sanatının içinden gelen, bazı Avrupa kökenli ressam-sinemaclar tarafından Amerikan sineması etkilenmiştir. August Renoir, Eduard Manet, Frans Hals, Francis Bacon, Edward Hopper, Edward Munch gibi ressamların tabloları sinema filmlerinde kimi kez aynen, kimi kez esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Bacon, Hopper, Munch, Lynch'in sinema tarzını çok etkilemiştir.

Walter Benjamin (Benjamin, 2013: 77-78) kameraman ile ressam arasındaki ilişkiyi cerrahi üzerinden anlatmaya çalışmaktadır; ona göre cerrah büyücünün tamamen zıttıdır. Büyücü iyileştirmek için ellerini kullanır. Cerrah ise aletlerle keser. Büyücü ellerini hastanın vücudunda dışarıdan kullanarak araya bir mesafe koyar. Oysa cerrah içine girer. Organı eller. Ressam gerçeklikle karşısındaki doğal mesafeyi korurken, yönetmen önündeki kişi ve nesnelerin en dibine dalar. Böylece ikisinin de elde ettiği resimler arasında çok ciddi bir fark oluşur. Şu halde çağdaş insanın gözünde gerçekliğin sinema yoluyla temsili, ressam eliyle temsilinden daha kuşatıcıdır. Çünkü yönetmen teknik donanımları sayesinde gerçekliğin her yönüne nüfuz etmeyi başardığından, gerçekliğin her türlü cihazdan arındırılmış yönünü gözler önüne serecektir. Bir sanat eserinden yerine getirmesi istenen başka ne olabilir ki? İşte film sanatının usta cerrahları olarak görüntü yönetmenleri filmlerin resimsel

boyutunu gerçekleştiren ressamlardır. Bu nedenle resim sinema ilişkisinden söz edildiğinde görüntü yönetmenlerini de saymak gerekmektedir.

Michael Balhaus, Vittorio Storaro, Eduardo Serra, Sacha Vierny, Nestor Almendros vb. sanat tarihini çok iyi bilen, bu bilgiyi yaratıcı bir biçimde filmlerinde kullanarak, filmin resimsel yapısına en büyük etkiyi yapan Avrupa kökenli ünlü görüntü yönetmenleridir. Storaro "Paris'te Son Tango" filminde ressam Francis Bacon'un "Çembere Gerili Figürler Üzerine 3 Çalışma" adlı eserinde kullandığı turuncu rengi kullanarak, filmin özüne has atmosferi hiç unutulmayacak biçimde kurarken; Ridley Scott "Yaratık" filmindeki yaratığın portresini gene Bacon'dan alıntılamıştır. Dolayısıyla daha pek çok örnekle Bacon'ın bu yüzyılın sinemanın en çok esinlendiği ressamı olduğu öne sürülebilir. Ridley Scott "Gladys"de Jacques Louis David'den de yararlanmış, Kubrick'in görüntü yönetmeni John Alcott "Barry London" da 18. yüzyıl tablolarına benzer bir atmosferi filmde yaratmış, filmdeki kızıl sıcak kahve tonlarla dekadan dünya ressam Georges DeLaTour'un resimlerine gönderme yapmaktadır. Yeni Dalga'nın yaratıcı Fransız yönetmeni Eric Rohmer "Ahlâk Hikâyeleri" filminde Nestor Almendros'la çalışmıştır. Almendros görüntülerinde direkt resim sanatını, özellikle de "Tableaux Vivantes-Canlı Resimler" tarzını kullanmıştır.

David Lynch Sineması

20 Ocak 1946'da ABD'de doğan David Lynch, Avrupa kentlerindeki çeşitli sanat okullarında resim eğitimi almış, Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. American Film Enstitüsü'nde de sinema eğitimi almıştır. Uzun metrajlı ilk filmi Eraserhead-Silgikafa'yı 1977 yılında yapmıştır. Fil Adam (1980), Dune (1984), Mavi Kadife (1986), Vahşi Duygular (1990-Cannes Film Festivali En İyi Film Ödülü) filmlerinin ardından İkiz Tepeler (1992- Altın

Küre En İyi TV dizisi Ödülü) televizyon dizisini çekti. Lumière ve Ortakları (1995), Kayıp Otoban (1997) Straight'ın Hikayesi (1999) Mulholland Çıkmazı (2001-Cannes Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü) filmlerinin ardından Inland İmparatorluğu (2006-uzun metraj sinema filmi) haricinde günümüze kadar deneysel kısa filmler, belgesel ve video çalışmaları gerçekleştirmiştir.

Filmlerinin anlaşılması güç olmasından dolayı, hayranları olduğu kadar sevmeyenleri de olan bir yönetmendir. Orijinalliği sinema tekniği ve avangart film anlayışından kaynaklanan yönetmen, özellikle gerçeküstücü yönetmen Luis Buñuel sinemasını çok iyi bilmekte ve ona hayranlık duymaktadır. Amerikan sineması yönetmeni olmasına rağmen Avrupa sanatına yakın özellikler göstermesi, Lynch'i orijinal kılan özelliklerin başında gelmektedir.

Sinemacı ressam David Lynch ilk uzun metraj sinema filmi Silgikafa'dan itibaren klasik anlatı sinemasının belirli kalıplarını aşarak, Godard ve Antonioni gibi sinemanın alışlagelmiş dilini, filmin resimsel yapısını değiştirmiş; film endüstrisinin sıklıkla kullandığı ticari ve basit anlatım yöntemini bozarak, kolay anlaşılmayan, simgelerle dolu, düş ve gerçek arasında, klasik sinema kurgusunun dışında farklı bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Çürüme ve bozulmanın ilişkilerde ve insan bedeninde cisimleştirildiği filmlerinde, tekinsiz ve karanlık bir dünya betimlemesi yer alır. Oldukça nesnel bir görünüm ortaya koyan bu özgün sinema dilinin biçim ve içerik açısından temelini, David Lynch'in avangart sanat yaklaşımında ve özellikle de resim anlayışında aramak doğru olacaktır.

Klasik anlatımcı sinemanın dışında sinemaya bir sanat sineması gözüyle bakan yönetmenler için, sinema anlatma değil göstermedir. Hissettirmektedir. Dolayısıyla David Lynch açısından sinema hikâye anlatımı değil, resimdir. Sinemanın gücünü; seyircinin içgüdülerini harekete geçirmesinde gören Lynch, insanların filmde tuhaf ve unutmayacakları hislerle ayrılmalarını amaçlamaktadır. Lynch'in özellikle 'Mulholland Çıkmazı', 'Kayıp Otoban' ve 'Mavi Kadife' filminde az sayıda kişiyle başlayan ve giderek çok sayıda kişinin birbiriyle ilişkilerinin girift bir hale geldiği, bulanık görünüm ortaya çıkar. Seyirci birbiri ardına gelen kareleri takip etmeye çalışırken, kendini başka bir hikâyenin içerisinde bulur. Tıpkı soyut, figüratif olmayan resimlerde olduğu gibi, Lynch filmi de seyirciyi ruhsal ve zihinsel olarak yapıta katılmaya zorlar, ona yeni ve kişisel bir deneyim yaşatır. Bu şekilde ortaya çıkarılmış olan film klasik anlatı sinemasının kahraman merkezli ve özdeşleşmeye dayalı yapısından ayrılarak, görsel imgeler yaratmaya yönelik resimsel bir sinemaya dönüşür. Filmleri seyirci isterse tekrar tekrar seyredebilir ve her seyredişinde farklı okumalar yapabilir.

Lynch filmlerindeki kendine ve çevresine yabancılaşmış, düşle gerçek arasında kaybolmuş ya da düşlere kaçmış insanlar Lynch'in en çok beğendiğini ve etkilendiğini söylediği ressam ⁶Edward Hopper ve ⁷Francis Bacon'un resimlerindeki insanlara benzemektedirler. "Francis Bacon bana göre bir numara ressamdır.

⁶Kendi kuşağının en büyük gerçekçi ressamı olarak kabul edilen Hopper'ın resimleri genel olarak gündelik Amerikan yaşamını kasvetli haliyle anlatmaktadır. Gece Kuşları-1942, ABD'li ressam Edward Hopper'ın gece geç bir saatte Amerikan tarzı ufak bir restoranda oturan insanları betimlediği tablosudur. Oluşmasında Hopper'ın da etkisinin olduğu iddia edilebilecek olan kara film türü ile 'Gece Kuşları' ve bir diğer Hopper resmi olan 'Gece Gölgeleleri-1921' arasında bir bağlantı vardır.

⁶Kendi kuşağının en büyük gerçekçi ressamı olarak kabul edilen Hopper'ın resimleri genel olarak gündelik Amerikan yaşamını kasvetli haliyle anlatmaktadır. Gece Kuşları-1942, ABD'li ressam Edward Hopper'ın gece geç bir saatte Amerikan tarzı ufak bir restoranda oturan insanları betimlediği tablosudur. Oluşmasında Hopper'ın da etkisinin olduğu iddia edilebilecek olan kara film türü ile 'Gece Kuşları' ve bir diğer Hopper resmi olan 'Gece Gölgeleleri-1921' arasında bir bağlantı vardır.

⁷20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilir. Resimlerindeki dehşet duygusu giderek konunun kendisinden çok, işleniş biçiminden ve sunulan ortamın yarattığı izlenimden kaynaklanan bir vurgu halini almıştır. Özellikle erkek kahramanları tek başlarına gündelik yaşam içinde acı çeken insanlardır. Bu yönüyle David Lynch için en büyük esin kaynağı olmuş sanatçı denebilir.

Beğendiğim daha pek çok ressam var. Fakat bir tablonun önünde durmanın verdiği heyecan açısından... Bacon'ın sergisini 1960'larda Marlborough Galerisi'ndeki sergide görmüştüm; benim hayatımda gördüğüm en güçlü şeylerden biriydi... Bacon bir film yapmış olsaydı, nasıl bir şey olurdu? Ve nereye varırdı. Sinema o dokuları ve boşlukları nasıl yansıtır? Edward Hopper da beğendiğim bir başka isimdir. Fakat resimden ziyade, sinema açısından" (Rodley, 2013: 22-23). Lucian Freud, George Baselitz ve Edward Kienholz'u da aynı şekilde beğendiğini de vurgulamaktadır (<http://fr.blouinartinfo.com/news/story/902387/je-voulais-etre-peintre-david-lynch-raconte-ses-debuts-en>). Slavoj Zizek (Sabah Güneşi Tablosu-1952), Lynch filmlerine hakim olan 'dışlaştırma/yabancılaştırma' efektini genellikle, Edward Hopper'ın resimindeki duyarlılıkla ilişkilendirir (Zizek, 2014: 57). Yalnız bir farkla, o da Hopper gündelik sahneleri yabancılaştırır. Mesela pencerenin önünde tek başına durmuş, açık mavi gökyüzünü seyreden bir kadın.

Beğendiği ressamların yanı sıra kendisi de bir ressam olan David Lynch'in resim anlayışı filmlerine yansımış, filmlerini gerçekleştirmeden önce eskizlerini yapmıştır. Resimlerinde koyu tonları kahverengi, çamur rengi, sarı gibi renklerin siyahla karışımını kullanan Lynch'in tablolarında ışık kaynağı görülmemektedir. Karanlık ve siyah onun eserlerinin en önemli özelliklerini oluşturmaktadır. Ayrıca bir türlü tamamlanmayan eksik figürler de belirsizlik ortaya koymaktadır. Kısacası Lynch'in resim tarzıyla sinema üslubu arasında biçim ve içerik açısından paralellik söz konusudur. Tıpkı resimlerindeki gibi, her şey tam olarak açıklanabilir değildir. Çünkü imgelerinin çoğu benzersizdir.

'Silgikafa' Filminin Analizi:

'Silgikafa', David Lynch'in uzun metrajlı ilk film denemesidir. Klasik gerçeküstücü sinema özel-

liklerini taşıyan sıradışı bu filmde özellikle Luis Bunuel'den çok etkilenildiği görülmektedir. Bunuel, başkaldırma isteği ile bilinçaltının zengin dünyasını sinemaya soktu. Gerçeküstücülüğün altında bir toplumsal eleştiri de getirdi. Onun gerçeküstülikle ortaya koymak istediği şey tıpkı David Lynch'in yapmaya çalıştığı şey gibi; insanın kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç oluşuna katkı sağlamaktır. Gerçeküstüçülük (surrealizm), her türlü estetik ve ahlâki endişenin dışında, aklın herhangi bir denetim sağlamasına izin vermeden, düşüncenin özgürce dile getirilmesidir. Bu noktada gerçeküstüçülük çağrışımlara, rüyanın gücüne ve katıksız saf düşünceye dayanır. Surrealist sanat yapıtında bir yanda bilinç, diğer yanda da bilinçaltı vardır. Sanatın ve sinemanın en büyük kaynağı olan bilinçaltı, her tür düşüncenin saklandığı bir depodur. Bilinmeyenler, bilinçaltındadır. Freudçu psikanaliz bilinçaltının ortaya çıkmasını sağlar. Hem sinema tarzında ve hem de resim anlayışında surrealist bir bakış açısı sergileyen David Lynch insanoğlunun gizemli bir varlık olduğunu düşünmektedir. Psikanalitik düzlemde babalık korkusu ve travması üzerine gelişen 'Silgikafa'da şizofrenik görüntüler yer almaktadır. Lynch'in ilk düşük bütçeli ve aynı zamanda günümüze kadar yapacağı filmlerle ilgili ipucu veren filmidir.

Filmde bir diğer avangart yaklaşım ise dışavurumcu (ekspresyonist) sinemanın özne-nesne ilişkisine dayalı yapısıdır. Bu bağlamda 'Silgikafa' dışavurumcu Alman sinemasının özelliklerinden esinlenmiştir. "Ekspresyonist sinema ben'in derinliklerine inerek, görüneni görünür kılmıştır. Karabasanı, kompleksleri, kötülükleri gösterebilmiştir. Bu alanda yapılmış filmlerin sayısı çok olmasa bile, dünya kötülükleri ve kötülükleri öğrenmiştir" (Biryıldız, 2000: 52). Böylece filmin kahramanı Henry, otoritenin baskısı altında ezilmiş, görmesi gerekeni göremeyen, çaresiz, yabancılaşmış kara filmlerin dışavurumcu

atmosferinden, tekinsiz dünyasından, karanlık ve şiddete meyilli karakterlerinden derin izler taşıyan bir kişiliktir.

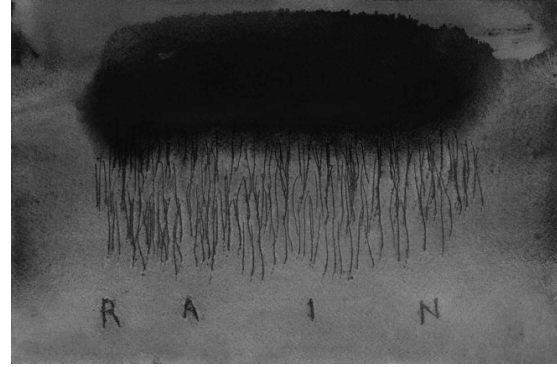
Henry Spencer (Jack Nance) 1930'lar Amerika-



Resim 1: Yiyen Adam-David Lynch

sında bir sanayi kentinde yaşamaktadır. Kent sessiz, karanlık ve tekinsiz görünümüyle dışavurumcu Alman sinemasına öykünen mekân özelliklerini içinde taşımaktadır. Dar, boğucu ve karanlık mekânlarıyla klostrofobik, endüstrinin tekdüzeliği ve mekanikliği içinde insanın kayb olduğu kent görünümü; kocaman binalar, ortallıklara saçılmış kablolar, paslanmış borular, sürekli gıcırdayan ve eskimiş eşyalar, çamurlu ve engebeli sokaklarla filmde görüntülenmektedir. Filmin içerisinde en son bir fabrikada çalıştığını söyleyen Henry kâtiptir ve hiç çıkarmadığı ceketinin üst cebinde kalemlerle dolaşır. O yılların son moda özelliklerini taşıyan ceket, kravat ve kabarık saçlarıyla tuhaf bir genç adamdır. İçedönük, sessiz ve hassastır. Zaman zaman sergilediği komik ve meraklı hareketleri çocuksu ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Lynch'in filmlerinde çocuksu ya da çocukluk dönemlerini aşamamış kahramanlar sıklıkla yer alır. Henry'nin yanı sıra karısı Mary ve onun ebeveynleri de benzer gelişmemiş kişilik özelliklerini taşımaktadırlar. Tüm film boyunca olaylar Henry'nin bakış açısından izlenmektedir. Yönetmen seyircinin kahramanla özdeşleşmesi-

ni ve onun ruhsal dünyasına girmesini istemektedir. Açık ve karşı açık tüm sahnelerde Henry yer almaktadır. Film boyunca Henry başına gelenleri büyük bir sorumluluk duygusu ve kabulleniş içerisinde karşılamaktadır. Ama durumun yarattığı baskının üstesinden gelebilmek için Henry'nin bilinçaltının ortaya çıkışını olayların çizgisel ilerleyişine paralel biçimde çözmek gerekmektedir. Bu şekilde düşlerle ortaya çıkan semboller de film akışı içerisinde analiz edilmelidir.



Resim 2: Yağmur-David Lynch, 2005
Kâğıt üzeri suluboya, 15 x 22.5 cm

Film Henry'nin kafasının uzay boşluğunda yakın plan görünümüyle başlar. Kafanın ardında kameranın yaklaştığı bir gezegen görülür. Dokusu girintili çıkıntılı gezegende camları kırık pencerenin önünde yarı çıplak oturan bir adam görülür. Henry'nin yüzüne geçen kamera onun endişe ve korku dolu gözlerini göstermektedir. Gezegendeki adamın bir makinenin kumanda kolunu çekmesiyle, bir önceki sahnede Henry'e ait olduğu gösterilen spermatozoit suya düşer. Simgesel olarak bebeğin ana rahmine düşüşünü görselleştiren bu giriş sekansında, filmin sonunda da belirecek olan gezegendeki adam, mekanik bir üremeyi sağlayan baba figürü olarak yorumlanabilir. Yani sembolik açıdan anne rahmine düşen spermatozoit gelişir ve sonunda karanlığın içinde beliren ışıklı bir tünelden çıkar. Kamera Henry'nin yüzüne odaklanır.

Henry baba olmuştur. Eğer bir doğum sahnesi olarak incelenirse, karanlıktan ışığa geçiş, anne rahminden dünyaya gelişi simgeler. Henry'nin kaygı ve endişeli ruh hali ise dünyaya gelmenin varoluşun, terk edilmişliğin ve aynı zamanda da dünyaya benzer kaderi yaşayacak bir canlı getirmenin travmatik dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Bu simgesel 'gezegendeki adam' girişinden son-



Resim 3: Henry Spencer baba olmakta.

ra, yeryüzüne, yani Henry'nin günlük yaşamına dönülür. Henry devasa beton yığını bir binanın önünden geçerek yürümektedir. Fabrikanın veya bir felaketin habercisi olarak sirenler çalmaktadır. Henry'nin ilerlediği yollar çamurlu ve engebelidir. Hatta ayakkabısı çamura saplanır. Güçlkle ilerler. Su birikintileri, borular ve fabrikaların arasından geçip gider. Bir apartmana girer. Dar ve karanlık bir koridordan geçerek evine gelir. Kapıyı anahtarıyla açar; tam bu esnada karşı daireden komşu kadın kapıya çıkar ve Mary adındaki bir kızın Henry'i yemeğe çağırdığını söyler. Henry evine girer. Odasında bulunduğu Mary'nin ikiye bölünmüş fotoğrafına bakar. Belli ki ona kızmış, fotoğrafı yırtmış ama atmamıştır. Fotoğraftan Mary'nin yüzüne geçilir. Mary'nin de yüzünde Henry'ye benzer kaygılı ve endişeli bakışlar görülmektedir. Henry Mary'nin daveti üzerine onun evine gider. Mary'yi kapıda onu karşılamak için beklerken bulur. Henry sinirlidir. Mary'ye uzun zamandır ona uğramadığı için sitem eder. Sonra birlikte eve girerler. Mary'nin annesi Henry'i karşılar. Birlikte otururlar. Anne

depresif ve endişelidir. Bu esnada kamera annesini emen köpek yavrularını gösterir. Dişi köpek, yavrusu için endişelenen anneye, yani Mary'nin annesine gönderme yapar. Ayrıca bu içgüdüsel endişenin ilkel kaynağını da anımsatmış olur.



Resim 4: Henry Spencer baba olduğunu öğrenir. Korkmaktadır.

Anne Henry'ye işini sorar. Tatminkâr bir cevap alamaz ama gene de öğrenmek konusunda ısrarcıdır. Çünkü kızıyla ilgili endişelerinin çözümü bu sorunun cevabına bağlıdır. Bu esnada Mary bir sinir krizi geçirir. Anne sorusundaki ısrarından vazgeçince Mary düzelir. Bu kez Henry baba ile tanışır. Baba yemekte tavuk olduğunu söyler. İşsiz olduğunu vurgulayarak, hayatından ve sağlığından şikâyet etmeye başlar. Anne mutfakta salata yapmaya başlar. Yanında hareketsiz oturan büyükannenin ellerinden tutarak, sanki salatayı o karıştırıyormuşçasına, büyük bir ciddiyetle hareket ettirir. Daha sonra da kadının dudakları arasına bir sigara yerleştirir ve onu yakar. Mutfak sahnesi, gerçeküstücü filmlerde rastlanılan tuhaf ve gülünç davranışlara gönderme yapar nitelikte bir sahnedir. Herkes yemek masasında toplanmıştır. Baba Henry'nin önüne küçük bir tavuk koyar ve onu kesmesini ister. Tavuk neredeyse tabağın yarısı kadardır. Tavuğun bacakları doğuracakmış gibi hareket

etmeye başlar. Dişilik ve dişiliğin doğumla ilgili biyolojik yönü tavuk imgesi üzerinden rahatsız edici bir görsellikle çağrıştırılmaktadır. Anne ve kız utanç ve öfkeli bir tepki içinde iki erkeği başbaşa bırakır. Henry tavuğun görüntüsünden iğrenir ve yemek istemez. Bir sonraki sahnede Anne Henry ile kızının hamileliği hakkında konuşmaya başlar. Kızının hamile kaldığını ve doğurduğunu söyler. Çocuğun prematüre olarak dünyaya geldiğini belirtir. Sonuçta çocuğun babası olan Henry'nin Mary ile evlenmesi gerektiğini söyler. Henry şok geçirir. Burnu kanamaya başlar. Mary ise korkmuştur. Ağlamaktadır.

Mary ve bebek Henry'nin evinde yaşamaya başlar. Henry'nin evi aslında herşeyin bir arada bulunduğu küçük bir odadan ibarettir. Gerçekçi bir bakış açısından ele alınacak olursa, yoksul bir genç adamın sosyal durumunu yansıtan bir mekândır. Farklı bir bakış açısından ise, küçük ev Henry'nin beynidir. Henry'nin yaşamı öğrenmeye çalıştığı ve deneyimlediği bir mekândır. Oda Henry'nin beynidir. Mary'nin ailesiyle geçen sahne ve silgi atölyesi sahnesi haricinde tüm film bu odada geçmektedir. Bütün garip nesnelere ve düşsel olaylar bu odanın içerisinde yer almaktadır. Mary çirkin ve tuhaf bir yaratık olan bebeğini beslemeye çalışmaktadır. Bebek, Lynch sinematografisinde üzerinde en çok konuşulan ve en gizemli olanıdır. Ünlü yönetmen Stanley Kubrick, 'Silgikafa'yı en sevdiği film olarak belirtmiş; filmdeki bebekle ilgili sorularını Lynch yanıtızsız bırakmıştır. Lynch'in tüm röportajlarında da bu sorunun yanıtı geçirtilmiş görünmektedir. Lynch, bebeği çok sevdiği ressam Francis Bacon'un 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma-1944' adlı eserinden esinlenmiştir. Baş, uzun bir boyunla gövdesinden ayrılmış, kafasına göre aşırı büyük ve tüm suratını kaplayacak şekilde açılmış ağızla tehditkâr bir görünüm sergileyen, canavarlaşmış bu insan resmi David Lynch tarafından filmde Henry ve Mary'nin prematüre bebeği olarak tasarlanmıştır.



Resim 5: Henry ve Mary'nin ucube bebeği.

Filmde normal bir bebek olarak değil, bir çeşit canavar, garip bir yaratık olarak Francis Bacon'un resminden alınması bir tesadüf değildir. Bu tercih, Henry ve Mary'nin bilinç altında çocuğa karşı duydukları öfkenin cisimleşmiş bir halidir. Bebek hem karısının hem de Henry'nin bilinçaltında istemedikleri, bu yüzden de çirkin bir görünümle ortaya çıkan, aslında kendi benliklerinde yarattıkları iğrenç çocuklarının görüntüsüdür. 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak değerlendirilen Francis Bacon varoluşun ıstırabını, ümitsizliğini ve bunaltısını dile getirir.



Resim 6: Francis Bacon, 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma' tablosu. 1944

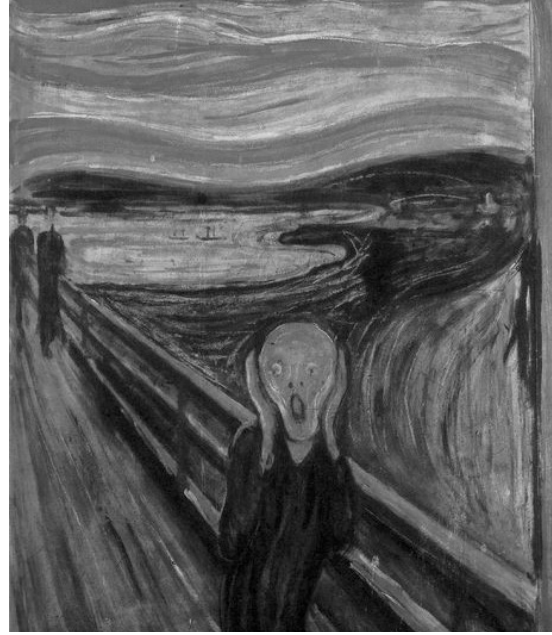
diği resimlerinde insanoğlunun kötülüğünü ve çirkinliğini ön plana çıkarmıştır. Onu evrimini henüz tamamlamamış bir hayvan olarak görmektedir.

Bu yozlaşma ve karanlık benzer bakış açısına sahip David Lynch'i de derinden etkilemiştir. Bebek yalnızca Henry'nin tesadüfen ve vaktinden önce dünyaya gelmiş çocuğu değil, aynı zamanda insanlığın da prototipidir. Dışavurumcu (ekspresyonist) Alman sinemasında ve gerçeküstücü (surrealist) sinemada çok yoğun bir biçimde kullanılan korkuyu öznenin algısının bir temsili olarak ortaya koyma çabasının Lynch'in 'Silgikafa' filminde aynen kullanıldığı görülmektedir.

Henry baba olmaya henüz hazır olmayan, işsiz, kimsesiz genç bir erkektir. Hesapta olmayan bir ilişki sonunda Mary'yi hamile bırakmıştır. Evlenmek için kendini hazır hissetmemekle birlikte, karısı Mary de aniden anne olmaktan hoşnut değildir. Bebek çirkin olduğu kadar gürültücüdür. Sürekli ağlar. Bu duruma katlanamayan Mary sık sık evden kaçır. En sonunda evi ve bebeği terk eder. Bir daha dönmez. Burada film içi ve sanatsal göndermelerin yanı sıra, her filmde olduğu gibi yönetmenin kendi bilinçaltının da filmde yansımalarının olması söz konusudur. 21 yaşında ilk eşi olan Peggy Lynch ile evlenmek zorunda kalan ve baba olan yönetmenin baba olmak ve evlenmek konusundaki sıkıntısının da bir dışavurumu olarak görülebilecek olan filmde, Henry'nin de evden ve Mary'den kaçmaya çalıştığı görülmektedir (Ayrıca Lynch'in doğan kızının ayağındaki yumru engelli bir çocuk babası olma alegorisinin de nedeni olabilir).

Henry, bilinçaltına itilmiş olan babalık korkusunu ve yaşadığı sanayi toplumuna karşı duyduğu nefreti, yaratığa benzeyen çocuğuna yansır.

⁸Resim modern kültür ve sanat ortamını çok etkilemiştir. Ressam Nice'de bir akşam iki arkadaşı ile yürümektedir. Güneş batmaktadır. Kan kırmızıdır. Munch yorgundur ve trabzanlara yaslanmıştır. Bu sırada doğanın çığlığını hissettiğini günlüğünde dile getirmektedir. 20. yüzyılın birçok sanatçısını, üslubu, yarattığı atmosfer ve temaları ile derinden etkilemiştir.



Resim 7: E. Munch 'Çığlık' 1893

Tüm film boyunca Henry'nin yaşamında kendisiyle ilgili olaylar üzerinde hakimiyet kuramaması fantastik bir dille aktarılır. Bu kontrolsüzlük beraberinde Henry'nin yüzünde sürekli taşıdığı endişe, korku ve kaygı dolu ifadeyi filmin



Resim 8: Silgi tozları içinde Henry'nin kafası

merkezine koyarken, bu bağlamda Lynch'in en çok etkilendiği resamlardan bir diğeri Edward Munch'tur.⁸ 'Çığlık-1893' tablosunda yalnızlık ve endişe kışkacındaki modern insanın yüzünden eksik olmayan dehşetli ifade Henry'nin film boyunca yüzünden eksiltmediği ifadedir.

Henry terk edilmiş, bebeğiyle başbaşa kalmıştır. Bebek hasta olur. Yüzünde lekeler çıkar. Henry'nin yaşadığı tek göz odada sürekli sinir bozucu bebek ağlaması sesi vardır. Komidinin üzerinde toprak birikintisi ve gömülü bir ağaç fidanı görülmektedir. Henry üzgün ve çaresizdir. Yatağa uzanır ve kaloriferi seyre dalar. O anda kalorifer petekleri düşsel bir sahneye dönüşür. Bu sekansta filmin müzik ve sesle ilgili yönü ön plana çıkmaktadır. Lynch müzik ve sesle çok ilgilenmiş, filmlerinde müziği ve sesi sinemasal anlatımın vazgeçilmez unsurları olarak görmüştür. Filmde diyalog sınırlıdır. Görüntü sessizlik ve aşırı rahatsız edici Henry'nin iç sesi olarak yorumlayabileceğimiz, hem Henry'i hem de izleyiciyi rahatsız eden mekanik tınlı sesiyle desteklenmektedir. David Lynch bir röportajında filmin çekimi sırasında radyatördeki kadını desen olarak çizdiğini söyler. Radyatördeki kadının onu mutlu ettiğini, Henry'yi de mutlu edeceğini düşünerek, o sahneyi ve kadını filme eklediğini söyler. Tenini çok kötü çizdiği bu kadının içinden mutluluk fışkırdığını vurgular (Rodley, 2013: 87). Radyatördeki kadın dans etmekte ve şarkı söylemektedir. Ayrıca filmde izleyiciyi sürekli rahatsız eden bir uğultu Henry'nin ortamının gerilimini üst düzeye çıkarır ve izleyiciyi sürekli bu atmosfer içerisinde tutar. Çünkü o dış ses Henry'nin kafasının içerisinde.

Kapı çalınır, Henry kapıyı açar, karanlıklar içinden komşu kadın gelir. Henry kadın üstüne geldikçe, korku içinde geri çekilir. Ama kendine engel olamaz, sevişmeye başlarlar. Yatağın içi su çukuru gibidir. Bulanık suyun içinde birleşme gerçekleşir. Kaybolurlar. Radyatördeki kadın tekrar ortaya çıkar. "Her şey güzeldir cennette, her güzel şeye sahipsin, benimkilere de" şeklinde sözleri olan şarkıyı söylemektedir. Şarkı bitince Henry kadının yanına gelir. Kadının ellerini tutar tutmaz kaybolur. Beyaz göz alıcı bir ışığa dönüşür. Bu kez kaybolan radyatördeki kadının yerini filmin giriş sahnesindeki adam yer alır. Adamın aniden belirmesi Henry'yi korkutur. Filmin her

sahnesinde komidinin üzerindeki toprak tepciğinde ekili duran kuru ağaç, radyatördeki kadının şarkı söylediği sahneye girer. Henry bir kez daha korku içerisinde. Henry'nin kafası aniden yerinden kopar ve sahnenin zeminine düşer. Kafayı koparan cisim, vücudun kafayı ittiği fallustur. Sahne baba ve çocuk arasındaki oedipal mücadelenin karikatürleştirilmiş haline benzemektedir. Henry'nin gövdesi ise hâlâ ayakta durmaktadır. Elleri hâlâ kıpırdamaktadır. Önce bebeğin sesi duyulur, sonra Henry'nin kopan başının yerini bebeğin başı almaya başlar. Çünkü o ucube bebek aynı zamanda Henry'nin bizzat kendisidir. Onun bir parçasıdır ve aslında



Resim 9: Henry'nin kafası



Resim 10: David Lynch, "My Head is Disconnected" (1994), Christine ve Oliver Mones Koleksiyonu, Münih, Almanya.

onun bizzat kendisidir. Henry'nin de bebekten farklı bir tarafı yoktur. O da Freudçu anlamda annenin koruyuculuğuna ve sevgisine muhtaçtır. Özetle; bebeği de kendisi de terk edilmiştir. Bebeğin rahatsız edici ve acı dolu ağlaması giderek çığlığa dönüşür. Bu çığlık aynı zamanda Henry'nin de çığlığıdır. Ağacın altındaki toprak kanamaya başlar. Sahnenin zemini kan gölüne dönüşür.

Henry'nin sürrealist tablolarında ve filmlerde sıkça görülen gövdeden ayrı organ motifine benzer şekilde yere düşen Henry'nin kafası bu gölün içinde kalır. Bir sonraki sahnede kafa binadan sokağı düşer. Bir çocuk kafayı eline alır ve kaçmaya başlar. Bir dükkâna getirir. Dükkândaki iri yarı adam, getirdiği kafadan dolayı çocuğu tebrik eder. Kafayı elinden alır. Başka bir odaya geçer. Odadaki adam Henry'nin kafasından bir parça numune alır. Bunu bir makineye yerleştirir. Makine kafasında silgiler olan kalemler üretmektedir. Silgili kalemler sıra sıra üretim bantlarından geçmektedirler. Üretim bandının başındaki görevli bir tanesini önüne alır. Ucunu açar. Kâğıda bir çizgi çizer ve onu başındaki silgi ile siler. Kalite kontrol yapmaktadır. Adama bakar ve "İşimizi görür" der. Bunun üzerine iri adam Henry'nin kafasını çocuktan satın alır. Görevli masada birikmiş olan silgi tozlarını eliyle iterek savurur. Tozlar (Henry'nin kafasından elde edilen silginin tozları) havada uçuşmaktadır. Henry gözlerini açarak uyanır. Kafasının başına gelenlerin aslında bir rüya olduğu anlaşılır; Henry kafasından silgi yapılabacağıyla ilgili bir kabus görmüştür. Filmin bütününde yer alan ve gerçekçi olmayan görünüm ve sahneler filmin tamamen bir düş atmosferinde geçtiği duygusunu yaratmaktadır. Fakat seyirci bunun düş olabileceği fikrine ancak Henry rüyadan uyandığında ya da bilinçlendiğinde sahip olabilmektedir. Bu belirsiz geçişlilik Lynch'in çoğu filminde görülen bir özelliktir. Düş olan ve gerçek olan arasındaki belirsizlik hayret verici uyanışlarla kimi zaman

birbirinden ayrılırken, bilinçlilik halinde de hâlâ düşsel, şüpheli ve tuhaf sahneler fantezinin gerçekliğin içinde de devam ettiğini, aslında filmin tümünden bir sembolizasyona dayandığını ve salt plastik bir görsellikten ibaret olduğunu, ekranın karşısına bir hikâyeye izlemek ve o hikâyeye içerisinde kaybolmak isteyen seyirciye anlatır. Gerçeküstü olan bu özellik, düşleri gerçeklik hissi uyandırarak vermeyi tercih ettiğinden, izleyiciyi şaşkınlığa sürüklemektedir.

Zaten tüm film boyunca yaşadıklarını bir kabusu izliyormuş gibi bir yüz ifadesi ile sürdüren Henry bu durumun en somut ispatıdır. Karşılaştığı her şey Henry'yi şaşırtmakta, korkutmakta ve endişelendirmektedir. Henry 27 numaralı dairedeki komşusunun kapısını çalar. Komşu kadın aslında bir fahişedir (yoksa düşlerinde mi öyledir?) Henry için evlilik dışı, rahat ve kaygısız bir ilişkiyi simgeler. Ama Henry olaya bu şekilde bakmayı da beceremez. Kadını annesi yerine koyarak oedipal bir bunaltı daha yaşar. Komşu kadın kapıyı açmaz. Henry üzülür. Bebek kahkahayla gülmeye başlar. Henry'nin üzülmesinden dolayı memnun görünmektedir. Henry'nin uykuları kaçır. Kadını merak etmekten kendini alıkoyamaz. Kapının önünden sesler gelmektedir. Kapıyı açınca komşu kadını yanında bir adamla görür. Kadının bakış açısından Henry'nin kafasının yerini bebeğin kafasının aldığı görülür. Kadın Henry'ye ürkerek bakar. Henry'de gördükleri de kadının kabusudur. Henry kapıyı kapatır ve kapının arkasında yere yığılır. Terk edilmişlik, engellenmişlik vb. oedipal duyguları travmatik bir şekilde yeniden yaşar. Kendine dönük şiddeti eline bir makas olarak bebeğe yansıtır. Bebeğin sarılı olduğu kundağı kesmeye başlar. Bebeğin iç organları ortaya çıkar. İğrendirici bir görünüm belirir. Henry şaşkındır. Bebeğin gövdesinin ortasında yumurtalığa benzer iki yuvarlak organdan birine makası saplar ve bebeği öldürür. Aslında Henry başından beri hayatını kabusa çeviren cinselliğini öldürmüştür.

Elektrikler kontak yapmaktadır. Işıklar yanıp sönmektedir. Yanıp sönmeler arasında bebeğin yüzü Henry'nin suçluluk kabusu olarak belirir ve kaybolur. Elektrik tamamen kesilir. Henry karanlıktadır. Filmin giriş sahnesindeki gezegen aniden ortaya çıkar. Gezegen parçalanır. Henry'nin kafasının etrafında silgi tozları uçuşmaktadır. Filmin giriş sahnesindeki adam keyiflenmiş bir şekilde makineyi kurcalamaktadır. Makineden kıvılcımlar çıkmaktadır. Beyaz ışıklı bir duman arasında radyatördeki kadınla Henry birbirlerine sarılırlar. Çünkü Henry'nin en büyük mutluluk ve huzur kaynağı, tüm neşeli halleri ve karşılıksız sevecenliğiyle radyatördeki kadındır. Mary'den, bebekten ve cinsel dürtülerinden kurtulan Henry rahatlamıştır. Huzuru bulmuştur. Filmde herkes tekinsiz, endişe ve korku dolu atmosferin bir parçasıdır. Herkes mutsuzdur. Bir tek radyatördeki kadın mutlu ve sevgi doludur. Henry sürekli onun düşünüyü görmektedir. Filmin sonunda da ona kavuşur.

Sonuç

Temel anlamda seyirci, yönetmen ve film arasındaki iletişimden oluşan sinema, tüm diğer sanat dallarının bir bileşeni olma özelliğini özgün sanat dili oluşturmak suretiyle içinde barındırmaktadır. En önemli malzemesi görüntü olan sinema sanatı, 'görsellik' bağlamında çoğu kez resim sanatının temel ilkelerini ve özelliklerini kullanmaktadır. Yani sinema 'plastik resimsel imaj' vasıtasıyla resim sanatıyla bir etkileşim içerisinde yer alır.

Sinema ve resim arasındaki ilişkiyi yönetmen düzleminde tartışmak gerekirse, modern bir sinema sanatçısının değerinin onun kişisel yaratımıyla ilgili olduğu görülecektir. Dolayısıyla bir sanat sineması düşüncesi sanatçı bağlamında yaratıcılık ve bireysellik ilişkisi içerisinde ele alınmalıdır. Film bağlamında ise, bilinçaltı bir düzlemde yapılandırılmış bir sanat yapıtı düşüncesinden hareket edilmelidir. Bu açılardan

bakıldığında, kamerayla resim sanatını radikal bir biçimde ileri götürmüş sinemacılardan biri olan ressam-yönetmen David Lynch, filmi ise sanat tarihini ve resim sanatını iyi bilen bir yönetmen olarak resim sanatından edindiği deneyimi ve birikimi ilk kez başarılı bir biçimde aktardığı sinema filmi 'Silgikafa'dır.

Lynch'in bu filminde sinema planlarını bazen beğendiği ressamın tabloları gibi düşündüğü, bazen kendi resimlerini filmlerine yansıttığı, genellikle derinlemesine incelediği ressamın tema, atmosfer ve biçemlerini içselleştirip sinema stili haline dönüştürerek 'Silgikafa'ya plastik bir değer kattığı görülmüştür. Francis Bacon, Edward Hopper, Edward Munch, Salvador Dali gibi dışavurumcu (ekspresyonist) ve gerçeküstücü (surrealist) ressamın tablolarını, resim üsluplarını esin kaynağı olarak kullanmış olduğu, ayrıca ressamlar kadar surrealist yönetmen Luis Bunuel'den de oldukça fazla etkilendiği tespit edilmiştir. Lynch, 'Silgikafa' filminde estetik, ahlâki ve akli endişeyi dışlayan düşüncenin özgürce dile getirilmesini rüyalara, düşlere ve çağrışımlara dayandırarak gerçekleştiren surrealizm (gerçeküstüçülük) ile karabasanı, korkuları, endişe ve kötülükleri biçimsel özellikleriyle ben'lik üzerinden aktaran ekspresyonizmi (dışavurumculuk) başarılı bir biçimde kullanmıştır. Lynch 'Silgikafa'daki bu yaklaşımını sonraki yıllarda diğer filmlerinde de sürdürerek; sinemacıyı ressam, sinemayı resme yaklaştıran en önemli yönetmenlerden biri olmayı sürdürmüştür.

İletişimsizlik, yabancılaşma, tüketim toplumunda insani değerlerin kaybolması, düşünle gerçeğin iç içe geçmesi, yalnızlık temalarını işleyen yönetmenin, resim sanatıyla ilişkili olarak, kompozisyon, renk düzenlemesi ve ışık öğelerini kullanımı açısından, bazı filmleri klasik anlatı sinemasının özelliklerini taşımaktadır. Bununla birlikte; ödül almış, özellikle eleştirmenlerin olumlu tepkileriyle karşılanmış filmlerinde, re-

simsel çerçevenin dışına çıkarak, klasik anlatı sinemasının klişelerini aşmaya çalıştığı görülmektedir. Bu üslubun çıkış noktası olarak incelediğimiz 'Silgikafa' filmi, Lynch filmografisinde klasik anlatıma ve üretim biçimine sahip olmayan bir filmidir. Biçim, içerik ve türsel açıdan Hollywood filmlerinin dışında özellikler sergilediği görülmektedir. Sinemanın klasik anlatımsal film anlayışı dışında avangart bir film özelliği taşıyan 'Silgikafa'nın hikâye olgusunu alışılmış sinema tavrının dışında ikinci plana atmakla birlikte, imgeyi ve görselliği film boyunca etkili bir biçimde kullanması, Lynch'in filmde öğretmeyi, anlatmayı değil göstermeyi ve duyumsatmayı amaçladığının en önemli göstergesidir. Dolayısıyla hem bu filmde hem de daha sonra çektiği birçok filmde sahneleri her zaman net olarak açıklamak olası değildir.

David Lynch'in 'Silgikafa' filmine ve diğer filmlerine esin kaynağı olan resimleri de benzer özellikte anlaşılaktan uzak bir kişisel ilişki içindedir. Bu yönüyle de avangart resim sanatıyla ve sanatçılarıyla derin bir ilişki kurmaktadır; özellikle dışavurumculuk ve gerçeküstücülük. Silgikafa'da gerçek anlamda sahneler arasında ve tek bir sahne içinde sıklıkla mantıksal ilişki kurulmamaktadır. Dramatik açıdan kahramanın düşümleri nerede başlıyor, nereden itibaren seyircinin bakış açısından gerçekliğe geçiliyor belli değildir. Ayrıca filmin sonunda da bu durum tam bir çözüme kavuşturulmamaktadır. Bu sebeple de 'Silgikafa'da simgeleri anlamlandırmak için zaman zaman psikanalitik yaklaşımlar sergilenmiş ve sahneler sanat tarihine yapılan göndermeler çerçevesinde incelenmiştir. Tüm avangart sanat eserleri gibi 'Silgikafa'nın da izleyici üzerinde şok etkisi yaratacak, hatta seyirciyi rahatsız ederek izlemekten vazgeçirebilecek etkiyi içinde taşıdığı görülmüştür. Elbette ki burada sanatçının amacının salt rahatsızlık vermek değil, seyirciyi yapıta katılmaya zorlayarak düş gücünü ve yaratıcılığını açığa çıkarmak, insanın içerisindeki

ilkelliği ve kötüyü bu yöntemle sergilemek, kültür ve insan arasındaki yapay mesafeyi seyircide yeni ve kişisel bir deneyim yaşatacak biçimde ortaya çıkarmak olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA:

- Aristoteles. (1993). *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi (Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri)* çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora.
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev: İzzet Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. (2010). *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*, İstanbul: Hayalbaz Yay.
- "Je voulais être peintre": David Lynch raconte ses débuts en école d'art Benjamin Genocchio | Mai 14, 2013 <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/902387/je-voulais-etre-peintre-david-lynch-raconte-ses-debuts-en> (27.10.2016).
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, İstanbul: Hayalperest Kitap.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet.

Rodley C. (2013). *David Lynch, Tekinsizin Sineması*, çev: Selim Özgül, İstanbul: Agora

Schwerfel H.P. (2013). *Sinema ve Sanat: Bir Aşk Hikâyesi*, çev: Çağlar Tanyeri, İstanbul: RES.

Tansuğ, S. (1982). *İnsan ve Sanat*, İstanbul: Altın.

Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ulusoy, D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*, İstanbul: Ütopya Yay.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2014). *Gülünç Yücenin Sanatı David Lynch*, çev: Sabri Gürses, İstanbul: Encore.

GÖRSEL KAYNAKÇA:

Resim 1: "Man Eating-Yiyen Adam" - David Lynch
(<http://artistsinspireartists.com/painting/david-lynch-paintings>) (12.10.2016)

Resim 2: Yağmur, David Lynch
(<http://www.re-tittle.com/artists/David-Lynch.asp>) (08.09.2016)

Resim 3: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film "Henry Spencer baba olmaktan korkmaktadır"
(<https://www.google.com.tr/search?q=David+Lynch+%E2%80%98Eraserhe>) (14.08.2016).

Resim 4: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film, "Henry Spencer baba olduğunu öğrenir"

(<http://filmconnoisseur.blogspot.com.tr/2013/11/david-lynchs-eraserhead-explained.html>) (14.08.2016).

Resim 5: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film, "Henry ve Mary'nin Bebeği"

(<http://filmconnoisseur.blogspot.com.tr/2013/11/david-lynchs-eraserhead-explained.html>) (12.09.2016).

Resim 6: Francis Bacon, 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma' 1944
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>) (03.08.2016).

Resim 7: E. Munch 'Çığlık' 1893
([https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_\(tablo\)#/media/File:The_Scream.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1_(tablo)#/media/File:The_Scream.jpg)) (14.08.2016).

Resim 8: David Lynch 'Eraserhead' 1977- Film
(<http://www.craveonline.com/entertainment/898339-soundtreks-eraserhead>) (03.08.2016).

Resim 9: <http://chabrieres.pagesperso-orange.fr/lynchland/eraserhead.html>
(03.08.2016).

Resim 10: My head is disconnected <http://hyperallergic.com/154145/shrapnel-from-the-skies-the-paintings-of-david-lynch/> (01.11.2016).

SİLGİKAF (ERASERHEAD) FİLM KÜNYESİ:

Yönetmen: David Lynch

Oyuncular: Charlotte Stewart, Jack Nance, Allen Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts

Senaryo: David Lynch

Yapımcı: David Lynch, Fred Baker

Yapım Yılı: 1977- ABD

Bir Gösterge Olarak 'Köşe'ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu

Fevziye Eyigör¹, Müsebbih Fındık²

ÖZET

Bu makale, sanat mekânının köşesine konumlandırılan sanat yapıtlarının içinde barındığı varsayılan örtük anlamı, günümüzün toplumsal cinsiyet tartışmalarına paralel sanat tarihsel bir olgu olarak açığa çıkarmayı amaçlamıştır.

1960'lı yıllardan günümüze, sanatçı öznenin temsil ettiği 'insan' unsurunun özgürlük uğruna ve özgünlük adına açığa çıkan görünürlük talebinin, karşılığı olmayan 'arz'a dönüşümünden doğan, yeni bir tür arz-talep ilişkisinin varlığı söz konusudur. Bu bir nedensellik olarak benimsendiğinde, bir zamanlar çocuk olan sanatçı öznenin kişisel tarihindeki varlığı hissedilen cezalandırılmışlık hali ve ait olduğu toplumun bir yetişkini olduğunda karşı- cezalandırma formuna dönüşen sanat yapıt(lar) ının varlığı dikkat çekmektedir.

Söz konusu duruma örnekçe teşkil edebilecek, giderek daha fazla sanat yapıtının -sanatçısı, malzemesi, ve ele aldığı kavramlar farklı olmasına rağmen- bir zorunlulukmuşçasına sanat mekanlarının tavan, taban ve duvarlarının kesiştiği köşegenlerde konumlandırıldığı gözlemlenmiştir. Bunlar arasından, birbiriyle ilişki kuran yapıtlar seçilmiş, teoride gösterge değerini ortaya koymak, pratikte ise (başka) işlev kazandırmak istenmiştir. Eş deyişle, olmuş ve olacak olanı 'sanat' olana bağlama refleksi gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 'köşe-mekân', 'sanat yapıtı', 'toplumsal cinsiyet', 'ödüllendirme ve cezalandırma', 'iktidar ve karşı-iktidar'.

The Artworks which Positioned at the Corner As an Indicator and Punishment Phenomenon

ABSTRACT

This article aims to expose the implicit meaning of artworks located at the corners of art venues as parallel to contemporary social gender discussions.

Since 1960s, it was observed that search of visibility of human represented by the artist subject emerging for the sake of freedom and originality, a new kind of existence of supply-demand relations that arised from a transformation of the unpaid supply was a matter of question. When we embrace this situation as a causality, once being a child, if there is a presence of penalized state in artist subjects personal history and when s/he becomes an adult of the society s/he belongs to the presence of artworks transformed into counter punishment attracts attention.

As a matter of this question, it has been observed that increasingly more and more artworks -even if artists, materials and concepts are different- positioned in the ceiling, where sole and diagonal walls intersected at the art venues, as if this is an indispensability. Among them, artworks relating to each other have been choosen, in theory, it is aimed to present the indicator value of the choosen artwork, and in practice, it demands to make artwork gain an alternative function in time. In other words, the aim is to bring together what happened and could happen in the future with the notion of 'art.'

Keywords: 'corner-venue', 'artwork', 'social gender', 'reward and punishment', 'power and anti-power'

¹(Doç.), Fevziye Eyigör, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, fevziyeeyigor@gmail.com

²(Arş. Gör.), Müsebbih Fındık, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, msbhndk@gmail.com

Giriş

Doğa yasaları, toplumsal dayatmalar, ahlak kuralları ve kanunlar bireyleri bir kalıp içine aldığı anda, toplumsal bir varlık olarak sanatçı öznenin temsil ettiği 'insan' unsurunun özgürlük uğruna ve özgünlük adına görünürlük talebi açığa çıkmaktadır. Bu talebin karşılanmasından sorumlu olan iktidar, çoğunlukla, sanatçının ortaya koyduğu sanatsal edim(ler)in beklenen ama arzu edilmeyen sonuçlarını öngörerek, toplumsal öznelerin etkisizleştirilmesi yönünde hareket etmektedir. Bunun için, karşı-iktidar biçimlerinin üreticisi konumundaki sanatçıya layığı bulacağı yer gösterilmekte, en hafifinden en ağırına, 'ötekileştirerek pişman etme', 'davranışlarını kısıtlayarak gözetim altına alma', 'görmezden gelerek yok-oluşa sevk etme' diyebileceğimiz cezalandırılmışlık hallerinin bahşedilmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Bu halleri aşmanın yollarını arayış olarak nitelendirilebileceğimiz sanat yapıtlarının, tercihen sergi mekânlarının tavan, taban ve duvarlarının kesiştiği köşegenlerde -bıkıp usanmaksızın-sergilendiği fark edilmektedir (web, <https://tr.pinterest.com/eyigrpelikolu/corner-kick/>). Bu nitelik, sanatsal olduğu kadar pedagojik bir karşılık bulmakta, toplumsal öznelerin eğitiminin erken basamaklarında uygulanmış ya da uygulanmakta olan gözden düşme ritüelini hatırlatmaktadır: 'Sınıfın çöp kutusunun bulunduğu köşede, sırt sınıfa dönük olarak, tek ayak üstünde bekleme cezası'.² Söz konusu ilginç benzerliğin nedenini, sorguladığımızda, akla gelen ilk varsayım, dini mitolojilerde karşımıza çıkan yaratılış efsaneleri (Cömert, 2006) olmaktadır; Tanrının insanları cezalandırabileceği

düşüncesini besleyen 'Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovuluş Sahneleri'nde 'büyük ceza' tarifi verildiği; 'İsa'nın Çarmıha Geriliş' sahnelerinde, alınan her ödülde korkulması gereken bir ceza payının var olduğu imasının yapıldığı; zamanla, dış dünyaya egemen olma içgüdüsünden sıyrılan insanlığın, toplumsal yaşayışı düzenleyen hukukun normalleş(tiril)me - kendisiyle uyum sağlamayanı cezalandırma usulü- işini pekiştirmek için üretilmiş sanat yapıtlarında zararın, ziyanın her türlü zulme boyun eğmenin, kurtuluş umudunu güderek sabretmenin, ertelemenin, olmadı olumsuzlukları yok sayma alametlerinin peşi sıra dizilmiş ve dizilmekte olduğu söylenebilmektedir.

Günümüz koşullarında bile sanatçı, sergilediği muhalefet tarzıyla dayatmalara maruz kalmakta; egemenin biçtiği rolleri reddetse dahi, iktidardan düşme cezasının ceza(landırma) ile öteleneceğini zanneden egemen ile etki-tepki ilişkisi kurmaya devam etmektedir. Güvenerek arkasına aldığı veyahut eleştirerek karşısına aldığı toplum ile arasındaki mesafeyi ayarlamak, reva görülen muameleleri reddetmek, haksız hak taleplerini tersine çevirmek, en azından bunları özendirmek istemektedir. Çünkü o, doğanın otoritesinin verdiği cezayı, toplumsal düzenin verdiği cezaya ve ceza kavramının da yerini 'savaşa bıraktığı günümüzde tam bir 'köşeye sıkış(tırıl)ma hali' yaşamaktadır.

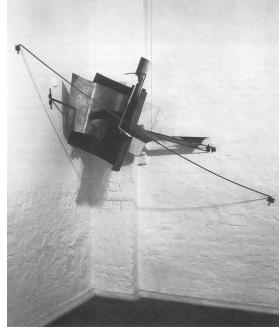
1. 'Köşe'nin Gösterge Değeri

20.Yüzyıl başından itibaren sergi mekânlarında köşeye konumlandırılmış yapıtlar sıklıkla karşımıza çıkar. 1960'lı yıllardan günümüze ise

²19.Yüzyıl başından itibaren eğitimin erken basamaklarında görülen, sınıfın yaramaz çocuğunu, köşede yüzü duvara dönük olarak ve tek ayaküstünde bekletme cezası geleneğinin 14.Yüzyılda üniversitelerde mantık, teoloji ve felsefe kitapları üzerinde çalışan, skolastik teolog ve filozof John Duns Scotus (1266-1308)'dan esinlenerek, takipçileri Scotistleri aşağılamak üzere kullanılmış olan 'Dunce' ifadesi ile bağlantısının olduğu düşünülmektedir. Birçok değişim ve gelişim gösteren eğitim-öğretim yöntemleri ve koşullarında değişmemiş ve kanıksanmış bu cezanın uygulanışı, eskiden, cezayı çekene üzerinde D harfi ya da Dunce yazan huni biçimli bir şapka giydirilip, köşeye oturtulması şeklindedir. 17.-19. Yüzyılda edebiyat dünyasında, gerçek yada kurgu kişileri hicvetmede kullanıldığı da bilinmektedir. Burada, ilginç olan, dunce şapkasının ortaya çıkışının J.D.Scotus'un hedefe odaklanmak için konik şapka giyme önerisi ile bağlantılı olması ve bu tür konik şapkaların, popüler kültürde, sihirbaz, peri ve cadı kostümlerinde, eğlenceli partilerde, hatta siyaset dünyasının demokratlarının sembolleştirilmesinde karşımıza çıkıyor olmasıdır. bkz: Cisek, J.(2010) "Dunce's corner banned – but how did it all start? What's the origin of the dunce cap?" <http://spdrdng.com/posts/dunces-corner-banned-but-how-did-it-all-start> (20.02.2016)



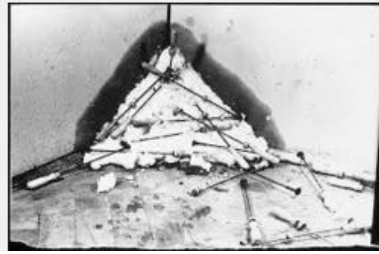
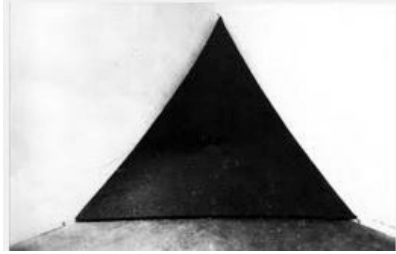
Resim 1: George Braque, 'Kağıt Heykel Konstrüksiyon', 1914.



Resim 2: Vladimir Tatlin, 'Kompleks Köşe Rölyefi', 1915.

giderek artan sayıda sanat yapıtı bir zorunlulukmuşçasına sergi mekânlarının köşesine konumlandırılmakta, bu bize köşenin kendisinin bir gösterge değeri olduğunu düşündürmektedir. İlk örnekler, kübist sanatçı George Braque (1882-1963)'ın 1914 tarihli kâğıt heykel kons-

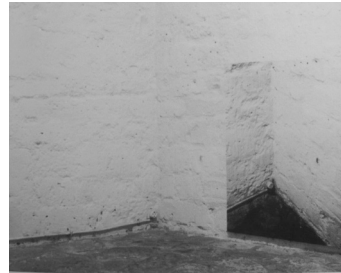
Köşede konum almış/konum verilmiş sanat yapıtları incelendiğinde, toplumsal bir varlık olan sanatçı öznenin ürettiği temsil formunda barınan sanatsal bildirimden kendi payına düşen mesajı almaya istekli (olmayan) sanat alımlayıcısına samimi, bütünleştirici, ikna edici, duyumsanabilir bir nesnellik sunma kaygısı taşıdıkları hissedilir. Bu nesnellik sayesinde köşe, sanatçı ve sanat alımlayıcısının buluştuğu ortak duygular mekânı olmakta, böylelikle, sergi mekânları kendimizi aradığımız, bulmayı umduğumuz, umduğumuzu bulamadığımız 'bir yer' olmaktadır. Her yer olabilecek herhangi bir yere gönderme yapabilme gücüne sahip olan bu yerin önemi, Vücut sanatı temsilcisi Alman sanatçı Klaus Rinke (1939-...)'nin 1970 yılında gerçekleştirdiği 'Zaman, Mekân, Beden, Dönüşümler' isimli performansının fotoğrafları (Resim 7) ile



Resim 3: Joseph Beuys, Köşe Enstelasyonları, 1960-68

trüksiyonu (Resim 1) ve konstrüktif sanatçı Vladimir Tatlin (1885-1953)'in köşe rölyefleri (Resim 2) dir; alışılmışın dışında sergilenme biçimleri ve resim-heykel arası halleriyle asemblaj ve enstalyonla ilinti kurarlar. Peşi sıra gelenler, Joseph Beuys (1921-1986)'un 1960-68 yılları arasında birkaç defa tekrarladığı köşe enstelasyonları (Resim 3), Martin Barré (1924-1993)'nin 1969 tarihli 'Yersiz Nesnelere' (Resim 4), William Anastasi (1933-)'nin 1968 tarihli 'Özgür İrade'si (Resim 5) ve John Divola (1949-)'nin 1973-75 tarihli 'Vandalizm' serisi (Resim 6)'dir. Hepsi bir araya geldiğinde, zaman-mekânda sıkışıp kalmış 'insan' unsurunu tartışmaya açtıkları, günümüz sanatının yazgısını önceden haber verdikleri söylenebilmektedir.

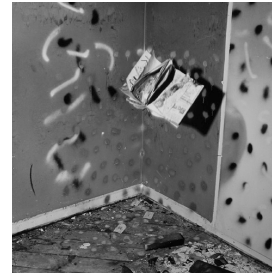
belirgin bir nitelik kazanır. (Fabrizi, 2014). Köşenin fizikselliği ile bütünleştiği bedeni ile Rinke, köşenin otoritesi üzerinden ilerleyerek, egemen otorite ile bağlantılı etki-tepki ilişkisini anlamaya, geliştirmeye, yorumlamaya açık beden imgesi yaratmaya koyulmuştur. Öyle ki



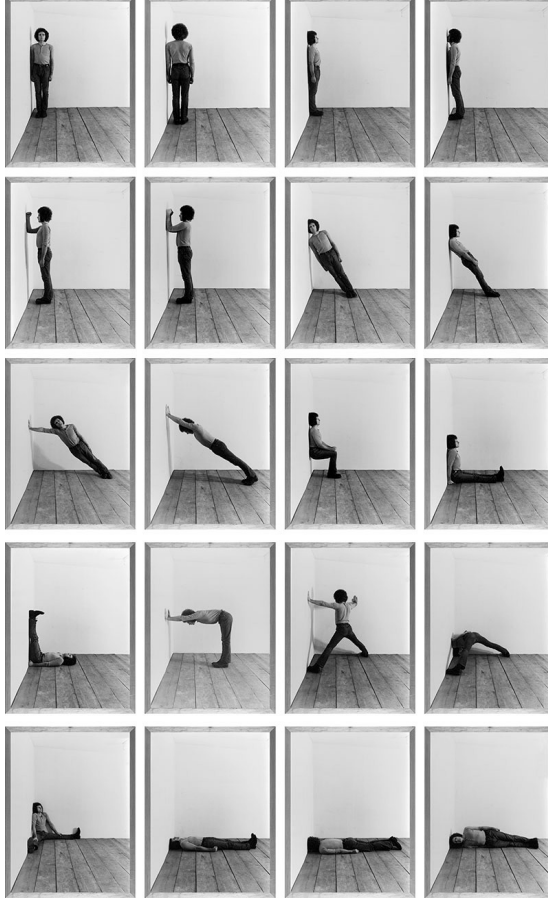
Resim 4: Martin Barré, 'Yersiz Nesnelere', 1969.



Resim 5: William Anastasi, 'Özgür İrade', 1968.



Resim 6: John Divola, 'Vandalizm', 1973-75.



Resim 7. Klaus Rinke, 'Zaman, Mekân, Beden, Dönüşümler', 1970.

kadın, erkek, anne, baba, çocuk, suçlu, masum, yalnız, aciz, güçlü, mutsuz, mutlu, aktif, pasif, uysal, saldırgan oluşa dair -toplumsal bütünlüğe ait olmayan uyumsuzluk figürleri de dâhil herkes, 'bir yer'de (var) olmayla ve sanatçı özne tarafından temsil edilmeyeyle, manevi eşdeğerlik alanını işgal etmektedir.

Bu sonucu peşi sıra inceleyeceğimiz dört örnekle daha da geliştirebiliriz; Vücut sanatı ve Kavramsal Sanat temsilcisi Alman sanatçı Tim Ulrichs (1940-...), 'Alandaki Koordinatlar' isimli enstalasyonunda (Resim 8) x,y ve z harflerini kullanarak, yalnızca sergi mekânının üç boyutluluğunu ve kendinin konumunu değil, şimdiki zamandaki sanat alımlayıcısının (bizlerin) değişen konumuna da işaret etmektedir (Schnurr,

2009). Yapıtı aracılığıyla muhtemelen Ulrichs, yaşadığı zamanın en önemli olaylarından 2. Dünya savaşı, Vietnam savaşı ve uzay yolculuklarının koordinatlarını bildirmektedir. Bir yandan içinde bulunduğu zaman ve mekânın dayatmalarından arınmak isteyen, diğer yandan, bunu yapanların bağımlı olduğu saat kavramını - akrep, yelkovan, saniye- duruk bir ana çeviren sanatçının, bizlerin de yaşadığı analogdan dijital sisteme geçiş çağını, dolayısıyla, insanlığın son üç neslini (xyz kuşağı) içine alan sürece işaret ettiği söylenebilmektedir.

Tim Ulrichs'in zaman ve mekânda sınırsızlık vurgusunun aksine, Zambiya doğumlu, İngiliz Amerikan vatandaşı olan görsel sanatçı Carey Young (1970-...)'ın 'Boşluğun İlanı' isimli, 2005 tarihli enstalasyonu (Resim 9) ise sınırlar hakkındadır. Sergi mekânının bir köşesi çerçeve içine alınıp, kenarına "çizerek oluşturulan bölgeye girerek ve orada bir süre kalmaya devam ederek, Birleşik Devletler anayasasının sizin için geçerli olmayacağını kabul ve beyan edersiniz" yazılmış olan eserde, sınırlar hem yaşamı kısıtlayan hem de güven hissi veren bir unsur olmuştur. Sanatçı, devlet-vatandaş ilişkisini düzenleyici siyasi yaptırımlara yönelik fikrini -birinden yana taraf olmaksızın- belirsizlik içinde sunmuştur.

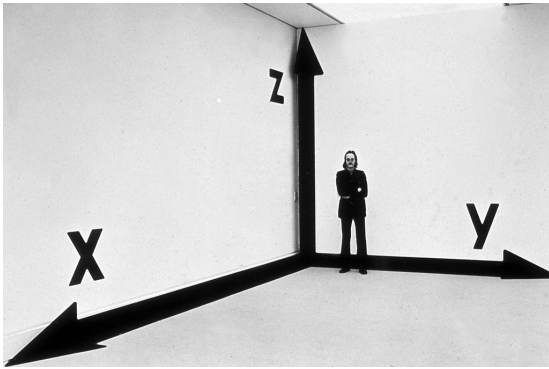
Kamusal alanlarda yansıttığı keskin ifadeler içeren büyük boyutlu ve hareketli LED ışıklı yazıları ile tanınan Amerikalı kavramsal sanatçı Jeny Holzer (1950-...)'ın 2003 tarihli 'Beş Mavi Köşe' (Resim 10) isimli daha küçük ölçekli çalışmasında, beş kez yinelediği "who this did to me (bunu bana kim yaptı)" ifadesi, ilk anda sanatçıyı rahatsız eden beş farklı durumun varlığını sezinletir, bunların ne olduğunu merak ederiz. Köşeye konumlanan sanatçı eylemlerine yönelik bir eleştiri veyahut nitelik sorgulaması olduğunu varsayabiliriz. Bu bizim, Holzer'i bir başka sanatçı Fransız Dominique Gonzalez-Foerster (1965-...) ile hesap sorma ve hesap verme noktasında buluşturmamıza olanak sağlar.



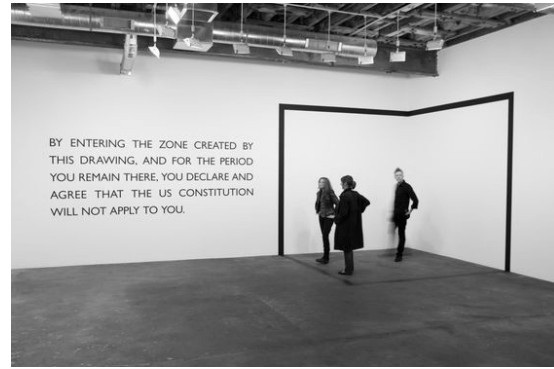
Resim 8: Timm Ulrichs, 'Alandaki Koordinatlar', 1973-75.



Resim 9: Carey Young, 'Boşluğun İlanı', 2005.



Resim 10: Jenny Holzer, 'Beş Mavi Köşe', 2003.



Resim 11: Dominique Gonzalez-Foerster, 'M.2062, Bob Dylan', 2013.

Gonzalez-Foerster, farklı ölçeklerde, farklı malzemeler kullandığı enstalasyonlarının yanı sıra, son yıllarda tiyatro ve sinema ekipmanları kullanarak, edebi, tarihi ya da popüler kültüre ait kurgu ya da gerçek karakterleri canlandırdığı performanslarıyla tanınıyor. Bunlardan 'M. 2062' adlı performansının bir bölümünde (Resim 11), Amerikalı müzisyen Bob Dylan kılığına bürünen sanatçı, elinde "Because (Çünkü)" yazan döviz taşımaktadır (Schipper, 2014). Şarkılarıyla kitleleri peşinden sürükleyen Bob Dylan'ın toplumun sesi olması halini tersine çevirdiği anlaşılabilir eylem, televizyon için stüdyoda çekilen seyircili eğlence programlarında seyirci tepkisini dinamik tutmak için kamera arkasından komut veri-

lererek yönlendirilme mizansenini hatırlatmaktadır. Gonzalez-Foerster, Jenny Holzer'a yanıt verir gibidir aynı zamanda. "Buradayım. Çünkü;..." demektir.

Örneklerden anlaşıldığı üzere, toplumuna ait bir birey olan sanatçı, kaçınılmaz olarak ya kendi köşesinde oluşunu ya toplumun mekânda yokluğa yüz tutan halini ya da mekânsız mekânda var olanı temsil formu olarak sunmanın arayışı içinde oluşunu dile getirmektedir. Çünkü o, hem toplumun içinde nesnedir hem de dışında öznedir ve sanat ise çoktandır, özne-nesne ilişkisinden ibaret bir doğrultuya girmiştir. Öyle ki, sanatı barındıran modern sergi mekânla-

rı, -Brian O'Doherty'nin tanımlamasıyla- kilise kutsiyeti, mahkeme salonu resmiyeti ve deney laboratuvarı gizemiyle dopdoludur. (O'Doherty, 2010:15) Söz konusu salonlarda yer alan sanatta gözlemlenen farklı tavırlarla paralellik kurabileceğimiz bu değerlendirme, sanatçının nesneyle kurduğu ilişkinin ne'liğini belirleyen -en azından- üç olasılığın varlığını duyumsatır. Ya, Pablo Picasso gibi ne aşıracağına bilen hırsız olunacak, eserler durmadan 'el' değiştirecektir; ya, Marcel Duchamp gibi yakalanıp yargılanamayan anarşist bir göçebe olunacak, eserler varılan yerlere uyum sağlayacaktır; ya da Joseph Beuys gibi şaman olunacak, eserlerle toplum tedavi edilmeye çalışılacaktır.

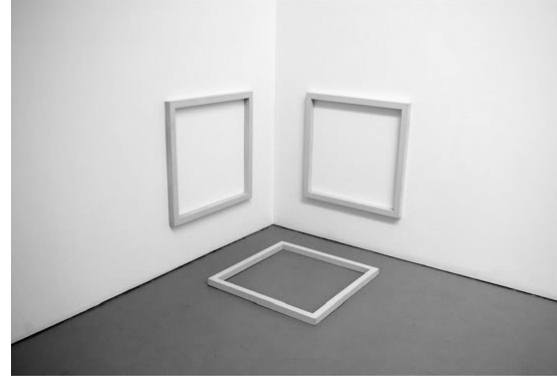
2. Sanat Alanında Ödüllendirilme ve Cezalandırılma Mekânı Olarak Köşe

Sanat alanında olan bitenden geriye bir tek soru işareti kalır; ortaya çıkan/çıkacak olan sonuçlar kimi, neyi etkilemiş ve etkilemektedir. Bu sorunun cevabını verecek kişi -sanatçı, sanat alımlayıcısı vd.- konumlandığı yerin ne türden bir mekâna (mahkeme/ kilise/ hastane) göndermesi olduğunu bilerek ya da bilmeyerek, sergilenen ritüellerden benzersiz duygularla çıkılacağı umudu ve vaadini isterse elinde tutacak, isterse yadsıyıp yok sayacaktır. Bu iki uç değerlendirme hali, sanatın ödüllendirme ve cezalandırma kavramlarıyla süregelen ilişkisinin varlığını ortaya koyar. Bu ilişkiyi kavrayabilmek için, soyut bir sürecin sonunda gerçekleşen sanatsal yaratmayı somutlayan sanat yapıtlarına odaklanmak gerekmektedir. Sanat yapıtı sayesinde, sanatçının kısıtlanamaz özgürlüğünü ve bu özgürlüğün getirdiği özgünlüğün zeminini ve dahası sanatçı otoritesinin tartışmasızlığını ispatlaması mümkün olmaktadır.

Sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasında bir iletişim aracı olan sanat yapıtı, taşımakta olduğu sanatsal bildirim gereği, kendine özgü bir sergileme ve sunum biçimi ile algılanabilirlik düzeyini belirler. Konumuz bağlamında, tercihen, kasten

ya da bir zorunluluk olarak köşeye konumlandırılan sanat yapıtlarının sergileme ve sunuluş biçimlerinin -geçmişten geleceğe, yukarıdan aşağıya, içerden dışarıya, sıfır noktasından tüm evrene, hatta cennetten cehenneme yönelim gösterir- ödüllendirme ve cezalandırma mevhumunu açığa çıkardığı gözlemlenmektedir.

Köşe-mekânın, yapıtın taşıdığı sanatsal bildirim katkısı olmasının ötesinde, birbirlerine bağlı ve bağımlı olduğunu gösteren üç örnek, galeri mekânı ve sanat yapıtını eşdeğerli nesne düzeyine getirir; ilk örnek, kavramsal/minimalist sanatçı Sol Le Witt (1928-2007)'in 'Duvar Parçaları' isimli (Resim 12) eseridir, duvarlara ve zemine yerleştirilmiş üç boş çerçeve ile köşenin ait olduğu mekânın özelliklerini sorgulama ve köşe kavramına geniş açıyla bakma önerisi gibidir.



Resim 12: Sol LeWitt, 'Duvar Parçaları', 1966.



Resim 13: Richard Serra, 'Köşe Sütunu', 1969.



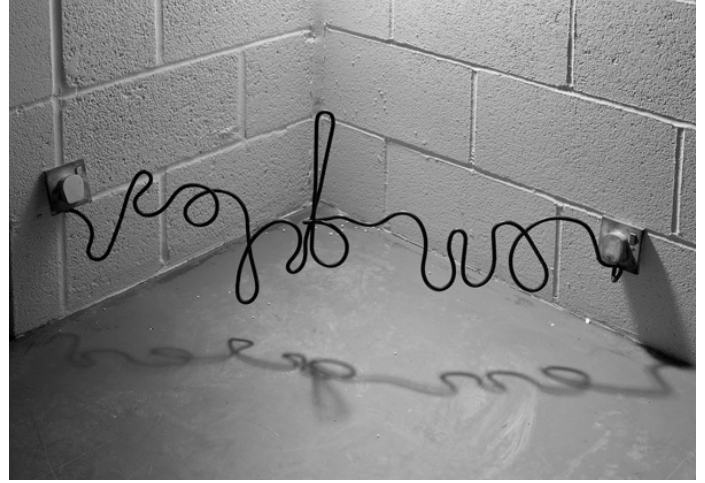
Resim 14: Cayetano Ferrer, 'Zoraki Perspektif', 2010.



Resim 15: Maurizio Cattelan, 'Cattelan', 1995



Resim 16: Snail Scott, 'Hayalet Yapı', 2013.



Resim 17: Sarah Payer, 'Silme Düzeneği (Bana Yardım Et)', 2011.

Diğer örnek, büyük boyutta metal saç yerleştirmeleri ile tanınan minimalist sanatçı Richard Serra (1939-...)'nın 'Köşe Sütunu' adını verdiği eseridir (Resim 13). Le Witt'in sunduğu, galeri köşesini tanımlayan, göz hizası altındaki küp silüetinin, Serra'nın eserinde göz hizasına çekilmesi -altı üstü açık L plaka olmasına rağmen- hacimsellik kazanmaya çalışan bir küp olma macerasına dönüşmesi söz konusudur. Çelik bir çubuk yardımıyla yerden yukarı itilen, siyah renkli küp görünümlü bu yapıt (Keldie, 2009) köşeye ilâştirilmeye kendi mahrem mekânını kurmakta, dolayısıyla, köşenin otoritesine direnerek, güç kazanmanın sembolü olarak yorumlanabilmektedir.

İlginçtir, varsayımsal küp ile küp olma mücadelesinin sonuçsuzluğu, Hawaiiili genç bir sanatçı Cayetano Ferrer (1981-...), 2010 tarihli 'Zoraki Perspektif' isimli çalışmasında (Resim 14) küpün varlığı yok edilerek görünür kılmıştır. İlk bakışta, yansıtıcı ayna ile kaplı olduğu veya cam gibi şeffaf olduğu zannedilen küpü, galeri mekânının üç yüzüyle çakıştıran sanatçı, yaşanan çevre ile var olan objeler arasındaki diyalogu inşa ve yeniden inşa etme arzusunu dile getirmektedir. Köşeye konumlanan yapıt aracılığıyla sanatçı, saklı olan ile yüzeyde olan arasında diyalog ku-

rulması için -tıpkı Le Witt gibi- daha geniş açıdan bakılmasını salık vermektedir. Ferrer'e göre, yaşanan çevre, tarih, evrim, modifikasyon ve mutasyon kavramlarını düşündürmek asıl mesele gibidir.

Le Witt, Serra ve Ferrer'in yapıtlarında gözlemlediğimiz köşede olma halinin, bizzat sanatçının kendisini bilme ve bildirme haline dönüştüğü durumları göstereceğimiz üç örnek ile köşenin ne türden duyguları tetiklediğini açıkça anlarız. İlk örnek, Maurizio Cattelan (1960-...)'ın 'Cattelan' adını verdiği işidir (Resim 15). Sanatçı, neon ışıkla yazılmış kendi adını köşe noktada konumlandırarak trajik bir anlatımı tercih etmiştir. Kendi isminde iki tane 't' harfi bulunmasına rağmen, bu yapıtta üç tane 't' olması, Batı sanatında sağında ve solunda iki hırsızla betimlenen çarmıhta İsa kompozisyonlarını hatırlatmaktadır. Böylelikle köşeye yerleştirilen '3t', hak edil(me)miş ceza ve kurban edilme temsili üretmiş sanatçılara yönelik bir statü derecelendirmesi olmakta, imzasını yerleştirmeye Cattelan, kendi sanatına yönelik eleştirileri savuşturmaktadır.

Köşeye sıkıştırılmanın bir makam ve mevki haline geldiği, oldukça etkileyici olan ikinci örnek, Snail Scott'ın 'Bir Köşedeki Eller' adlı seramik

heykelidir (Resim 16). Sanatçı, eller ve kolları, kendi dünyasını güzelleştirebilen, dönüştürebilen ve böylece hayata etki edebilen bir araç olarak kutsamış, iki duvarın tavanla buluştuğu köşegen süsü veyahut mekâna özgü bir uzumuşçasına aşağıya sarkıtmıştır. (Vorel, 2012) İnsan psikolojisinin çeşitli yönlerini gösterdiğine inanılan bedensel jesti okunabilir kılan eller, burada kendi elini okşayan -becerikli sanatçı zarafetine sahip- trajikomik öge olarak algılanmaktadır.

Köşeye sıkışan aciz varlığa (yukarıdan) bakma hali, insanların fiziksel gerçekliklerindeki tedirginliğini ve sorgulamalarını sunduğunu belirten Sarah Pager (1972-...) 'ın 'Silme Düzenegi; Bana Yardım Et' adlı üçüncü örneğimizde karşımıza çıkmaktadır (Resim 17). Köşeyi oluşturan duvarlardaki iki ayrı prize tutturulan yumru yumru tellerde gizlenen imdat (help me) talebinin yukarıdan gelen (ilahi) ışık ile görünür kılındığı bu eser, görmezden gelinen kıyım, yıkıma, savaşa, yaşamları tehlikeye sokan herhangi bir köşeye sıkıştırılmışlık haline ve ilahi adalete duyulan gereksinime tepkisellik içermektedir (Zulfqar, 2011). Yardım gereksinimi duyanın sergi mekanını bulamama, sponsor desteği alamama, ilgi görememe durumlarından muzdarip sanat-

çı olması ihtimali de akla gelmektedir. Bu türden bir yaklaşım, İngiliz sanatçı Oliver Palmer (1982-)'ın, sıkıştırılmış toprakla kalıbını çıkardığı galeri köşesine, bu kalıbı ters olarak yerleştirdiği 'Bir Galeri Köşesi' isimli çalışması (Resim 18) ile sanatçı öznelerin gereksindiği, sosyal, kültürel, ekonomik ilişkilerin ironik bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Eşdeyişle, görmezden gelinerek yok sayılan sanatçının kendine dönük muhakemesidir bu. Kendisinin, kendisine ceza verenin eseri olduğunu bildiren sanatçı, cezalandırılma unsurunu tersine çevirmiş, kendi kendini aklamış olmaktadır.

Amerikalı sanatçı Urs Fischer (1973-...)'ın 'İsimsiz' çalışması (Resim 19) ise tüm sınırlandırmalara rağmen, kendi konumunun farkında olan sanatçının ihtiyaç duyduğu araçlar hakkındadır (Cullinan, 2014). Köşe noktada sergilenen merdiven formu, otorite unsurunun, sağlam yapının ve mizacın, ancak sanatçının kendisi ve dik duruşu ile karşılanacağına iması olmaktadır. Sergi mekanına konumlandırılan merdiven ile -Hz. Yakup'un rüyasındaki metaforik merdiveni hatırlatır- bağlantılı olarak, tek yönde yukarı çıkışla, gökyüzü, yukarı ve cennet; ileri gidilmesi halinde düşüşle, başarısızlık, sakatlanma ve ölüm; geri geri gelinmesi halinde inişle, galeri



Resim 20: Zbigniew Warpechowski, 'Köşeye Çizikler', 1971.



Resim 18: Oliver Palmer, 'Bir Galeri Köşesi', 2008.



Resim 19: Urs Fischer, 'İsimsiz', 1997.

zemini, toprak ya da cehennem akla gelmektedir. Polonyalı performans sanatçısı Zbigniew Warpechowski (1938-...), 1971 yılında gerçekleştirdiği 'Köşeye Çizikler' isimli performansı (Resim 20) ise, elinde kömür kaleminden başka hiçbir araç olmaksızın sırtını dayadığı galeri mekanının köşesini işgal ve iptal eden -kapasitesi elverdiğince- 'sanatçı'nın köşeye sıkıştırıldığı duruma itiraz etme hakkının olmayışını protesto ettiği sezilenmektedir (Ryczkowska, 2008). Anlaşılacağı üzere, toplum sözcülüğünü üstlenen sanatçıların kendi yaşadıklarını ya da yaşananları reddinden doğan imgeler, dış dünyanın yansıması olan sergi salonlarındaki sanatsal etkinliğin işleyişini de gözler önüne sermektedir.

3. Sanat Yapıtlarında Cezalandırılmışlık Halleri ve Cezalandırılma Olgusu

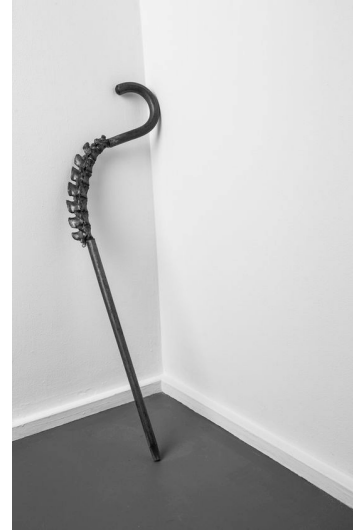
Kendi görüşlerini, düşüncelerini ve bunlara dayanan kararlarını, karşıtı olmayan tek doğruymuş gibi topluma sunabilen siyasetçiden farklı olarak sanatçılar, görüşlerini özgürce sunabilme yolunun darboğaz içinde sıkışıp kalma ile sonuçlanacağını bilincindedir (Erinç, 2000: 156). Böylelikle, sansür, yasak, yıkma, yakma, kıyım gibi siyasi sorunların üstesinden gelinmesi için mücadele ederek ortaya koyduğu sanatsal edimleri ile sanatçı, hem toplumun önünde durulabilir hem kalıcı olunabilir hem de evrenselleşebilir olmaktadır. Bunun başarılmasının yani siyaseten özgürleşmenin hem arzulan hem de korkulan bir yönü vardır; sağ kalarak üret-



Resim 21: Wolfgang Stiller, 'Kibrit Çöpü Adam', 2008



Resim 22: Philippe Parreno, 'Doğum Günü Mumları', 2007.



Resim 23: Sue Kneebone 'Anatomisinin Bastonu', 2013.

Her daim özgürlük gereksinimi duyma ve sınırları zorlama halinde olan sanatçı öznelerin otorite tarafından sınırlandırılması; malzeme seçiminde sınırlarının olması; sanatsal ifadesinin kapsamının gerektirdiği sınırlar ve kendi otoritesinin haklı kısıtlamaları, 'ödüllendirme' ve/veya 'cezalandırma'yı birer olgu düzeyine çıkartmaktadır. Sınırlandırılmaların sanatçı dünyasında açtığı yeni ufuklar kendi 'ben'ini ortaya koymada araç olmakta, çoğunlukla ulaşmak istenilen noktaya cezalandırılarak varılmaktadır.

meye devam etmeyle, manen ölümsüzlük bahşedilmesi arzulanırken, siyaseten özgürleşmiş bir toplumda bireysel özgürleşmeyle elde edilen varsayımsal başarının 'çürüme tehdidi'ne dönüşmesinden korkulmaktadır (Berger, 2015: 214).

Denilebilir ki, yer ile gök arasındaki dış dünyanın, insanlar arası olağan işleyişi bakımından aşağısı ve yukarısı arasında yücelleştirilen, hor görülen, yok sayılan, var edilen -sosyal, siyasal,

kültürel, ekonomik- her olay ve olgu için yaratılan ceza söylemi, engel teşkil etmek için 'bastırma' ile engellenemediyse 'söndürme' cezası aracılığıyla dağıtılmış veya kazanılmış toplumsal rolleri biçmektedir. Bastırılan ya da söndürülen her edim, 'çürüme'ye ya da 'yok olma'ya mahkûm edilmektedir.

Alman sanatçı Wolfgang Stiller (1961-...)’ın 'Kibrit Çöpü Adam' adlı, 2008 tarihli eserinde (Resim 21), yarı yanmış, insan boyutlarına yaklaşan büyüklükte, köşe duvarlara yaslanır vaziyette bırakılmış üç kibrit çöpü görülmektedir (Davies, 2013). Yakından bakıldığında, figürlerin rahatsız edici yüz ifadelerine sahip oldukları, kaskatı kalarak kömürleştikleri hissi duyulmakta, trajik bir ölüm ve gelip geçici yaşam yan yana gelmektedir. Böylelikle, geldikleri yeri yani sık ağaçlarla dolu ormanı (=toplumu) hatırlatarak, felaket yaratacak kıvılcımı taşımışlıkları ve toplumun içinden çıkan kötünün yakarak yok etme yöntemini hatırlatılmakta, hatta cehennemde yananarak ceza çekme düşüncesi art arda akla getirilmektedir.

Stiller’in karamsar bakış açısını umuda ve iyi dileklere eviren Cezayirli sanatçı Philippe Parreno (1964-...)’nın 2007 tarihli, 'Doğum Günü Mumları' adlı eseri (Resim 22) ise başlangıcı ve sonu olan yaşam sürecinde hızla geçen zamanın ayırıcına vardırın doğum günü kutlamalarının vazgeçilmez pasta mumlarından ibarettir. Parreno, insan boyutlarına yaklaşan büyüklükte, köşe duvarlara yaslanır vaziyetteki -kibrit çöpleri örneğinde olduğu gibi- mumların uçlarının yakılıp hemen söndürülmeleriyle, hayata bağlılığın, birbirinin yaşamına şahit olanların karşılıklı sev(il)me ihtiyacının ritüelistik yönünü hatırlatmakta, gülümsetmektedir. Parreno’nun iyimser ve bilgece tavrı, Sue Kneebone’un 2013 tarihli, 'Anatomicinin Bastonu' isimli (Resim 23) çalışmasının yanına geldiğinde ise kaçınılmaz sonu metanetle karşılama gücü elde edilmiş olmaktadır. Edinilmiş güç(-süzlük) sayesinde,

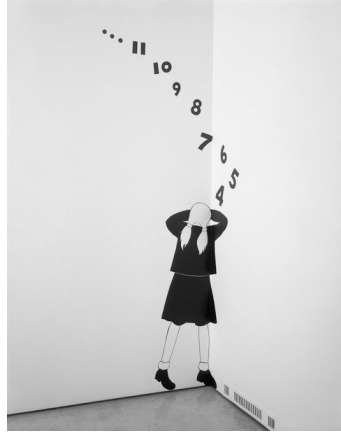
de, ayakta durma, ölüme yaklaşma ve ölüme yatma birer ödül ve ya cezaya dönüşüvermektedir. Toplumsal bir özne olan sanatçının sınırsal ediminin kabul görmemesi onu köşeye sıkıştırır. Oysaki daha doğmadan önce özgül aile ideolojisinin içinde bir 'özne' olarak yeri belirlenmiştir. (Althusser, 1994: 66) Yani, babasının adını taşıyacak, bir kimliği olacak ve yerini başka hiç kimse alamayacaktır. Ta ki toplumsallaşmaya başladığı oyun çağından itibaren oynadığı oyunlarda, oyun dışı kalarak, oyuncağını yitirerek, ebe olarak cezalandırılmayı kanıksayıp öğrenene kadar. Yarı gerçek yarı kurgu olan çocukluk döneminde oldukça güçlü olan sanatsal yaratıcılığın ve sanatın doğasında oyunun var olduğunun ispatı olabilecek üç örnek bizi bu konuda destekler niteliktedir.

Günlük yaşamda kullandığımız masa, sandalye, yatak, tabak, tencere gibi eşyaları devasa boyutlara getirerek, sergi salonlarına yerleştiren, böylece sanat alımlayıcısını hareketleri kısıtlı küçük bir bebeğin veya evcil bir hayvanın boyutlarına indirgeyen Amerikalı heykeltıraş sanatçısı Robert Therrien (1947-...)’ın 'İsimsiz' (Resim 24) adlı 1993 tarihli eseri oldukça etkileyicidir. Bina- nın içine gömülü tek bacağı ve binanın dışında kalmış varsayımsal üç bacağı ile devasa boyutlardaki masa görünümü bu eser, tavana yaklaşan yükseklikteki masaüstü, eksik bacakların yerine geçen duvarlar ve köşenin tamamlayıcılığı sayesinde, korunaklı bir masa köşesi olmakta ve adeta mekân içinde mekân yaratılmaktadır. Oyun çağındaki çocukların, yetişkinlerle araya mesafe koymak, kendi dünyalarının otoritesini ele geçirmek üzere sığındıkları masa altına mecazen yaratılmış bu görünüm, geçmiş şimdiki zamana, şimdiki zamanı geçmiş taşıyan zaman makinesi işlevselliğine sahiptir.

Gençlik yıllarını tutkuyla bağlı olduğu basketbol takımının maçlarını izleyerek ve hayranı olduğu yıldız oyuncularını takip ederek geçirdiğini belirten (Wynia, 2015) Kanadalı sanatçı Niall



Resim 24: Robert Therrien 'İsimsiz', 1993.



Resim 25: Donald Urquhart, '52 Kız' sergisinden, 2007.



Resim 26: Niall McClelland, 'Asla Zirveye Ulaşmadı', 2015.

McClelland (1980-...) 2015 tarihli 'Asla Zirveye Ulaşmadı' isimli, patlak basketbol toplarıyla oluşturduğu enstalasyonu (Resim 26) ile bizlere, sokak aralarında oynanan maçlarda hedefi tutturamayınca cam kıran, çatılara, bahçelere, balkonlara kaçan, kaçtığı yerdeki teyze ve amcalarca kesilen, patlatılan, dahası oynanmayınca ya da çok oynandığında havası sönen topları hatırlatmaktadır. McClelland, yaşamında önemli bir yer kaplayan basketbol tutkusu nedeniyle defalarca şahit olduğu, çocuklukta top oynayarak gerçek hayatta yıldız olmanın veya başarısız gözler körleşip zirveden düşüldüğünde unutulup gitmenin birbirine ne kadar yakın olduğunu dile getirmiştir.

İskoç sanatçı Donald Urquhart (1963-...) 'ın büyük tuvaler, heykeller ve kağıt üzerine mürekkep çalışmalardan oluşan, 2007 tarihli, '52 Kız' isimli kişisel sergisinin bir köşesine uyguladığı saklambaç oyununda ebe olmuş kız çocuğu resmiyle konumuza dâhil olmaktadır (Resim 25). Ebe kız, oyunda, duvar köşesine kapanmış vaziyette sayı saymakta, saklanan diğerlerine fırsat vermektedir. Sergisinin adına The B. 52's adlı müzik grubunun 1979 yılında çıkarttığı '52 kız' isimli şarkısındaki 52 kızın, Amerikanın bir birinden farklı genç kızlar olarak simgelenen 52 eyaleti hakkında olduğu bilgisinin yanlış oldu-

ğunu öğrenince -50 eyalet vardır- karar verdiğini söyleyen sanatçı, ebe kızı serginin en önemli figürü olarak konumlandırılmamıza olanak sağlar. 1950'li yıllar Amerikasının ruhunu yansıtan güzellik kraliçeleri geçidi gibi caddelerde yüzgeç kuyruklu Cadillac arabaların dolaştığı 1960-70'li yıllarda çocuk olan sanatçı, hayatını etkilemiş çeşitli kadınları -hiçbirşey söylemeden evi terkedip, kendisini çıkmaza sürükleyen annesi hariç- resmederek, yıllarca gizlediği kadını yönünü keşfetme macerasını açığa çıkarttığını bildirmiştir. (Kavass, 2007)

Yetişkin olmak, çocuk olmak, başarılı olmak, güçlü olmak, suçlu olmak, anne olmak, kadın olmak, erkek olmak, şu ya da bu ülke vatandaşı olmak üzerine geliştirilmiş örneklerden anlaşılacağı üzere, insanların çeşitli kategorilere dahil edildiği dayatmacı bir dış dünyadayız. Bununla ilgili olarak Japon sanatçı Yasumasa Morimura (1951-...) bir söyleşisinde şöyle söyler; "...İnsanların dâhil edildikleri kategoriler, sürekli olarak dış dünya tarafından dayatılır. Yine de tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde toplumun ona yüklediği ad, işlev ve konumun sınırlarını kat kat aşan unsurlar bulunur. Bunlar gri bölgelerdir. Ve günlük yaşamda genellikle su yüzüne çıkamayan bu gri bölgelere biçim kazandıran şey, sanattır." (Aktaran: Antmen, 2014: 11)

4.1. Ceza(landırılma)nın İki Uçlu Doğası

Cezalandırma olgusu - tabiri caizse- akla kararı seçmek türünden bir durumdur; iki uçlu doğasının bir ucunda 'şiddete maruz kal(ma)mak', 'şiddet kurbanı ol(ma)mak', 'şiddeti reddet(me)mek', 'şiddeti durdur(-a-ma)mak' öteki ucunda ise (s)empati vardır. Çok bilinmeyenli bir denkleme benzeyen bu cümleden ancak ve ancak çıkacak sonuç, ceza(landırılma)nın çözümsüzlüğe denk bir yapı arz ettiğidir.

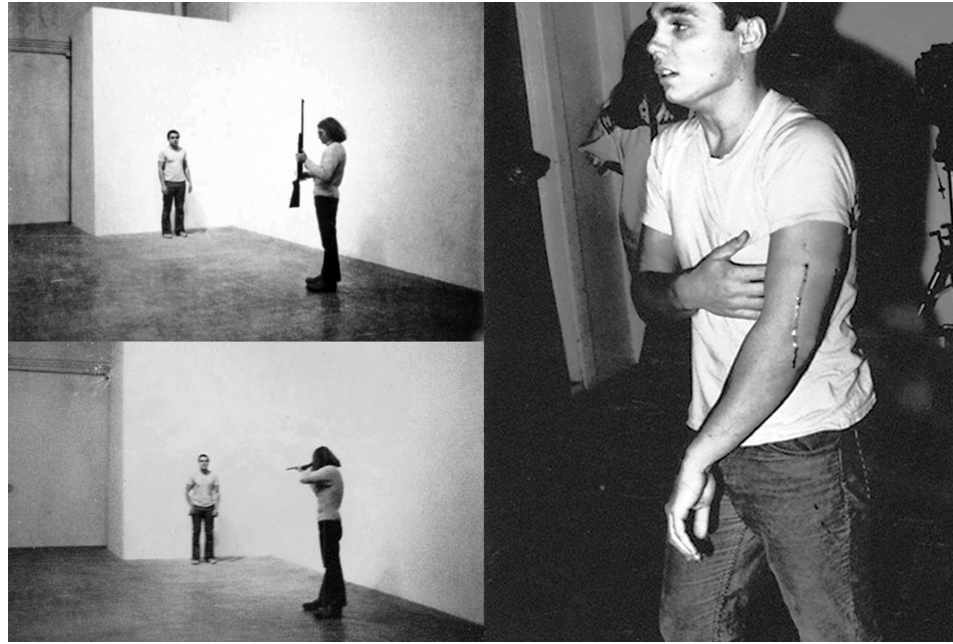
Belçikalı sanatçı Jan Fabre (1958-...)'nin 'Asılmış' isimli kendinin gerçek boyutlarındaki ahşap heykeli (Resim 27), cezayı çekenin görünür fizikseliği ile cezayı verenin hissedilir (gölge) varlığını yan yana getirmemize olanak sağlar. Bireyin kendine yönelik şiddetinin en uç noktası olan yaşama son verme ediminin, insanoğlunun çoklu kimlikle örtüşen varlığı ile ilişkilendirmek gerektiğini- sanat alımlayıcısının kendisiyle yüzleşmesi için - ortaya koyar. İpte salınan kişinin (kendini) yok-oluş cezasına çarptır(ıl)dığı düşüncesi, ölmeyi istemek mi, öldürmeyi istemek mi veyahut böylesi görüntüler üretip onları başkalarının bakışına sunmak mı daha şiddetlidir?

sorusunu sordurur. Bu görüntüyü katlanılmaz kılan şey, (s)empati duygusu (yoksunu) olan insanların sayısının giderek artıyor olmasıdır.

Bu türden sorulara cevap bulma anını yaşama ve yaşatmanın en şiddetli örneği, 1971 yılında kendini 22 kalibrelik silahla vurdurtan, performans, heykel ve enstalasyon sanatçısı Chris Burden (1946-2015)'in 'Atış' adlı gösterisi olmuştur. Arkadaşı, Burden'in isteğini yerine getirmiş, onu beş metre uzaktan vurarak kolundan yaralamış, olaya bir grup seyirci şahit olmuş, eylem sona ermiştir (Resim 28). Bir ceza olarak yıkımın ve katliamın insanlığın birbirine duyduğu güven ve güvensizlikle ilgili kolektif bir eylem olduğunu ispatlayan bu temsil, şiddet yaşayan toplumun sağaltımı için kendini kurban etmeye hazır sanatçı öznelerin varlığının da ispatı olmaktadır. İnsandan insana yönelen şiddeti bastırmanın bir tür lüsü olan, Hz.İbrahim'in oğlu İsmail'in yerine koç kurban etmesi ile özdeşleşen dini ritüellere nazire olarak, Batılı bir cezalandırma yöntemi olan giyotin ile kuzu kurban etmeyi projelendiren iki sanat öğrencisi İranlı İman Rezai (1981-...) ve Rouven Materne'in (doğum yeri ve yılı ile



Resim 27: Jan Fabre, 'Asılmış', 1979.



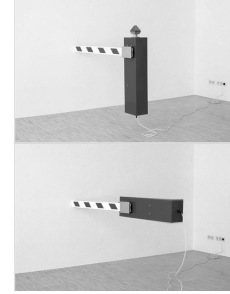
Resim 28: Chris Burden, 'Atış', 1971.



Resim 29: İman Rezai ve Rouven Materne, 'Giyotin', 2012.



Resim 30: Veit Stratmann, 'Agnes', 1994.



Resim 31: İvanov Pravdoliup, 'Düşüncelere Yasak Yok', 2007.

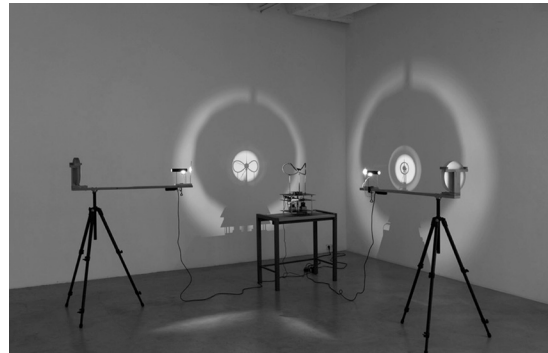
ilgili bilgi yoktur; 'doğdu-yargılandı-öldü' ibaresi kullanılmaktadır) 'Giyotin' adlı interaktif eylemi oldukça çarpıcıdır (Resim 29). Sergi süresince internetten oylanacak "kuzu kurban edilsin mi, edilmesin mi?" anketi yapan, sonuca göre kuzunun akıbetini belirleyeceklerini açıklayan genç sanatçıların eyleminin 190.000 hayır, 120.000 evet sayısına ulaşıldığında yerel idare tarafından sona erdirilmiş olması, bekleneni ve arzu edilmeyeni -görece- ironik bir boyuta taşımaktadır (Anonim, 2012).

Kurbanın kaderinin başkalarının elinde olmasının nedenini, toplumu oluşturan bireylerin birbirlerine göre konumlarını önde ve ileride, arkada ve geride olma ile derecelendirmesine bağlayan Alman sanatçı Veit Stratmann (1960-...)’ın 1994 tarihli 'Agnes' isimli eserinde (Resim 30) bulmak oldukça etkileyicidir. Sahipleri tarafından koyunlara sıklıkla verilen Agnes adını yapıtına veren sanatçı, topluca tüketilen kültürel ve sportif faaliyetlerde karşımıza çıkan bilet sırası bariyerlerine benzer bir demir konstrüksiyonu köşeye yerleştirmiş, oluşan koridoru tam köşede kapatmıştır. Böylelikle, köşeyi dönmek türünden başarının önünü çift taraflı keserek hicveden sanatçı, aslında kimsenin (daimi) lider olamayacağını bildirmektedir.

Toplumlarda, karşılıklı eylemlilik alanı olarak 'cezalandır-ıl-ma' ile bir önerme olarak 'yasak-aşma'nın birlikte iş gördüğünü ve bunun 'yer değiştir(me)' komutuna karşılık geldiğini

ortaya çıkaran Bulgar sanatçı İvanov Pravdoliup (1964-)'un 'Düşüncelere Yasak Yok' adlı, 2007 tarihli eseri (Resim 31), ulusal ve uluslararası boyutuyla göç hareketlerini akla getirmektedir. Köşenin yer değiştirme mekanı olarak arzuluyor olması düşüncesini seçme, onaylama, kabul etme, dahil olma olarak aşamalandırdığı anlaşılan sanatçı, köşe-mekanın sol tarafına giriş bariyeri koymuş, ancak, hak etme ve onaylanmayı temsil eden hareketli kolu duvara sabitleyip, sabit sütuna hareketlilik kazandırmıştır. Böylelikle sanatçı, tüm aşamaları tersine çevirerek 'tercih hakkı'nın var olmadığını ima etmiştir.

Doğu Avrupalı Pravdoliup'un ardından, Orta Avrupalı Macar sanatçı Attila Csörgő (1965-...)’nin "Değişen Şekiller" adlı, 2013 tarihli eserine (Resim 32) bakmak, bizi ilginç bir noktaya taşıyacaktır. Basit bir düzeneikle, temsili 'bir şey'in sürdürülmesi yada bitirilmesinin bakış açısına göre değişen sonuçları ve sebepleri olduğunu gösteren sanatçı, soldaki duvarda sonsuzluk,



Resim 32: Attila Csörgő, 'Değişen Şekiller', 2013.



Resim 33: Cesar Del Valle, 'İsimsiz', 2011



Resim 34: Vito Acconci, 'Özel İletişim Dersi', 2001

sağdaki duvarda hedef noktasına dönüşen gölge unsur aracılığıyla, aynı nesneye yöneltilen farklı ışık kaynaklarının etkisi üzerinde düşündürür; konum-alış (sonsuzluk) ile konum-veriliş (nihai hedef) birliktedir ve farklıdır.

4.2. İnsan Olana Biçilmiş Rollerin Gereği Olarak Kadın/Erkek -Oluş ve Diğerleri

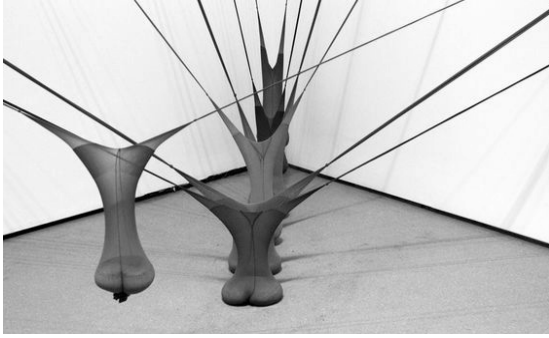
Kolombiyalı hiperrealist sanatçı Cesar Del Valle (1984-...), resim-mekânı ile sergi-mekânı arasında oluşan sınırı, birinin diğerini ihlal etmesiyle yarattığı sınırsız mekânlarda, atlama, çekme, itme, dayanma, gözü uzaklara dikme gibi çeşitli hal ve durumlardaki sıradan insan figürleri resmederek tartışmaya açmaktadır. Bunlardan seçtiğimiz örnek, gerçek boyutlarda genç bir erkeğin ve kadının, biri sağdan biri soldan gelerek, tam köşe noktada işaret parmaklarıyla birbirlerine dokundukları bir sahnedir (Resim 33). Hafızalardaki Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" resmi (1508-1512) ya da Steven Spielberg'in E.T. filmi (1982) ile birlikte bu resim, cennetten gelmişlik ile uzaya yollanmışlık arasında bir yer olarak buluşulan köşe noktada, kadının erkeği, erkeğin kadını ne gözle gördüğü üzerine bir ima olmaktadır; bir sonraki buluşmaya istekli olup-olmadıklarının işareti parmak uçlarının temas ettiği köşe nokta olmaktadır.

Bu noktanın cinsellik olması olasılığı, Amerikalı sanatçı Vito Acconci (1940-...)'nin 1975 yılında, Amerikan kimliğinin şekillenmesinde kamu ve

özel alan arasındaki sınırı bulanıklaştıran pornografinin etkisini ortaya koyduğu, 'Sınıfta Pornografi' adlı üç görsel, bir işitsel medya araçlarından yansıtılanlarla geliştirilmiş enstelasyonu ile bağdaşıktır. Bu enstelasyonun bileşenlerinin 2001 yılında yeni teknolojilere aktarılarak, 'Özel İletişim Dersi' adı altında tekrar sunulması anlam üretiminde dilin süregelen rolünü -yenileyip, tekrar ederek- belirginleştirmektedir (Resim 34). Öğrenme alanı ile cinsel alanı yan yana getiren oldukça dikkat çekici olan bu iş, 1960'larda ve 1970'lerin başında Amerikan kültüründe, psikoloji, sosyal bilimler, felsefe, radikal siyaset ve dilbilim alanında toplumun yeniden tanımlanmasının etkisini taşımaktadır. Galerinin bir köşesinde erotik-pornografik görüntülerin, karşı köşesinde, korku, arzu, hayal kırıklığı, kıskançlık, öfke, nefret gibi çatışmalı duyguları ifade eden tebeşirle yazılmış yazıların slayt akışının ve bu görüntülerin önünde, köşede, yere bırakılmış monitörde, dönüşümlü olarak, sanatçının "bana yardım edin" diyen sesi ile ereksiyon olan yapay penis görüntülerinin varlığı oldukça çarpıcıdır (Vitale, 2001).

Kadın/erkek cinsiyeti ve cinselliğini 'Hermafrodit' çağrışımlı heykelsi formlarıyla birbirine eşitleyen ve insan oluşu cinsiyetler üstü düzeye getiren Afro-Amerikalı görsel sanatçı Senga Nengudi (1943-...)'nin, 'R. S. V. P. I' isimli 1977 tarihli enstelasyonu sadece adı ile pek çok şey söyleme gücüne sahiptir (Resim 35). Partiler

ve etkinlikler için düzenlenmiş davetiyelerde, Fransızca, lütfen cevap veriniz anlamına gelen bu kısaltma ile sanatçı, eserini görenlerden bir cevap beklediğini bildirmektedir. Sanatçı ile sanat alımlayıcısını yüzleştirme, sanat yapıtı aracılığıyla etki-tepki diyalektiği kurma amacı hissedilen eserde, vücudu sararak vücudun esnekliğini tanımlayan, kadına ait bir eşya olan külotlu çoraplar içine kum doldurulmuş, kum giderek ağırlaşmış çorabı aşağı çekince testise benzeyen formlar ortaya çıkmıştır. Bedenden hariç bu organlar, birer olasılık olarak, hem kadın, hem erkek, hem de ne kadın ne de erkek ol(a-ma)manın, eşdeyişle, cinsiyet, ırk ve etnik kökene dayalı sorunların temsili olmaktadır.



Resim 35: Senga Nengudi, 'R.V.S.V.P.I', 1977

Konumuz bağlamında değerlendirdiğimiz tüm eserler ile neden sonuç ilişkisi kurabilen son örneğimiz, Amerikalı sanatçı Josh Hoering'in (1984) 2007 tarihli, 'Dunce' adlı eseridir (Resim 36); mutfaklarda kullanılan türden bir yemek masası sandalyesine, kesilmiş bacakları ve arkılığı ile yere ve duvarlara gömülüyormuş hissi verilmiş; böylelikle 'köşe', kendisini ve tüm anlamlarını -ne varsa içine çekecek güçte- bir bataklığa dönüştürülmüştür. Sahip kılınmış gelip-geçici dengesi ile üzerine oturulma ihtimali kalmayan salt bir objeye indirgenmiş eserine, öğrenme kapasitesi kıt olan kişi anlamına gelen 'Dunce (=Mankafa)' ismini veren sanatçı, 14. yüzyıldan günümüze yedi yüzyıllık tarihsel süreçte verilmiş ya da edinilmiş her türden cezalandırılmanın muhakemesini yapma fırsatı sunmuştur.



Resim 36: Josh Hoering, 'Dunce/Mankafa', 2007

Sonuç

Köşeye konumlandırılan her yapıt, sanat alımlayıcısı üzerinde oldukça güçlü uyaran etkisine sahiptir. Bunu tetikleyen, ayrı ayrı veya birlikte etki eden, yedi etmenin varlığından söz edilebilir;

Birincisi; birbirini kesen iki çizginin oluşturduğu açı olarak köşe, sağaltırken ölüme, cezalandırırken eşitsizliğe, yargıların uyuşmazlığa neden olana tepkisellik içeren, içe kapanık, dışa dönük, teşhirci, röntgenci, saldırgan, korkak, savunmasız, bencil, aciz, suçlayıcı, uyarıcı, erotik, iddialı, yorgun, bıkkın ve kabul edil-e-mez olanın iletişim (-sizlik) mekânı olmaktadır.

İkincisi; iki duvarın birbiriyle, tavanla ve duvarla birleştiği girintili veya çıkıntılı yer olarak köşe, insan-oluşun içsel/öznel ve/veya dışsal/nesnel dünyasını çevreler. Köşede durup, baş yere eğildiğinde güçlülük, baş yukarı kaldırıldığında zayıflık, tam karşıdan bakıldığında ise denge hali hissedilmektedir.

Üçüncüsü; kent yaşamda, iki sokağın veya cadenin kesiştiği yer olarak köşe, içerisini ve dışarısını birbirinden ayıran duvarlara mukavemet

sağlayarak, dışarıyı tehdit unsuru haline getirirken içerisini mahrem sığınağa dönüştürmekte, böylelikle, korunaklı uzamda olmayı hak edeni barındırmaktadır.

Dördüncüsü; bir yerin sınırları dâhilinde belirli bir bölge olarak köşe, kuzeyden güneye, doğudan batıya, soldan sağa, yukarıdan aşağıya veya ters istikametlerde sınırsızlığı ima etmektedir.

Beşincisi; kimsenin uğramak istemediği tekinsiz yer olarak köşe, değerleri ve anlamları üreten egemen otoritenin yargıçlığına, yaşarken cezalandırılmanın ve öldükten sonra cehenneme gitmenin liyakati olmaktadır.

Altıncısı; arzulanan yer olarak köşe, psikolojik, fiziksel, sosyal, kültürel, ihtiyaçların giderileceğinin/giderildiğinin varsayıldığı ütöpik bir mekan olmaktadır.

Yedincisi; duyarlılıklar alanı olarak köşe, hafızayı tetikleyen saf düşünce mekânıdır. İnsanoğluna, kendi hayatından çıkarılmış 'cennet köşesi', 'cehennemin dibi', 'köşede sıkış-tırıl-mak', 'köşe kapmak', 'başköşeye oturmak', 'köşeye çekilmek', 'köşe vuruşu yapmak', 'köşe olmak' türünden durum, kavram ve deyimleri bahşetmektedir.

Tüm bu olasılıklar, birkaç sözlük karıştırmayla ulaşılabilecek köşe tanımlarından ve 'köşenin fizikselliği' (Bachelard, 2014: 171-183)'nden de çıkarsanabilir. Ancak, sanat etkinliklerinin gerçekleştirildiği herhangi bir türden mekâna ait seçilmiş her hangi bir köşeye (sonradan) konumlandırılmış her yapıt için halihazırda olasılıklar olarak değerlendirilmemelidirler. Sanat yapıtlarının bizzat 'köşe' için üretilmiş olması, böylelikle, üretildiği zaman ve mekan koşullarında kendi özerkliğini kuruyor olması çok önemlidir. Aksi taktirde, yapıtın temsil ettiği düşüncenin kendisine odaklanması mümkün olamamaktadır.

KAYNAKÇA

Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev: Yusuf Alp, Mahmut Özışık, (4. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Anonim, (2012). "Artist banned from strangling puppies" <http://www.thelocal.de/20120427/42223> (18.01.2016)

Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler; Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.

Bachelard, G. (2014). *Mekanın Poetikası*, (2. Basım). çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Berger, J. (2015). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (6. Basım) çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.

Cisek, J.(2010) "Dunce's corner banned – but how did it all start? What's the origin of the dunce cap?" <http://spdrdng.com/posts/dunces-corner-banned-but-how-did-it-all-start> (20.02.2016)

Cömert, B. (2006), *Mitoloji ve İkonografi*, (1. Basım). Ankara: De ki Yayınları.

Cullinan, N.(2014). "Urs Fischer's Objects and Images" <https://www.the-modern-institute.com/files/56570aaa2f6e8-urs-fischerparkett.pdf> (20.02.2016)

Davies, E. (2013). "The Real matchstick men: Artist puts charred human faces on the end of giant matches" <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2297482/The-REAL-matchstick-men-Artist-puts-charred-human-faces-end-giant-matches.html> (13.01.2016)

Erinç, S. M., (2000). *Sanatın Boyutları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eyigör Pelikoğlu, F. (2016), "Corner Kick",<https://tr.pinterest.com/eyigrpeliko/lu/corner-kick/> (14.11.2016)

Fındık, M. (2015). Resmin Nasıl Asıldığı'nın Tarihi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Grosenick, U. (Ed.).(2001). *Women Artists*, London: Taschen

Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı; Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (2. Basım). çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fabrizi, M. (2014). "Klaus Rinke: Time, Space, Body, Transformations" <http://socks-studio.com/2014/09/01/klaus-rinke-time-space-body-transformations/> (09.01.2016)

Gottschalk, M.(2014). "Retired Artist Maurizio Cattelan's New Position: "Non-Curator" <https://www.artsy.net/article/editorial-retired-artist-maurizio-cattelan-s-new-position-non-curator> (29.12.2016)

Kavass, V. (2007). "Onion Tears: Donald Urquhart" http://www.stretcher.org/featu/res/onion_tears_donald_urquhart/ (08.01.2016)

Keldie E. (2009). "6 Works, 6 Rooms" <http://artobserved.com/2009/07/go-see-new-york-6-works-6-rooms-john-mccracken-fred-sandback-on-kowara-dan-flavin-sol-lewitt-richard-serran-on-view-at-david-zwirner-gallery-through-august-14th-2009/> (18.12.2015)

Nuttall, J.(2011). *Ahlak Üzerine Tartışmalar*, (2. Basım). çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı yayınları.

O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*, çev: Ahu Antmen) İstanbul: Sel Yayınları.

Paley, M.(2007). "Donald Urquart, 52 Girls" <http://www.artnet.com/galleries/maureen-paley/donald-urquhart-52-girls/> (21.01.2016)

Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*, çev: E. Burak Şaman, (2. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.

Ryczkowska, M. (2008). "Zbigniew Warpechowski" http://openarchive.pl/Zbigniew_Warpechowski-ar-5.html (15.01.2016)

Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı, Kent Tasarı ve Toplumsal Yaşam*, çev: S. Sertabiboğlu, Can Kurultay, (2. Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schipper, E. (2014). http://www.esterschipper.com/sites/default/files/dgf/PERFOR_MANCES/Dominique%20Gonzalez-Foerster_M2062_2014_EN_.pdf (16.01.2016)

Schnurr, A. (2009). Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkenntnisform [https://books.google.com.tr/books?id=tCAptzkGB-d8C&pg=PA121&lpg=PA121&dq=Timm+Ulrichs+Raum-Koordinaten+Raum,+1973/75&source=bl&ots=568ZeGLslz&sig=avcRif1Grz9qc620bxegAngaA&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwiokZfEmYzLAhWpwHIKHbEnD08Q6AEIMTAD#v=onepage&q=Timm%](https://books.google.com.tr/books?id=tCAptzkGB-d8C&pg=PA121&lpg=PA121&dq=Timm+Ulrichs+Raum-Koordinaten+Raum,+1973/75&source=bl&ots=568ZeGLslz&sig=avcRif1Grz9qc620bxegAngaA&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwiokZfEmYzLAhWpwHIKHbEnD08Q6AEIMTAD#v=onepage&q=Timm%20) (04.01.2016)

Vitale ,T. (2001)."Techarchaeology: Works by James Coleman and Vito Acconci", JAIC 2001, Volume 40, Number 3, Article 5 (pp. 233 to 258) <http://cool.conservations.org/jaic/articles/jaic40-03-005.html> (21.12.2016)

Vorel, J.(2012)."Snail Scott Sculptures on Exhibit at 'First Wednesday'gallery walk"[http://herald-review.com/entertainment/local/snail-scott-sculptures-on-exhibit-at-first-wednesday-gallery-walk/artic-](http://herald-review.com/entertainment/local/snail-scott-sculptures-on-exhibit-at-first-wednesday-gallery-walk/article_8b2d7976-d75b-11e1-ab0e-001a4bc-f887a.html)

[le_8b2d7976-d75b-11e1-ab0e-001a4bc-f887a.html](http://herald-review.com/entertainment/local/snail-scott-sculptures-on-exhibit-at-first-wednesday-gallery-walk/article_8b2d7976-d75b-11e1-ab0e-001a4bc-f887a.html) (29.11.2015)

Wynia, A. (2015). "Niall McClelland Q&A: Hot Sauce" <http://zero1magazine.com/2015/02/niall-mcclelland-qa-hot-sauce/> (26.01.2016)

Zulfqar A. (2011)."I am Solitary" http://www.beerslondon.com/pdf/ee_0b9c1a527545f50ae57483ce783590.pdf (30.12.2015)

Kendi Kültürünü Dönüştürmek: Japon Tiyatrosu

Selen Korad Birkiye¹

ÖZET

Japon tiyatrosu uzun bir geleneğe dayanan formalist ve ritüelistik yapısıyla dünya tiyatrosu içinde son derece önemli bir yere sahiptir. Ancak bu önemi günümüzde sadece antika değerinin ötesindedir. Çünkü "Kültür içi" malzemenin evrensel tiyatro malzemesiyle nasıl yoğurulabileceğini gösteren son derece önemli bir örnektir. Türkiye, Batılı tiyatro anlayışının benimsenmesinden bu yana hala yerel ama evrensel bir tiyatro dili arayışındadır. Bu konuda çeşitli çabalar olsa da dünya tiyatrosu içinde henüz istenilen bir noktaya gelinemediği açıktır. Buradan bakarak, Japon tiyatrosunun özellikle gelenekten yola çıkarak çağdaş bileşimlere gittiği post-shingeki hareketinin ilginç ve önemli bir model olacağı açıktır. Bu çalışmada, Japon tiyatrosunun tarihsel köklerinden post-Shingeki hareketinin iki önemli temsilcisi yazar Yukio Mishima ve yönetmen Suzuki Tadashi'nin çağdaş sentezleri mercek altına alınacaktır. Batılı olmayan bir ülkenin Doğu ve Batı'nın öz ve biçimini nasıl harmanlayarak dünyada özgün bir ekol yarattığı aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: geleneksel tiyatro, çağdaş tiyatro, Yukio Mişima, Suzuki Tadashi, Japonya.

Transforming One's Own Culture: Japanese Theatre

ABSTRACT

Japanese theatre has a peculiar statue in the world theatre because of its highly formalist and ritualistic structure. But its importance does not only depend on its historical value, but as a model for melting of intra cultural material with "universal" theatre material in the same pot. Turkey has still searching for a peculiar synthesis of Western and Turkish theatre for a long time. Although there has been serious attempts about this issue, it is clear that Turkish theatre is still far away from creating its own theatre form and language. So post-shingeki movement of Japanese theatre draws a peculiar and rational path for such an attempt in its sociocultural conditions. So in this article works of two important artist of post-shingeki theatre, writer Yukio Mishima and director and theatre pedagogue Suzuki Tadashi, will be evaluated, in order to indicate their "synthesis" on Western and Eastern theatre cultures.

Keywords: traditional theatre, contemporay theatre, Yukio Mishima, Suzuki Tadashi, Japan.

¹Doç. Dr. Selen Korad Birkiye, İstanbul Devlet Tiyatrosu. koradbirkiye@yahoo.com ve selenkorad@hotmail.com

Giriş

Japonya sosyolojik değişim kuramları içinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. 1868 yılına kadar dış dünyaya kapalı bir toplum olan Japonya'nın coğrafi ve kültürel izolasyonu, 19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar sürmüştür. Bu tarihten sonra Batı ile ilişkiler başlamış ve Japon Tiyatrosu'nu tanıtan inceleme ve metin çevirileri yayınlamaya başlamıştır. 20. Yüzyıla gelindiğinde Avrupalı sanatçılar Japon ve özellikle No tiyatrosuna yönelmeye başlamışlardır.

İrlandalı şair W.B. Yeats No üslubunda bir oyun denemesi yazmıştır: "Dançılar İçin Oyunlar". Brecht'in temelde Çin Tiyatrosu'ndan yararlandığı bilinmekle birlikte, "Evet Diyenle Hayır Diyen" başta olmak üzere bazı öğrenik oyunlarında doğrudan No etkisi sezilir. Ayrıca No tiyatrosunun kurucusu Zeami'nin kuramı Brecht'in yabancılaştırma temelli epik yöntemine benzerlikler gösterir. Bu örnekleri arttırmak mümkündür: Jacques Copeau'nun No denemelerinden, İngiliz besteci Benjamin Britten'in "Sumigava" operasına, Arienne Mnoschkine'in Shakespeare sahnelemelerinden Robert Wilson'ın "Eklem Oyunları'na" sayılmayacak kadar çok etkilenme olmuştur (And, 1993, Birkiye 2008). Batı'da bir çok üniversite Japon tiyatrosu kürsüleri açıp, süreli yayınlar da çıkartmaktadırlar.

Batıda Japon etkisi sürerken ilginç bir değişim de Japonya'da yaşanmıştır. Uzun yıllardır Kabuki ve Kyogen'in saltanatı nedeniyle ortadan kaybolma tehlikesi içinde olan No tiyatrosu bir canlanma yaşamaya başlamıştır. Her üç geleneksel biçim de devam ederken, No, Kabuki ve Kyogen'i çağdaştırma çabaları da ortaya çıkmıştır. Shimpa, modern tiyatro adı altında Batı etkileşimine girdikten sonra değişim rüzgarları estirmiştir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı'da olduğu gibi Batılı eserleri geleneksel Japon tiyatro formlarından hareketle yorumlamak da bir başka çizgiyi oluşturmuştur.

Japon tiyatrosundaki gelişmeyi, toplumsal değişim yani çağdaşlaşma hareketinden bağımsız değerlendirmek, onu dinamiklerinden koparmak anlamına gelecektir. Bu nedenle, Türkiye için de ilginç bir anlam taşıyan Japonya'nın çağdaşlaşma hareketine kısaca göz gezdirmekte yarar vardır.

Japonya'nın Sosyokültürel Değişimi

Japonya Asya tipi feodal düzenin en katı örneklerinden birini oluşturmaktaydı. Bir tür derebeylik sistemine dayanan son derece hiyerarşik Şogun ve Samurai iktidarı ile yüzyıllar boyu katı geleneklerin ve coğrafi konumunun –uzak ve ada oluşunun- da etkisiyle de kendi içine kapalı bir toplum olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Böylece Japonya'nın kuruluşu İ.Ö. 660'dan 1868 yılına kadar yaklaşık 2528 yıl Batı'ya kapıları kapalı kaldı. Aslında Tokugawa dönemi boyunca Japonya kapılarını Batı'ya değil, Hristiyanlaşma yoluyla sömürgeleştirici Batılılaşmaya kapatmıştır. Ama bilim ve sanattaki gelişmeler izlenmeye çalışılmıştır. Öte yandan Asya ile etkileşimleri doğal olarak sürmüştür. Budizm, Konfüçyus ve Tao öğretileri gibi tiyatro da Japonya'ya Asya'dan gelmiştir. Japonlar Budizm dahil dışarıdan gelen her türlü etkiyi birebir benimsemektense kendi ulusal karakterlerine uyarlamayı tercih etmişlerdir.

1868'de Meici hükümeti iktidara geldiğinde, her türlü değişime –takvimin değiştirilmesinden okullar açılmasına, toplum dışı olanlara eşitlik sağlanmasına kadar- karşı olan bir kamuoyu vardı. Ama tüm zorluklara ve hazinenin acıklı durumuna rağmen, imparatorun başta olduğu hiyerarşik düzeni değiştirmeden parlamenter sisteme adım atıldı. İmparator sanayiye kurarak hükümete finans ettirdi. Dışarıdan yabancı teknisyenler getirilirken, Japonlar da eğitilmek üzere yurt dışına gönderildi (Benedict, 1965). Ekonomik kalkınmasını gerçekleştirence,

³ Bkz: 1. Baudrillard "Simülatör ve Simülasyon" S. 29-30-31, 2011.

İmparator Meici Batılılaşma hareketine girişti. Aslında Japonya'nın temel "kalkınma" ilkesi Batılılaşma değil, yenileşme yani çağdaşlaşmadı. Güvenç'e göre Japonya çağdaşlaşmış, yani tarımsal üretimden sanayileşmeye geçmişti, tüm yasaları, yönetim ve kurumları da yenilemişti –ama bu sırada kimliğini de korumuş, yani Batılılaşmamıştı. Meici devrimiyle Japonya, İngiltere ile arasındaki yüz yıllık teknoloji açığını kapatmaya girişerek, hedefine ulaştı (Güvenç, 1983). Kısacası Japonya'nın yabancı kültürlerle ilişkisindeki en önemli ilke seçicilik olmuştur. Bu nedenle çağdaş ama aynı zamanda Japon kalmaıı becerebilmişlerdir.

Japonya tarihinde militarist ve işgalci eğilimler, XIX. Yüzyıl sonunda yoğunlaşmaya başlamıştı. II. Dünya Savaşı yenilgisi ve atom bombası faciasının ardından imparatorluk rejiminin yerini demokrasiye bırakması, Japon halkında bir kimlik bunalımını ve anlamsızlık duygusunu da beraberinde getirmiştir. Bunca insanın uğrunda canını feda ettiği imparatorluk ülküsü ortadan kalkınca, değerler de şiddetle sorgulanmaya başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler Japon tiyatrosunu da doğrudan etkilemiştir.

Japon Tiyatro Geleneği

Japon tiyatrosu köklerini Japon geleneğinin iki dinsel gücünden alır: Shinto ve Budizm. Bunlara, Japonya'nın tarihinde zaman zaman etkisini duyuran şamanizm, Hinduizm, Konfüçyuzm, Taoizm ve daha sonra da Hristiyanlık eklenir. İlkel törenler yerlerini son derece soyut teatral biçemlere bırakır. Ortolani, çok uzun bir geçmişe sahip olan Japonya'nın tiyatro tarihi beş bölümde inceler:

1. Birincisi, M.Ö. 250 yılında başlayıp, MS 710'a kadar süren Tarih Öncesi ve İlkel Dönem'in (Genshi) tiyatrosu, MS 300'lerde ortaya çıkan Kagura'dır. Pantomim, müzik ve dansın bileşimi olan bu gösteriler, kutsal mekan sayılan imparatorluk sarayında, ağır adımlarla, bu törenler için

yetiştirilmiş din adamları tarafından tanrılar için yapılırdı ve konularını da doğal olarak tanrılardan alırdı.

2. Kodai adı verilen Eski Dönem'de (MS 300-1192) Gigaku, Bugaku, Dengaku, Sangaku/Sarugaku ortaya çıkar. Gigaku, VII. Yüzyılın başlarında Güney Çin'den Japonya'ya gelmiş bir tiyatro biçimidir ve Budizm'in dini gereklerini yerine getirmek için kullanılan müzik ve gösterilerden oluşur. Bugaku adlı tiyatro ise dans-müzik ya da dans-eğlence anlamını taşır. Saray için yapılan doğru ve zarif müzik anlamına da gelmektedir. VIII. Yüzyılda Çin'den gelmiş ve hala –değişmeden- sürmekte olan bir türdür. Dengaku ise pirinç tarlası eğlencesi olarak adlandırılır. Köylülerin bereket ayinlerinden ortaya çıkmıştır. Ayin daha sonra, loncalar halinde örgütlenen profesyonel oyuncular tarafından oynanmaya başlamış, XVI. Yüzyılda ise tamamen ortadan kalkmıştır. Sangaku da Japonya'ya dışarıdan gelen bir türdür. VIII. Yüzyılda ihraç edilen Sangaku, akrobasi, oyunlar, sihirbazlıklar, komik skeçler, folk dansları ve müziğin bileşiminden oluşmuştu. Sarugaku ise, sözle mimik eşliğinde oynanır ve maymun eğlencesi anlamını taşır. X. Yüzyılda ortaya çıkar, Sangaku ile aynı eğlendirici malzemelerden yararlanır ve tapınakların dar sınırlarını aşar. Komik pantomim öğelerinin gelişmesine neden olarak Monomane (taklit) ve Sarugaku No'nun doğuşuna ön ayak olur.

3. Orta Çağ'da (Chusei, MS 1192-1568) nogaku gelişir. Nogaku klasik No ve Kyogen'den oluşan geleneğin adıdır. No'nun kelime anlamı "yetenek/beceri"dir. XIV. Yüzyılda Sarugaku geleneği içinde gelişen bir dans tiyatrosudur. Klasik Japon tiyatrosunun bugüne kadar yaşayan en önemli formlarından biridir. Kyogen ise, No'ya paralel olarak gelişen geleneksel tiyatro içinde yer alan komik bölüm ve formlara verilen addır.

4. Erken Modern Dönem'de (Kinsei, MS 1573-1867) Joruri ve Kabuki yayılma gösterir. XVI.



Resim 1: 17. Yüzyıl Kabuki Sahnesi (<http://www.indiana.edu/~ealc100/JArt1.html>, 18.4.2016)

Yüzyılda ortaya çıkan kukla tiyatrosu Joruri, XIX. Yüzyılda Bunraku adını alan Japon kukla tiyatrosunun atasıdır. Kabuki ise, XVI. Yüzyılın sonunda imparatorluk sarayının ince eğlencelerini anlamayan Şogunlar tarafından desteklenen popüler halk tiyatrosudur.

5. Modern Dönem’de (Kindai, 1868-) Şimpa ve Şingeki çağa damgasını vurmuştur. Şimpa, Meiji döneminde tiyatroyu batılılaştırma ve modernleştirme çalışmalarını kapsayan yeni drama okuluna verilen addır. Şingeki ise, 1906’da başlayan ticari tiyatro hareketinden bağımsız olarak, tiyatronun edebi yönünü ve teatral değerlerini ortaya çıkartarak, modernleşmeyi amaç edinen yeni tiyatro hareketinin adıdır (Ortolani, 1990).

Kısacası, son derece ritüel ağırlıklı bir tiyatrodan evrilen Japon tiyatrosu tapınaklar ve İmparatorluk sarayıyla bağlantılı biçimler kadar, köylü şenlikleri ve halk tiyatrosundan da beslenerek, sınıfsal beğeni düzeyiyle ayrışan ve biçim/iç-

riği buna göre farklılaşan iki ana çizgi izlemiştir. Pek çok toplumda yer alan “yüksek” sanat ve “halk” sanatı olarak ayırabileceğimiz bu iki çizgiye, XIX. Yüzyılda başlayan modernleşme hareketiyle de birlikte, Batı etkisiyle bir üçüncüsü eklenmiştir. Günümüzde Japon tiyatrosu hayatla daha içiçe olma çabalarını sürdürürken, yeni tiyatro anlayışını, geleneğinden kopmadan devam ettirmenin yollarını aramaktadır. Çağdaş Japon tiyatrosu arayışlarında temel teşkil eden iki önemli klasik tiyatro geleneği, nogaku ve kabuki aşağıda daha detaylı olarak incelenecektir:

Nogaku

No ve Kyogen, aynı geleneğin, yani Nogaku’nun iki parçasını oluştururlar. No, dans, drama, müzik ve şiiri yüksek estetik düzeyde birleştiren bir tür tragedya’dır. Zen Budizmi No üzerinde büyük etkiye sahiptir. Buna göre nihai barışa ulaşmanın yolu tüm varlıklarla bir olmaktan geçer. Bu da bireysel isteklerin ve dünyasal yaşamın boşunaliği ve geçiciliği anlayışını besler.

En tipik No oyunlarının kahramanlarla kendini dünyadan koparamayan kötü ruh ve hayaletler arasında geçmesinin temel nedeni de bu görüştür (Brockett, 2000: 263). XIV. Ve XV. Yüzyıllarda oyun yazarı ve oyuncu Kannami ve oğlu Zeami'nin öncülüğünde bu günkü formunu almıştır. Zeami 250'nin üzerinde No oyunu yazmış ve No oyunculuğu, rejisi, öğretimi, bestelemesi ve yapımı üzerine estetik ilkeleri belirlemiştir. Zeami, bir No oyunun yazılması için üç evre saptamıştır: Malzemenin seçimi (şu), yapısal özelliği (şaku), edebi ve müzikal kurgusu (şo). Her oyunda temel olarak erkek, kadın, erkek ve şövalye olmak üzere üç tip vardır ve her oyun beş bölümden oluşur (Nutku, 1985).

No tiyatrosunun toplam 2000 oyunluk bir klasik oyun repertuarı vardır. Edo döneminde bütün gün süren No programları sırasında 5 kategorinin her birinden birer oyun gösterilmesi adet olmuştur. Bu gün ise her temsilde bir No, bir de Kyogen oyunu gösterilmektedir. Beş kategorideki oyunların konuları aşağıdaki gibi kategorize edilmektedir:

1. Kami-no: Tanrıların görüldüğü Şinto tapınağına ilişkin oyunlar.
2. Şura-mono: tarihsel kişilerin, savaşçıların başlarından geçenleri konu alan oyunlar.

3. Kazura-mono: Mutsuz aşkları işleyen ve "peruka oyunu" adını alan oyunlar.

4. Kyojo-mono: Acıyla aklını kaçıran kadınların tragedyaları.

5. Kiri-no-mono: Kötü ruhları ve törensel oyunları içerenler (Ortolani, 1990).

Geleneksel olarak her program yukarıdaki türlerden birer oyun içerir. Brockett bunun mantığını şöyle açıklar: "Bu oyunlar sırasına göre oynanır ve belli bir model oluştururlar; önce tanrılar dünyasının masumiyeti ve barışı gösterilir, sonra insanın günahı, pişmanlık, kurtarılma olasılığı ve sonuç olarak barış ve uyumun yolunda duran güçlerin yenilmesinin zaferi" (Brockett, 2000: 264).

Daha genel bir sınıflandırmaya göre ise no oyunları ikiye ayrılır:

1. Genzai-no: Gündelik yaşamda geçen ve baş oyuncunun şimdiki zaman ait olduğu oyunlar.

2. Mugen-no: Düşler, fanteziler, tanrılar, hayaletler gibi doğa üstü olaylar üzerine oyunlar. (A.g.e)

No oyunlarında eylem aşırı yoğunlaşmıştır ve stilizedir. Oyuncuların oyunu toplam 35 pozis-



Resim 2: No oyunu - Chikanobu Toyohara 1838-1912



Resim 3: Temel no maskları: Üst sıra, soldan sağa: İhtiyar erkek maskeleri, Yaşlı maskeleri; Kadın maskeleri.

Alt sıra: Erkek maskeleri; İblis maskeleri ; Hayalet ve Ruhlar

yon içinde sınırlandırılmıştır. Pozisyonlar, metne uygun durumları ve ruh hallerini belirtecek şekilde ikiye ayrılmıştır. Çolpan oyun üslubunu şu sözlerle aktarmaktadır:

“Oyun hiçbir zaman doğal değildir ve olmamalıdır...artistik doğallığı elde etmek için, doğal hareketleri öldürmelidir; bu bir tür sembolizmdir. No’da her hareket, her jest son derece stilize olup, seyirci için belli bir anlam taşır ...küçük bir jest, seyirciye uçsuz bucaksız bir dünya gösterir...Oyunun plastik güzelliği, kusursuz bir teknik ve disiplin yoluyla elde edilmiştir. Şu var ki bu disiplin, oyuncuyu yetkin bir araç yapan, en küçük kişisel davranışı ona tanımayan bir disiplindir” (Çolpan, 1964 : 13).

No tiyatrosunda odak oyuncudur. “Waki” ve onu izleyenler ile “Şite” ve onu izleyenler olarak iki

tür oyuncu vardır. Waki ve onu izleyenler, oyunu sunan ve gelişimine yardım eden oyuncular- dır; Şite ve onu izleyenler ise asıl ilgi odağı olan oyunculardır. Bunlar da çocuk rollerini oynayan Kokata ve Kyogen oyuncularını olarak ikiye ayrılırlar. Kyogen oyuncularını sadece Kyogen oyunlarında değil, No oyunlarındaki köylü, halk gibi insanları da oynarlar. No oyunlarında kişi sayısı kalabalık değildir. On kişilik bir koro ve birkaç kişilik bir orkestra eşliğinde oynanır. Dekor ve aksesuarlar son derece yalındır. Buna karşılık kostümler son derece şatafatlıdır. Baş oyuncu – Şite- maske takar. No tiyatrosunda her biri ayrı ad taşıyan 70 tip maske vardır, ama beş ana türe ayrılırlar: yaşlı, erkek, kadın, kutsal varlıklar ve canavarlar.Sadece erkek oyuncuların rol aldığı No tiyatrosunda minimalizm hakimdir, tek ihtişamlı öge geçmişin resmi kostümleridir. Koro ve bir flüt ve iki-üç vurmalıdan oluşan orkestra samurai kostümü giyerler. Aksesuar kullanımı son

derece sınırlıdır. Ancak yelpaze bir anlatım aracı olarak büyük öneme sahiptir. Dekor ve sahne makinesi kullanılmaz (Brockett, 2000).

No, Şogun Ashikaga Yoshimitsu'nun himayesinde yayılmıştır. Edo döneminde (1603-1868) askeri hükümetin resmi sanatı olarak benimsenmiştir. Feodal lordlar kendi No topluluklarını desteklemişlerdir. Dolayısıyla üst sınıflara yönelik bir incelmelik ve beğeni taşır. Meici devrinde Şogun zamanından kalan her kurum gibi, No da reddedilmiş ve kaybolmaya yüz tutmuş, XX. Yüzyılda tekrar canlanmıştır. Günümüzde Japonya'da 1500 profesyonel No oyuncusu bulunmaktadır.

No oyunları sırasında yer alan ara güldürülere Kyogen adı verilir. No daha müzikal bir türken, Kyogen söze dayanır. Kyogenin konuşma tekniği Kabuki tiyatrosunun ilk biçimini ortaya çıkartmıştır. Toplum taşlaması içeren Kyogen oyunları maskesiz ve müziksiz oynanır. Kyogen de No gibi babadan oğula geçen bir aile geleneği şeklinde sürdürülür ve kadın rollerini de erkekler oynar.

Kabuki

XVII. yüzyılda ortaya çıkan Kabuki, bir halk tiyatrosudur. Geleneksel temel tarzlar içinde en saf olanıdır. No'nun etkisi altında kalsa da asıl esin kaynağı halkın kendisidir. Kurucusunun Şinto Tapınağı'nın kutsal dansözü Okuni olduğu, dolayısıyla Kabuki'nin ilk zamanlarında oyuncularının çoğunluğunu kadınların oluşturduğu söylenir. Ancak daha sonraları toplum ahlakını korumak adına kadınların sahneye çıkması yasaklanır. Bu sayede erkekler kadın rollerini oynamada inanılmaz bir ustalığa erişirler, ancak cinsel cazibeden kaçınmak için alınlarını traş etmeleri ve herhangi bir cinsel imadan azade olmaları şart koşulmuştur.

Kabuki, Japonya'da Avrupa tiyatrosunu en çok yaklaşan dramatik biçim olarak değerlendirilir. Sahne oyunları, dialoglar, müzik ve dansın bile-

şiminden doğan bir tür melodramdır. Konular No'ya göre daha gerçekçidir. Burjuva yaşamını, düşüncesini, beğenilerini yansıtır. Kabuki hem dramatik oyun, hem opera, hem de revüdür. Kabuki 1603'ten 1750'ye kadarki sürede temel özelliklerinin hepsini geliştirdi, oyunculuk yöntemi yenilendi, doğaçlama eğlencelerin yeri, gelişmiş oyunlar aldı ve oyunculuk sanatı üst düzeye ulaştı. Zaman içinde her topluluğa bir oyun yazarı ve çıraklar eklenmeye başlandı. Böylece topluluklar kendi oyunlarını yazmaya başladı. Ancak edebi özellik taşımayan No oyunları, sadece gösteri için bir temel teşkil eder. No ve Kyogen'de olduğu gibi sınırları net çizgiler yoktur. Komik ve trajik öğeler aynı oyun içinde bulunabilir.

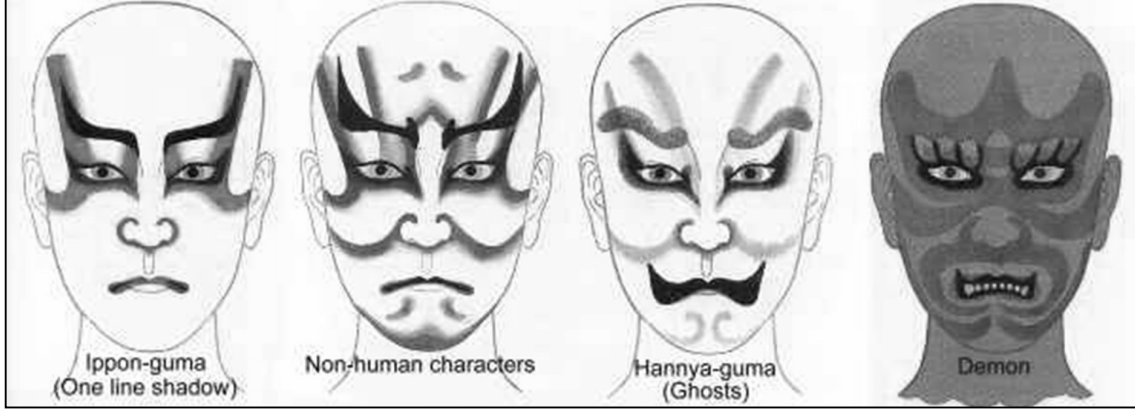
No'nun özelliği yumuşaklık ve ağırbaşlılıkken, görkem ve anlatım gücü de Kabuki'ye ithaf edilir. No konularını mitolojiden alır, Kabuki ise daha gerçekçidir. Ancak her iki tür de stilizedir. Kabuki kendisinden önce gelen tiyatro formlarından çok etkilenmiştir. Bir çok oyununda, No ve Bunraku (kukla tiyatrosu) konularından



Resim 4: Kabuki Oyunu

yararlanır. Popülaritesini yitirdiği dönemlerde, popüler olan türlerin konularını içine katarak tekrar canlanır. Sahne düzenlemesinde seyirciyi eyleme katma çabası vardır.

danstan kasıt, ritmik hareket, maksatlı duruş ve konvansiyonel jestler olarak algılanmalıdır. Hemen hemen tüm jestlere müzik eşlik eder. Böylesine bir soyutlama içinde, rolün rasyo-



Resim 5: Kabuki Makyajı. Soldan sağa: kalın ve tek çizgiyle yapılan makyaj; insan olmayan karakterler; hayaletler; iblis

Klasik kabuki repertuarında 300 oyun vardır. Bu tiyatronun bir kısmı Şosa-goto, dans tiyatrosudur. Oyunların çoğunluğu baştan sona bir öyküyü anlatırken, bir kısmı sadece en beğenilen sahnelerden oluşan epizodik bir yapı sergiler. Oyunların çoğu melodram biçimindedir. Bunların dışında, kabuki oyunları konusuna ve oyun kişilerine göre ikiye ayrılır:

1. Jidai-modo: Tarihi dramalardır, savaşçı ve soyuların öykülerini anlatır. Çoğunluğu içlerinde anlık komedi parçaları bulunduran ağır trajedilerdir.

2. Sewa-moto: Evcil dramalardır. Halkın yaşamı üzerine kurulu gerçekçi öyküleri konu edinir. Ancak oyunculuk ve sahneleme gerçekçi değildir.

Kabuki oyunlarının en büyük özelliği, estetik güzelliğe verdiği önemdir. Dolayısıyla, en gerçekçi kabuki oyunundaki en ufak jestler bile oynamaktan çok dansa yakındır. Ancak burada

nel yorumlanması da gereksizleşir. Genellikle anlatıcı sahneyi hazırlar, yorumlar yapar ve diyalogun bir bölümünü ya da tamamını söyler. Konuşmalarda da doğallıktan kaçınılır ve şarkı söyleme ile konuşma arasında, deklamasyonlu bir yol benimsenir. Japon tiyatrosunda önemli olan oyuncunun teknik mükemmeliğidir. Bu nedenle de oyuncu eğitimi 6,7 yaşlarında başlar (Manjiro, 1995). Dans, diksiyon, entonasyon ve kostüm giymeye doğru eğitimleri sürer. Kabuki'de roller beş ana bölüme ayrılır: "Tachi-yaku, sadık, iyi ve cesur adamlar; Wakashukata, genç adamlar, eğer genç adamlar tabiat olarak naziklerse Nimaime olarak adlandırılırlar; Dokakata, kötü komiklerin de dahil olduğu komik roller; Koyaku, çocuk rolleri ve Onnagata, tümü erkekler tarafından oynanan her çeşit kadın rolü." (Brockett, 2000, s:271) Kabuki oyuncuları maske takmazlar, ama bazı rollerde yüzün kas yapısının altını çizen son derece abartılı ve güçlü makyajlar yapılır. Beyaz zemin üzerine siyah ve kırmızı renkler kullanılır. Onnagatalar içinse yapma kaş çizilir, gözün kenarı ve ağız kırmızıya

boyanır. Her rolün kendine ait, bazıları yaklaşık 20-25 kg gelebilen, geleneksel kostümü vardır. Derebeylik rejimi sırasında No oyuncularına büyük saygı gösterilirken, Kabuki oyuncuları hor görülür ve çeşitli yasaklamalara tabi tutulurdu. Ancak Kabuki çok zor bir sanattır. “—orta yetenekte oyunculara yer yoktur. Burada kötü oyuncu yoktur. En küçük rolün yaratılması bile bir şaheser olmalıdır. Yeryüzünde oyuncunun oyunda yetkinlik idealine böylesine eriştiği belki de başka bir tiyatro yoktur.” (Çolpan, 1964:44) Sonuç olarak Kabuki'nin görselliği, No'nun konvansiyonelliği ile Batı tiyatrosunun yanılmacılığı arasında bir yerdedir. Sembolikten göreceli olarak gerçekçi olana uzanan bir dekor anlayışı vardır. Dekor, daha çok süsleme amaçlıdır. Ve bütün sahneler seyircinin gözü önünde değişir (Brockett, 2000).

Kabuki de belirli bir yetkinliğe ulaştıktan sonra duraklama dönemine girmekle birlikte, bugüne kadar varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Tiyatroda Çağdaşlaşma Çalışmaları

Meici döneminde Batı etkisiyle yeni tiyatro biçimleri aranmaya başlandı; her konuda olduğu gibi sanat alanında da Avrupa'yla birleşme yoluna girildiği bir dönemdi. Takahashi, Meici döneminde ortaya çıkan bu durumu “...Avrupa taklitçiliğinin uzun girişimler sonunda tiyatro sanatında eriştiği en yüksek nokta” olarak değerlendirir.” (Takahashi, 2009:91) Geçmişten gelen her şey gibi Kabuki ve No'ya da kendilerini tüketmiş sanatlar olarak bakılıyordu. Kabuki ve Bunraku'yu çağdaşlaştırma çabaları kısa süreli ve genelde çok başarılı olmayan çabalardan ileri gidemiyordu. Japonların Avrupa'daki gibi “modern” bir tiyatro oluşturma hareketine girişmeleri şimpa denilen propaganda tiyatrosunu doğurdu. Şimpa-geki yeni drama okulu anlamına gelir. Bu akımı Sudo Sadonori başlatır. Aktif olarak politikanın içinde yer alan ve Liberal Parti üyesi olan Sadanori, tiyatronun da tutucu rejime karşı politik olması gerektiğini savunu-

yordu. Tiyatronun Reformu İçin Büyük Japon Topluluğu'nu (Dainippon Geigeki Kyofakai) kuran Sadanori ve grubu, ilk gösterilerini 1888'de gerçekleştirdiler. Öte yandan, Kawakami Otojiro Kabuki dünyası dışında yaşamayı sürdüren Japon tiyatrosunda bir çok ilke imza atan sanatçı olarak tarihe geçer. Japonya dışına ilk turne gerçekleştiren topluluk da onunkidir. Bu dönemin gösterileri, çağ açan tiyatro olayları olarak nitelendirilmekten çok, Kabuki'nin temellerini sarsmaya çalışan tuhaf, amatör oyunlar olarak nitelendirilir. Bu durum Japon tiyatro anlayışını gözle görülür bir biçimde değiştiren gelişmelerin ortaya çıkmasına kadar sürdü. Salonun karartılması, sahne aydınlatılmasına önem verilmesi, sosyal ve politik konuların tiyatroya girmesi, çocuk oyunlarının başlaması, gösteri süresinin kısalması, Batılı tarzda tiyatro biletleri kullanılması, Batı klasiklerinin oynanmaya başlaması, kadınların tekrar sahneye çıkabilmesi ve en önemlisi de geleneksel tiyatro tekelinin dışında da ayakta kalılabileceğinin anlaşılması gibi...

XX. yüzyılın ilk on yılı Şimpa'nın en başarılı olduğu yıllardı: iki büyük kabuki aktörünün ölümüyle durgunlaşan Kabuki tiyatrosu, Çin-Japon savaşı sonucunda rağbet gören savaş konulu oyunlar, Kabuki sanatçılarının da Şimpa gösterilerinde yer almaya başlamaları, iyi yazarların orijinal Şimpa oyunları yazmaları bu döneme damgasını vurdu. 1907'de 130 aktörün kurduğu Şimpa Büyük Koalisyonu adlı dernek o dönemde bu akımın gücünü gözler önüne sermektedir. Şimpa, Şingeki hareketinin ortaya çıkışıyla birlikte gerilemeye başlar. Yirmi yıllık bir can çekişmeden sonra 1929'da Şimpa, Kabuki dünyasına da hakim Shochiku Topluluğu tarafından düzenli temsillerine başlayarak istikrara kavuşur. Böylece Şimpa, tiyatro tarihine Kabuki ve Şingeki arasında katalizör görevi gören hafif, sentimental, eski moda ve karışık estetik tatlar taşıyan bir geçiş tiyatrosu olarak geçer (Ortolani, 1990).

Şimpa'nın öncüleri Batı tiyatrosuna bir edebi tür ve rehber olarak çok az ilgi gösterirler. Öte yandan Şingeki adı verilen yeni drama ekolü, iki büyük Tokyo üniversitesi merkezinde ciddi çeviriler, Batı tiyatrosu incelemelerinin yanı sıra Japon edebiyatının da incelenip karşılaştırılması çalışmalarıyla ortaya çıkan ve Japon modern dramasını yaratan ciddi ve akademik kökenli bir hareketti. Şingeki, geleneksel Japon tiyatrosunun devamı olarak değil, tam tersine onu yadsıyıp, kırarak ortaya çıkan bir türdü. Şingeki'nin No ve Kabuki'den ayrılmasını sağlayan en büyük özelliği, İbsen ve Çehov'un izinde gerçekçi bir tiyatro yaratarak modern öncesi tiyatro türlerinin irrasyonelitesinden kaçınma arzusu olarak tanımlanmaktadır. Böylece Japon tiyatrosu, gerçekçiliği benimsemiştir: "Batıda olduğu gibi, modernizmin dinsel dogmaları ve ahlak kurallarını şüphecilik, entelektüel görecelik ve bilinmezlik ile yer değiştirtmesi gibi, modern Japon tiyatrosu da geleneksel kozmolojiden benzer bir yabancılaşmayla farklılaşır."(Goodman, 1988 : 4)

Nutku Şingeki'nin gelişimini dört evreyle açıklar:

- 1. Aktarma devresi (1898-1923):** Avrupa yazarlarının ve oyunlarının incelendiği bu dönemde Şingeki Batı tiyatrosunu taklit etmekle birlikte, Kabuki'nin etkisinden de kurtulamamıştır. Ancak bu evrenin sonunda Stanislavski ve Reinhard örnek olarak alınırlar.
- 2. Deneysel Evre (1924-1929):** Çuiki Tiyatrosu'nun öncülüğünde gelişen bu evrede Batı'nın büyük yazarlarından oyunlar oynanırlar. Yönetmene büyük önem verilmeye başlanır. Işık, giysi ve dekor tasarımcıları yetişmeye başlar.
- 3. Proleter Tiyatro Evresi (1929-1950):** Solcu görüşlerin ön plana çıkarıldığı bu evrede hükümetten gelen baskılar nedeniyle gelişme çok

olamaz. 1946'da toplumcu gerçekçi bir yöne doğru eğilir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası Amerikalıların Japonya'ya yerleşmesi ve baskıları sonucu bu tiyatro yasaklanır.

4. Edebi Tiyatro (1936-1960): Klasik tiyatro yapıtlarına dönülür. Fukura Çuneyari'nin kurduğu Bulutlar topluluğu Japon tiyatrosunun en önemli topluluklarından birisi olur. Yerli oyun yazarları gelişir (Nutku, 1985).

Öte yandan Şingeki, demokratik, hatta sol tandanslı sloganlarına rağmen, didaktizm ve belli bir elitizm atmosferinden ve tepeden vaaz veren halinden sıyrılamamıştır. Ayrıca geleneksel ve popüler tiyatro biçimlerini ve eğlenceleri inkar ettiğinden dolayı da popüler kültürün tabanına ulaşmakta başarısızlığa uğramıştır (Takahashi, 2009:91).

1960'larda Şingekiye karşı olan bazı tiyatro toplulukları "Şingeki-ötesi" denilen yeni bir akım başlattılar. Örneğin, Tsuna Kaitori, Şingeki'yi şu sözlerle eleştirir:

"Şingeki artık kendi geleneğine sahip olan tarihi bir tiyatroya dönüştü. Genç kuşağın sorunu da bu gelenekten kaynaklanmaktadır. Bize göre, modern Avrupa tiyatrosu artık ulaşılması gereken 'altın bir ideal' değildir. Hatta zararlı, kısıtlayıcı bir etkisi vardır. Şingeki'nin altında yatan başarılı Batı çökmektedir. Özünü oluşturan 'canlılığın zıtlığını' kaybetmiştir. Şingeki karşı durmasını ve aşmasını sağlayacak diyalektik gücünü devam ettiremez olmuştur; kendisi aşılması gereken bir kuruma dönüşmüştür" (Goodmann, 1988: 7).

Şingeki-ötesi tiyatro ile klasik Japon tiyatrosunda da bulunan iki öge tekrar ortaya çıkmıştır: Arketipsel, tarihsel tiplerin (eski dramadaki tanrıların eşdeğeri) dönüşümü ve kişisel nedamet

ve toplumsal devrimlerle dünyanın ıslah edilmesi. Amaç geçmişe dönmek değil, geçmişte görmezden gelinen Japon geleneğinin ve hayal gücünün kaynaklarını arayarak modern tiyatronun klişelerini kırmaktır. Bu, Şingeki gibi organize bir hareket değildir, spontan olarak ortaya çıkmıştır. Böylece Şingeki'nin konvansiyonel Batı tiyatrosuyla aynı olan kuralları (tiyatronun metne dayalı olması, oyuncular ve yönetmenin metni birlikte yorumlayarak sahneye aktarmaları, tiyatronun izleyiciyi eğittiğine dair olan inanç, izleyicinin pasif ve boyun eğen tutumu, klasik çerçeve sahne kullanımı) tek tek sarsılıp, reddedilmiş, yeni, orijinal, Batılı olmayan, çağdaş, postmodern bir Japon tiyatrosu yaratılmıştır.

Özet olarak, Şingeki, Avrupa'daki Natüralizmin etkisiyle başlayıp, politik bir kimliğe kayan, en son psikolojik gerçekçilikte karar kılan bir akım olmuştur. 1960'lardan başlayarak, klasik No ve Kabuki geleneklerini çağdaş tiyatro anlayışıyla yoğuracak sentezlere gidilmektedir. Dolayısıyla Şingeki-ötesi hareketi 'yeni deneysel dönem' olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bu eğilime ışık tutacak iki örnek oyun yazarlığı alanında Yukio Mishima, tiyatro topluluğu olarak da Tadashi Suzuki'nin kurduğu Suzuki Company of Toga'dır.

Çağdaşlaşan Klasik Metinler: Mişima ve No Oyunları

Şingeki hareketinin yetiştirdiği en büyük yazarlardan birisi Yukio Mişima'dır. Yaşam öyküsü de en az eserleri kadar sarsıcı olan Mişima, Batılı okurlar tarafından da en çok tanınan Japon yazarlarından. Büyük bir disiplin ve enerji ile hayatı boyunca geceyarısından şafağa dek düzenli olarak yazan Mişima, içinde romanların, kısa öykülerin, geleneksel Japon No ve Kabuki oyunlarının ve senaryoların da bulunduğu yüzü aşkın eser vermiştir.

Mişima 1925'te Tokyo'da doğmuştu. Üst düzeyden bir memurun oğluydu. Tokyo'daki soylular okulunda eğitim gördü. II. Dünya Savaşı sıra-

sında çürüğe çıkarılınca bir uçak fabrikasında çalıştı. Savaş sonrasında Tokyo Üniversitesi'nde hukuk eğitimi gördü. Maliye bakanlığında çalışırken yayınlanan yarı otobiyografik romanı 'Bir Maskenin İtirafı'nın (1948) gördüğü büyük ilgi üzerine kendisini tamamen yazmaya verdi (AnaBritannica, 16, 1989: 145).

Ölüm, kan ve intihar saplantısı, eşcinsellik, modern yaşamın kısırlığı ve geleneksel Japon değerleri arasındaki ikilik yapıtlarındaki başlıca temalardır. İlk yapıtlarında Batılı karşıtı, acı çeken kişileri ele alırken, son dönem eserlerinde Japon edebiyat geleneğine uygun olarak daha olumlu kişileştirmelere gitmiştir. 1961'de yayımlanan 'Yurtseverlik' (Yukaku) adlı öyküsü hara-kiri teması çerçevesinde Japon askeri ahlakını yüceltiyordu. Bu eserle Mişima, on yıl sonra girişeceği intihar eyleminin de savunmasını yapıyordu. İntiharıyla savaş sonrası Japonyasında yaşanan anlamsızlık, kim ve ne için ölüneceği, sembolik ölümsüzlüğü garantileyen en iyi ölüm yolunun hangisi olacağı gibi soruları da cevaplandırmış oluyordu. Mişima çözüm yolunu öyküsünde şöyle anlatır:

"Karısının gelin gibi ışıklar saçan beyaz giysiler içindeki görüntüsünde, teğmen sevdiği ve uğruna canını verebileceği her şeyi görür: İmparatorluk sarayı, vatan ve ordu bayrağı" (Goodman, 1988: 21).

Mişima 1968'de yazdığı 'Kültürün Savunusu Üzerine' adlı yapıtında da, geçmişi ve atalarını idealize ederek Japon kültürünün savunusunu, İmparatorluk kurumu ile ilişkilendirir. Şingeki-ötesi hareketin özellikle kaçındığı bu tutum, Mişima'nın ölümü tercih etmesinin sebeplerini de açığa çıkarır.

Mişima Batı kültürünü ve yaşam tarzını son derece iyi tanıyan bir yazardı. Ancak Japonya'nın geleneksel değer ve yaşam tarzlarının kaybolmasından büyük üzüntü duymaktaydı. Kara-

te, kılıç oyunları gibi Japon savaş sanatlarında ustalaşarak, savaşçı Japon ruhunu korumak ve olası bir sol ayaklanmaya karşı orduya yardım etmek amacıyla 'Kalkan Derneği' adlı paramiliter bir örgüt kurdu. 1970'de örgüt üyeleriyle birlikte Tokyo'daki Japon Savunma Kuvvetleri karargahını bastı. Japonya'nın silahlanmasını yasaklayan savaş sonrası anayasayı protesto edip, savunma kuvvetlerini geleneksel Japon kültürünü korumak için ayaklanma çağrısında bulduktan sonra, bu modern samurai, geleneksel intihar yöntemi olan seppuku ile kendisini öldürdü. İntiharı modern Japonya'nın çöküşü karşısında gerçekleştirilen en son protesto hareketi olarak nitelendirildi (newdawnmagazine.com.au, 1995).

Goodman'a göre Mişima'nın intiharının sebepleri, Şingeki-ötesi hareketin çözmeye çalıştığı sorunlar ile aynıydı. Yani, Şingeki-ötesi hareket de savaş sonrası Japonya'da kültürün temel taşlarından yoksun kalmanın sonucunda yaşanan boşluk ve anlamsızlık duygusuna odaklanmıştı. Japonya'nın savaştaki yenilgisi bu travmanın başlıca nedeniydi. Çünkü milyonlarca Japon'un uğruna yaşamını kaybettiği imparatorluk sisteminin kurumsal yansımaları ve bunu besleyen felsefi ve mitik değerlerinin kaybolması 'bunca insan kimin için yaşadı ve öldü?' sorusunu kafalara kazıyordu. Mori Joji, Şingeki-ötesi yazınını şöyle tanımlar:

"Japonya'nın sosyal kurumları, hükümet sistemi ve kanunları modernleşip, demokratikleşirken, en iyi yazarların eserlerinde modernleşme karşıtı bir 'hayalet etkisi' görülmeye başlandı. Yazarların bir çok başyapıtı (Kawabata, Tanizaki ve Mişima gibi) çeşitli hayalet hikayelerini maskeler... Hayalet kavramı burada edebi, arketipsel, estetik ve sosyo-psikolojik faktörlerle analiz edilecek bir araç olarak kullanılmıştır. Eğer modern Japon edebiyatı böyle bir etki altındaysa, edebiyatın bu hayaletleri özgürleştirebileceğini düşünebiliriz" (Goodman, 1988: 22-23).

Sonuç olarak Şingeki-ötesi hareket bu hayaletleri özgürleştiren ve izlerini Meici döneminden beri hissettiren bir hareketti.

Mişima'nın bu incelemede konu edilmesinin ana nedeni de, tiyatro tarihinde o zaman kadar başarılı sonuçlarına pek nadir raslanan No oyunlarını çağdaşlaştırmada yatmaktadır. Bir çok yazar eski formları çağdaş temalarla besleyen girişimlerde bulunmuşlardı. Bu oyunların bazıları popülerlik kazanmalarına rağmen, eski oyunların dil güzelliği ve uyumu sağlanamamış, üstüne üstlük çağdaş bir oyundan beklenen psikolojik boyutu da yakalayamamışlardı. Öte yandan Mişima, No'yu çağdaş tiyatro sanatına gerçek anlamda kazandıran yazar olmuştur. 1950-1955 yılları arasında yazdığı bu oyunlar, o tarihten bu yana Japonya'da ve Batı'da sık sık oynanmıştır.

Mişima oyunlarını yazarken serbest bir uyarılma yöntemini tercih etmiştir. Amacı bu oyunları anlaşılabilir ve çağdaş bir yapıyla yeniden yaratmaktır. Keene'ye göre, Mişima'nın eski No oyunlarını kullanma yöntemi oyundan oyuna farklılık gösterir. Bazen ana temayı alır, bazen de özgün oyunu ayrıntılarına kadar korumayı tercih eder. Örneğin 'Bez davul' adlı oyunda saray bahçesinin bahçevanı yerine bir büro hademesini, aşık olduğu prenses yerine de bir moda evinin müşterisini koyar. Her iki oyunda da aşkını ispat etmek için adamın bez bir davuldan ses çıkartması gerekmektedir ve adam intihar eder. Klasik oyunda hayalet prensesi davul sesiyle rahatsız ederken, Mişima'nın oyununda kalbinde sevgi barındırmayan kadının davulun sesine de sağırlaşması, hademeyi bir kere daha yıkar:

"HANAKO: (umutsuzlukla kendi kendine) Yaşayan erkekler gibi tıpkı.

İVAKİÇİ: (kendi kendine) Kim kanıtlayabilir bana... bu kadının davul sesini duyduğunu bana kim kanıtlayabilir?"



Resim 6: Mişima'nın Sotoba Komachi adlı çağdaş no oyunu

HANAKO: Davul sesini duymuyorum, hala duymuyorum...

İVAKİÇİ: Doksan dört, doksan beş... Boşuna. Davuldan ses gelmiyor. Sus pus olmuş bir davuldan ne ses gelecek?... Doksan altı, doksan yedi... Hoşçakal defne prensesim benim, hoşça kal...Yüzüncü darbe de tamamlandı... Hoşçakal!

HANAKO: (düşte gibi) Davula tek bir kere olsun vursaydı belki duyardım sesini." (Mişima, 1991: 56-57)

Mişima'nın gündelik mekanları ve sıradan kişileri No oyunlarının içine katması ya da klasik oyunda kısaca geçilen bölümleri köpürtmesinin üzerine, varoluş sorunlarıyla boğuşan çağdaş insanın karamsarlığını eklemesi sayesinde, oyunlar uyarlamasının ötesine geçerek yeniden yaratılırlar. Onun bu çalışmaları, Batılı yazarların eski dramatik metinleri malzeme olarak kullanmalarıyla karşılaştırılır: Cocteau'nun Oedipus

uyarlaması 'Cehennem Makinesi' ya da O'Neill'in Orestes çalışması 'Elektra'ya Yas Yaraşır' gibi (Keene, 1991).

Sonuç olarak Mişima belki toplumu değiştirmese de, geleneksel Japon toplumunun sanatını ve öykülerini, modern insanın sorunları, psikolojisi ve anlatımıyla harmanlayarak son derece yetkin ve özgün bir tiyatro dili yaratmıştır.

Klasik Biçemlerin Batılı Metinlere Uygulanması: Suzuki

Performanslardan, klasik Japon tiyatrosuna, Batılı metinlerden çağdaşlaşan klasiklere, müzikallerden avant-garde oyunlara doğru genişleyen Japon tiyatrosu günümüzde oldukça canlı ve renkli bir portre çizmektedir. Şingeki-ötesi dönemin en ilginç figürlerinden birisi olan Tadashi Suzuki bu döneme damgasını vurarak, geleneksel ile modern birleştiren farklı bir sentez anlayışının en önemli temsilcilerindedir. Aslında pek çok Şingeki-ötesi topluluk Suzuki ve tiyatrosu doğrultusunda No ve Kabuki'yi içeren

²Angura: Japon yer altı tiyatro hareketine verilen isimdir (1906-1985). Daha çok bir karşı kültür yaratmaya çalışan bu hareket, Batı'daki performans sanatına ve Off off Broadway'lere benzetilebilir.

yeni arayışlara girmişti. Ama Suzuki ve tiyatrosu (Suzuki Company of Togo) Batı'da en çok tanınan topluluk olarak çalışmalarını dünyayla paylaşma fırsatı buldu. Bunun temel nedeni, Doğu ve Batı tiyatro gelenekleri arasında bir köprü kurmaya çalışmasının yanı sıra, Batılı oyunları oynayanların karşısına çıkan pratik problemleri, geleneksel Japon oyunculuk tekniklerinden hareketle çözerek, anlamlı bir bütün oluşturmada yatmaktadır.

Suzuki Tadashi, tiyatroya 1958'de Waseda Üniversitesi'nde Özgür Waseda Sahnesi (Wasedo Jiyu Butai) adlı bir üniversite topluluğunda adım attı. Ancak Şingeki'ye meydan okumaya ve 1961'de yazar Betsuyaku Minoru ve 12 amatör oyuncu ile kurduğu Özgür Sahne (Jiyu Butai) adlı öğrenci tiyatrosunda başladı. 1966'da tiyatro topluluğu adını Waseda Shogekijo (Waseda Küçük Tiyatrosu) olarak değiştirdi. (Goto, 2009) Minoru'nun 1962'de yazdığı 'Zo' (fil) adını taşıyan oyunu, bir çok avant-garde ve absürd yazarın işlediği 'kendi yaşamı içine hapsolmuş insanın karamsarlığı ve umutsuzluğu' konusunu işleyen Beckett etkisinde bir eserdir. Dilin sade kullanımı, Angura oyunlarının sahne dilinin oluşmasında büyük etki yaratır. Ancak Suzuki bu oyunların da Batı tiyatrosundan etkilendiğini kabul eder. No oyunlarından etkilenmesi de Minoru'nun önemli özelliklerinden birisidir. Waseda Shogekigo, Minoru'nun oyunlarına ek olarak Şingeki-ötesi akımın en önemli oyunlarından Satoh Makoto'nun 'Beatles'im ve Cenaze' ile Saga'nın 'Bakir Mask' oyunlarını da Suzuki'nin rejisiyle oynadı. Suzuki, aktris Shiarishi Kayoko ile çalışmaları sırasında, Kabuki, No ve savaş sanatları gibi farklı disiplinlerden yola çıkarak Suzuki metodu adı verilen oyunculuk sentezini geliştirdi. Metodun dayandığı felsefe, insanın dışarıya akıtılabileceği hayvansal bir enerjiye sahip olduğu ve tiyatronun bu akışın çerçevesi olarak günümüz dünyasında toplumsal ve ma-

nevi olarak çok önemli bir yere sahip olduğu önermesidir. Suzuki'ye göre Batı tiyatrosu hayvansı olmayan enerjiye yönelikken, No ve Kabuki hayvansı enerjiyi kullanır (Kaostheatre.com.au, 2002).

'Troyalı Kadınlar' adlı oyunu hem Japonya, hem de Batı'da büyük bir ilgiyle karşılandı. Yaratmak istediği ideal tiyatro kendi deyişle "eskinin içinden yeninin yaratıldığı sarmal bir süreçtir. Suzuki, grubunu Togamura adlı üçüncü bir köye taşıyarak, 1980 yılına dek sürecektir beş yıllık yoğun bir eğitim programına tabi tuttu. 1984'te topluluk Suzuki Company of Toga (SCOT) adını aldı. Togamura da dünyanın her yerinden oyuncuların gelip, bir yıllık eğitim alabilecekleri ve uluslararası tiyatro etkinliklerinin düzenlendiği bir mekana dönüştü (Goto, 2009).



Resim 7: Troyalı Kadınlar



Resim 8: Elektra

Ortolani'ye göre, Suzuki'nin kariyeri Japon tiyatrosundaki türler arası bulanıklığa iyi bir örnek oluşturmaktadır. Waseda Üniversitesi'nde öğrenciyken 1960'ların Anti-şingeki yer altı tiyatro hareketinde politik bir aktivist olarak başlayan kariyeri, Fransa'da 1972 yılında bir festivalde (kendi bağlamına aykırı bir mekanda sahnelenen) No tiyatrosunun gücünü keşfederek Japon geleneğine yönelmesiyle sürdü. Avant-garde bir pozisyondan son derece disiplinli, katı ve kendi geleneğini oluşturduğu bir noktaya evrildi. Böylece yoksul tiyatro odaklı bir yönetmen tiyatrosuna geçti. Aynı zamanda ticari oyunlar da sahneledi. Yurtdışında da oyunları özgün oyunculuk tekniği ve Togamura dağlarındaki tiyatro okulu ve festivali ile tanındı. ABD ve Japonya başta olmak üzere bir çok tiyatro okulunun kurucuları arasında yer aldı. 1993'te dünyanın önde gelen tiyatro adamlarıyla birlikte Tiyatro Olimpiyatları Komitesi'ni kurdu.

Suzuki, Japon tiyatrosunun hareketliliğini başarıyla ortaya çıkarmıştır. Onun gibi bir çok yaratıcı Japon sanatçı Batılı hocalar tarafından eğitilip, Japonya'nın klasik tiyatro geleneklerinden etkilenmektedirler. Bu sanatçılar ancak Batılı eğitimden geçip, Batı tiyatrosu hakkında silinmez izler edindikten sonra, Japon eğitiminin kaynaklarına yönelmektedirler. Suzuki, kendi teatral yönelimi sırasındaki Japon tiyatrosunu şu sözlerle özetler:

"Japonya'nın teatral durumu şudur ki; Kabuki, No, Şingeki gibi biçimler vardır, seyirciler bu biçimler arasında bölünmüştür ve hepsi kendi izlediklerini tiyatro olarak addederler. Sonuçta, bir bütün olarak Japon tiyatrosu Japonya'daki sosyo-kültürel duruma kapsamlı bir bakışı yansıtmaz" (Akt. Goto, 2009: 37). Goto'nun deyişiyle bu teatral biçimler birbirinden kopuk ve izoledirler, her birinin kendi uygulamaları ve eksikleri vardır. Bu yüzden seyirciler "Racine'in trajedilerinden, Brecht'in epik tiyatrosuna, Beckett'ten Kabuki'ye çeşitli tiyatro türlerinin olduğu bir süpermarkete itilmiş müşteriler" olarak tanımlanır Suzuki tarafından (A.g.e.:38). Suzuki tiyatrodaki rasyonel biçimi bulmak için Şingeki'nin reddettiği No ve Kabuki'ye yönelir. Ancak bunların otantik halleriyle kullanılamayacağını da kabul eder. Ancak bu biçimlerin, disiplinle oluşturulmuş mükemmel bedenlerin ifade gücüne, mükemmel kavramlara ve mükemmel bir ruha sahip oldukları için modern bir bağlamda geliştirilebileceğine inanır. Dolayısıyla bu biçimlerin özünü arar. Suzuki'yi de etkileyen No tiyatrosunun dört ilkesi şunlardır:

"1. Prova sürecinden asıl gösteriye kadar, insana ait olmayan hiçbir enerji sanatsal bir yaratıma dahil olamaz. 2. No anlatımı itibariyle anti-gerçekçidir. 3. No'nun tamamının var olduğu ortam tamamen duraktır. 4. No gösterisinin doğası, rolün ortasında No oyuncusu sahnede ölse bile gösterinin devam etmesini gerektirir" (Akt. McDonald, 2009: 147).

Oldukça katı kurallara bağlı bir ritüel havasının hakim olduğu No oyunculuğu böylece yeni formlara yedirilecek bir malzeme olarak Suzuki'nin tiyatrosunun mayasını teşkil eder. Böylece modern ve geleneksel tiyatro arasındaki "boşluğu doldurmayı ve tiyatroya diğer kültürel alanlar üzerinde de bir etki gücü sağlayıp tiyatro için tiyatronun ötesine geçen toplumsal bir nüfuz

verecek çağdaş bir biçim” bulmaya çalışır (Akt. Goto, 2009: 38). Yazılı metnin önceliğini kırarak oyuncuyu ön plana çıkarır. Çünkü ona göre Avrupa tiyatrosunda dil, anlatım aracı olarak en üst düzeye ulaşmıştır, oysa Japon tiyatrosunda en üst düzeyde bir anlatım aracı insan bedendir. Tiyatroyu teatral yapanın, sözlerin bedende oluşturduğu çeşitlemeler olduğunu düşünür. Her iki kültürün güçlü yönlerini birleştirdiği bir tiyatro yapma peşindedir (Fischer-Lichte, 2009). Bu da oyuncularından hem Batılı hem de Doğulu beden formlarını öğrenmesi gereken, büyük bir adanmışlık ve disiplinli bir çalışma isteyen bir tiyatrodur. Suzuki, özellikle Antik Yunan’dan uyarlamalar yaparak, oyunları yeniden yapılandırır ve özgün bir sonuca varır. Bu metinleri seçmesinin nedenini Suzuki şöyle açıklar:

“Avrupa tiyatrosu geleneğinde yalnızca Yunan tiyatrosu büyümlü şamanistik gücünü muhafaza etmiş görünüyor...Aslında Klasik Yunan tiyatrosu ile Japon No ve Kabuki tiyatroları arasında bir hayli benzerlik var. Bütün bu biçimler insan ruhunun tesellisini amaçlıyor gibi” (Beeman, 2009: 113)

Goto, Suzuki’nin uyarlamalarında iki yöntemin işe koşulduğundan söz eder: honkadori ve sekai. Bunu yaparken Japon edebiyatındaki “honkadori” şiir yazma yöntemini kendisine göre dönüştürür. Tanıdık malzemeleri kullanarak bilineni yıkar, ancak yerine yenilerini koyar. Örneğin Truvalı Kadınlar’ı sahnelerken Yunan tiyatrosunun imgeleriyle, Ōaka’nın şiirlerinin yeni imgelerini karıştırmış, eski değerlerden yeni değerler çıkartmıştır. Öte yandan No’nun Kabuki’nin sekai yöntemi aynı oyunda iki farklı dünyayı içiçe anlatma üzerine kurulu geleneksel bir yöntemdir ve Suzuki’nin oyunlarında yaptığı tam da budur: Truvalı Kadınlar’da II. Dünya Savaşı’nda yıkılan Japonya ile Truva’dır anlatılan. Dolayısıyla zaman ve mekan kullanımı No tiyatrosunda olduğu gibi lineer değildir. Oyuncu-

luklarda da gerçekçi Şingeki oyunculuğundan farklı olarak oyuncular sadece rol yaparlar.

Sonuç

Sonuç olarak, tarihsel gelişimi içinde Japon tiyatrosuna bir makalenin sınırları içinde göz atıldığında, neredeyse ideal bir model ile karşılaşırız. Köklü, geleneksel ve son derece katı bir tiyatro geleneğini çağın ihtiyaçlarına göre, Batı kültürüyle de yoğurup sadece Japonya’da değil, tüm dünyada hayranlıkla izlenebilecek yerli ama evrensel bir teatral dönüşümden söz edebiliriz. Tiyatronun ilk başvuru kaynağı olan oyun metni anlamında Yukio Mishima’nın çağdaş bir anlatım diline oturttuğu No oyunları, yazarın No tiyatrosunu çağdaş insanın yaşamı ile bağlantı kuracak şekilde dönüştürmesi açısından son derece kıymetli oyunlar olarak değerlendirilmektedirler. Tiyatronun sadece metin olarak değil, sahneleme ve metne bakış anlamında da geçirdiği değişimi göz önüne aldığımızda, Suzuki odağımıza oturmaktadır. Suzuki’nin tiyatrosu kendi kültürüne geri dönüş olarak, kültür içi malzemeyi Batılı tiyatroyla birleştirerek “evrensel, ama otantik”, “eski, ama yeni”, “biçime dayalı, ama maneviyatı kıskırtan”, oyuncu tekniği merkezinde kendisini gerçekleştiren bir tiyatro arayışı olarak tescillenmiştir. Zeami’nin ilkelerinden, çağdaş popüler kültüre kadar herşey onun için bir beslenme aracına dönüşmüştür. Ancak bunu yaparken, değer, güzellik, ima, güç gibi Japon kültürünün özüne dair öğeleri çekip çıkartmış ve oyunlarının içine yerleştirmiştir. Bu sayede, kültürlerarası bir salata ya da hoyrat bir kolajın ötesine geçerek tam bir kaynaklar tiyatrosu oluşturmuştur. Dolayısıyla hem Mishima hem de Suzuki çağdaş ve geleneksel olanın özüne yoğunlaşarak evrenseli yakalama çabasında büyük adımlar atmışlardır. Geleneksel, kültür içi malzemenin sadece biçimsel olarak yararlanılacak bir malzeme olmadığını, tam tersi biçimin kimi zaman “çağdaşlaşma”da engel teşkil edebileceğini, önemli olanın o kültürün

değerlerini ve özünü oluşturan her ne ise onun yakalanması olduğunu ispatlamışlardır. Darısı hala kendine özgü bir tiyatro dili oluşturmaya çalışan Türk tiyatrosunun başına...

KAYNAKÇA

Ana Britannica (1989). *Yukio Mishima maddesi*, cilt 16, İstanbul: Ana Yayınları

And, M. (1993). *Kültürler Kavşağında Asya Tiyatrosu*, Agon, sayı 9, Ankara

Beeman, W.O. (2009). *Tadashi Suzuki "Söz Bedenin Edimidir"*, Mimesis, (15): 111-114, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Benedict, R. (1965). *Krizantem ve Kılıç*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

Birkiye, S. (2008). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, Ankara: Deki Yayınları

Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Yayınları

Çolpan, Y. (1964). *Japon ve Çin Tiyatrosu*, Ankara: İzlem Yayınları

Fischer-Lichte, E. (2009). *Postmodern Tiyatroda Kültürlerarası Yönler: Çehov'un Üç Kızkardeşinin Japon Versiyonu*, Mimesis, (15): 97-110, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Güvenç, B. (1983). *Japon Kültürü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

Goodman, D.G. (1988). *Japanese Drama and Culture in 1960's, London: An East Gate Book*.

Goro, Y. (2009). *Suzuki Tadashi'nin Teatral Füzyonu*, Mimesis, (15): 33-56, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Keene, D. (1991). *No Oyunları Üzerine, Altı Çağdaş No Oyunu*, (çev: Z. Selimoğlu) İstanbul: Can Yayınları

McDonald, M. (2009). *Yunan ve Asya Dramasını Birleştirmek Suzuki Tadashi'nin Tiyatrosu: Japonya'dan Bizi Zenginleştiren Bir Katkı*, Mimesis, (15): 141-148, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Mişima, Y. (1991). *Altı Çağdaş No Oyunu*, (çev: Z. Selimoğlu) İstanbul: Can Yayınları

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ortolani, B. (1990). *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, New York: E.J.Brill.

Öztürk, Ö.H. (2009). *Gelenekselden Geleceğe, "Kültür-içi'nden Kültürlerarasılığa: Tadashi Suzuki'nin Tiyatrosu*, Mimesis, (15): 3-32, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Takahashi, Y. (2009). *Japon Tiyatrosu Bağlamında Suzuki'nin Çalışması*, Mimesis, (15): 89-96, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

İNTERNET KAYNAKLARI

Manjiro, I. (1995). Kabuki For Everyone, <http://www.Fix.co.jp/kabuki> (25.12.1999).

Some Principles of Tadashi Suzuki, <http://kaostheatre.com.au/praxis> (25.12.1999).
Yukio Mishima: A 20th Century Warrior, <http://www.newdawnmagazine.com.au>, 1995 (25.12.1999).



Sanatta Değişen 'Çocukluk' imgesi: Gottfried Helnwein'in Çocukları

Pınar Atlı¹

ÖZET

Çocuk, tarih boyunca masumiyetin simgesi olmuştur. Çocukluk kavramı ise 16'ncı yüzyılda ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde çocukluk özel bir dönem olarak görülmez. Sanattaki çocuk imgesinin değişimi, toplumdaki çocukluk kavramının algılanış şeklinin değişimine paralellik gösterir. İsa ve melek ikonları, sanat tarihindeki en bilindik çocuk imgeleridir. Statü sahibi ya da soylu çocuğun tek başına resmin konusu olması ancak 16'ncı yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Fakat bunun dışındaki çocuklar ise ancak 19. yy'da resmedilmiştir. Günümüze gelene değin çocuk imgesi birçok eserde masumiyetin simgesi olarak, farklı şekillerde yer almıştır. Postmodernizmin hakim olduğu günümüz sanatında çocuk imgesi, masumiyet/savunmasızlık/hassaslık kavramlarına tezat olarak şüphe/şiddet/tanımsızlık kavramlarının bir araya geldiği huzursuz tasvirlerde görülür. Gottfried Helnwein'in resimlerinde yer alan çocuk imgeleri; rahatsız edici şekilde, şiddet ve masumiyet kavramlarını bir araya getirir. Bu çalışmada, öncelikle çocukluk kavramının gelişimi ve sanatsal yansımaları incelenecektir. Sonrasında geleneksel çocuk imgesinden oldukça uzak eserler üreten Gottfried Helnwein'in sanatsal gelişimi ve eserleri incelenecektir. Sanatçının eserleri üzerinden değişen çocuk imgeleri ve anlamları üzerine tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: çocukluk, çocuk imgesi, modern, postmodern, Gottfried Helnwein

Changing 'Childhood' Image In Art: Gottfried Helnwein's Kids

ABSTRACT

The image of a child has been a symbol of innocence throughout history. Childhood concept emerged in 16th century. Before that, childhood was not seen as a special period. The change of children images in the arts, shows parallelism to the change of society's perception of childhood. Christ and angel icons are the most known children images in art history. The children could become the subject of art in 16th century only if they have a statu or are nobility. The rest is painted in 19th century. By the time present day, image of child mentioned as a symbol of innocence in different ways. In today's postmodernism dominated art, the image of a child is seen in disturbing portrays in which innocence/vulnerabilities/tenderness concepts contrasting doubt/violence/undefined come together. Child images in Gottfried Helnwein's paintings, brings concepts of violence and innocence together in a disturbing way. In this literary study, the development of the concept of child and it's artistic reflection will be examined. Then Gottfried Helnwein's, artictic development and images whose artworks are quite different from the traditional child image Based on the works of the artist, changing images of child and their meanings will be discussed.

Keywords: childhood, childhood in art, modern, postmodern, Gottfried Helnwein

¹**Arş. Gör.** Pınar Atlı, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, pinaratli@karabuk.edu.tr

Giriş

Çocukluk, içinde bulunduğumuz çağda, ezelden beri var olan bir kavrammış gibi gelir. Oysa şu an çocukluk olarak adlandırdığımız durum bir olgu iken, durumun farkındalık kazanması ve isimlendirilmesi bir fikir sürecinin ürünüdür. Postman şöyle demektedir: *"Çocukluk fikri, Rönesans'ın büyük icatlarından biridir. Belki de en insani olanıdır. Bilim, ulus-devlet ve dinsel özgürlükle birlikte hem toplumsal bir yapı hem de psikolojik bir koşul olarak çocukluk, on altıncı yüzyıl esnasında oluşmuş ya da ortaya çıkmış ve günümüze kadar inceltilmiş ve desteklenmiştir"* (Postman, 2004: 8).

Sanattaki çocuk imgesinin değişiminin, toplumdaki "çocukluk" kavramının algılanış şeklinin değişimine paralellik gösterdiği görülmektedir. Çocuğa verilen önem ve hassasiyet arttıkça çocuğun bir imge olarak görünürlüğü ve aktarım biçimindeki hassasiyet de artar. Toplumun çocuğa verdiği önemin artışı sonucu, eğitim kurumları kurulur ve zamanla çocuğun eğitim hayatında önemli ve yönlendirici bir olgu haline alır. Tarih örgüsü içinde, gelişen teknoloji ve medyanın etkisiyle, çocuk kendine ait yeni bir alana ve kendi özel hayatına sahip olur. Çocuk hem kendine özgü bir birey olarak yetişkinlerin dünyasında yer alır; hem de kendi tarzını yarattığı ayrı bir dünyaya sahip olur. Yetişkin çocuk üzerindeki hakimiyetini yavaş yavaş kaybeder ve yabancılaşır. Toplumsal değişimler sonucunda kaçınılmaz olarak yaşanan bu yabancılaşma tanımsız ve tekinsiz bir çocuk yaratılmasını sağlar. Modern toplumun, bilindik masum ve hakimiyete açık figürü, özerkleşerek alışılanın dışına çıkar. Böylelikle çocuğun bir imge olarak sanat-taki yeri de değişir. Tüm bu değişimin temel sebebi modern toplum yapısının kendi özeleştirisiyle postmodern bir yapıya bürünmesinde yatar. Modern toplum yapısındaki çocuk imgesini yaratan temel faktörler çocuğun tanımlı ve sınırlı varlığına dayanırken, postmodern toplum yapısında çocuk imgesini yaratan temel faktör-

ler ise çocuğun tanımsız ve tekinsiz varlığına dayanır. Yetişkin ve çocuk arasındaki ilişkinin şekli, aralarındaki yakınlık-uzaklık, çocuğun sanat imgesi olarak eser içinde neyi ifade ettiği ve izleyiciye hangi duyguları aktardığı; özne ve imgenin değerlendirmesinde verilecek cevapların temel değişkenleri olarak görülmüştür. Çocuğun toplum için taşıdığı anlam önemlidir, çünkü bu anlam sayesinde, çocuk imgelerinin, verili anlam üzerinden yapılan bir betimleme kazanmasına da neden olur. İmgeden önce öznenin karakteristiğinin anlaşılmasına çalışılmasındaki ana neden budur.

Ortaçağda çocukluk henüz keşfedilmiş bir kavram değildir. O dönemde çocuk, yetişkinlerin baskın olduğu sosyal ortam içerisinde, herhangi bir sakınma olmadan büyümektedir. Ayrıca çocuk ölümlerinin sıklığından dolayı çocuğa bağlılık geliştirmek ve sevgi beslemek Ortaçağ için sık rastlanan bir durum değildir. Rönesans'la birlikte bu durum değişir. Rönesans'ta artık çocuk soyun devamlılığı açısından son derece önemlidir. Ancak bu anlayışla çocuğun yaşaması ve ailenin adını sürdürmesi yeterli görülmüştür. Kendi başına bir anlam ifade etmez.

"... beden imgesi iki yönlüydü. Her varlığın kendi bedeni, kendine mahsus bir bedeni vardı fakat soya ve kan bağına bağımlılık o derecedeydi ki, birey tamamen müstakil bir bedeni olduğunu hissedemiyordu: bedeni hem kendisine aitti, hem de "başkalarına", yani yaşayanlardan ve ölü ecdattan oluşan büyük ailenin diğer bireylerine aitti... Hayata ve bedene dair bu hayalde çocuk, kuşakların art arda eklenmesi yoluyla zamanı kat eden büyük kolektif yapının bir parçası, cemaatsel ağacın bir filizi kabul edilir. Dolayısıyla çocuk, ebeveyne ait olduğu kadar soya da aittir. Bu anlamda o, "kamusal" bir çocuktur" (Gelis, 2007: 340-341).

Yüzyıllar içinde aile yapısı ve bireyin, 17'inci ve 18'inci yüzyıllarda soyun/sülalenin devamlılığından öte kendi varlığının/bireyselliğinin farkına varması yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bireyin farkındalığının gelişimi, çocuk bakımı ve eğitimi üzerinde anahtar rolü oynamaktadır. *"Soyu sürdüren, geçmişle gelecek arasında köprü olan bireyin o zamana kadar kendiyile ilgilenmeye neredeyse hiç fırsatı olmamıştı. Derken, işte bu insan kendi çıkarlarını düşünmeye başlar; zamanın, yaşamak için kalan sürenin sayılı olduğunu bilir"* (Gelis, 2007: 344). Bireysel ihtiyaçların önem kazanmaya başlaması ve aile yapısının geniş aileden çekirdek aileye evrilmesi, çocuğun yetiştirilme anlayışında değişikliklere neden olmuştur. Çekirdek ailenin oluşmasıyla çocuk, ailenin eğlence kaynağı olarak kabul görmeye ve şımartılmaya başlanmıştır. Bu ve benzeri olumsuzlukların önüne geçilebilmesi için çocuk eğitimi kurumsallaşmış, çocukluk kavramının değişimi konusunda önemli bir adım atılmıştır. *"XVIII. yüzyılda "çocuğa ilgi"nin pekişmesini, yani çocukluğa bize özgü yaklaşımı, inançlarda ve düşünce sistemlerinde ve Batı'daki beden ve hayat şuurunda görülen benzersiz bir dönüşümün işareti olarak yorumlamak gerekir"* (Gelis, 2007: 344-357).

Modern çocuk işte bu gelişmelerin sonucunda şekillenmiştir. Çocuğu soydan öte, devletin geleceği ve aileden öte, devletin yapıtaşısı olarak değerlendiren bir düşünce sistemi hakimdir. Eğitim; çocuk üzerinde hakimiyet kurmak konusunda etkili şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle modern eğitim demek aslında modern çocuk demektir.

"...19.yüzyılda çocuk, daha önce hiç görülmedik ölçüde ailenin odak noktasına yerleşmiştir. Her türden yatırımın ana hedefi odur: tabii duygusal, ama aynı zamanda ekonomik, eğitsel, varoluşsal yatırımlar. Çocuk mirasçısı olduğu ailenin geleceği, onun tasarılan ve düşünülen imgesi, za-

mana ve ölüme karşı mücadele tarzıdır... Gerçekten de çocuk sadece kendi ailesine ait değildir; o ulusun ve ırkın geleceği, yarının üreticisi, üreyicisi, yurttaşısı ve askeridir" (Perrot, 2008: 155).

Böylelikle artık çocukların yetiştirilmesi aileden öte, zorunlu kurumsallaşmış eğitim sistemi sayesinde gerçekleşmektedir. Aile de kurumsal eğitime destek vermektedir. Modern çocuk hayatını katı denetim ve yüksek disiplin altında geçirmektedir.

"1950 öncesi toplumda karı-koca arasındaki iktidar paylaşımı tartışılrsa da, ebeveynin çocukları üzerinde uyguladıkları iktidardan kuşku bile duyulmazdı: çocukların hiç özel hayat hakkı yoktu. Boş zamanları kendilerine ait değildi: onlara bin türlü iş yükleyen anne babalarının elindeydi. Onların ilişkilerini sıkı bir biçimde gözetliyor ve aile dışı, hatta bir zararı olmayan arkadaşlıklarına karşı dahi çok sakımlı oluyorlardı" (Prost, 2010: 81).

Dünya savaşlarıyla hırpalanmış olan Avrupa toplumu 1950'den sonra; ekonomi, inanç, gelenekler, genel doğrular gibi yaşamsal temellerinin değişimiyle yeniden şekillenir. Bireyin özgürlüğü, bireyin seçimleri, bireysel inançlar vs., sonuç olarak bireye dair her türlü olguyla önem kazanmaya başlar. Kaçınılmaz olarak, yetişkinlerin yaşamındaki değişim, çocuğa ve çocuğa dair olana yansımıştır. *"Anne babalar daha az otoriter, daha özgürlükçü, daha müsamahakar olmuşlarsa, bunun nedeni geleneklerin değişmesinde yatar- özellikle çocuklara şu ya da bu işi dayatma nedenlerinin ortadan kalkmasında. Baba otoritesi keyfi bir hale gelmiştir"* (Prost, 2010: 84-85).

Çocuğun serüvenini kısaca özetledikten sonra sanat içindeki çocuk imgesinin değişimini gözlemek yerinde olacaktır. Sanat tarihin-



Resim 1-a: 'Enthroned Madonna and Child', 1150-1200



Resim 1-b: Andrea Solario, 'Yeşil Minderli Meryem', 1507-1510



Resim 1-c: Jean Renoir, 'Gabrielle Renard and infant son', 1895

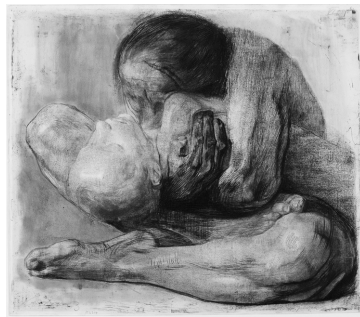
de gerçekleşen aktarım ve anlayış çeşitliliği özünde felsefi değişimlerin bir ürünüdür. Kendi özeleştirisi üzerinden gelişir ya da değişir. Bu nedenledir ki aynı anda ve herkes tarafından benimsenerek, belirli sınırlar çerçevesinde başlayıp bitmez.

Modernizmin başlangıcı sayılan izlenimci resimlerdeki çocuk imgesi, salt çocukluğu betimleyen bir imge değildir. Çocuk imgesi; gelecektir, insanoğlunun masumiyetidir ve insan hayatının yalnızca kendi varlığında bağlı kutsallığıdır. Dolayısıyla çocuğun imgesi, aslında sanatçının hayatı sorgulayış sahasıdır. İzlenimcilerin eserlerinde sıcak ve gerçekçi figürler görülür. Bu figürler aynı zamanda kontrol altında ve

korunmaya muhtaç masum çocuk imgeleridir. Resimdeki çocuk, aileye yani yetişkine bağlı bir duruşa sahiptir.

Renoir'ın resmindeki anne ve çocuk figürü, anne ve çocuk arasındaki bağın sıcaklığını kutsallığını sergiler. Bu resimde yetişkin ile çocuk birbirine şefkatle bağlıdır (Resim 1-c).

Dramatik yaşamını dışavurumcu taşbaskılarında yansıtan Kollwitz, çocuk ve annenin arasındaki bağı, izleyicisine verdiği kederin dışında, tıpkı Renoir gibi şefkat duygusunu yansıtır biçimde resmetmiştir (Resim 2-a). Modern resmin dönüm noktalarından birini, Kübizmi kurgulayan Picasso'nun Guernica'sından alınan detay-



Resim 2-a: Kathe Kollwitz, 'Anne ve Ölü Çocuğu', 1903



Resim 2-b: Max Ernst, 'The Blessed Virgin Chastising The Christ Child Before Three Witnesses: Andre Breton, Paul Eluard and The Painter', 1926



Resim 2-c: Balthus, 'Gitar Dersi', 1934

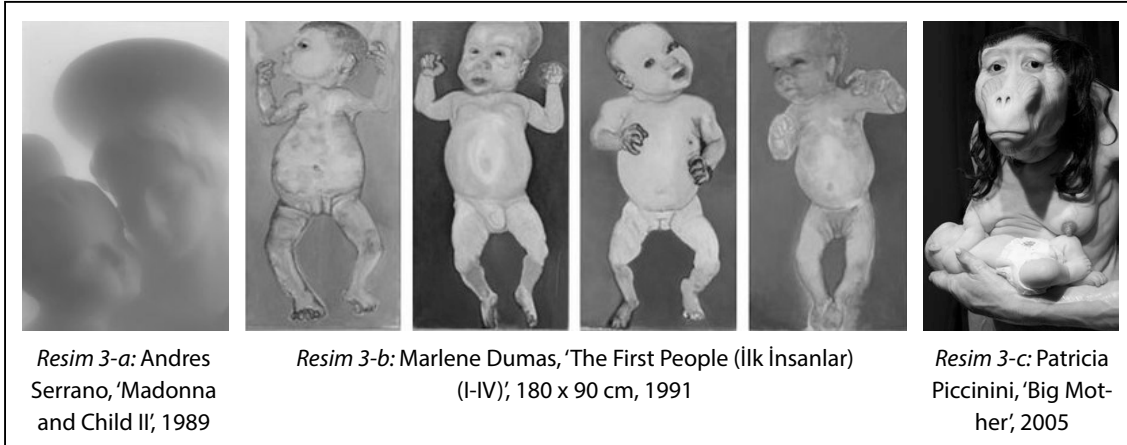


Resim 2-d: Picasso, 'Guernica', 1937, (Detay)

da da, kederli bir şefkat duygusu egemendir. Picasso burada aynı zamanda Madonna ve İsa ikonuna yaptığı göndermeyle iki figür arasındaki bağı kutsallaştırmaktadır (Resim 2-d). Yolu çoğunlukla gerçeküstülikle kesişen Ernst'in resminde ise çocuk da anne de kendi kutsal ikonik varlıklarıyla yer alır (Resim 2-b). Fakat burada Madonna çocuk İsa'yı cezalandırmaktadır. Çocuk İsa üzerinden metaforik olarak burada cezalandırılan insanlığın kutsallığıdır. Diğer yandan eserdeki cezalandırma eylemi aslında kutsal iki figürü de insanileştirir. Dolayısıyla karşımızda gene yetişkinin güdümünde bir çocukluk imgesi vardır. Balthus'un resminde ise yetişkin tarafından masumiyeti ve dokunulmazlığı eza görmekte olan bir çocuk bedeni söz konusudur (Resim 2-c). Yetişkin ve çocuk arasındaki sıcak yakınlık, giderek soğuk bir uzaklığa dönüşmektedir. Modernizm dünyevi olanı kutsarken diğer yandan kutsal olanı dünyevileştirir. Post-modernizmin esasen sorguladığı ve değişimini sağladığı, doğruluğundan şüphe ettiği olgulardan biri de tam olarak budur. Serano, Madonna ve çocuk İsa ikonunu tamamen idrar, meni ve kandan oluşan bulanık, tiksindirici bir sıvının içinde fotoğraflanmıştır (Resim 3-a). Bu kutsal olanın, gökten dünyeviliğe indirilmesinden öte, insanlığın batağına indirilmesi demektir. Ne ilahi kutsallığın, ne de beşeri kutsallığın olmadığı

bir düzlemedir. Burada ilahi olanın da dünyevi olanın da kutsallığı sorgulanmaktadır. Marlene Dumas'ın dört bebekten oluşan 'The First People' yani ilk insanlar resmi oldukça büyük boyutludur. Bu büyüklükteki bebek figürleri izleyici üzerinde kaçınılmaz bir baskıya sahiptir. Eserin ismi, bebeklerin geçmişi ve ebeveynleri hakkında izleyiciyi belirsizlikte bırakır (Resim 3-b).

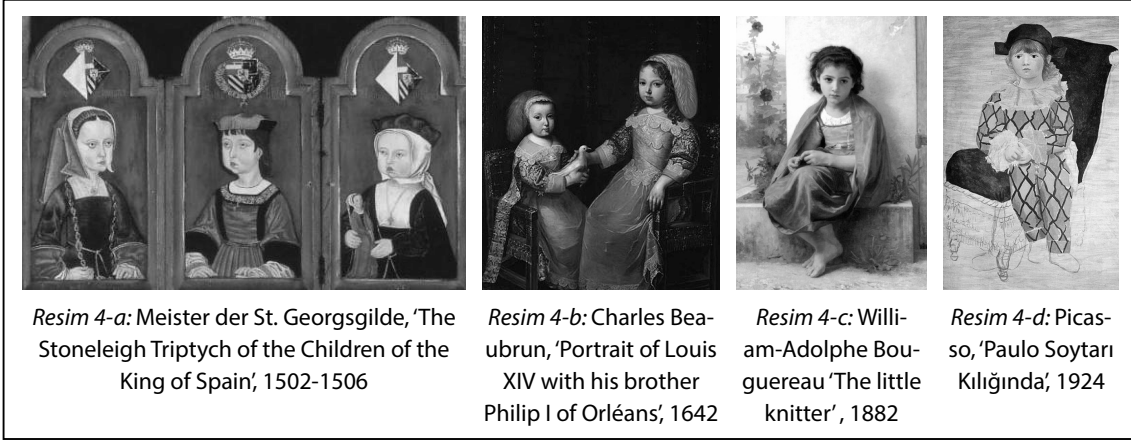
Son olarak Piccinini'nin heykel çalışmasında betimlediği anne-çocuk ikilisinde; anne figürünün bilinmeyen bambaşka türe ait bir yaratık olması izleyiciyi şaşırtır (Resim 3-c). Eserle izleyiciye gösterilen varlıklar hem bilinmeyen hem de tanıdık bir dünyanın kahramanları gibidir. 'Büyük Anne' olarak isimlendirilen eser, sanat tarihi boyunca da kutsal bir bağ olarak resmedilen çocuk emzirme eylemi içindedir. Bebek, anatomisinden anlaşıldığı kadarıyla, insan türüne ait bir bebektir. Fakat annenin türü bilinmemektedir. Ek olarak kadın figürünün yüz ifadesinden ve bebeği kavrayış biçiminde şefkat duygusu okunmaktadır. Bilinmez türün ve şefkat duygusunun birleşimiyle ortaya çıkan bu huzursuz ortam izleyiciyi sorgulamaya yönlendirir. Olası sorular şunlar olabilir; 'yaratık kadın' çocuğu kaçırmış mıdır yoksa istenmeyen ve terk edilen bir bebeğe sahip çıkarak onu korumakta mıdır? Çocuğun ebeveynleri kimdir ve neredelerdir?



Resim 3-a: Andres Serrano, 'Madonna and Child II', 1989

Resim 3-b: Marlene Dumas, 'The First People (İlk İnsanlar) (I-IV)', 180 x 90 cm, 1991

Resim 3-c: Patricia Piccinini, 'Big Mother', 2005



Resim 4-a: Meister der St. Georgsgilde, 'The Stoneleigh Triptych of the Children of the King of Spain', 1502-1506

Resim 4-b: Charles Beaubrun, 'Portrait of Louis XIV with his brother Philip I of Orléans', 1642

Resim 4-c: William-Adolphe Bouguereau 'The little knitter', 1882

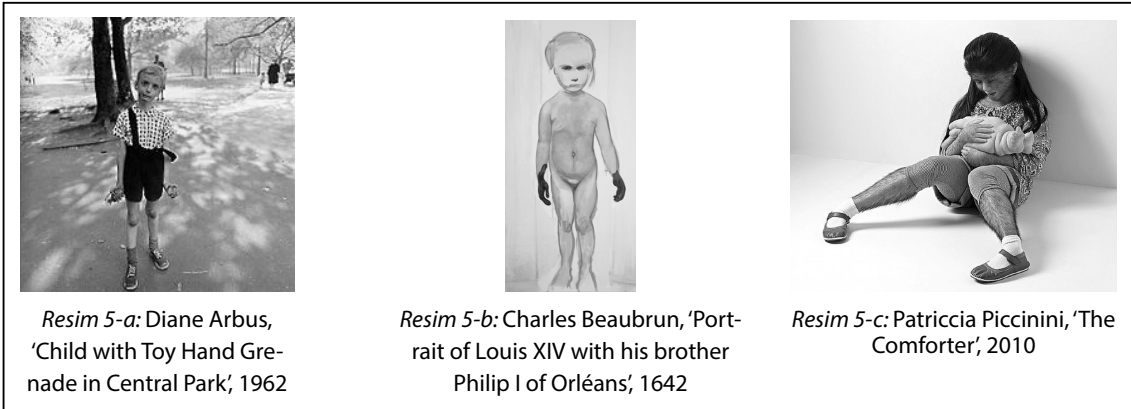
Resim 4-d: Picasso, 'Paulo Soyтары Kılığında', 1924

Yoksa bebek, bilinmeyen tür ve insan arasındaki garip ilişkinin bir ürünü müdür? Eser hiçbir sorunun cevabını izleyiciye sunmaz.

Çocuğun tek başına resmin konusu olması ancak 16'ncı yüzyılda gerçekleşebilmiştir. Tabii burada önemli olan değişken şudur; Hangi çocuk yani kimin çocuğu? Statü sahibi ya da soylu olmayan çocuk figürleri ise 19'uncu yüzyılda gelene kadar resmedilmemiştir. Modern sanatta çocuk imgesinin kazandığı en önemli yenilik budur.

Picasso, kendi çocuklarının portresini çok sayıda resmetmiştir (Resim 4-d). Resimde Picasso'nun kendi oğlu Paulo'yu soyтары kılığında resmettiği görülür. Picasso bu kılığı kasten mi seçti bilinmez. Fakat imge, çocuk figürünün

yetişkin algısında 'sevimli' ve 'neşe veren' bir figür oluşunu açıkça sergiler. Arbus'un fotoğrafı ise kurgusuzdur ve fotoğraftaki çocuk gerçektir (Resim 5-A). Talep edilen bir poz olmadığı ve çocuğun kendi iradesiyle bu poz verdiği yapılan röportajda poz veren kişi tarafından açıkça aktarılmıştır (Hart, 2003). Röportajda belirttiği üzere çocuk burada kendi isteğiyle, sevdiği bir savaş filminde bir karakteri canlandırmakta ve elinde oyuncak bir el bombası tutmaktadır. Arbus'un fotoğrafı; çocukların yetişkin dünyasıyla ne derece yüzgöz olduğunu ve masumiyetinin yetişkin tarafından, istemli ya da istemsiz şekilde, nasıl kirletildiğinin somut bir göstergesidir. Çocuğun elindekinin oyuncak bomba olması, bomba olmasından daha manidar bir ayrıntıdır. Savaş ve şiddet olgusu çocuk için bir oyun haline getirilmiştir ve açıkçası bu durum, çok da



Resim 5-a: Diane Arbus, 'Child with Toy Hand Grenade in Central Park', 1962

Resim 5-b: Charles Beaubrun, 'Portrait of Louis XIV with his brother Philip I of Orléans', 1642

Resim 5-c: Patriccia Piccinini, 'The Comforter', 2010

istenmeyen bir duruma benzememektedir. Sonuç olarak Arbus'un fotoğrafı çocuğun ve çocuğa dair masumiyetin sosyal durumunun katıksız bir yansımasıdır.

Marlene Dumas'ın "The Painter" resminde yer alan çocuk savunmasız bir biçimde çıplak tasvir edilmiştir (Resim 5-b). Fakat duruşu ve özellikle gözler pek de savunmasız olduğunu düşündürmemektedir. Üstelik figürün karın bölgesindeki mavimsilik çürümekte olan bir bedeni andırmaktadır. Fakat figür güçlü bir şekilde ayakta durmakta ve keskin bir şekilde izleyicisinin gözünün içine bakmaktadır. Resmin adı her ne kadar figürü 'ressam' olarak tanımlasa da; sağ elindeki kırmızı leke kanı anımsatmaktadır. Bakışlar, duruş, karın bölümündeki mavimsilik ve elindeki kırmızı leke, imgeyi oldukça ürpertici kılar. Bu özellikler resimdeki çocuk imgesini tanımsızlaştırır. Piccinini'nin heykelinde; kucağındaki bebeğe şefkatle bakan bir kız çocuğu görülse de yaklaştıkça teni itibarıyla bebeği andıran varlığın sadece bacakları olan tanımsız bir kütle olduğu görülür (Resim 5-c). Ayrıca bebeği tutan kız çocuğunun tüm bedeninin kollarla kaplı olduğu da fark edilir. Sonuç olarak her iki imge de tanımsızdır. İmgeler izleyicide huzursuzluk uyandırarak, imgeleri ve mizansenini sorgulamaya iter.

Burada görselleşen çocukluk, alışageldiğimiz, bildiğimiz, yetişkin hükmü altındaki bir çocukluk değildir. Bu bağlamda, sıra dışı çocuk imgelerini eserlerinde yoğun şekilde kullanan Gottfried Helnwein etkili anlatımıyla özel bir yere sahiptir. Gottfried Helnwein resimleri hırpalanmış çocuk imgeleriyle doludur. Bu çocuklar eza görmüş bedenleriyle, hatta bazen ölü, bazen de elinde silahıyla öldürmeye hazır şekilde izleyicide şok etkisi yaratan mizansenler içindedirler. Günümüz dünyasının savaş ve şiddet dolu ortamında 'savaş ve çocuk' başlığıyla internetteki bir aramada kolaylıkla bir haber fotoğrafı ola-

rak karşılaşılabilecek görsellerden içerik bakımından farkı ise; Helnwein'in çocuklarının, buldukları durumu sakinlikle karşılamalarıdır. Kendi durumlarını, sanki gizli bir bilinçle, hiçbir ajitasyona ihtiyaç duymadan, saklı bir gerçeklikmiş gibi izleyiciye sunmaya çalışmaktadırlar. Buldukları durumu bir yetiştikenden daha olgun karşılamaktadırlar. Bir anlamda onlar için kaygılanan izleyicinin üzerinde olgunluklarıyla üstünlük kurmaktadırlar.

Helnwein için çocuk imgesi, savaşın, yoksulluğun, cinsel istismarın ve modern medyanın saçmalıklarına maruz bırakılarak ihlal edilmiş bir masumiyetin sembolüdür. Çocuk imgesinin sanatçı için taşıdığı anlamın, kendi çocukluğunun izleri olduğunu düşünmek yerinde olur. İrlanda-Avusturya kökenli sanatçı 1948'de, II. Dünya Savaşının yarattığı travmayı henüz atlatamamış olan Avusturya'da, çocuklar için çok da uygun olmayan bir ortamda dünyaya gelmiştir. Helnwein'in birçok röportaj ve görüşmede belirttiği şekliyle 'hiç kimsenin gülmediği, hiç kimsenin şarkı söylemediği, renksiz ve iki boyutlu bir zindana' doğmuştur. Helnwein, herkesin gerçeklerle ilgili konuşmayı reddettiği Avusturya'da, bu sessizliğin asıl nedenini ancak on yaşından sonra öğrenebilmiştir. Avusturya II. Dünya Savaşı sırasında Nazi yanlısı bir politika sergilemiş ve Yahudi katliamında fail olarak yer almıştır. Avusturya'nın 1950 sonrası yerel politikası; halkını Hitler'in planlarına ortaklık eden bir halk gibi değil; bu planlara kurban edilmiş bir halk gibi göstermek olmuştur (Sanders, 2000). Bir bakıma Helnwein'in söz ettiği tüm bu sessiz kasvetli ortam, savaşın bıraktığı acılardan dolayı değil, daha çok yenilginin verdiği küskünlükten dolayıdır. Avusturya toplumu bir yandan yenilgiyi sindirmeye çalışırken, diğer yandan işlenen savaş suçlarını reddetme yoluna gitmiştir. Helnwein'in sanatındaki temanın amacı da bu reddedişi reddetmektir.

Tüm bu karamsar ortamın içinde Helnwein'in sanatla tanışması kiliselerde gördüğü işkence görmüş, kanlar içindeki şehit aziz ikonlarıyla ve buna tezat olarak, baş kahramanları Mickey Mouse ve Donald Duck olan çizgi romanlarla olmuştur. Amerika savaş sonrası Avrupa'nın yeniden yapılandırılması için büyük bir kültür çalışmasına girişmiş, Coca-cola, blue jean, çizgi romanlar ve rock'n roll'u empoze ettiği toplumlar için ve özellikle çocuklar ve gençler için önemli bir avantaj sağlamıştır. Helnwein, Amerikan kültürünü yansıtan ilk çizgi romanını açtığı anı kutsal bir an olarak tanımlar ve ekler: *"ilk çizgi romanımı açmak, ebeveynlerimin dününü, ölümler alemini, karanlığı terk etmek, parlak ve sonsuz bir geleceğe adım atmaktı"* (Maher, 2004).

Helnwein ilk çocukluk yıllarından beri çizim yapmasına rağmen, sanatçı olmayı on sekiz yaşından sonra ciddiyetle düşünmeye başlamıştır. O yaşına değin sanatçıları 'koca sakallı, kafalarında şapkalarıyla, şovale başında bütün gün soyut resimler yapan kişiler' olarak gördüğünü ve sanatçı olmayı pek de keyifli bir iş olarak görmediğini belirtir. On sekizine geldiğinde ise otoriter bir düzenin kontrolünde, sürekli denetim altında ve kısıtlanmış olmaktan duyduğu rahatsızlığı ancak sanatla telafi edebileceğini anlar. O'na göre artık kendini özgürce ifade edebilmenin ve kurtuluşunun tek yolu sanat yapmaktır. Böylelikle Viyana Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne başvurur ve kabul edilir. İlk suluboya resmini üniversiteye kabul edilmek için yapar. İronik bir rastlantı olarak geçmişte Adolf Hitler'in başvurusunu iki sene üst üste reddeden Prof. Hausner, Helnwein'i sınavsız olarak master programına kabul eder. Helnwein, okula kabulünü sağlayan suluboya resimde; üzerinde beyaz elbisesiyle, elinde kanlı bir bıçak tutan, ifadesiz bir yüzle yerde yatan bir kız çocuğu olduğunu belirtir (Fox, 2013). Görülen odur ki Helnwein, imge olarak sarsıcı çocuk figürlerini henüz sanat eğitimini dahi tamamlamadan

önce kendine sanatsal bir anlatım aracı olarak seçmiştir.

1972 yılında 15 tane bandajlı çocuktan oluşan "Aktion Sorgenkind, Wien" performansını Viyana'da sergilemiştir. Helnwein kendini kullandığı birçok eser de üretmiştir. 1973'te yaptığı Viyana'da gerçekleştirdiği sokak performansı "Aktion Hallo Sufferer" yaptığı en radikal çalışmalarından biri olarak kabul edilir. Bu performansında Helnwein ameliyat aletleriyle birlikte bandajlar içindedir. Daha birçok çalışmada bandaj kullanmıştır ve bu konuda *"...bu görüntüyü resmederek konuşulmayan gerçekleri dile getirdiğini hissettiğini"* belirtmiştir (Sanders, 2000). Çıplak ve savunmasız tene bağlanmış, sanki saplanmış, sınırları zorlayan pozisyonlardadır. Parlak metal aletler yara açmakta, bandajlar ise, bu yaraları sarması gerekirken olayın üstünü örterek sanki suça iştirak etmektedirler. Bandajlar yaraların fizyolojisini, yerini ve derinliğini beceriksizce saklarken, bir bakıma oldukları yeri işaretleyerek, durumu daha da dikkat çekici bir hale getirir. Bandaj, günümüze değin sanatçının çalışmalarında varlığını sürdüren bir gizem unsurudur.

Helnwein sanatsal kariyerinde hızla yükselirken birçok portre sergisinin yanı sıra farklı sanatçılarla ortak çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Fakat sanatçının en ses getiren çalışmaları çocuk imgelerinin yer aldığı sergileri ve performansları olmuştur. Yakın geçmişte ve günümüzde söz konusu sergiler hakkında yapılan yayınların çokluğundan anlaşılabilir ki, genel bir kabul olarak, çocuk imgesinin dokunulmazlığının sarsılması, izleyici üzerinde çekici bir etki yaratmaktadır. Tabi ki öncelikle Helnwein'in sanatı kavrayış ve aktarış biçimi bu ilginin temel sebebidir.

Helnwein kendi sanat anlayışını şöyle açıklamaktadır; *"Bir sanat eserine baktığımda kendime*

şu soruları soruyorum; Bana meydan okuyor mu, bir yerden bir yere götürüyor mu ya da ilham veriyor mu? Ondan bir şey öğreniyor muyum, beni şaşırtıyor ya da hayrete düşürüyor mu? Heyecanlanıyor muyum, sinirleniyor muyum? Bir sanat eserinin geçmesi gereken sınav; sanat hakkında herhangi bir eğitimi ya da bilgisi olmayan birisinde duygusal bir etki bırakabiliyor mu?" Teorinin duygusal algılayıştan üstün tutulmasına serzenişte bulunarak devam ediyor: *"Gerçek sanat aşıkardır... Sanat mantık değildir ve eğer onu gerçekten tecrübe etmek isterseniz, zihniniz ve rasyonel düşünceniz yardıma ihtiyaç duyacaktır. Sanat, sadece duygularınız ve yüreğinizle tecrübe edebileceğiniz içsel bir şeydir"* (Maher, 2004).

Gerçekten de Helnwein izleyicilerinin tepkilerini son derece dikkate almış, eserlerin amacına ulaşmış ulaşmadığı konusunda aldığı tepkileri kendine pusula edinmiştir. Hatta onları (aldığı tepkileri) işlerinin bir parçası, sanat materyallerinden biri, haline getirmiştir. Söz konusu tepkiler beğeniden ziyade çoğu zaman izleyicinin görseller karşısındaki rahatsızlığı, tiksintisi, öfkesi, korkusu ve en önemlisi de reddedişidir.

1972'de çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını bir felakete çeviren Nazi anlayışına ve Hitlerlere olan öfkesini aktardığı isyankar "Führer We Thank You" temalı sergisini açmıştır. Bu sergide bir adet Hitler portresi ve onu çevreleyen zarar görmüş çocuk portreleri yer almıştır. Sergiye gelen izleyiciler Hitler portresini gördüklerinde hayran kalmış, çocuk portrelerini ancak bir süre sonra fark edebilmişlerdir. Hitler imgesinin güçlü etkisi, çocukların görünürlüğünü engellemiştir. Helnwein'e göre izleyicinin bu tepkisi sergideki tüm işlerden çok daha açıklayıcı ve kendisi için önemli bir ders olmuştur (Sanders, 2000).

Fotogerçekçi bir ressam olan sanatçı geleneksel yağlıboya ve suluboyanın alışıl gelmişliğini kullanarak; kullandığı sıra dışı imgelerin gündelik

bilincimize sızmasını kolaylaştırmıştır. Diğer taraftan Helnwein sanatta tekniği küçümserken içeriği yücelten bir anlayış içindedir. Sanatçı *"Harikulade olan resmin içeriğidir. Estetik, bir fikrin sunumu için bir stratejidir"* demektedir (Sanders, 2000). Çalışmalarında, görsel gerçeklik ve içerikteki gerçeklik arasında yarattığı bu ürkütücü kurgular; imgelerin zıtlıklarıyla rahatsız edici bir anlatım sağlar. İzleyicinin bilinçsiz alışkanlıklarını hem sarsar hem de bu alışkanlıkları kullanarak, kendine yeni bir denge kurar. Çocuk masumiyeti, silahlar, kan, ameliyat aletleri, sargılar, çizgi romanlar ya da çizgi roman karakterleri, acı içinde olması gereken çocuğun tepkisizliği/donukluğu... hepsi aynı yerde; teknik olarak nerdeyse dokunulacak kadar gerçekçi, bir o kadar da fantastik bir birliktelikle görülmektedir.

Helnwein'in sanat anlayışı gücünü, kendisinin de birçok farklı kaynaktan belirttiği gibi, zıtlıklardan kaynaklanan rahatsız edicilikten alır. Resim-



Resim 6: Gottfried Helnwein, 'Peinlich (Embarrassing)', 1971

lerinde şiddeti, masumiyet sembolü olan çocuk imgeleriyle birleştirerek, kaygı duygusunu yükselten tasvirler yaratır. Bazı çalışmalarında klasik resimlerin tekniğiyle çizgi romanların animetik yapay karakterini birleştirirken aynı zamanda dini ikonların kasvetli ciddiyeti ve çizgi roman kahramanlarının muzip ciddiyetsizliğini de birleştirir. Bebek ve çocuk portrelerini devasa boyutlarla sergileyerek, figürleri bilindik minik ebatlarının dışına çıkartıp, yetişkin izleyici üzerinde ezici bir baskı kurmalarını sağlar.

"Embarrassing", güzelliği ve korkuyu kaynaştıran mükemmel bir örnek olarak Helnwein'in en önemli işlerinden biridir (Resim 6). Bebek figürünün tahmini yaşı bir ya da iki gibi görünmektedir. Kolları, oturuş biçimi, saç şekli, sağ gözünün kayık oluşu ve ifadesizliği onu oyuncak bebek gibi göstermektedir. Fakat ellerindeki bandajlar ve ağzındaki kesik yaradan görünen kanlı doku onun gerçek olduğuna dair önemli işaretlerdir. Şirin pembe elbisesiyle elinde bir çizgi roman tutmaktadır. Tutmaktan öte çizgi roman daha çok çocuğun elinin altına alelade bir şekilde tutuşturulmuş gibi görünmektedir. Kuşkusuz figürdeki en dikkat çeken unsur üst dudağı ve yanağındaki yaradır. Kanlı yarığın içinden dişleri ve derisi sıyrılmış eti görünmektedir. Yumuşak ve pürüzsüz derisinin altından

görünen bu tiksindirici görüntü sanki gizlenmeye çalışılan acı gerçekleri ifşa etmektedir. Resim izleyicisine 'acıma' duygusundan çok 'korku'yu aktarır. Çocuk figürünün ilk bakışta oyuncuğa benzemesinin ve korku duygusunun asıl kaynağı; yüzündeki ifadesizliktir. Ağlaması, acıdan bitap düşmüş olması beklenen bu şiddet görmüş şirin bebek figürü, sanki hiçbir şey hissetmemiş gibi, sakin ve hareketsiz durmaktadır. İşte bu noktada imgenin izleyicisi üzerinde kurduğu şaşırtıcı güç, Helnwein'in sanatsal anlatımının gücüdür.

"Sunday's Child/ Pazar Çocuğu" (1972), Genç Helnwein'in rahatsız ediciliği oldukça güçlü bir işidir (Resim 7-a). Camdan yansıyan apartmanlar gibi resmin görsel gerçekçiliğini destekleyen birçok imgelem vardır. Resimde elinde dondurması, sırtında çantasıyla oradan geçmekte olan ördek figürü absürd bir fantazi yaratmaktadır. Bu iki zıt görüntü arasında resmin asıl konusu olan yeni yetme kız görünür. Kışlık montu ve eldivenleriyle bir dükkanın, toplumu tüketime özendiren reklamlarla bezenmiş, cam kapılarının önünde durmaktadır. Kızın kolunda onun kör olduğunu belirten bir bant vardır. Buna rağmen, yüz ifadesinden de anlaşıldığı gibi, kız kör değildir. Elinde büyük bir çikolata parçası tutmaktadır. Helnwein'in resmettiği çocuk imgesi,



Resim 7-a: Gottfried Helnwein, 'Sonntagskind (Sunday Child)', 1972



Resim 7-b: Gottfried Helnwein, 'Lebensunwertes Leben', 1979



Resim 7-c: Gottfried Helnwein, 'Neunter November Nacht (Ninth November Night)', 1989



Resim 8-a: Gottfried Helnwein, 'Epiphany I (Adoration of the Magi)', 1996

Resim 8-b: Gottfried Helnwein, 'Epiphany II (Adoration of the Shepherds)', 1998

Resim 8-c: Gottfried Helnwein, 'Epiphany III (Presentation at the Temple)', 1998

yetişkinle arasındaki olası garip ilişkisiyle ilgili sırlarla doludur. Resimde kız çocuğu izleyici yetişkinin bilmediği şeyler bilmektedir ve sanki kendi kendine cevabı bulmaya çalışan izleyicisiyle alay etmektedir. Bacaklarının arasından kan süzülmemektedir. Erken regly olmaktan mıdır yoksa tecavüze uğradığı için mi kanaması vardır? Çikolata bir ödül olarak mı verilmiştir, yoksa susması için mi? Yüzü tam bir çelişkidir, sırtarak dilini izleyiciye çıkarmaktadır. Bu bir masumiyet göstergesi midir yoksa şehvetli bir jest midir? (Johnson, 2001). Resimdeki çocuk imgesi her haliyle izleyicisini sorular içinde bırakır. Verilen her farklı cevapta figür neredeyse duygusal boyutta biçim değiştirir. Mağdur mudur yoksa kendi isteğiyle çirkin bir alış-veriş mi yapmıştır. Resim izleyicisini huzursuzluk ve şüphe içinde belirsiz bir eşikte tutar. Bir çizgi film karesiyle korku filmi sahnesi aynı anda aynı karede buluşmuş gibidir. Helnwein, bu tarz resimlerinde yapaylığın ve gerçekliğin, şiddetin ve masumiyetin zıtlığını aynı karede birleştirerek, izleyicisini gizlenmiş çirkinlikleri aramaya yönlendirir. Helnwein'in sanatı, konusunu çoğunlukla kendi geçmişinden, dolayısıyla Nazi faşizminin zulmünden alır. Hitler döneminde arı ırka ulaşmak için yapılan çalışmalar sırasında, Yahudiler dışında fiziksel ve zihinsel engellilerin de şiddete maruz kaldığı bilinmektedir. Sözde bilimsel deneylere maruz kalan zihinsel engelli çocuklar da buna dahildir. Helnwein'in resminde yediği

yemektan zehirlenerek ölmüş ve başı tabağın içine düşmüş bir çocuk figürü görülmektedir. Sanatçı resmi 1979'da, Nazi sempatanı Viyana Ruh Hekimliği başkanı olarak görevli Heindrich Gross'un bir röportajına karşılık, tepki olarak yapmıştır (Resim 7-b). Röportajda Gross sayısız engelli çocuğu zehirleyerek öldürdüğünü belirtmiştir. Gross yaptığı şeyin suç olmadığını, yalnızca işini yaptığını ve hastalarıyla her zaman en iyi şekilde ilgilendiğini söylemektedir. Helnwein ise olayın en çarpıcı ve tepki gerektiren kısmının doktorun işlediği suçu kabul etmeyişi değil; röportaj yayınlandıktan sonra hiç kimsenin bu söylemlere herhangi bir tepki vermeyişi olduğunu belirtir. Bu durum üzerine Helnwein, yaptığı resimle, "okumuyorlar, sadece izliyorlar, ben de onlara Gross'un söylediklerini göstererek anlatmak" istediğini belirtmiştir. Birkaç hafta sonra resmin yarattığı tepkiler sayesinde Gross boyun eğmiş ve suçunu kabul etmiştir. Bu kabullenişin ardından Helnwein, imgelerin gücü hakkında şu cümleleri kurmuştur: "Bu güçlü bir imgenin mükemmelliği idi. Dilsel hiçbir engel yoktu. Aynı imge tüm dünyada aynı şekilde çarpıcıydı. Bu onu evrensel bir dil yapıyor" (Sanders, 2000).

1938 yılı, 9 Kasım'ı 10 Kasım'a bağlayan gece Berlin için bir cehennem gecesi olmuştur. Kristallnacht adıyla da bilinen gecede, korkunç bir Yahudi katliamı ve tam anlamıyla bir yıkım yaşanmıştır. 1989'da Helnwein'in bu katliam gece-

sinin 50'inci yılını anmak için hazırladığı "Selektion" serisi önemli çalışmalarından biri olmuştur (Resim 7-c). Seri, 6-7 yaşlarındaki 17 çocuğun büyük boyutlu fotoğrafından oluşur. Köln Katedralinin duvarı boyunca, uzunluğu 100 metreyi aşan bir 'resim duvarı' dır (Semel, 2006). Yerleştirilen devasa fotoğraflar, çocukların hayaletleri andıran beyaz yüzleriyle, unutulmuş, görmezden gelinen gerçekliği fark etmeye zorlar. Bu portrelerde de Helnwein'in diğer işlerinde olduğu gibi herhangi bir duygulanım görülmez. Yüzler tıpkı pasaport fotoğrafları gibi son derece donuktur ve yalnızca kimliği tanımlamaya yönelik gibidirler. Serinin adı da çalışmanın içeriğini ve anlatımı destekler biçimde 'seçim' anlamına gelir. Helnwein bu seri için şunları söylemiştir: *"'Selektion' ismini seçtim çünkü bu Almanya'da sihirli bir kelimedir. Nazi anlayışının anahtar sözcüğüdür: küçük bir grup insan seçilir ya da reddedilir ki, bu seçim hangisinin yarı insan, hangisinin üstün insan olduğu üzerinedir. Onlar yaşamınıza ya da ölmenize karar verir. Üstün insan ya da bir abajura dönüşmenize karar verir. Bu seçim fiziki yapınıza bağlıdır. Bu bir yarıştır ve siz bu yarışta yalnızsınız"* (Sanders, 2000). Fotoğraflar sergilendikleri sırada 'rahatsız' olan birtakım kişiler tarafından kesilmiş, zarar görmüş ve hatta çalınmıştır. Fakat hiçbir görsel sergiden kaldırılmamış, görünür bir şekilde onarılarak sergilenmeye devam edilmiştir (Tzortzi, 2016). Böylelikle sergi asıl amacına tam anlamıyla ulaşmıştır. Nazi anlayışının devam ettiğini, hala bu anlayışla mücadele edilmesi, unutturulmaması gerektiğini kanıtlamıştır.

Helnwein'in 'Epiphany' serisi Hıristiyan ikonografinin bilindik kutsal sahnelerine gönderme yapmaktadır. Epiphany I yani diğer adıyla 'Adoration Of The Magi', Madonna ve çocuk İsa'yı andırır (Resim 8-a). İsa konumunda gösterilen bebek ise saçlarından ve etrafını çevreleyen Nazi subaylarından anlaşıldığı üzere Hitler'in bebekliğini simgelemektedir. Helnwein, çalış-

masının Amerika'daki sergisi sırasında üç farklı yaşlı Yahudi'nin de aynı şeyi söylediğini belirtir; *"Sağdaki Nazi subayı bebeğin sünnetli olup olmadığını bakıyor. Nazi askerleri dininizden emin olamadıklarında pantolonunuzu indirmenizi ve kendinizi onlara göstermenizi isterlerdi. Eğer sünnetliyseniz gaz odasına gidersiniz. İşte bu kadar basit!"* (Sanders, 2000). Bebek Hitler, görüntü olarak Helnwein'in diğer çocuk figürlerinin aksine açık bir şekilde sağlıklı ve güçlü bir bebektir. Güzel annesinin kucağında dimdik durmakta, bütün Nazi subayları ona, o ise izleyicinin gözlerine bakmaktadır. Sağ tarafta bulunan subayın şüpheli bakışları ise onun göstermelik kutsallığını zedeler. Helnwein, belki de böyle bir mizansen kurarken, bu şüpheli bakışlara Hitler'in çok az kişinin bilinen bir sırrını işaret etmektedir. Hitler'in büyük babası bir Yahudi'dir ve Hitler çok büyük uğraşlarla geçmişine ait bu sırrı açığa çıkarabilecek bütün belgeleri ve izleri yok etmiştir (Sanders, 2000). Hitler, subaylarına yaptırdığı 'Selektion' dan kendisini kurtarmayı başarmıştır.

Epiphany II yani diğer adıyla 'Adoration of the Shepherds' resminde ise Madonna ve bebek İsa'ya bakan Nazi subayları resmedilmiştir (Resim 8-b). Nazi subayları, resmin odağı olan, bebek İsa'yı ilgiyle izlemektedir. Kendi inançlarının kutsallığına bu denli ilgi göstermekte olan askerler, dindarlıklarına rağmen, binlerce çocuğun ölümüne neden olmuştur. Nazi sempatanlarının, dini ikiyüzlülüklerini görselleştiren Helnwein, bebek İsa'yı gözleri kapalı ve bir seçim yaparcasına işaret parmağını uzatmış şekilde resmetmiştir. Seçilen kişinin kim olduğu sonucu değiştirmez. Her biri bu insanlık suçunun ortağı ve sorumlusudur.

Serinin son resmi Epiphany III, diğer adıyla 'The Presentation In The Temple'da, tümüyle savunmasız bir kız çocuğu ahşap bir masada bilinçsizce yatmaktadır (Resim 8-c). Yüzü izleyiciye dö-



Resim 9: Gottfried Helnwein, 'The Disasters of War 3', 2007

nüktür, gözleri kapalıdır ve hatta belki de daha yeni ölmüştür. Masanın etrafını ise biçimsiz, ür-kütücü yüzlere sahip bir grup adam çevrelemiştir. Sıranın en sağında Hitlere oldukça benzeyen bir figür yer almaktadır. Kompozisyondaki savaş gazisi olduğu düşünülen adamlar, avının başında gururla poz veren zalim avcılara benzemektedirler.

"The Disasters of War" serisi, serinin ismi olarak, Helnwein'in Goya'ya yaptığı bir gönderme özelliği taşır. Goya, 1810-1820 yılları arasında, savaş karşıtı görsel bir protesto olarak bir dizi gravür baskı yapmıştır. Bu baskılarda savaşın şiddet sahneleri tasvir edilmiştir (Wikipedia, 28.10.16). Helnwein'in serisinden "Disasters of War 3" resminde elleri, omzu, başı kanlar içinde beyaz bir elbiseyle, beyaz örtülü bir yatağın yanında ayakta durmakta olan 6-7 yaşlarında bir kız çocuğu resmin odak noktasıdır (Resim 9). Üzerindeki kanlar başındaki sargıya rağmen akmaktadır. Tedavi sonuç vermemiş gibidir. Yatağın üzerinde ise asker kılığında bir oyuncak bebek

bulunmaktadır. Teselli amaçlı mı verilmiştir? Ya da şu soruyu sormak belki de daha doğrudur; savaş bir oyun mudur? Yaralı bir çocuğa savaşı, sempatik bir unsur olarak mı göstermeye çalışılıyordu? Resim insanlık tarihinde yapılan savaşların hep aynı acı sonucu vereceğinin bir göstergesi niteliğindedir. İsmen yaptığı gönderme de bunu anlatmaya çalışmaktadır. Oyun, şiddet ve yaralı masumiyet simgeleri olan bu imgeler izleyiciyi aslında tüm güç sahibi yetişkinleri suçlar niteliktedir. Serinin çok sayıdaki diğer parçaları da bu düşünceyi destekleyen görsellerden oluşmaktadır.

Helnwein'in son yıllarda yaptığı, çocuk portrelerinden oluşan bir dizi resminden biri olan "Head of a Child 18 (Mollie)", devasa eser boyutu ve büyük dramatik gözleriyle doğrudan izleyicisinin içine bakar ve kendine bakmaya zorlar (Resim 10). Çocuk olduğu açıktır ama aynı zamanda şaşırtıcı bir şekilde yaşlı görünmektedir. Adeta vaktinden önce yaşadığı ya da şahit olduğu ke-dirli olayların olgunluğunu taşımaktadır. Hel-



Resim 10: Gottfried Helnwein, 'Head of a Child 18 (Mollie)'; 2014

nwein bir röportajında şöyle der; *"Benim sanatım cevap değil, aksine sorudur"* (Tzortzi, 2016). Başka bir röportaj da ise şöyle der;

"Herkes çocukluktan geçer ama herkes yaşlanmaz. Çocukluk insan hayatı ve aynı zamanda hepimizin içindeki masumiyet potansiyeli için değerli bir dönemdir. Ne yazık ki bozuk toplum ve yıkıcı eğitim sistemi yüzünden kaybedilir. Her insanın içinde, derinliklerinde masumiyet dediğimiz şey ve saflık vardır ve çocuklarda bunun hala var olduğunu görebilirsiniz. Çocuklarda beni heyecanlandıran diğer şey onlardaki inanılmaz yaratıcılık potansiyelidir. Çocuklar yetişkinlerin artık kaybettiği sonsuz bir hayal gücüne sahipler. Ve bir insana verilmiş en büyük hediye hayal gücüdür, kendi ruhsal evrenini yaratabilme ve hayal edebilme gücü" (Esquire Magazine, 2012).

Bu söylemler ışığında resimdeki çocuk portresinin olgun görünümünün altında yatan ana tema, yetişkinlerin ruhsuz materyalist dünyasının, çocuğun hayal dünyası üzerinde yarattığı kırılganlık olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Çocuk çağlar boyunca yetişkinin kendi ideallerini gerçekleştirmek amacıyla kullanabileceği bir zemin olarak görülmüştür. Soyun devamı, devletin geleceği olarak görülen çocuk; her daim yetişkinin güdümünde bir değişim süreci yaşamıştır. Çocukluğun özel bir dönem olduğuna dair yapılan 16'ncı yüzyılda yapılan keşif, eğitim bilimi olarak karşılığını bulmuştur. Eğitim ise çocuğun yetişkinin ideallerini gerçekleştirmesi için gerekli zemini oluşturmuştur. Sanat tarihinde ise çocuk imgesi ikonlardaki tanrısal kutsallığından sıyrılıp kendi başına bir imge olmuş, çoğu zaman sıcak, hassas görseller olarak resmedilmiştir. Daha sonra ise masumiyetin görsel yansıması olarak çarpıcı bir değişim yaşamıştır. Çünkü dünya değişmektedir ve sanat bu değişimin kaçınılmaz parçalarından biridir. Bilimsel gelişmeler, dünya savaşları, teknolojik gelişmeler, kapitalizmin yükselişi, hem öznel hem de imgelerin değişimini kolaylaştırmıştır. Çalışmanın odak noktası olan çocuk ve çocuk imgesi ise sembolize ettiği tüm alt anlamlarıyla birlikte, toplumsal değişimlerden nasibini almıştır.

Masumiyet çocuğa atfedilmiş en önemli kavramdır. Gottfried Helnwein'in resimlerindeki çocuklar da, kendisinin de belirttiği üzere, masumiyetin sembolik karşılığıdır. Masumiyet bu resimlerde şiddet, savaş, şüphe, suçluluk duygusu eşliğinde izleyicisini rahatsız etmek üzere bir araya gelmiştir. Sargılar içinde, kanlı yaralarıyla, kimi zaman ellerinde silahlarıyla izleyiciyi ürpertmekte olan bu çocuk imgeleri, belirgin baskıcı bir tavırla, yetişkin izleyicisini sorgular. İzleyicisine görmek istemediklerini gösterir, unutmak istediklerini hatırlatır. Çünkü çocuk-

luğun tarihi göstermektedir ki, çocuk tamamen yetişkinin gösterdiği yönde evrilmektedir ve yetişkinler kendi eserlerini görmekten hoşnutsuzdur. Dolayısıyla Helnwein'in resimleri aslında yetişkini işlediği suçlarla yüzleşmeye zorlar. Eserler izleyicisinde huzursuzluk ve rahatsızlık olarak karşılığını bulur. Böylece amacına ulaşır. Çünkü rahatsız edici imgeler, izleyiciyi rahatsız olduğu konu üzerinde düşünmeye iter. Her za manki kontrolünde olduğunu düşündüğü çocuklar, bu resimler sayesinde yetişkine hesap sormakta ve onları, egolarını ezerek cezalandırmaktadır.

Gottfried Helnwein yaşayan en önemli sanatçılardan biridir. Bu başarısını beklide en çok kendi geçmişini evrensel bir sorguya dönüştürmesindeki yeteneği sayesinde kazanmıştır. Nazi zulmünün ardıl sarsıntılarını derinden hisseden sanatçı; bu temadan yola çıkarak savaş ve şiddetin korkunç sonuçlarını sorgulamaktan öte izleyicisine sorgulatmaktadır. İmgelerin evrensel dilini en iyi şekilde kullanmış ve kendine özgü 'ürkünç' bir estetik yaratmıştır. Bu kapsamda çok sayıda sergi düzenlemiş, enstalasyon ve performans sergilemiştir. İlerleyen yaşına rağmen hala sanatsal üretimlerine devam etmektedir. Viyana'daki Albertina Müzesi'nde 2013 yılında gerçekleştirdiği retrospektif sergisi 250.000 izleyici rakamıyla müzenin gelmiş geçmiş en yüksek misafir sayısına ulaşmıştır. 2011'de sanatçı hakkında 'Gottfried Helnwein: I was a Child' isimli Peter Frank tarafından düzenlenen katalog kitap yayınlanmıştır. En yakın tarihli kişisel sergilerinden biri geçtiğimiz Eylül ayında San Francisco Modernizm Galerisinde; diğeri ise 4 Ekim de Ernst Barlach Müzesinde gerçekleşmiştir. Ayrıca geçtiğimiz Eylül, Madame Tussauds Müzesine balmumu heykeli konularak onurlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

Esquire Magazine, (2012). <http://gottfriedhelnwein.tumblr.com/post/137551334894/head-of-a-child-18-mollie-2014-mixed-media> (25.10.16)

Fox, H. N. (2013). Looking Inside: A Conversation With Gottfried Helnwein. Albertina Museum Vienna Exhibition Catalogue. http://www.helnwein.com/texts/english_texts/article_4750-Looking-Inside-A-Conversation-with-Gottfried-Helnwein (09.10.16)

Gelis, J. (2007). Çocuğun Bireyselleşmesi: Özel Hayatın Tarihi 3. (Haz.: P. Aries, G. Duby). İstanbul:YKY, s.339-361.

Hart, H. (2003). Post-developments / For the subject of Arbus' 'Child with a toy hand grenade,' life was forever altered at the click of a shutter. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Post-developments-For-the-subject-of-Arbus-2581756.php#photo-2691604> (16.12.15).

Johnson, R. F. (2001). Helnwein Catalogue, London: Robert Sandelson Gallery. http://www.helnwein.com/texte/selected_authors/artikel_79.html (03.02.15).

Maher, B. (2004). Interview With Gottfried Helnwein. START: Arts and Culture of the South East. Ireland. http://www.helnwein.com/texts/texts_by_helnwein/article_2061-INTERVIEW-WITH-GOTTFRIED-HELNWEIN- (09.10.16).

Perrot, M. (2007). Aktörler; Muzaffer Aile, Ailenin İşlevleri, Kişilikler ve Roller, Aile Yaşamı : Özel Hayatın Tarihi 4. (Haz.: P. Aries, G. Duby). İstanbul:YKY, s. 91-199.

Prost, A (2010). Aile ve Birey: Özel Hayatın Tarihi 5, (Haz.: P. Aries, G. Duby), İstanbul: YKY, s.13-161.

Postman, N. (2004). Çocukluğun Yokoluşu. Ankara:İmge Kitabevi Yayınları.

Sanders, M. (2000). Gottfried... . London:Dazed and Confused http://www.helnwein.com/press/english_press/article_23-Gottfried (10.10.16).

Semel, N. (2006). Wounds of Memory; Essay for the Catalogue 'Face It' The Art of Gottfried Helnwein. Linz: Lentos Museum of Contemporary Art http://www.helnwein.com/texts/selected_authors/article_2649-Wounds-of-Memory (10.10.16).

Tzortzi, E. Z. (2016). Gottfried Helnwein, Interview. Greece: Ex-Posure http://www.helnwein.com/news/news_update/article_5778-Gottfried-Helnwein-Interview (09.10.16).

Wikipedia. Goya: The Disasters of War. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Disasters_of_War (28.10.16).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1-A. http://www.wga.hu/html_m/m/master/yunk_fr/yunk_fr1a/09virgin.html.

Resim 1-B. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/madonna-green-cushion>.

Resim 1-C. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gabrielle_et_Jean,_by_Pierre-Auguste_Renoir,_from_C2RMF_cropped.jpg.

Resim 2-A. <https://blog.britishmuseum.org/2014/10/28/kathe-kollwitz-a-berlin-story/>.

Resim 2-B. <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-virgin-spanking-the-christ-child-before-three-witnesses-and-re-breton-paul-eluard-and-the-1926>.

Resim 2-C. <https://www.wikiart.org/en/balthus/guitar-lesson-1934>.

Resim 2-D. <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>.

Resim 3-A

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Madonna_and_Child_II%27,_Cibachrome_print_by_Andres_Serrano,_1989,_Corcoran_Gallery_of_Art_\(Washington,_D.C.\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Madonna_and_Child_II%27,_Cibachrome_print_by_Andres_Serrano,_1989,_Corcoran_Gallery_of_Art_(Washington,_D.C.).jpg).

Resim 3-B. http://www.depont.nl/en/collection/artists/artist/werk_id/115/kunstenaar/dumas-1/.

Resim 3-C. <https://www.pinterest.com/pin/124763852149753628/>.

Resim 4-A. <http://www.universal-prints.de/english/fine-art/artist/image/meister-der-st-georgsgilde/16875/1/136913/the-stoneleigh-triptych-of-the-children-of-the-king-of-spain/index.htm>.

Resim 4-B. <https://www.pinterest.com/pin/398076054535341117/>.

Resim 4-C. <https://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/the-little-knitter-1882>.

Resim 4-D. <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-134.php>.

Resim 5-A. https://en.wikipedia.org/wiki/Child_with_Toy_Hand_Grenade_in_Central_Park.

Resim 5-B. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/08/marlene-dumas-image-as-burden-tate-modern-review-painterly-provocative>.

Resim 5-C. <https://www.pinterest.com/pin/365213851005984493/>.

Resim 6. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_553-Peinlich-Embarrassing.

Resim 7-A. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_10-Sonntags-kind-Sunday-Child.

Resim 7-B. http://www.helnwein.com/works/watercolors/image_772-Leben-sunwertes-Leben.

Resim 7-C. http://www.helnwein.com/works/installations_and_performances/image_44-Neunter-November-Nacht.

Resim 8-A. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_125-Epiphany-I-Adoration-of-the-Magi.

Resim 8-B. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_2-Epiphany-II-Adoration-of-the-Shepherds.

Resim 8-C. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_25-Epiphany-III-Presentation-at-the-Temple.

Resim 9. http://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1449-The-Disasters-of-War-3.

Resim 10. <http://gottfriedhelnwein.tumblr.com/post/137551334894/head-of-a-child-18-mollie-2014-mixed-media>.



Amerika'da Feminist Tiyatro

Hazal Altıntaş

ÖZET

Kadın, yaşam alanının her noktasında, ataerkil düşüncenin getirdiği toplumsal ayrımcılığa maruz bırakılarak, yaşamın bastırılmış unsuru haline geldi. Eril baskının, kendi otoriter kimliği üzerinden kadını ikinci plana ittiği bu baskıcı tutum; zayıf, muhtaç, kurban ve hükmedilen imgesi ile kadını değersizleştirdi. Fakat zaman içinde yaşanan değişimler ve bununla beraber ilerleyen yenilikler, kadını; kendi kimliğini bulma ve yeni bir bilinçlenmeye sürükledi. Her ölçekte geri plana itilen kadın bu sefer kendi taşlarını istediği doğrultuda oynayacak ve eril yapının tanımladığı birçok alanı yeniden gözden geçirerek inşa edecektir. Ataerkil zihniyetin, kendi üzerinden tanımlamalarını yaptığı çerçeveyi, toplumsal cinsiyetin ayrımcı yapılarını sarsıp, kendi kimliğini oluşturarak kadın bilinci üzerinden biçim verecektir. Bu çerçevede oluşan feminist eleştiri; kadının ikinci plana itildiği her bir alanı eleştirel bir gözle yeniden okuyacak, yorumlayacak ve yeni bir eleştiri getirecektir.

Anahtar kelimeler: tiyatro, sanat, feminizm, ataerkillik

Feminist Theater in America

Abstract

Woman has been exposed to social discrimination brought by patriarchal thought at every point of life space and became a pent-up factor of life. This repressive attitude, masculine pressure of it pushes women into the background over the own authoritarian identification trivialized the woman with a weak, needy, sufferer and dominated image. However, changes occur in time and innovations proceed together with it pull woman to find her own identification and a new awareness. Woman, pushed into the background in every point will do what she wants and rebuild many areas identified by masculine structure. Woman will demolish the frame created by the patriarchal mentality and discriminatory structures of gender and create her own identification and form it by woman's awareness. Feminist criticism occurs within this scope will read, interpret each area, which women pushed into the background with a critical approach once more and make a new criticism about it.

Keywords: theater, art, feminism, patriarchy

¹Hazal Altıntaş, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi, altintashazal@gmail.com

Giriş

Rab Tanrı kadına, "çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim" dedi, "ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek." Rab Tanrı Adem'e "karının sözünü dinlediğin ve sana, meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için toprak senin yüzünden lanetlendi" (Kutsal Kitap, 2007: 4) diye anlatılır. Böylelikle kadın erkeği baştan çıkaran, onu günaha sürükleyen, yıllarca üzerine yapışacak olan şeytani damga ile yaşamaya gebe bırakılmıştır. Bu durum yani gerek İbrahimi dinlerde gerek çoğu mitolojik hikâyede olsun farklı varyasyonlarla kadını aşağılayan biçimde anlatılır. Türk Dil Kurumunda kadın sözcüğünün anlamı: 1- Erişkin dişi insan, hatun, hatun kişi, zen 2- Analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri, becerileri olan 3- Hizmetçi bayan (tdk.gov.tr, 2016) olarak açıklanmıştır. Görüldüğü üzere kadın yalnızca erkeğin çatısı altında çizilen "ev, anne, hizmetçi" anlamlandırmaları ile içi boşaltılmaya çalışılan, toplumun yani erkek gücünün tanımlanmalarına bırakılan, eril çıkarlar doğrultusunda her yöne çekilebilen bir varlık haline gelmiştir. "Kadın olmak", der Kierkegaard, "öyle tuhaf, öyle karışık, öyle karmaşık bir şeydir ki, hiçbir yüklem (predicat) kadını ifade etmeye yetmez; kullanılabilir çeşitli yüklemeler de birbiriyle öyle çelişeceklerdir ki, bu çelişkileri yalnızca bir kadın taşıyabilir" (Direk, 2009: 23). Kadın toplumda adım atarken eril gücün (ataerkil) hâkimiyeti içinde, taraflı bir şekilde tarif edilir. Kendi varlığını bildiği halde kendini var etmek için toplumun üzerinden asla kendini tanımlayamaz. Çünkü bu çabalar erkek hegemonyasının gölgesinde kalır. Bu durumda kadının ne bilinçlenmesine nede erkek-kadın eşitliliğine izin verilir. Kadın eril hegemonyanın maruz bıraktığı baskı sonucu asla özne haline gelemeyecek nesne halini alır. Bu toplumsal cinsiyet durumu kadını mutlak ötekiliğe iterek kendi kimliğini yok saymasına neden olur. "Ataerkil sistem dendiğinde, yalnızca kadın emeğinin değil, aynı zamanda kadın cinselliğinin, bedeninin ve doğurganlığının denetlendiği bir toplum-

sal sistem kastedilmektedir" (Berktaş, 2013: 3). Bu ataerkil denetleme erkeğin kendi çıkarlarını korumak, otorite yaratma üzerine kurduğu muhafazakâr bir sistemdir. Kadın her bakımdan sömürülerek dışlanır. Maruz bırakıldıkları bu sistemde kendilerini ifade etmek, varlıklarını kanıtlamak için sancılı çekerler. Çünkü kadın ataerkil sistemde düşünen, konuşan, kutsal olanı kadın bilincinde anlamlandırabilecek varlıklar olarak konumlandırılmaz. Ataerkil sistemde kadın ya "anne" ya da "fahişe" olarak ele alınır.

İlk kadın yazar olarak bilinen 'Christine de Pizan' kadın haklarını savunan 'Kadınlar Kenti' kitabında "Hiçbir günah kadının ki kadar büyük değildir diyorlar ama kadınlar adam öldürmezler, kentleri yakıp yıkmazlar, halkı ezmezler, toprakları yağmalamazlar, kundakçılık yapmazlar, sahte söz sözleşmezler düzenlemezler. Kadınlar şefkatli, nazik, yardımsever, alçakgönüllü, sağduyulu varlıklardır." (Berktaş, 2013: 4). diyerek ataerkil sistemin kadını konumlandırmasının tersine kadın bilincini açığa çıkarmaya çalışır. Ataerkil sistem kadını anne (evdeki melek) olarak görmesi ise "Mary Wollstonecraft'a göre var olan toplumda kadınların "duygusallıkları" ve "zayıflıkları" körüklenip "kadınlığın", narinlik, edilgenlik ve bağımlılık ile özdeşleştirilmesi onları aşağı konumda tutma ve ev içine hapsetmeye yarar." (Berktaş, 2013: 4).

Kadınların ataerkil sistemin hegemonyasından yavaş yavaş kurtulma adımları ve farkında olmadan bir bilinçlenme durumu 17. yüzyılın başlarında insan haklarının desteği ile gelişen kadınlara tanınan eğitim olanaklarının gelişmesi ile başlar. "Kadınlar, annelik işlevleri dolayısıyla görevleri olan, çocukları daha iyi eğitebilmenin yolunun kadınların kendilerini eğitmekten geçtiğini dile getiriyorlardı" (Berktaş, 2013: 4). Kadınlara tanınan eğitim hakkı bilinçli bir şekilde olmasa da kadınlarda yeni bir farkındalık yarattı. Genel hatları çizilmemiş bir şekilde Feminizmin şekil almaya başladığı dönem ise; 18. yüzyılın

sonları 19. yüzyılın başları itibariyle sanayileşme ve modernleşme ile birlikte gelen yenilikler sayesinde olur. *"Feminist bilincin gelişimi açısından merkezi önemde bir aşama, kadınların ekonomik bağımsızlık içinde yaşamalarına olanak sağlayan toplumsal ve ekonomik değişimlerin gerçekleşmesiydi. [...] Böylelikle, feminist bilincin gelişmesinin ön koşullarından biri olan, kadınların salt doğurganlık ve annelik nitelikleriyle tanımlanmalarını mümkün kılacak biçimde evlilik dışında ekonomik bir alternatifte sahip olmaları gerçekleştirildi"* (Berktaş, 2013: 5).

Feminizmin tam olarak tanımı yapılacak bir hareket olarak görülmesi ve feminist bilincin oturduğu dönem ise; feminizmin birinci dalgası olarak adlandırılan hareket ile başlamıştır. Birinci dalga feminist hareket, 19.yüzyılın sonlarına doğru ilk olarak kadınların erkeklerin karşısında politik anlamda eşit haklara sahip olma, eşit ücret ve üniversiteye gitme hakkı üzerinden gelişmiştir. *"Birinci Dalga Feminizm, 'erkeklerle eşit haklara sahip olma' çerçevesine odaklanınca, doğal olarak temel kriter 'erkeğe özgü olan' ya da 'erkeğin yapabildiği' olmuştur. Böyle olunca ölçütler ve hedef de verili kurguya odaklanma şeklinde oldu, onu sorgulamak ve dönüştürmek şeklinde değil. Ölçüt, 'tıpkı erkekler gibi' olunca, yani açıkça erkeğe öykünme biçiminde olunca genel olarak sorular, sorgulamalar da kısır bir döngüye girdi."* (Belkıs, 2015: 32). Fakat bu durum 1960'larda başlayıp 1970'lerin son yıllarına kadar devam eden İkinci Dalga Feminizm ile feminizm gerçek kimliğine kavuşmuş olur. *"1960'lara kadar düşünülmüş, davranılmış, planlanmış, tasarlanmış, kurgulanmış, söylenmiş, öngörülmüş, yazılmış, okunmuş, yönetilmiş, itaat edilmiş, tabulaştırılmış, itiraz edilmiş, tartışılmış, uygulanmış, kararlaştırılmış, vs... vs... her şeye karşı çıkan, değişmesi ve dönüşmesi gerektiğini yüksek sesle söyleyen bir mücadele alanıdır."* (Belkıs, 2015: 32). Yani Birinci Dalga Feminizm "Teori" ise İkinci Dalga Feminizm Feminist eleştirinin "Pratik" alanıdır.

Bu durumda Birinci Dalga Feminiz kadınların erkekler önünde eşit görülmesi, İkinci Dalga Feminizm ise alınan bu hakların yaşam pratiğine geçirilmesidir. Bu pratik alanın amacı *"Verili araç ve ekonomik ya da toplumsal her türlü üretim ilişkisini yeniden değerlendirme, irdeleme, tam bir eşitlik anlayışı ile yeniden konumlandırma meselesidir"* (Belkıs, 2015: 30) Kısacası feminizm *"kadınların sırf kadın oldukları için , yani cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları baskı ve direnişin örgütlenmesini ifade eder ve bu mücadeleyi toplumun maddi koşullarından zihinsel kalıplarına dek uzanan geniş bir yelpazeye yayar"* (Berktaş, 2013: 3).

Feminizm ve Sanat

Feminizm, feminist eleştiri kurallarını ortaya koyduktan sonra yani şekil aldıktan sonra, erkeğin bakış açısı ile yazdığı, ortaya koyduğu herşeyi eleştirel gözle ele alarak bu yazımı değiştirme yoluna giderek kendine yeni okumalar yaratır. Feminizm, erkeğin tarihsel anlamda kadını sıkıştırdığı çerçeveyi ele alıp, yeni okumalarla, aslolan anlamını geri vermeye çalışır. Feminist eleştiri bu yapıları bozguna uğratarak yeniden okumalar, toplumsal cinsiyetin tanımlamasını yeniden yaparak, kadını erkek ile eşit bir seviyeye taşımayı hedefler. Çoğu insan tarafından yanlış algılanan feminist düşüncenin amacı, kadınları erkeklerin yerine geçirerek ters bir cinsiyet altında her şeyi yönetmek diye bilinir. Oysa Feminist düşünce erkeği özne/üretici kadını nesne/bakılan olarak gören eşitliksiz, ötekileştirici, ayrımcı, eril yapıyı neden ve sonuçlarını tespit ederek yeniden düşünüp tartışmaya açar. Bu bağlamda feminist eleştiri ile hukuk, politika, ekonomi, tıp, sanat ve daha bir çok disiplini irdeleyerek yeni anlamlar üretir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra bir çok disiplin yeniden okumalar ve sorgulamalarla ezberleri sarsarlar. Bu ezberleri bozan alanların başında feminist eleştirinin sık sık kullandığı herşeyden önce pratik alanı dilediği gibi kullanmasına olanak sağlayan "Sanat" alanı vardır. *"Sanat tarihinin feminist ba-*

kış açısıyla sorgulanması 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle başlar." (Peterson, Mathews, 2014: 14). Nochlin'in bu sorusu sanat tarihi geçmişine feminist eleştiri ile bakarak sanat eserlerini yeniden yorumlanmasına ve yeniden ortaya konulmasına ön ayak olur. Nochlin için büyük kadın sanatçı olmamasının sebebi kişisel yoksunluk değildir. *"Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının bireysel bir dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmadığını, toplumsal kurumların niteliğine, bu kurumların belli sınıflarda veya gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı [...]"* (Belkis, 2015: 40) cevabı Nochlin'in sanat tarihini eril hegemonyanın belirlediğini görüşünü içerir. Bu durumda feminist eleştirinin hedef aldığı ise; eril hegemonya ile yazılan sanat tarihini kadın bilincini ortaya çıkartacak şekilde yeniden ele almaktır. Bu süreç; kadın bakış açısı ile okunarak ataerkil temeli yerinden sarsacak onun temelini yerinden ederek bambaşka boyut getirir. Toplumsal cinsiyet kalıplarını reddederek ilerleyen bu kadın bakış açısı bu alanı bozarak, yıkarak, yeni bir bakış açısı sunarak ilerler. Toplumun kadına yüklediği anne, eş, kız evlat, fahişe gibi tanımlar feminist yaklaşım ile kendini sorgulayan çalışmalarla yeni anlamlar kazandırılır.

Sanat tarihini yeniden ele alan okumalar sanat alanının kendi içindeki her yapıyı incelemesine de neden olur. Bu yapıların başında feminizmin çok sık kullandığı ve ona pratik yarar sağlayan "Tiyatro" vardır.

Feminizm ve Tiyatro

Feminist tiyatro *"tiyatro tarihinin feminist bir gözle yeniden incelenip yazılması gerektiği düşünceyiyle yapılan çalışmalardan, kadının sahnede erkek temsiliyetinden kurtulması ve ikincil olmaktan sıyrılması düşüncelerinden doğmuştur"* (Belkis, 2015: 20). Feminist tiyatro: kadınların toplumsal cinsiyetlerinden dolayı maruz bırakıldıkları ötekileştirilmeyi gösteri sanatları alanın-

da kendi bakışı ile ele alarak bu durumu incelediği bir platformdur. Bu alan 1960'ların sonlarına doğru feminist eleştirinin temellendirdiği bir yapı ile batıda şekillenmiştir. Bu alanın arkasında üç temel sacayağı vardır: Deneysel Tiyatro, Yeni Sol Hareketi ve Kadınların özgürlük mücadelesi. Birinci Dünya Savaşı ve hemen ardından yaşanan İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan kültürel değişimler tiyatronun konvansiyonel yapısının kırılmasına da neden olur. İnsanların savaşların etkisi ile bilindik modellere güveninin kalmaması tiyatrodaki geleneksel yapıyı kırarak yerini alternatif arayışlara, deneysel çalışmalara bırakmıştır. Tiyatrodaki bu deneysellik, özgürlük mücadelesi aynı dönemde kalbi atan feminist eleştirinin de dikkatini çekmiş ve feminist tiyatronun oluşmasına katkı sağlamıştır. Tiyatrodaki eskinin yıkılıp yeninin oluşmasının sağlanması feminist mücadelede de kendi içinde dinamo sağlayarak yeni yapıların oluşmasına neden olmuştur. Bir diğer önemli nokta Yeni Sol Hareketidir. Yeni Sol Hareket: alternatif toplum yaratmak girişiminden ziyade gündelik yaşamla ilgilenir. Yeni Sol bilindik devrimci mücadele, işçi sınıfı, proleter güç ile yani geleneksel solla ayrılan bir mücadele alanıdır. Artık Sol Hareket kızıl politikalar yerine Yeni Sol Hareket ile bakışını gündelik yaşam sorunlarına, etnik kimliğe, toplumsal cinsiyete, cinsel yönelimlere çevirmiştir. Yeni Sol Hareketinde kişisel tecrübeler ve güncel meseleler ele alınarak çözümler üretmeye, böylece insanlar gündelik yaşam sorunlarını çözerek toplumsal yaşam koşullarında daha iyi arayışlar bulmaya çalışır. İnsanlar Yeni Sol Hareket ile bireysel sıkıntısının ne olduğunu tespit ederek toplumsal durumun genel hatlarına daha iyi yaklaşırlar. Feminist Tiyatronun oluşmasını etkileyen en önemli nokta ise; Kadın Özgürlük Mücadelesi olarak adlandırılan, Birinci Dalga Kadın Hareketi ve İkinci Dalga Kadın Hareketi diye iki döneme ayrılan mücadeledir. Kadın Özgürlük Mücadelesi, özellikle İkinci Dalga Kadın Hareketi olarak adlandırılan dönem "özel

olan politiktir” sloganı ile kişisel deneyimlerini kamusal alana taşıyarak ataerkil baskıya kendi pratik alanından seslenmeye başlar. Eril baskı unsurlarını, kullanıldığı yerleri, biçimlerini açığa çıkartarak yeni bir dil yaratmaya çalışır. Bunu yaparkende kendi yaşamından örneklerle “özel olan politiktir” sloganı ile hareket eder. Kadınlara özgü dil yaratma, bilinçlenme durumu farklı alanlarda ifade yöntemlerine başvurduğu gibi yeni ifade yöntemleri arasında tiyatroyu da kullanır ve “DeneySEL Tiyatro,” “Yeni Sol Hareket,” “Kadın Özgürlük Mücadelesi” gibi etkiler Feminist Tiyatrosunun oluşmasına önyak olur.

Feminist Tiyatronun kısa girişini yapmanın ardından, kadının tiyatrodaki olmaması dönemden de bahsetmek ve onun ardından Feminist Tiyatroya kaldığımız yerden devam etmek gerekir. Zira tiyatro tarihini feminist eleştirel bir gözle inceliyorsak, bu geçmişe bakış; kadının tiyatrodaki olmaması dönemden başlayarak olmalıdır. Tiyatro tarihi Antik Tiyatrodan itibaren anlatıla geldiğinden, tiyatro tarihine feminist eleştirel bakışla anlamaya çalışmamızın temelinde “Antik Tiyatro” yatar. Antik Yunanda kadın; oyunun içeriğinde varken sahnelenen oyunun biçiminde yoktur. Erkeklerin kaleme aldığı yine erkeklerin oynadığı toplumsal cinsiyet baskısına maruz kalır. Kadını yok sayan, oyun metinlerinde eril bir bakışla örten, temsilde barındırmayan ve gizleyen Antik Yunan’da kadın “*aile içindeki önemi giderek arttıkça, kamusal yaşamdaki rolü giderek azalır, yok olur. Aile, bir toplumsal değer olarak giderek daha çok önem kazanır ve bireyin kişisel servetinin yaratılması ve aktarımı için yeni ve yükselen bir değer haline gelir. Bu değer, erkek için çalışan bir değerdir*” (Belkıs, 2015: 100) kadın için ise; ötekileştirilerek, yok sayılarak ve mülkiyet aracı haline gelerek değersiz nesne haline alırlar. Atina: kadının toplumun eril bakışı ile çerçevelendiği erkeğin ise kendine tanıdığı ayrıcalıklarla kadına sınırlandırmalar koyarak ilerlediği bir yapıdadır. “*Bu, birbirine karşıt olma*

hali, yeni mitlerde, mimari yapıda açıkça görülür. [...] Case’in aktardığına göre amazonlar güçlü ve tehlikelidiler ama doğanın kadın bedenine yüklediği özellikler yüzünden toplumsal cinsiyet kalıplarına yenildiler. [...] ‘Acropolis’in yeni mimarisi, yeni Atina şehir merkezi, amazonların yenilgisini ve Athena’nın yükselişini gösteriyordu” (Belkıs, 2015: 103). Athena Zeus tarafından yaratılmıştır yani annesi yoktur ve bakire olarak anılır ve eril mitoloji sayesinde amazonları yenerek Zeus ve Apollon gücü ile yönetilen Atina şehrinde eril güç ile yükselir. Aynı dönemde bir başka eril mitoloji, Dionysos’un dışı tanrıçalarda olması gereken doğurganlık ve cinsellik özelliklerinin erkek bir tanrıda zuhur etmesidir. Bu durumun yansımasını ve var olanın değişmesini Antik Tiyatro metinlerinin oluşmasında büyük öneme sahip Dionysos şenliklerinde de görürüz. “*Dionysos festivalinin kadın rahipleri olan kendinden geçmiş şekilde dans eden, esrik (bu esriklik çoğunlukla delilik ile eşleştirilmiştir), doğaya yakın, hatta doğayı herkesten daha iyi anlayan maenadlar (Dionysos’un kadın rahipleri Yunan mitolojisinde maenadlar, Roma mitolojisinde Bakkhalar’dır) yerine, erkek rahipler geçmiştir*” (Belkıs, 2015: 104). Zaman içinde gelişen şenliklerdeki erkek cinsel organlarının tasvirleri (fallus) ve Tiyatro metinlerindeki kadın koro yerine koronun satirler tarafından oynanması, Antik Yunan mitolojisinin ve metinlerinin eril egemen bir anlatıda olduğunu bize gösterir. Kadının aşağılanması tiyatrodaki bir başka yansıması ise; Roma döneminde olmuştur. Tiyatroya ayak basan kadına kötü yaftası tanımlamaları, Roma döneminde tiyatro temsiline çıkan kadının fahişe olarak anılmasına sebep olmuştur. Buradaki sahneye çıkan kadına yüklenen anlam ilerleyen zamanlardaki kadına yüklenecek anlamları da beraberinde getirir. Roma tiyatrosunda temsile çıkan kadın, düzgün olmayan (fahişe) olarak tanımlanır. Roma sahnesine ayak basan kadınların hem fahişe olarak anılması hem de oyun bitimlerinde para karşılığı cinsel birliktelikleri “*tiyatrodaki kadın*”

başlığının kötü şöhretini oluşturur. Tiyatro temsilinde kadının ötekileştirilmesi, her kötülüğün sebebinin kadın olması, kadının şeytan ile işbirliği içinde olması ve erkeği baştan çıkararak anılması Ortaçağ Tiyatrosunun adından da anlaşılacağı üzere "karanlık din ortamında" da yükselerek devam etmiştir. Kadının sahne temsilinde, cinselliğini açık bir şekilde ortaya koyacağından ötürü, kilise tarafından, ahlak sınırlarını aşan bir davranış olarak karar verilip yasaklanır. Erkek cinselliğinin kadın tarafından kontrol edildiği ve bundan doğan korku sonucunda kadını etrafına günah saçan Pandora olarak tanımlayan ataerkil zihniyet, kadını tiyatro sahnesinden uzak tutmaya devam eder. Bu yükseliş aynı şekilde Elizabeth Döneminde de devam eden bir ortaklıktır ve Antik Yunan tiyatrosunun ardından Elizabeth döneminde de kadın, erkekler tarafından eril bir şekilde sahnelenir. Kadının gizlenmesi Elizabeth döneminde de kadına bakışın değişmediğini, Shakespeare metinlerinde ki gibi "fahişe, cadı/büyücü, vamp, bakire/tarıca olarak tanımlanabilen fazlasıyla kadın düşmanı bir zihnin ürünü olan doğüstü güçlere de sahip kahramansı roller" (Belkıs, 2015: 98) olarak tanımlandığını gösterir. Kadının tiyatro sahnesinde yer edinmesi zaman içinde "İtalya'da ve İspanya'da 16'ncı yüzyılda, İngiltere'de 17'nci yüzyılın ikinci yarısında elde edildi" (Belkıs, 2015: 121) fakat kadına yüklenen anlam nesnel alandan dışarı adımını atamamıştır. Kadının tiyatro sahnesine çıkması ile kadının üreten bir konumda olması aynı anlama gelmez. Kadın yine erkek egemen bir zihniyet ile ortaya koyulan içeriklerde nesnel bir yer tutar ve erkek zihniyeti bakımından öteye gidemez. Bu durumun yavaş yavaş değişimini ise Feminist tiyatronun oluşum aşamalarında inceleyelim.

Feminist Tiyatro; bilinçli bir şekilde yapılmadan önce ona temel oluşturacak aşamalar vesilesi ile şimdiki anına gelmiştir. İlk önce Feminist bilinç ile yapılmayan ama Feminist tiyatroya temel oluşturan, birinci yüzyılın başındaki ev içinde

yapılan gösterilerden bahsetmek gerekir. "Ev İçi Gösteriler" diğer bir tanımı ise "Salon Gösterileri" olarak tanımlanan seçkin kadınların düzenlediği, içinde bulunduğu ve yalnız kadınlar olacak şekilde ev içi mekânlarda verilen temsillerdir. Ev içi gösteriler; tek kişilik dans gösterileri, yeni yazılmış metinlerin okunduğu, yeni yapılmış bestelerin uygulandığı "tiyatro, edebiyat, ilahiyatla ilgili sorular, İtalyan besteciler, tarihsel olaylar ve karşılaştırmalı siyasal sistemler konuşuluyordu" (Case, 2010: 85). Bu salon gösterilerini tertipleyen Natalie Barney, Cosima Wagner, Rahel Varhagen yalnız kadınların içinde bulunduğu kişisel bir tiyatro yapıyorlardı fakat bu çalışmalar yalnız kadınların temelini oluşturduğu bir tiyatro çabasını ele alıyor ve bundan öteye gitmiyordu. Bu gösteriler 1960'lı yılların sonlarına doğru yerini Feminist Tiyatro çalışmalarına bıraktı. Feminist tiyatro, feminist teori ve kadın haklarının politik serpilmesi ile kendi alanını temellendirdi. Feminist tiyatronun bu oluşumu ve kendi alanını kurması, çalışma çizgilerini de belirledi.

"Birincisi, kuramsal ve tarihsel bağlamda geçmişe yönelik çalışmalar yapar ve tiyatro tarihi olarak okuduğumuz bütünün içinde yer verilmeyen, unutilan ya da gözden kaçırılan kadın tiyatrocuları araştırmaya, ortaya çıkarmaya çalışır. Buna ek olarak kadınların neden tiyatrodan uzak olduğunu ya da tutulduğunu araştırır. Geçmişte üretilmiş metinlerde, tiyatro biçimlerine dair cinsiyet ayrımcılığının ne şekilde işlendiğini açıklamayı hedefleyen analizler yapar. [...] Güncel üretilere de feminist eleştirel bir açıyla ışık tutarak cinsiyete dayalı ayrımcılığın izlerini değerlendirir, çözümler, eleştirir. İkinci olarak, feminist ve cinsiyete dayalı ayrımcılığa karşıt bir yaklaşımla uygulamalar yapar. Bunlar, dramatik tiyatro içinde ortaya konduğu gibi alternatif mekân ve biçimlerde ortaya konulan performansları içerir." (Belkıs, 2015: 50-51)

Bu performanslara Suzanne Lacy'nin Mayısta Üç Hafta adlı performansını örnek gösterebiliriz. Los Angeles'ta halkın içinde düzenlenen gösteri *"Los Angeles'ın Belediye Binası alışveriş merkezindeki yaklaşık 8 metrelik bir haritaya tecavüz raporları yazıldı. Haritaların çevresindeki alanda çeşitli performans sanatçıları halka açık ve özel gösteriler düzenlediler. Lacy, performans alanı kapısının üstündeki bir çıkıntıya çömelmiş, dört tane çıplak, kana bulanmış kadının yer aldığı bir final gösterisi hazırladı. İnsanlar galeriye girdikleri zaman [...] saldırıyla ilgili bir şiirle karşılaştılar ve tecavüz deneyimlerini anlatan kadınların ses kaydını dinlediler"* (Case, 2010: 96). Bir diğer performans ise Carolee Schneeman'ın İçerideki Sarmal adlı kadın toplumsal cinsiyet baskısını, kendi bedeni üzerinden, bir kağıdı vajinasında çıkarması ile sonuçlanan gösterisidir. *"Performans, kadın toplumsal cinsiyetinin ataerkil kurgusunun dışı vurumu olarak"* (Case, 2010: 97) yorumlanır. Feminist grupların ortaya çıkışı ise; bilinç yükseltme grupları sayesinde olmuştur. 1970'de kurulan 'Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir' bilinç yükseltme gruplarından ortaya çıkan tiyatro yapılanmasıdır. Amerika'daki ilk Feminist Tiyatro gruplarından. Oyunlarında bilinç yükseltme gruplarında konuştukları kişisel deneyimleri sahneye yansıtıyorlardı. Özel olanın tiyatrodaki kamusal teşhiri kendi bünyesinde yeni bir anlayış üreterek kendi çizgilerini ortaya koydu. Bir diğer bilinç yükseltme gruplarından evrilen tiyatro ise; Dağın Eteğinde adlı tiyatro grubudur. Bu grup var olan metinleri feminist bakış ile yeniden yorumlayıp tekrardan üretilmesini sağlıyordu. Brecht' in 'Kuralla Kural Dışı' adlı oyunu bu grubun temsillerine örnektir. Oyun değişmeden aralara gerçek tecavüz kurbanlarının yaşadıkları deneyimleri koyarak yeni bir anlatım tarzı oluşturulmaya çalışılıyordu. Böylece *"Her feminist politik duruş kendine özgü, belirgin feminist tiyatro yapma 'geleneği' üretti"* (Belkis, 2015: 82). 1970'lere gelindiğinde ve farklı düşüncelerin tek bir düşüncenin altında

barınamayacağı anlaşıldığında "Feminizm" işleyişini "Feminizmler" olarak geliştirdi. Liberal Feminizm, Sosyalist Feminizm, Radikal Feminizm, Materyalist Feminizm, Lezbiyen Feminizm olarak çeşitli düşünceler kendilerine yer inşa ettiler. Bu düşünceler ışığında kendi düşüncelerini ayıran her Feminist görüşünde kendi düşüncesini ortaya, kendi bildiği şekilde koyan tiyatro grupları oluştu. "Radikal feminizm" de kendi içinde tiyatro yapısı kazanan gruplardan biridir. *"Radikal feminizm, kadınların ezilmesinin başlıca sebebinin ataerki olduğu inancı üzerine kuruludur. [...] ataerki üzerine yaptığı vurgu, başka bir büyük analiz ve pratik kategorisini doğurmuştur: Ataerki erkek kültüründen ayrı ve farklı olarak, kadın kültürü kavramı"* (Case, 2006:2) ortaya atılmıştır. Böylece ataerki kültüre karşı, kadın bilinci kendine eril hegemonya karşısında kadın kültürü üstünlüklerini kabul ettirecek yeni bir kültür yaratır. *"Hatta bu kadın kültürünün tarih boyunca var olduğunu: ana tanrıçaların alametlerine dayanan eski anaerki toplumlarda ve mezheplerde başlayıp, cadı meclislerinin ve kadın loncalarının toplantılarında sürdürdüğünü ve günümüzde de inanlar ve bu kültürü hayata geçirenler ile hâlâ yaşadığını iddia ederler."* (Case, 2006: 3) İlk Feminist tiyatro gruplarından olan Kadın Tiyatrosu Olmak İyidir adlı tiyatro grubu radikal feminist bir topluluktur. Eserlerinde *"Mahrem şeylerin kamusal teşhiri [...] seyirci ve oyuncu arasındaki geleneksel "dördüncü duvar" veya estetik mesafe kavramını kıran yeni bir tür yakınlık yarattı. [...] Tümüyle kadınlardan oluşan bir seyirci topluluğuyla kurulan ilişkinin erkeklerin mevcudiyetinde kurulan ilişkiden çok farklı olduğunu keşfettiler. [...] gösterilerini bedeninin çeşitli bölgelerine dokunarak onları ataerkin sömürgeleştirmesinden kurtaran bir kadınla açıyorlardı. [...] kadın vücudunun ataerki tarafından güzellik objesi olarak benimsenmesi [...] dev bir penis bulunan sahne"* (Case, 2006: 4-5) gibi kadını aşağılayan bütün değerlere karşı durup kadını yüceltici değerleri ortaya koyan temsiller veriyorlardı. Radikal

feminist tiyatroların kadın kültürü yaratmadaki başvurduğu en önemli gösteri konuları ritüellerdir, bunlar: Amazonlar, cadı, büyücü, kadınların adet döngüleri, çocuk doğurma deneyimleri gibi kadını güçlü kılacak argümanlar barındırır. Kadın doğaya erkekten daha hâkimdir, doğa ve kadın birbirini tamamladığından asıl gücün kadınlarda olduğu vurgulanır. Sahnede kullandıkları kadın ritüellerinin ruhani alanı, kadını erkeğin karşısında ezilen değil ezen konuma sokuyor. Radikal Feminist tiyatro da kendi içinde kadını bastıran ataerkil kültüre, kadın geleneğini ortaya çıkartıcı oyunlarla birlikte bilinçlendirme sağlamaya çalışıyor. Bir başka feminist duruş ve onun tiyatro yansıması "Lezbiyen Feminizm"dir. Lezbiyen Feminizm kendini erkek-kimlikli bir kadın olarak değerlendirir. Çünkü öncelikli ilişkileri kadınlardır. Lezbiyen kişi de cadı gibi hem ataerkil düşüncenin düşmanlığını hem de dışıl gücün görkemini hisseder. "Lezbiyen, erkeğin kadına ulaşma hakkı olduğu şeklinde ataerkil varsayımına karşı bir direniş eylemini hayata geçirmektedir" (Case, 2006: 14). Lezbiyen tiyatroları seyirci konusunda kısıtla ve düşük fonlu olduğundan, kalıcılığı uzun süreli olamaz. Tiyatro temsillerinin konuları: lezbiyen ilişkiler, erkeklerin kadını metalaştırması, homoseksüel-heteroseksüel iletişim gibi konulardır. Örneğin Geçen Yaz Mavi Balık Koyunda oyununda lezbiyen tatil köyüne gelen heteroseksüel bir kadınla, lezbiyen birinin ilişkisini anlatır. Oyunun sonunda heteroseksüel kadının kendini lezbiyen bir ilişkinin içinde bulması ile oyun son bulur. Diğer bir feminist duruş ve onun tiyatroya yansıması "Materyalist Feminist Tiyatro"dur. "Materyalist görüş, kadın deneyimlerinin erkekler tarafından uygulanan toplumsal cinsiyet baskısı sonucu oluştuğunu [...] Marksizmden esinlenerek, kapitalizmde sınıfın tüm insanların konumunu belirlediğini öne sürer. Sınıf bilincinin dinamikleri tüm ekonomik, toplumsal ve kültürel kurumların biçimlendirilişinde merkezi bir rol oynar" (Case, 2010: 125). Materyalist feminist görüşlü tiyatro bu düşün-

celerden yola çıkarak sahnelediği oyunlarda ev içi alanda ücretlendirilmeyen, üreme ve çocuk yetiştirme emeği sömürülen, piyasadaki erkek işçinin kadın işçiden daha fazla ücret alması gibi konuları ele alır. Kadınların emeğinin hem cinsel yönden sömürülmesi hem de mal ya da kar sahiplerinin ekmeğine yağ süren artı değer olarak kullanılması konuları materyalist feminist tiyatronun işlediği konulardandır. Zirvedeki Kızlar oyunu kadınların üretim koşulları içindeki baskıyı işliyor. "Oyunda erkek karakterler olmadığından sadece kadın deneyimlerine yoğunlaşıyor. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile serbest piyasa arasındaki ilişkiyi konu alıyor" (Case, 2010: 129). Bir başka oyun Mutlulukta Uçuyorum "politik ve ekonomik anlamdaki sömürgecilik ile cinsel doğaya sahip sömürgeciliği eşleştiriyor" (Case, 2010: 128). Materyalist Feminizm ve Radikal Feminizmin duruşundan ortaklaşa çıkan bir diğer hareket ise Renkli Kadınlar Hareketidir. Renkli Kadınlar 1970'lerin sonlarında beyaz kadınların düşüncelerini yansıttığı feminist görüş ile şekil aldı. Feminist hareket beyazların hâkim olduğu, bundan kaynaklı etnik baskı unsuru haline geldiği bir temsil olmuştur. Renkli kadınlar hem cinsiyetlerinden hem ırklarından hem de sınıf baskısından kaynaklı mücadele verir. Fakat beyaz kadın renginden dolayı bir baskı unsuru yaşamaz. Radikal feminist görüş renkli kadınlar için beyaz kültürün ve etnik toplulukların içinde sıkışıp kalan cinselliklerini açığa çıkarmasında yardımcı olurken, materyalist feminist görüş de kapitalizmin renkli kadınların belli üretim biçimleri ile eşleştirilmesini ve emek sömürülmesinin önüne geçmeye çalışır.

ABD'de siyahi kadınlar, renkli kadın hareketinde öncü olmuştur fakat siyahi kadınlar 1960'larda siyah bağımsızlık hareketinin onlara sağladığı etnik bilinçlilik kazandıkları halde Feminist Tiyatro dili oluşturamamışlardır. Siyahların üzerinden yapılan birçok eser olduğu halde feminist bir dille siyah kadını tiyatroya taşıyacak ne bir

eser ne de hareket vardır. Bir diğer renkli kadın hareketine konu olan Chicana-lar ise siyahi kadınların tersine feminist bilinçle tiyatro grupları kurmuş ve kendi eserlerini vermişlerdir. Chicana terimi Chicano teriminin dışıl halidir. ABD’de yaşayan Meksika kökenli olarak tanımlanır. Bu terim 1960’ların ortasında Chicano hareketi tarafından ideolojik olarak kendini tanımlama kavramıdır. Fakat her ABD-Meksikalı Chicano terimini kullanmaz. Bu terim çoğunlukla ABD’ye kaçak yollardan gelmiş, egemen kültürün asimilasyonunu kabul etmeyen, sömürülen Meksika kökenli vatandaşlar tarafından kullanılır. Chicana-lar (dışıl hali) tiyatrolarında en çok egemen kültürün baskı uyguladığı İspanyol dilini, Meksika mitolojisini, kadının hem kendi Meksika toplumunda hem de kendini ait hissetmediği yerdeki konumunu sorgular. Sor Juana oyununda *“Meksika’daki devrimci dönemden geçerek günümüz Chicana-sına kadar kadın sorunlarının tarihsel bir yelpazesini sunuyordu. Sor Juana’nın bir şiiri icra edilirken bir oyuncu onun şiirini yazışını canlandırıyor. Bu sahne tasarımı kendi içinde provokatif çünkü Katolik kilisesinin ataerkil kurumu, kadınlar için sakıncalı olduğunu düşündüğünden Sor Juana’yı okumaya ve yazmaya devam etmekten men etmişti”* (Case, 2010: 151). Chicana-ların sergilediği Sor Juana oyunu, ataerkin hâkim olduğu kiliseye eleştiriler sunarak, kilisenin kadını indirdiği yerden kadını olması gerektiği yere çıkarıyordu. Chicana-lar, siyahi kadınların aksine tiyatroyu feminist bakışı ile kuruyor ve kendi etnik cemaatlerini hedefe alan alternatif tiyatro yaparak, kendilerine özgü işler çıkartıyor ve ABD’nin kendine özgü politikalarına ters siyasi pratikleri çekinmeden söylüyorlardı. Renkli kadınların bir araya toplayan bir başka oluşum ise; “Koalisyon Tiyatrosu”dur. Tüm renkli kadınları ilgilendiren, feminist hareketle ilintili konuları oyunlaştırmak üzere bir araya gelen bir gruptur. Oyunlarını belirlenmiş kültüre oynamaktansa her çeşit kadını bünyesinde barındıran ve yalnız kadınlara temsiller veren bir grup

olarak anılır. Oyunlarının konuları yaşanmışlıklardan yola çıkan, renkli kadınlarla ilgili konulardan ziyade feminist konular üzerinedir. Birçok farklı kültürü içinde bulundurur fakat “Koalisyon Tiyatrosu’nun en önemli özelliği etnik kimlik, ırk ayırt etmeden, her kesimden kadını bünyesinde barındırıp, yalnız kişisel deneyimlerden yola çıkarak oynanan oyunlar üzerinde feminist eleştirel bir çerçevede konuya yaklaşımıdır.

“Grup üyeleri, hikâyelerini derinleştirmek için kendi kişiliklerinin güçlü ve zayıf yanlarını kullanarak metinleri kişisel, deneysel bir yaklaşımla ele alıyorlar. Örneğin, The Lysistrata Numbah’ta (1977), klasik Yunan metnini, barış için cinsellikten vazgeçen metindeki karakterleri taklit ederek kendi deneyimlerine uyarlamışlar. Oyuncular prova dönemi boyunca, deneyimi kişiselleştirmek için seks yapmamışlar.” (Case, 2010: 156) Böylece “Koalisyon Tiyatrosu’nun kendi içinde yalnız kişisel deneyimlerini feminist eleştirel bir yaklaşımla temsil etme çabasını görüyoruz. Bunu yaparken kendi içinde; Asya Amerikalılar, Chicana-lar, Yerli Amerikalılar ve siyah kadınlar gibi çeşitli etnik kimlikleri barındırarak feminist politikalar doğrultusunda işbirliğine gidiyor. Bu durumu gerçekleştirirken, yapılan her kadın tiyatrosunun, kadın eli değen her teatral gösterinin ve yorumlamanın “Feminist Tiyatro” olamayacağını da belirtmek gerekiyor. O halde bir şeyin feminist tiyatro olabilmesi ve gerçekleşebilmesi için neler gereklidir? sorusunun cevabını;

“Bir çalışma, kendi başına çok değerli olmakla birlikte, sadece kadın oyun kişilerine odaklanmış ve bunlar üzerinden çıkarımlar yapıyor diye feminist tiyatro çalışması, toplumsal cinsiyet çözümlemesi sayılmaz. Bir kadın yazara ve yapıtlarına odaklanan çözümleme [...] feminist metodolojiye dayanmıyorsa, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını yeniden üretmek açıklamalar yapıyorsa, bu tür çalışmaları da feminist ti-

yatro çalışması ya da cinsiyet çözümlemesi başlığı altına yerleştiremeyiz. Feminizmin amacı, cinsiyete dayalı her tür ayrımcılığı, ikincilleştirmeyi, hak eşitsizliğini ortaya çıkarmak, bu bağlamda tartışma açmak, bu tartışmalar ışığında şimdiye ve geleceğe yönelik eşitlikçi politikalar ve eylemler üretmek ve desteklemektir. Bir çalışmada toplumsal cinsiyete dayalı roller ve bunların bireyin varoluşunda kurduğu baskılar olumlandırılıyorsa, kuşkusuz o çalışma feminist tiyatro çalışması olamaz, kadın karakterler ya da kadın yazarlar, çalışmanın öznesi bile olsa..." diyerek verebiliriz (Belkıs, 2015: 171).

Sonuç

Görüldüğü üzere kadın, üzerine yüklenen anlam her ne olursa olsun, kendi içindeki kadınsal işbirliği ile erkek egemen bir dünyanın içinde, eril iktidarın tersine güçlüklerin üzerinden gelerek evrimleştiğini görüyoruz. Her alanda erkeğin baskısına, kadının kalkanı ile direnmesi, düzenin sarsılmaz gidişatına büyük bir darbe olmuştur. Kadını küçük alanlara sıkıştıran zihniyetin sarsılmaz iktidarının yavaş yavaş çökmesi, kadının kendi kimliğini kazanma çabası ile gereken değerini görecektir. Kadının kimlik bunalmı; erkeğin avlayıcı, kadının ev işi pozisyonu, son bulduğu vakit son bulacaktır. Zira kadın, ona unutturulan gücünün ataerkil tarafından saklandığı bir toplumda, Pandora'nın kutusunu açtığı zaman, erkin zayıf kimliğinin kadının saklanmış gücü karşısında yapabilecek hiç bir şeyi olmadığı anlaşılacaktır. Erkeğin kurduğu bu saltanatta her alan yeniden yıkılıp tekrardan feminist eleştirel bir gözle inşa edilecektir. Tiyatro bu inşa sürecinde kendi içinde kurduğu feminist kurullarla çerçevesini çizmiş ve yoluna hızlı bir şekilde geçmişin içselleştirdiği her yapıyı yıkarak ilerlemeye devam etmiştir.

Kadının geçmişten itibaren her bakımdan erkek tarafından ele alınması, erkek tarafından ele alınan ve gösterilen kadının imajı, kadını olduğu şeyin dışına çıkartmıştır. Eril zihniyetin oluşturduğu bu baskıcı alan erkeğin görmek istediği şekilde anlamlar yüklemesine, kadının ise toplumsal baskı ile istemeden de olsa olmadığı şeyi içselleştirmesine neden oldu. Böylece Ataerkil zihin ortak bir kabullü toplumsal algıya dönüştürdü ve öyle düşünmemize sebep oldu. Kadının bu alandan kurtuluşu, ortak kabulün zorunda bıraktığı erkek zihni ile imajını, içselleştirdiği yerden söküp atmak ve bu durumda doğacak genel kurallara olan başkaldırıcıyı yılmadan sürdürmek, içselleştirdiği alanın dışına çıkarak kendi kimlik yaratımı ile toplumsal cinsiyetin baskısını çöpe attığında kendi özgürlüğünü elde etmiş olacaktır.

KAYNAKÇA

Belkıs, Özlem, (2015), *Feminist Tiyatro*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Berktaş, Fatmagül, (2013), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Case, Sue-Ellen, (2010), *Feminizm ve Tiyatro*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Cogito, (2015), *Feminizm*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cogito, (2005), *Şiddet*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gouma, Thalia - Mathews, Patricia, (2014), *Sanat ve Cinsiyet (Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri)*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kutsal Kitap, (2001), *Kutsal Kitap*. İstanbul: Kitapı Mukaddes Şirketi.

Michel, Andree, *Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mimesis, (2006), *Feminist Tiyatro Özel Sayısı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Notz, Gisela, (2012), *Feminizm*, İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Osmanağaoğlu, Hülya, (2015), *Feminizmin Kitabı*, İstanbul: Kolektif Yayınları.

Walters, Margaret, (2009), *Feminizm*, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi 27.04.2016).



Aydın Sanat'a Katkılar



Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı

Abdülkadir Katra (Söyleşi)¹

Tiyatro yönetmenliği, sahnelenmek üzere kaleme alınmış bir metnin, sahne üzerinde yeniden yaratılmasının sanatıdır. Sahne trafiğini belirlemenin ötesinde, ilk tiyatro yönetmeni olarak bilinen Saxe Meiningen Dükü II. Georg'dan günümüze dek yönetmen, yazarın oyununu yeniden yorumlayan yaratıcı bir sanatçı olarak tiyatro sanatının en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Tanzimat'la birlikte başlayan Batılı anlamda Türk tiyatrosu da yönetmen kavramıyla tanışmıştır. Günümüze geldiğinde yorumlayıcı bir sanatçı olarak yönetmenlik Türk tiyatrosunda da önemli bir yer tutmaktadır. Tüm sorunlarına rağmen çağdaş Türk tiyatrosu son derece verimli işler yaratan yönetmenlere sahiptir. Ayşenil Şamlıoğlu da bunlardan biridir. Bir süre Türkiye'nin en köklü tiyatrosu olan İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın Genel Sanat Yönetmenliğini de üstlenen Şamlıoğlu, çağdaş Türk tiyatrosunun yönetmenlik alanındaki en yetkin isimlerinden biri olarak kendini ispatlamıştır. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında, Abdülkadir Katra'nın hazırladığı "Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı" başlıklı tez 2016 yılında başarılı bulunarak kabul edilmiştir. Aşağıdaki röportaj, adı geçen yüksek lisans tezinin ekinde yer almıştır. Bir tiyatro yönetmeninin çocukluğundan itibaren yaratım sürecinin şekillenişine dikkat çekerek sahneleme anlayışının detaylarını içeren bu söyleşi, tezden bağımsız olarak da bir bütünlük göstermektedir. Abdülkadir Katra'nın gerçekleştirdiği bu söyleşi, bir katkı olarak konuşma dilinin özelliklerine sadık kalınarak –yazı diline çevrilmeden ve bazı ufak kısaltmalarla- aktarılmıştır.²

Abdülkadir Katra: Ayşenil Şamlıoğlu'nun çocukluğundan bahseder misiniz? Sizi ve tiyatro sanatı ile tanışma öykünüzü öğrenmek isteriz.

Ayşenil Şamlıoğlu: Bir defa küçüklüğümden itibaren, beni elimden tutup da sinemalara, tiyatrolara götüren bir ailede büyüdüm. Bunun hiç şüphesiz büyük katkısı vardı, bugünkü benin oluşmasında. Aynı zamanda fena halde hayalperest bir çocuğu besleyecek ortamlara sahip oldum. Bunlar nedir? Selanik Üniversitesi mezunu bir dede torunları arasında entelektüel birikimini boşaltmak üzere beni seçti. Ve ben ilkokulu bitirip ortaokul birinci sınıfa gitmeye başladığımda, tasavvuf hakkındaki bilgi birikimim karşısında ortaokul hocalarının gözleri yerinden fırladı. Ben on bir yaşındaki bir çocuk olarak, bir fars şiiri alıp, onu vezniyle, tercüme-

siyle ne zaman ne adına yazıldığını hepsini anlatırdım. Bunların nedeni dedem. Bunların hepsini bana öğretti. İlkokulu bitirdiğimde onun kendi entelektüel birikimi olan dönemim tipik bir Osmanlı aydını, Fransızca, Rusça, Arapça, Farsça, Abazca, Çerkezce, Osmanlıca ve Türkçe konuşuyor. Her bir yazarı kendi diliyle okuyor. Benim de önüme bütün tercüme yığırdı. Ben Fransız ve Rus edebiyatını ve de Osmanlı ve Fars, Arap şiirini ve tasavvufu ilkokuldayken dedemden öğrendim. İlkokulu bitirdiğimde Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarların Türkçe'de var olan bütün eserleri ben de adeta ezber gibi gencecik dimağimde kazılıydı. O zamanlarda ortaokul ve lise diye iki bölümdü ya, orta sınıfa geldiğimde, Fried, Young, Adler, Viyana ekolü vs. diye uğraşıyordum. Yani bu tür beslenmenin benim sanatsal aklımın oluşmasında

¹İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Tezli Yüksek Lisans Programı Mezunlu

²Aydın Sanat Yayın Kurulu adına, Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu.



Resim 1: Ayşenil Şamlıoğlu

rolü çok büyük. Ortaköy'de doğup büyümüş-tüm, sonra Üsküdar'a taşındık. Bulduğumuz apartmanın arka bahçesine açık hava sineması yapılmıştı. Ben ister istemez, her gece karşımda dev bir sinema perdesi, iki tane film seyrediyordum. Mesela o dönemde hatırlıyorum, şimdi ilk aklıma gelen Kiev'deki Adam. Ortalığı sallıyor. Kiev'deki Adam gibi bir filmi dört hafta boyunca her gece seyrediyorum. Artık filmin tamamını hatta her karesini nerdeyse ezberlemiştim. Aslında bunlar bir çocuğun beslenme biçimleri. Böyle bir şanslı beslenişim oldu benim. Ve okumaya o kadar düşkündüm ki. Bu da dedemin bana kazandırdığı bir özellikti. Öyle ki bir çocuğa hiç okumama cezası verilir mi?

Beni engellemek için okumama cezası veriliyordu. Benim için; çok fazla roman okuyor ve tamamen hayal dünyasına kaydı diyorlardı. Bu arada annem de ilkokul öğretmeni. Beni kontrol altına almaya çalışıyordu çünkü alıp başımı gidiyordum.

Bir gün annemle babam şu şekilde konuşmuşlardı. Allah rahmet eylesin, babam yahu genç

bir adam var; Genco Erkal. Fevkalade bir oyun oynuyor dedi. Bir Delinin Hatıra Defteri. Bilet aldım ona gideceğiz dedi. Hemen heyecanlandım. Çünkü büyük oyunlarına gittiğimiz zaman çok daha büyük heyecanlanıyordum. Çocuk oyunlarına da götürüyordum ama büyük oyunlarına gideceğimiz zaman heyecan basıyordu. Oyunu izleyince o kadar çok etkilendim ki, o kadar çok etkilendim ki. Eve geldiğimde aklımda kaldığı kadarıyla, kendi kendime Bir Delinin Hatıra Defteri'ni oynamaya başladım. Odamda her yalnız kalışimde o oyunu oynuyordum. Hatta Genco'nun bir mizansenini vardı; yatağın altına girerek, orda büzülerek oynadığı bir yer, en çok da orayı oynamayı seviyordum. Yalnız kaldığımda hemen yatağın altına girer ve o mizansenini oynardım. (Gülerek) Fevkalade de oynadığım kanaatindeyim. Sonra bir gün annem bir gazete okurken şöyle dedi; ay, bak görüyor musun, e tabi çocuk etkisi altında kalmıştır. Ne oluyor dedim. Hani seyretmiştik ya Genco Erkal dedi. Evet dedim. Bak habere, Genco oyunu oynaya oynaya rahatsızlanarak hastaneye yatırıldı. Eyvah dedim. Ben de oynuyorum. O oynaya oynaya hastalandığına göre kimse bilmiyor ben de her

gece oynuyorum, sakın ben de hastalanmayayım. Hemen bıraktım oynamayı. Hastalanacağım diye korktum.

Abdülkadir Katra: Tiyatro eğitiminizden bahsederseniz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Ben Ankara Konservatuvarını o zaman geçerli olan bir şey vardı, dışardan bitirme diye kural vardı ve ben dışardan bitirdim. Bir senede mezun oldum. Ama o zaman o niçin vardı biliyor musun? Konservatuvar o zaman orta ve yüksek olmak üzere iki bölümdü. Orta bölümden mezun olup Devlet Tiyatrosu'na girerdi insanlar. Sonra erkeklerin askerliği yaklaşınca er olmamak için hemen dışardan yüksek bitirmeye girerlerdi. Ya da özel tiyatrolarda çok ünlü ve çok yetenekli oyuncular, eğer Devlet Tiyatrosu'na girmek istiyorsa, konservatuvarı dışardan bitirme sınavlarına girerlerdi çünkü konservatuvar mezunu olmayanları Devlet Tiyatrosu'na almazlardı.

Mimarlığı bırakıp konservatuvara geçtim. Üçüncü sınıfı bitirmiştik ve dördü okumadım. Yani sınıf arkadaşlarım mimar olarak diploma alırken ben oyuncu olarak diploma aldım. Bu da benim gene bir şansım. O yıllarda mezun olanlar Devlet Tiyatroları'nda başlıyordu. Ben hatta Adana Devlet Tiyatrosu yeni kurulmuştu. Kurulan o yeni tiyatronun dokuz oyuncusundan biri oldum. Sonrasında ise Ankara Devlet Tiyatrosu'na geçtim.

Abdülkadir Katra: Reji çalışmalarınızı yaparken olağanüstü bir sahne görüntüsü oluşturuyorsunuz. Tıpkı bir mimar gibi. Bu özelliğiniz mimarlık eğitimi almış olmanızdan mı kaynaklanıyor?

Ayşenil Şamlıoğlu: Tabii ki. ODTÜ'de aldığım mimarlık eğitiminin yansımalarıdır. Çünkü ODTÜ mimarlık eğitimi üç boyutlu düşünmeyi, üç boyutta görmeyi öğretir. Gerek oyuncu ola-

rak gerekse yönetmen olarak bana akıl almaz yardımı olmuştur. Üç boyutta düşünmeyi bilmenin sonucunda elime aldığım metnin ayakta halini görürüm. Aynen çizeceğim bir binanın üç boyutlu halini görmem gibi.

Abdülkadir Katra: Oyun seçimlerinizde neye göre karar veriyorsunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Birincisi, hangi dönemdeyse, kaç yılındaysam, o dönemde benim topluma kurmak istediğim cümle ne? Dünyada neler oluyor, ülkede neler oluyor ve ben seyirciye ne demek istiyorum bu oyunla. Bu benim için belirleyici oluyordu. Yani, mutlaka benim kararım olan, benim içimde patlayan bir cümlenin bir fikrin peşine düşüp, o fikri ilan eden cümleyi yakaladığım bir oyun benim için yönetmezsem olmaz oluyordu. Şöyle izah edebilirim. Mesela ben, Ölümler Konuşmak İsterler denilen oyunu tek bir cümle için yönettim. Kişi, yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli. Çünkü bu ülkedeki temel sonunun kişinin kendi yetki ve sorumluluklarını bilmiyor olması, bunları ya aşması ya da yerine getirmeyerek gerisinde durması olarak görüyorum. Ve ikincisi, dünyayı algılama biçimim grotesk biçim olduğundan, ben yaşamda gördüğüm hiçbir şeyin gerçekliğine inanmıyorum. Gerçekliğine inanmadığım bu sanısal dünyada da bu dünyanın olumlu ya da olumsuz noktalarını ifade etmenin en doğru yolunun da onları kırıp, bozup, başkalaştırarak ifade etmek olduğu düşüncesindeyim. Onun içindir ki grotesk ya da kara mizah bana yakın geliyor. Bu nedendir ki böyle bir yapıyı uygulayabileceğim bir metni elime alıyorum. Çünkü bazı metinler vardır, şimdi elinize Çehov alıp ta bunu grotesk yapacağım demenin bir anlamı yok. Çünkü o yanlış olur. Yanlış bir oyun yönetmeyi seçmem. Doğru olanı yapmak istediğimden, kendi doğrularıma izin verecek ve de benim içimde patlayan bir cümleyi içinde barındıran bir metni seçmeyi doğru buluyorum. Ben seyirciyi eğlendirmek için oyun yapmaya inanmıyorum. Eğ-

lenmek isteyen alır başını, diskoya gider. Gece kulübüne gider. Gazinoya gider. Yemek yemeye çıkar. Seyahate çıkar. Her neyse eğlence anlayışı onu yapar. Ama benim işim sanat yoluyla bireyi eğlendirmek değil. Ben buna, böyle bir sanata inanmıyorum.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızdaki çalışma yönteminizi bize anlatır mısınız?

Ayşenil Şamlıoğlu: Şimdi öncelikli olarak metnin oyuncuya doğru ve sağlıklı geçebilmesi adına ben oyuna hazırlanırken hangi kapılardan geçtiysem, geçtiğim bütün kapıları oyuncularımla ve oyun ekibimle paylaşmak isterim. Bundan kastım şu: ben hangi metinleri okuduysam, ne gibi pasajların dökümünü çıkardıysam, beni ele aldığım oyundaki reji kararlarımda neler etkilediyse, bunların hepsine senin şu hazırladığının (röportaj öncesinde getirdiğim Ayşenil Şamlıoğlu'nun oyun analizlerini yaptığım dökümanlar, yaklaşık yüz sayfa) iki tanesi birarada olacak kadar kalınlıkta hepsinin dökümünü çıkartıp çoğalttırırım ve ilk okumaya geldiğinde ekip, oyunun metniyle benim çalışma metnimi birlikte eline alır. Onu okumakla yükümlüdür; ışık kumandadaki adamdan kondüvitine, arkadaki suflözünden sahne amirine, oyuncusuna, ışık kreatörüne, teknisyenine kadar herkes. Hepsi benim nerelerden geçtiğimi nasıl bir kurgudan neden yürüdüğümü anlamak ve bilmek zorunda. Eğer bunu anlamaz ve bilmezlerse olur olmaz sorularla bana vakit kaybettirirler. Ve tabi kendilerine de. O nedenledir ki, ben önlerine tuğlaları verip, bunlar ev ödeviniz ve ev ödevinize çok iyi çalışacaksınız. Çünkü sahnede bana saçma sapan bir soru yöneltirseniz, dersinize çalışmadığınızı anlarım.

Abdülkadir Katra: Prova süreciniz nasıl başlıyor ve nasıl devam ediyor?

Ayşenil Şamlıoğlu: Oyuncularla bir araya gelmeden önce yaratıcı ekiple yan yana gelip nasıl

bir dünya kurduğumu, sahnenin üzerinde bittiğinde ne görmek istediğimi, olanca detaylarıyla an an heyecana kapılıp - oyuncu kimliğimden dolayı - oynayarak tanımlamaya başlarım. Hatta bir sürü oyunuma müzik yapan Can Atilla, siz bana anlatırken ben müziği duyuyorum hocam, yani siz öyle bir şey anlatıyorsunuz ki siz anlatırken oyun harekete geçiyor ve ben müziği duyuyorum demiştir. Siz anlatmadan zaten size müzik yapamam demiştir bana. Dolayısıyla ko-reografikle, dekoratörümle, ışık kreatörümle, kostüm kreatörümle defaaten onların kafalarında istediklerim netleşinceye kadar toplantılar yaparım. Ve ben oyuncularla bir araya gelmeden önce yapacağım oyunun maketi, çizimleri, her şey benim elimdedir. Nasıl bir dünyanın içine gireceklerini önlerine koyarak gösteririm. Öyle prova ilerlerken, son anda önlerine işte bunu yapacaksınız, bu olacaksınız demem. Yok öyle bir şey. Böyle bir tiyatroya inanmıyorum çünkü.

Fazla okuma yapmaktan hoşlanmam. Ancak bazı zorlu metinlerde oyuncunun kafasının iyice açılabilmesi için okuma provasını, üç gün belki de dört güne sarkıttığım olmuş olabilir. Genelde en fazla üç günde ekibi sahnenin üzerine atarım.

Hatta şöyle yöntemler izlerim; oyuna ve karşımdaki ekibin kumaşına göre bu değişir. Bazı kumaş biçmeye çok uygundur, süratle ilerler. Ama bazı kumaş, örneğin bir bölge tiyatrosuna gitmişsin, kim varsa onlarla yapmak zorundasın. Öyle geniş bir yelpazede seçme hakkın yok. O zaman onların hepsini aynı tavda dövünceye kadar farklı yöntemler izlemek zorundayım. Çünkü her oyuncunun kimliği farklı. Hepsini ortak noktaya taşımak için öncelikle sabırlı olmak zorundayım.

Sonuç olarak sahne çalışmasından önce her şey bitecek. Çünkü her şey bitti diyorsun ya, o henüz daha oyunun yarısı etmedi. Öbür yarısına yürü-

yeceğiz. Oyuncularla buluşacağız. Ve kalabalık oyunlar yönetiyorum. Bir sürü ego bir araya gelecek. Zor olan şey şu; sen bir metni okurken metinle senin aranda bir dünya oluşur. Onun içindir ki bizler kolay kolay bir romanın filme alınmış şeklini sevmeyiz. Çünkü romanı okurken romanla benim aramda öyle bir dünya oluşmuştur ki, ben sinema perdesinde o dünyaya benzer bir şey görmek isterim. Oysa göremem. Çünkü neden? O filmi yöneten yönetmenle roman arasında oluşmuş olan dünya filme yansır. O da benimle örtüşmez. Şimdi tiyatro yaparken zor olan nokta, benim gördüğüm düşü aynı şiddette yaratıcı ekibime de, oyuncularına da gösterebilmek, onların aynı düşü görebilmesini sağlamak. Bu oluncaya kadar kimsenin peşini bırakmam, inatçıyım. Hiç pes etmem, çok sabırlıyım. İlmik ilmik uğraşırım.

Ve oyuncularımın en çok duyduğum; okuma provasına geldiğinde, ilk kez metni okurken bize bir dünya anlattın. Bütün karakterleri tek tek her birini anlattın. Öyle güzel şeylerdi ki anlattıkların her yönetmen böyle güzelim düşler kurar ama senin anlattıkların gerçekleşemez ya, bu bir hayal. Bu kadar düş gibi bir şey sahneye gelemez. Bunları sıkça duydum oyuncularımın ama oyunların genel provası geldiği anda, ilk gün ne anlattıysam her şeyin etraflarında olduğunu söylediler bana. Benim oyuncularımın en sık kurdukları cümleler bunlardır.

Okuma provasını bitirip sahneye geçtiğimde bazı oyunlarda örneğin sahne sahne oyunun okumasını sahne üstünde yapıp, o sahne üzerine tekrar ve tekrar konuşup sonra ekibin sahnede harekete geçmesini isterim. Bu da oyunun yapısı ya da ekibin yapısına göre farklı aldığım kararlardan biridir. Benim ölü tiyatroya tahammülüm olmadığından, yaşayan ve hareket halinde dünya kadar, dünyanın hızlı dönüşü kadar hızlı var olan bir tiyatroya inandığımdan,

sabahtan başlayan provalar gerekirse öğleden sonra üçe kadar dörde kadar hareket provası olarak gider. Çünkü repliklere geçmek önemli değildir. Önemli olan oyuncunun bedeninin, oyunun beden dilini alabilmesi ve sanki hayatı boyunca hep öyle davranmış, hep öyle yürümüş, hep öyle durmuş, hep öyle bakmış kadar kendinin kılacak boyutta, o beden dilini kendi bedenine geçirebilmesi için her gün sistematik olarak sabahtan başlayıp üç dört saat süren hareket provaları yaparım. O hareket provalarının içinde koreograf mümkünse her gün benimle olsun isterim. Tabi şu sıralar hem yaşım hem de geçirdiğim sakatlıklardan ötürü birtakım hareketleri birebir göstermekte zorlanıyor olsam da zamanında ısınmasıyla başlayıp sahne üstündeki harekete kadar oyuncuyla birlikte sahne üstü hareket zincirini kurarak çalışmış olan bir yönetmenimdir. Geliştirdiğim bir teknik var. Ben ona noktalama tekniği diyorum. Pek çok oyun bu teknik üzerine kurulmuştur. Cümlelerin kendi içinde, yazımda noktalaması olduğu gibi, sahnedeki hareketin, sahnedeki mizansenin ve sahnedeki beden dilinin de noktalamalarının olması gerektiğine inanıyorum. Buradan yola çıkarak metnin üzerinde yaptığım çalışmada belli cümlelerin öne çıkmasını, altının çizilmesini isterim. Ve o cümlelerin hepsi yan yana geldiğinde ya da alt alta konulduğunda aslında benim seyirciye aktarmak istediğim alt metin net olarak ortaya çıksın dilerim. Bunun için artık hareket dramaturjisi çalışması yaparım. Oyuncularla birlikte ilk nokta dediğim anda - hatta oyuncular bir zaman sonra çok dalga geçerler şimdi söyleyeceklerimle - onlara benden iki şeyi çok duyacaksınız. Birincisi nokta ikincisi tempo derim. Bu iki kelime üzerinden gidecek hayatınız çalışma boyunca derim. Hatta Adana Devlet Tiyatrosu'ndaki provada çocuklar birdenbire gelip sahnenin önüne bir nokta bir de tempo dergisi bıraktılar. İlk çalışmaya başladığım koreograf yani iki farklı koreograf arkadaşımınla çalıştıktan

sonra Cihan Yöntem ile yan yana gelmiştik ve ben noktadan muradımı ve nasıl bir şey talep ettiğimi Cihan'la bir oyun boyunca çok yoğun olarak çalışarak, çok verimli bir çalışma ortaya çıkarttık. İkinci oyunda biraz daha az ben devreye girdim. Üçüncü oyunda rahatlıkla noktalama çalışmasını Cihan'ın ellerine bırakabilecek hale geldim. Bu da yönetmen olarak bana, onlar ısınma ve egzersiz yaparken oyunun diğer taraflarıyla ilgilenme zamanı kazandırmıştır. Noktayla kastım; bütün bedenini eş zamanlı tek bir hal ve durum içerisinde asılı kalmasıdır. Ama hareketin bedendeki ya da duygunun bedendeki yüksek gerilimi ile birlikte havada asılı kalmak. Onun içinden çıkmadan asılı kalmak. Adeta oynamakta olan bir filmi "pauese"ladığınızı düşünün. Sonra tekrar başlat düğmesine bastığında kaldığı yüksek duygu, öfke, sevinç her neyse film kareleri oradan harekete geçer öyle değil mi. Aynı şeyi sahnede isterim. Sahnede talep ettim çünkü nedir bu benim için, bu aynı zamanda anlatı biçimindeki groteskin altını çizmek üzere akış halindeki bir anı, bir sahneyi bir yerinde bütün ekibin eş zamanlı noktalararak havada asması, dolayısıyla akışı durdurması sonra durduğu akışı aynı yerden aynı şekilde geri döndürmesi. Eğer bunu yapabiliyorsanız siz seyirciye bir defa şunu demiş oluyorsunuz; kendini kaptırma bu akışa ben burada oyun oynuyorum istediğim yerde bunu durdururum. Sonra çıkar kaldığım yerden devam ederim. Yani dramatik tiyatrodaki olduğu gibi bir akış kurdum o akışın içinde sürüklenerek gidiyorum o akışın dışına çıkmadan sahneleri ve ardı sıra bir perdeyi deviriyorum değil; tam tersine içine girdiğim akışı kırarak ve bölerek gidiyorum. Bu da dramatik biçimin tersine çalışan bir biçim olarak kendi inandığım kendi kararını aldığım kendi uyguladığım bir formattır. Bunu bir yerde okumuş değilim. Bu herhangi bir yerde kayıt altına alınmış değil. Bana ait olan inandığım bir yöntem.

Abdülkadir Katra: Oyun provalarının bitimi ve oyunun prömiyeri için bir tarih belirliyor musunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Elbette, tam iki ay. İki ayda biter. Eğer çok zorlu bir oyunsaydı en fazla iki buçuk ayda bitiririm.

Abdülkadir Katra: Sahneleme dramaturjisi üzerine düşünceleriniz nelerdir? Nasıl bir yöntem kullanıyordunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Şimdi bazı metinler vardır ki metnin kendisi zaten benim ifade etmek istediğim dünyaya, yakın düşen, üzerinde çok fazla müdahalede bulunmamı gerektirmeyen metinler olurlar. Ama bazı metinler var ki, örneğin Pazartesi – Perşembe.

Pazartesi Perşembe gibi bir metin, gösterme biçimi bünyesinde barındırdığı için, benim tiyatronun en temel en ilkinde duran grotesk yapıyı rahatlıkla gündeme getirebileceğim bir oyundur. Musahipzade Celal'in bütün metinleri benim için böyledirler. Çünkü Türk Tiyatrosu'nun açık biçimine uygun metinlerdir. Açık biçim içerisinde groteski barındırır. Ben o Türk Tiyatrosu'nun geleneksel açık biçimini alıp, onu çağdaş yapıyla destekleyerek çok daha uç noktaya taşıyıp Musahipzade metinlerini yaparım. Bunu yapmama izin veriyor. Ama böyle bir metni ele aldığınızda, metin zamanının çok gerisinde söylemde kaldığından ama bir yanıyla da kurduğu, söylediği cümle hala bugün de geçerli olduğundan, biçim olarak geride kaldığından; o zaman ne yapmalıyım ben, o biçimi kendi dramaturjimle bugünün yaşayan ve hızla akan dramaturjisine yerleştirmem lazım. Bu durumda ben ne yapıyorum, metni taramaya başladığımda metnin içerisinde, eğer orijinal Musahipzade metniyle benim yönettiğim Musahipzade metninin ikisini yan yana koyarsan aradaki farkı net olarak görürsün. Mesela seksen beşinci sayfadan üç tane repliği alıp yirmi yedinci sayfanın bilmem hangi repliğinin altına koyuvermişimdir. Ya da birtakım hiçbir sözü olmayan, mesela Mümini gibi, sadece bir figürasyon olarak ortada görünen bir kimliğe Osmanlıca tüm metinlerin tercümesini yaptırarak Osmanlıca

bölümüne, sırf oyunun bir Osmanlıca sözlüğünü de hazırlayıp, Osmanlıca hocalarıyla birlikte Osmanlıca deyimlerinin nasıl telaffuz edilmesi gerektiğini çalıştırıp oyunculara - bunları bilhas-sa söylüyorum, neden; çünkü ben yaptım oldu, canım istedi uçtum, ulan ne kadar kıyakta oyun yaptım, böyle bir şey yok – repliklerin net ve anlaşılır bir biçimde seyirciye aktarılması yoluna gittim. Olanca ciddiyetle dönemi araştırdım ve o döneme ihanet etmeden oyunu yönetirim. Kostümde benim dramaturji kapsamıdadır; dekorda, ışıқта, müzikte hepsi. Reji kadromdaki hiç kimse kendi kafasına göre bir şey yapamaz. Ha, ben neyi yapmak istediğimi ifade ettikten sonra, o özgür yaratısını getirir ama benim çizdiğim sınırlar içerisinde yaratmak zorundadır. Aksi takdirde oyun bir bütün olmaz. Organik bütünlükten uzaklaşıp, kendi kafasına eklektik bir yapıya dönüşür. Ben kendime ben yaptım oldu demek hakkını tanımıyorsam, ekibime de tanımam. Bu da belki benim ODTÜ mimarlıkta aldığım eğitimin kafama çaktıkları nedeniyle olabilir. Çünkü neden, o eğitim gereği, organik olmayan hiçbir şeye, organik olan bir yapıda yer yoktur. İnorganik hiçbir parça bünyesinde barınamaz. Bu noktada olmazsa olmazım budur deyip yaklaştığın zaman, bana ne bir oyuncu; içimden böyle geldi diyebilir, ne bir kostümcü; bence bunu böyle yorumlasan çok iyi olacak diyebilir ya da bir dekoratör; benim canım bunu böyle yapmak istedi, ben böyle olduğuna inanıyorum diyebilir. Çünkü onu diyorsa gidip o oyunu kendi yönetir. Ben yönetiyorsam, altında imzam varsa benim dediğim, benim açtığım yolda yaratacaklar. Yaratmak demek, kafasına estiğini istediği gibi yapmak demek değildir. Hele hele kolektif sanat olan tiyatrodaki. Çok bireysel davranmak istiyorsan, git edebiyat yap, ressam ol ama kolektif bir sanatta bireysellik kabul edilemez. Dolayısıyla diyeceksin ki, sen bireysel olmuyor musun? Ben yönetmenim. Bütün alanları düşünmek ve onları bir doğru etrafında toplamakla yükümlüyüm. Eğer ben onları bir doğrunun etrafında topar-

layamazsam ortaya çıkan yapı, eklektik bir yapı olur. Burada da sanat aranmaz bana sorarsan. İnorganik parçaların yan yana gelmesi ile bir organik bütün olmaz.

Bir de ben şeye çok gülerim ve çok eğlenirim. Ay derler ne kadar oyunun koreografisi yapılmış hatta yani yönetimde büyük pay koreografinin olmuş. Bu bana eşittir cehalet gibi gelir. Çünkü eğer öyleyse, benim oradan çekip gidiyor olmam lazım. Ya da aynı şekilde dekorun içine girip ben oyunu koymam. Böyle bir şey olursa oyunu yöneten o oldu demektir. Böyle saçma bir şey olabilir mi, hayır. Ama ben taleplerimi iletirim, benim isteklerim doğrultusunda öyle bir dekor yaratır ki dekoratör, benim oyunu var etme yollarımı, hepsini önüme sunmuştur. Böyle çok değerli dekoratörler ile çalıştım. Şükran borçluyum hepsine. Çok değerli koreograflarla çalıştım, şükran borçluyum hepsine. Kostüm tasarımcıları öyle. Kurulan konsepti anlayıp hatta bir meslektaşımın bana bir cümlesi vardı, Gül Emre demiştir ki; öyle bir konseptle geliyorsun ki bu konseptin dışında dekoratör olarak bir adım atmam yapılacak işe ihanettir. Mecburum bu konsept doğrultusunda yaratmaya.

Abdülkadir Katra: Reji kadronuzu oluştururken nelere dikkat ediyorsunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Reji kadromu sahnedeki imge ve isteklerime karşılık verebilen kadrolar ile oluştururum. Çünkü zamanla yarışıyoruz. Zamana karşı bir yarış varken benlik kuleleri diken birinin bana zaman kaybettirmesine tahammülüm yok. Bunu yapmaya kimsenin hakkı yok.

Bir oyun sahneleyeceksem teknikte, benimle aynı cümlelerde buluşabilecek bir dünya algısı olan arkadaşlarımla yan yana gelirim. Genelde görüşüm bu. Tabi ki işinin çok ehli olacak. Ve çalıştığım arkadaşlarımla hepsi işinin ehlidir. Ama tabi her yönetmen her oyunu yönetemezse, her

dekoratörde her oyunun dekorunu yapamaz. Çünkü sevmez mesela. O oyunu sevmez. Bir sanatçının yaratıcılığını kullanması için eline aldığı işi sevmesi gerekir. Ben böyle adet yerini bulsun gibi işini yapan birini asla istemem. Aşkla yapsın isterim. Bunu aşkla yapacak kadar böyle bir yapıyı sevecek, böyle bir akla onay verecek yaratıcı bir kadroyla yan yana gelmek isterim. Onların da akli benim ki gibi olmalı, onlarla yüreğimiz birlikte atmalı.

Abdülkadir Katra: Özellikle grotesk üsluptaki oyunlarınızda benzer bir reji kadrosuyla çalıştığınızı görmekteyiz. Bunun özel bir nedeni var mı?

Ayşenil Şamlıoğlu: Çünkü birlikte yol aldığımız için, artık benim dilimi anlayan yorulmadan yol alacağım ve sadece oyuncuyla ilgilenmemi sağlayacak isimlerde bunlar ondan.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızda gördüğümüz Noktalama yöntemi, sizin Türk Tiyatrosu'na kattığınız çok önemli bir reji yöntemi midir?

Ayşenil Şamlıoğlu: Evet. Ve artık bir başka mahareti daha talep ediyorum oyuncularından. Günümüzde artık tiyatro sadece senin, ne kadar yüksek duygularla, ne kadar sahici birebir falan falan ne kadar oynamayıp olmak gibi maharetlerini emretmiyor inancındayım. Onlara emreden artık sinema. Sinema o noktada çok uzun yıllardır üstünlüğü eline almış durumda. Sinema oyunculuğuna öykünen bir tiyatro yapıyor olmanın mantığını ben göremiyorum. Bu tür oyunların çok iyi icrasında bile sıkılıyorum oyunu izlerken. Bu şekilde sahnelenen oyunlardan hoşlanmıyorum. Çünkü ben sinemanın benzeri olmaya uğraşmıyorum. Ben onun karşısında duranım, alternatif olanım. O zaman ben onun gibi benzetmeci, gerçekçi, samimi, sahici, cart curt falan olmayacağım. Madde bir buradan hayır diyorum. Ve noktalamayı kurarken -bunu ilk uyguladığım oyun Benimkinin Adı

Regine- ekibimle noktalamalara girerken tek bir hedefim vardı; senin sadece duygularını çok güzel var ediyor olman sahnede artık çok bir şey ifade etmiyor. Sinemada da çok güzel aktarıyor artık duygularını oyuncular. Seni sinemadan çok daha çekici kılacak olan ne olacaktır. Duyguyu aktarıırken benim o an birebir sana şahit olmam mı? Geçiniz efendim burayı, aştık artık. O yüzden yani şöyle küçücük bir ara parantez açarak söylemek isterim ki, öyle in your face gibi tiyatrolara da inanmıyorum o yüzden, sinemadan bile sahiciyim valla abi gibi ifadeler bana hiçbir şey ifade etmiyor. Ben şunu diyebilmeliyim, buna inanıyorum; ben sinema kadar gerçek ve sahici değilim. Ben dramatik sudaki tiyatro anlayışının emrettiği biçimde senin önünde oturan, arkada oturan, sağında, solunda oturan seyirci kadar da gerçek değilim. Ben bütün bunların dışında gerçek dışı bir şeyim. Ama bütün bu gerçek dışılığın ve sana bir öyküyü anlatırken her türlü gerçekliği kıran adımlarıma rağmen, seni bir zaman sonra o kadar içime alacağım ki senin için o sağında, solunda, önünde, arkanda oturan seyirci kadar gerçek olacağım. Bunu başarabilirsem ne mutlu bana. Bu biçimde bir meydan okumayla yola çıkmazsam tiyatro yapmanın anlamını bulmuyorum ben. Anlam görmüyorum tiyatro yapmaktan. O zaman gidip sinema yaparım. Niye tiyatro yapıyorum. Bana bir şey söylemiyor. Başka türlü görüşü olan herkese saygım var. Çok iyi örneklerini gidip seyrediyorum da. Ama beni heyecanlandırmıyor. İngiliz tiyatrosunun beni hiç heyecanlandırdığı gibi. Bana bir şey söylemiyor. Ama Almanya tiyatrosu karşısında, Romanya ya da Polonya tiyatrosu karşısında hala heyecanlanıyorum. Ya da balkanlarda gerçekten bambaşka dünyalar kuran yönetmenler çıkıyor ve kurdukları dünyalar beni heyecanlandırıyor. O dünyaların hiçbir tanesinin İngiliz tiyatrosu veya in your face'lerle filan hiç alakası yok. Anlatabiliyor muyum?

Abdülkadir Katra: Uzak Doğu tiyatrosu sizi heyecanlandırıyor mu?

Ayşenil Şamlıoğlu: Ancak ve ancak Suzuki'nin attığı adımlar beni heyecanlandırıyor. Ancak onların geleneksel olanından bugün fazla tat almazsın. Mutlaka bir iki örnek seyretmek gerekir ne olduğunu idrak için. Ama sıkılırsın. Bizim orta oyunu gibi düşün. Ama buna karşın Suzuki gibi bir yönetmenin başka bir evrensel dili kurarak, Japon tiyatrosunu alıp onu evrensel boyuta ve evrensel kodlara taşımasıyla oluşan tiyatro tabi ki çok heyecan verici. Hatta o adımlardan çok etkilenen yönetmenleri, günümüzde batıda da, bizde de görüyoruz. Haklıdırlar çünkü gerçekten çok etkileyici.

Abdülkadir Katra: Uzak Doğu tiyatrosunun kullandığı makyaj ve kostümlerden oyunlarınıza yansıma oluyor mu? Benzerlerini oyunlarınızda görüyor muyuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Tabi ki oluyor ama benzeri yapı aynen bizim geleneksel tiyatromuzda da olduğundan beni Uzak Doğu'ya gidip de kendi tiyatromun izini Suziki'de aramaktan bana daha yakın gelen şey, kendi geleneksel tiyatromda bu izleri aramak. Ben kendi geleneksel tiyatrosunu azımsayan, küçümseyenlerden değilim.

Abdülkadir Katra: Geleneksel tiyatromuzun biçemlerine oyunlarınızda yer veriyor musunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Çok tabi, çok değerlidir, onu alıp aynen Suziki'nin kendi Japon geleneksel tiyatrosuna yaptığı gibi, senin de ayrı bir süzgeçten geçirip o kodları evrensel kodlara dönüştürerek bir metne uygulaman ve sahneye getirmen gerekir.

Abdülkadir Katra: Pazartesi Perşembe oyunu sahnelendiği dönemde nerdeyse tüm tiyatro ödülleri topladı. Bu oyunun rejisi için şunu diyebilir miyiz; Türk Halk Tiyatrosu'nun öğeleri ile grotesk tiyatronun biçemlerinin yaratıcı yö-

netmen Ayşenil Şamlıoğlu'nun elinden geçerek kendisine has bir üslupla örnek teşkil edecek bir şekilde sahnelenmesi.

Ayşenil Şamlıoğlu: Evet, Pazartesi Perşembe tam da budur. Bünyesinde orta oyunu, Karagöz Hacivat, Köy Seyirlik Oyunları'nı, Kuklayı, hepsini barındırır. Hatta Musahipzade konusunda Allah rahmet eylesin Sevda Şener'in ne diyeceği benim için çok önemliydi. Çünkü o bu konudaki doktora tezinin ilk sahibidir. Ve bana şöyle demişti; "Ağzım bir karış açık kaldı teriminin gerçekten ne demek olduğunu bu gece anladım. Her sahnede ağzım bir karış açık kaldı. Peki bundan sonra ne yapacak, daha bunun üstüne ne koyacak, başka ne yapabilir, bundan daha ötesi gelemez ki derken her seferinde ağzım bir karış açık kalarak oyunun sonuna kadar geldim. Türk tiyatrosunun, geleneksel tiyatromuzun resmi geçidi vardı sahnede, teşekkür ederim" dedi. Benim için aldığım çok ama çok değerli övgüdür ve ömür boyu yüreğimde saklayacağım.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızda tercih ettiğiniz makyajları, her oyuncunuzun yüz anatomisine göre mi tasarlatıyorsunuz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Hem oyuncunun yüz anatomisi hem oynayacağı karakterin yüzünde görünmesini istediğim bir tür maske kullanımı gibi. Groteskin başlangıcı Antik Yunan olduğuna göre, Antik Yunan'da kullanılan maskaları gözünün önüne getirecek olursan, bugün de boya ile yüzünü bir maskenin arkasına koymak. Ve o maskeler aracılığıyla da anlattığım şeyin gerçekliğini kurmak. Bu gerçeklik bu maske ve bu maskenin ardında birileri saklı ve o birileri şimdi size bakın o maskenin sahibinin bir öyküsünü anlatacak. Yani kendi yüzleriyle çıkarlarsa sahnenin üstüne, o zaman benim istediğim ölçüde bir grotesk yapıyı kuramam. Benzetmeci yapıdan istediğim uzaklığa doğru gidemem. Seyirciyi yaşam gerçeğinden istediğim ölçüde

koparamam. Bu nedenle yapıyorum. Bu arada bir parantez daha açayım, eğer bunu böyle yapmasam çok daha kolay bir başarıya doğru yürüyebilirim. Ben zor olanı seçiyorum.

Abdülkadir Katra: V. Frank oyununuzu Grotesk üsluptaki oyunlarınızın ilki olarak kabul etmemiz mümkün mü?

Ayşenil Şamlıoğlu: Evet. Çünkü V. Frank groteskin babasıdır. Bu oyunu yazan Friedrich Dürrenmatt groteskin babası olarak kabul görmektedir. Bu oyunumu seyreden yabancı topluluklar, yabancı tiyatro sanatçıları, sahneleme biçimim ile V. Frank metninin ve groteskin ilk kez bu kadar evrensel hayat buluşuna tanık olduk diye tanımlamıştır. Birinci evrede basamak basamak üç tane oyun diyebiliriz, birinde (Ben Feuerbach) dekorun parçalanışıyla ve ışıkla gerçekliği kırma ve bir psikolojinin alt metnini döşeme yolunda oldum. Benimkinin Adı Regine' de hiç abartılı makyajlar olmadan, normal insan olarak onlar ama eş zamanlı oynamalar, dansla yer yer farklı ifade biçimleri kurarak ifade etmelerle ve ilk noktalama denemelerini, ilk kez tık tık durmalar, büyük hareketle bir lokmayı almalar, bir hareketi gösterir noktaya taşımalar, bunların ilk uygulanmaya başladığı oyundur. Sonrasında gelen eşlikli hareket ediyor olmaları. Mesela masada aynı anda kadehi alıp, aynı anda kaldırıp, aynı anda içip, tekrar aynı anda yerine koyma. Bunların hepsini sayıyla çalıştılar. Tek tek. Bunu yapmaktaki nedenim de gerçekliği kırmaktı. Öyle anda o kadehler kalkıyordu ki akış bölünüyordu. Ve sen seyirciye bir dakika demiş oluyorsun. Ve seyirci o sırada düşünme fırsatı buluyordu. Kendini kaptırmayıp, düşünüp oyunla arasına mesafe koyabilmeli ki ancak o zaman salondan çıkan seyirci, kapıdan giren seyirciyle aynı olmaz inancını taşıyorum. Bu da sadece benim inancım değil, bu inancı ilk ifade eden Brecht'tir. Bu nedenle bu tür kırılmalar koymuşumdur oyuna. Çünkü çok ağır mı ağır,

karanlık psikolojik bir oyundur. Bu nedenle de yönetmenler tarafından ben elime alıncaya kadar reddedilip, çok karanlık ve seyircinin ruhu sıkılır, bu oyunu seyretmek istemez denilip yapılmayan bir oyundur. Ve bunu ben alıp yapınca, oyunculara şöyle demişimdir; önce aklınızda kalmaması için ben nasıl bir dünya görmek istediğimi anlattım. Sonra da dedim ki; ama ben ne anlatırsam anlatayım bu kadar dramatik bir oyun aklınızı bulandıracak ve gönlünüzde kalacağını bildiğim için dramatik bir oyunu prova eder gibi metnin bütün psikolojik katmanlarıyla gideceğiz dedim. Onuncu sayfaya geldiklerinde havlu attılar. İlerleyemeyeceklerini gördüler. Ağlama krizlerine filan girdiler, çok fenaydılar. Şimdi ne demek istediğimi gördünüz mü dedim. Burunlarını çekerek evet dediler. Şimdi mola verip yemek yiyoruz sonra dediğim biçimde tekrar başlıyoruz dedim. Ama bu arada iki haftamı harcadım. Böylede deliyimdir yani. Önümde de Ankara Devlet Tiyatrosu'nun bana bir golüydü. Oyunun prömiyerini yapmam için bana tanıdıkları süre dört buçuk haftaydı. Dört buçuk haftanın iki haftasını bu şekilde gözden çıkaracak kadar delilik yaptım. Ama hedefimi on ikiden vurdum. Olağanüstü bir oyun çıktı. Eğer onu yapmasaydım böyle olmazdı. Yani gerektiğinde büyük risk alacaksınız.

Abdülkadir Katra: Grotesk üsluptaki oyunlarınızın ortak özelliklerinden bahseder misiniz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Grotesk üsluptaki oyunlarının ortak özellikleri; bir kere hepsinin çok kalabalık ve benim hayal ettiğim ölçüde o kalabalık dünyanın – hep şunu söylemişimdir oyuncularına, sizi en çok ne heyecanlandırır? Bir dans ekibine bakarken. Sıra sıra dizilmiş durumlar ve tek sıra halinde herkesin ayağı aynı şekilde ve aynı şiddette kalkıyor, aynı şiddette iniyor, aynı şekilde dönüyor, aynı anda vuruyor. Eğer iki kişi bunları yapıyor olsa sizi o kadar heyecanlandırmayacaktır. Ama kırk kişi sahnenin üzerine dizi-

lip de İrlanda dansı yapmaya başladığı zaman tüylerin diken diken olur. Bu ne mükemmelliktir dersin. Çünkü kırk kişinin kırkının da tek kişi gibi hareket ediyor olması bir meydan okumadır. Bir maharettir. Ve seyirci o mahareti alkışlar. Ben de inanıyorum ki günümüz tiyatrosunda seyirci maharet görmek istiyor. Sadece bir metnin aktarıcısı olman yeterli değil. Maharetini göreyim senin. Senden başka kimse bunu böyle anlatmasın. Tek başına solo maharetle tek kişilik oyunu götürürsün. Bilemedin iki kişilik oyunu. Üçüncü kişi devreye girdiği andan itibaren toplu maharet gerektirir. Hele hele sahnede otuz, kırk kişi varsa otuz, kırk kişinin eşlikli hareket edişi seyirciyi heyecanlandırır. Oyun hızlı bir şekilde akarken, oyuncular koşarken koşarken bir yer gelip hepsi aynı anda, aynı şiddette, aynı yükseklikte nasıl durdular? Nasıl hayatı kestiler? Bu mesela benim oyunculardan talebidir. Bu kalabalık oyunlardan bir tanesi V. Frank'tır, bir tanesi Pazartesi Perşembe'dir. Bunlar kalabalık kadrolu ekibin en sert ve sıkı noktalamalarla, en grotesk makyajlarla, en uç noktalarda dekorun ve kostümünde onların groteskine, onların göstermeciliğine eşlik ederek hepsinin kostümünden makyajına, ışığından dekoruna kadar, müziğinden hareket izleğine kadar herşeyiyle bütüne hizmet ettiği ve grotesk bir formatla yani gerçeğin dışına çıkarak, metni gerçeğin dışına taşıyarak hizmet ettiği oyunlar olmuştur. Sonrasında mesela, Sivas'ta (Sivas Devlet Tiyatrosu) yaptığım Bina, daha küçük ölçekli bir oyun olmasına rağmen acayip şiddetli gündeme geldi. Bir sürü tekniği bir arada kullanmışımdır.

Abdülkadir Katra: Oyun çalışmasına başladktan sonra, istediğiniz verimi alamayıp değiştirdiğiniz teknik ekip arkadaşınız oldu mu?

Ayşenil Şamlıoğlu: Hayır, hiç olmadı.

Abdülkadir Katra: Ayşenil Şamlıoğlu'nun kendisine has olan üslup ile bir sentez oluşturmuş

olması ve oyunlarını bu sentez ile sahnelemesi Türk tiyatrosuna büyük bir katkıdır. Tamamen size ait olan bu oyun sahneleme sentezinize bir isim koymayı düşünmediniz mi?

Ayşenil Şamlıoğlu: Buna isim koymanın beni açacağı düşünüyorum. Evet bir isim koyulabilir ama buna başkalarının bir isim koymasına gerek diye düşünüyorum. Ama hiçbir işimi ona isim koyacak kadar yaşatmadıkları için bu biraz zor.

Abdülkadir Katra: Rejilerinizde birçok sanat dalının izlerini görüyoruz. En fazla beslendiğiniz sanat dalı nedir?

Ayşenil Şamlıoğlu: En başta resim sonra müzik, psikoloji, tarih ve felsefe. Felsefe olmadan olmaz.

Abdülkadir Katra: Bir tiyatro yönetmeni olarak dramaturjiye bakış açınız nedir?

Ayşenil Şamlıoğlu: Dramaturji mutlaka olmalıdır. Benim için çok önemlidir. Akıl akıldan üstündür. Ben dramaturji değil, tiyatro eğitimi gördüm. Elbette ki kendi dramaturji anlayışım var. Böyle bir yönetmen olmaktan dolayı ama bir dramaturglarla yan yana gelmekten her zaman mutluluk duyarım.

Abdülkadir Katra: Yönetmen yazar ilişkisi nasıl olmalıdır. Bir yönetmen oyun metni içinde yer alan parantez içlerine harfi harfine uymalı mıdır?

Ayşenil Şamlıoğlu: Sakın ha. O sadece bir yazarın yazarken kendini de yönlendirmek, iz üzere, yol üzere tutmak adına ve bir öneri anlamında koyduğu anlatılardır parantez içleri. Eğer yönetmenler, yazarların parantez içleriyle oyun yönetselerdi, yüz yıldır her oyun aynı şekilde yönetilirdi. Buradan anlaşılıyor ki böyle bir şey olamaz.

Abdülkadir Katra: Sizin için yönetmen oyuncu ilişkisi nasıl olmalıdır?

Ayşenil Şamlıoğlu: Güven. Güven tesisi olmalıdır aralarında. Oyuncu yönetmenin kendisini suya düşmeden ya da ormanda yolunu kaybetmeden selamete kavuşturacağına inanmalıdır. Bu da durduk yere sen bana inan diyerek olmaz. Bir takım kötü örneklerle de çok yüz yüze kaldım ben oyuncularla. Hemen muhtelif savunma mekanizmaları geliştirirler. Artı tiyatro bir de şişman ego işidir. Ben oyuncuyum diyen şunu demek ister; ben buradayım, yükseltinin üstüne çıktım, bana bakın, beni görün, beni beğenin. Şişman bir egonun, bir başkasının, ona bir şeyler yaptırmasını kabullenmesi zordur. Bunlar benim tespitlerim ve ben de oyuncu olarak yönetmenime güvenmek isterim.

Abdülkadir Katra: Oyuncu kendisini tamamen yönetmenine teslim etmeli midir?

Ayşenil Şamlıoğlu: Tabi. hatta daha ileri giderek bir şey söyleyeceğim. En kötü yönetmene bile, bir oyuncu olarak öncelikle kendini teslim etmelisin. Bırak, onun dediği gibi yol al. Sonra kendi doğrularını ekle üstüne. Yalnız bizde oyuncunun sorgulaması, sınırları aşarak oyuncunun yönetmenin karşısında yönetmencilik oynamasına dönüşüyor. Evde kendi kendine reji yaparak gelen oyuncu, sahnede yönetmenin yaptığı rejile evde kendisinin yaptığı reji uyuşmayınca problem yaşıyor. Bu da böylece benim, neden kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli, cümlesinden yola çıkarak Ölümler Konuşmak İsterler'i yaptığının karşılığıdır. Oyuncu kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmiyor. Yönetmenlik yapmaya kalkışıyor. Anlatabiliyor muyum? Bu sadece bu konuda değil, her alanda bunu yaşıyoruz. Yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmemek. Dolayısıyla da bizdeki kadar çok bilen oyuncu batıda kapının önünde bulur kendini ve hiçbir tiyatrodaki ekme-

bulamaz. Doğrusu bu. Bu işin Türkçesi budur. En ünlü hikayesidir Stella'nın; provada bir gün oyuncusuna, buradan buraya şöyle gideceksin diyor. Oyuncu, ama neden böyle gidiyorum ki bence buradan buraya böyle de bu şekilde gidebilirim deyince, Stella, hayır istediğim gibi git diyor. Tamam diyor oyuncu ve yapıyor. Ertesi gün tekrar şunu şöyle yap diyor. Oyuncu, bunu neden böyle yapıyoruz ki, ya bunu ben böyle yapmak zorunda mıyım diyor. Stella, evet bunu böyle yap diyor. Üçüncü gün oyuncu yine ama bir dakika neden böyle yapıyoruz derken Stella avazının çıktığı kadar bağırma başlıyor; neden yapacaksın biliyor musun? Bu oyunu ben yönettiğim için. Neden bunu böyle yapacaksın biliyor musun? Sezonun orta yerinde işsiz kalmamak için. Neden yapacaksın biliyor musun? Hala daha tiyatro yapıyor olmak için. Şimdi ya dediğimi yap ya da defol git, diyor. Batıda bu, bu sertliktedir. Bizde yanlış bir özgürlük kavramı var. Kişisel egoların şişmanlığı üzerine yaslı bir özgürlük kavramı. Genel de oyuncu, bir dakika ama şimdi ben senin dediğini yaparsam taklitçi olurum, yaratıcılığım ölür gibi saçma sapan bir sürü şey söylerler. Halbuki tiyatrodaki yaratıcılık, bireysel değil kolektif bir yaratıcılıktır. Oyuncular buna ayak direrler. Bu da profesyonellik dışıdır. Batıda bunun karşılığı işsiz kalmaktır.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızın rejisini yaparken izleyici kitlesi sizin için önemli midir? Örneğin, aynı oyunu Sivas Devlet Tiyatrosu'yla ve İstanbul Devlet Tiyatrosu'yla sahneleyecek olsaydınız, rejide değişiklikler yapar mıydınız?

Ayşenil Şamlıoğlu: Kesinlikle hayır. Aynı yapıpardım. En önemli soru budur. Yönetmen yönetmendir. Sahne sahnedir. Tiyatro tiyatrodur. Oyuncu oyuncudur. Seyirci de seyircidir. Kimse hiçbir seyirciyi küçümsemesin.

Abdülkadir Katra: Hocam siz aynı zamanda İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Tiyatro Yönet-

menliği Yüksek Lisans programında eğitim vermektensiniz ve geleceğin yönetmenlerini yetiştirmektensiniz. Ben de bu Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında sizin bir öğrencinizim. Geleceđin yönetmen adaylarına tavsiyeleriniz nelerdir?

Ayşenil Şamlıoğlu: Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Mümkünse uluslararası festivallere gitsinler. Bazı festivaller bize çok yakın. Romanya da ya da Üsküp'te ki festivalleri takip etsinler. Balkan ülkelerindeki festivallere gitsinler. Başka varoluşları görsünler. Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Hiçbir şey yapamıyorsa otursun evinde internette oyun seyretsinler. Felsefe okumadan yönetmenlik

olmaz. Psikoloji okumadan yönetmenlik olmaz. Tarih okumadan yönetmenlik olmaz. Resim bilmeden yönetmenlik olmaz. Heykel bilmeden yönetmenlik olmaz. Kendi yaşam bankanda birikenlerle yönetmenlik yaparsın. Yoksa olmaz, tiyatro yapamazsın. Her alanda birikimini artır. Bu ülkede bulabildiğin her workshop'a katıl. Gücünün yettiği her yerde bir şeyler edinmeye çalış. O zaman kendini zenginleştireceksin. Ne kadar zenginleşirsen o kadar algın farklılaşacak, bu sefer farklı ve daha yaratıcı işler yapacaksın sahnede.

Abdülkadir Katra: Bizlere değerli vaktinizi ayırdığını için çok teşekkür ediyorum.



Hedda Gabler Burada: Bir Sahneleme Okuması İçin Kavramlar Üstüne İlk Çalışma

Mehmet Birkiye¹

Hedda Gabler Burada adlı yazı, Mehmet Birkiye'nin *Bir Sahneleme Okuması İçin Kavramlar Üstüne İlk Çalışma* alt başlığı ile kaleme alınmıştır. Tiyatroda yönetmenlik, belli düşünceler ışığında şekillenen rejî fikri ile hayat bulur. Bu bağlamda aşağıdaki yazı, bir tiyatro yönetmeninin oyun metniyle kurduğu ilişkinin kavramlar üzerinden nasıl bir biçimde ele alınabileceğinin ve rejî fikrinin oluşumundaki süreçlere etkisinin bir örneği olarak, tiyatro yönetmenliğinin düşünsel art alanına bir bakış sağlamaktadır. Yazının sonunda Henrik İbsen tarafından kaleme alınan Hedda Gabler adlı oyunun özeti de ek olarak sunulmaktadır.²

Her ne kadar bazı tiyatro tarihçileri tiyatrodaki gerçekliği Henrik İbsen'le başlatsa da, modernizme çok yakın bir yazar olarak düşünmek için hiçbir neden yoktur diye düşünülebilir. Özellikle Hedda Gabler modernizmin tüm tedirgin edici belirsizliğini, bulanıklığını ve kavranamaz ilkelliğini taşır.

Her büyük oyun bir boşluk etrafında yapılır. Ya da yapılanmak zorundadır, eğer zamana dayanmak istiyorsa. Bu boşluğa yapacağınız atf ya da bu boşluğun ne olduğuna dair ima ettiğiniz şey o oyunun yorumu diye adlandırılabilir. Üstelik bir oyunu evrenselliğe taşıyan "şey" o boşluktur. Çünkü her kültür ve yaşama biçimi o boşluk için farklı imalarda bulunabilir. Bu orada var olduğunu varsaydığımız ama simgesel alana taşıyamadığımız gerçeğin yarattığı boşluk imgesi diye de tanımlanabilir.

Hedda Gabler, tanımlanması zor bir çekirdek/ boşluk etrafında şekillenir. (nerdeyse tüm modernist oyunlar gibi) Bizim cevaplamamız gereken temel soru Türkiye'de bu boşluğa, kabul

edilebilir bir atıfta nasıl bulunacağımızdır. Bir başka deyişle Hedda Gabler'de bulunduğunu iddia ettiğimiz o boşluğu bizim için anlamlı hangi gerçeklikle doldurduğumuzu "ima" edeceğiz?

Bir Hedda Gabler sahnelemesinde bu temel sorunun cevabı, iki başka sorunun cevabına organik olarak bağlıdır.

Birincisi; Hedda Gabler'in tüm oyunu kapsayan eylemlerinin rasyonel ya da irrasyonel ama sahnelenebilir bir hedefi var mıdır?

İkincisi; Hedda Gabler'in küçük burjuvalara belki de toplumun tümüne karşı duyduğu derin "tiksintinin" bir başka deyişle nevrozun Türkiye'de dramatik bir karşılığı bulunabilir mi?

Birinci sorunun cevabı iki eleştiriden birini sahnelenebilir bir aksiyon dizgesine çevirmeyi sağlamakla mümkün olabilir. Ya Hedda Gabler'in eylemleri erkek egemen toplumun sınırlarını çizdiği, kadın fenomeninin bu sosyal şartlar

¹ Prof. Mehmet Birkiye, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü Öğretim Üyesi, mbirkiye@aydin.edu.tr

² Aydın Sanat Yayın Kurulu adına, Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu.

çerçevesinde kaçınılmaz sonucudur. Erkek egemen toplum kadını bedenine hapsedmiştir. "Bir kere olsun başkalarının hayatına egemen olmak istiyorum"(Hedda Gabler, II. Perde) Ya da daha ilkel, daha derinde, kontrol edilemez, anlaşılmasız bir yaratığın, bir antik tanrıçanın, hikmetinden sual olmaz, biz ölümlüler için anlaşılmayan, anlaşılması gerekmeyen, sadece boyun eğilmesi gereken bir dizi eylemdir. Antik Yunan Tek Tanrı kavramına kadar, bu ilgisizliğin ve anlaşılmasızlığın izi sürülebilir.

Bu ikilemi pratik bir örnekle söylersek Hedda Gabler Norveç başbakanı olsaydı yine de böyle mi davranırdı? Yoksa mesele başbakan olamamasından mı kaynaklanıyor?

Bundan sonra belki de şu soruyu sormak anlamlı olabilir: Hedda Gabler 'in eylemlerinin ikili eleştirisi üzerinden bir adım daha atarak, ikili bir metafor dizgesi oluşturulabilir mi?

Şöyle ki; Bu ikili çözüm Lilith ve Havva ikilemi olarak algılanabilir mi? Acaba sorumluluğu şöyle mi düzeltmeliyiz? Hedda Gabler; modernitenin taşıyıcı sınıfı küçük burjuvanın baygın özgürlük söylemine, ahlak anlayışına, çiftleşme ritüellerine velhasıl tüm kültürüne dayanamayıp sahnedeki çekilmekte olan Lilith'in bir metaforu, dramatik bir anlatımı mıdır?

Yoksa hakkı yenen Havva'nın erkek egemen toplumunun adaletsizliğine kendini yok ederek başkaldıran bir feminist midir? Bir Emily Davidson³

Kanımcı bu topraklarda her iki değerlendirmenin de karşılığı vardır, hem söylencelerde hem de tarihsel süreçte. Lilith'in (İhtar/Medea/Theodore/ Kösem Sultan) soyundan gelenlerle, Havva'nın soyundan gelenlerin (Antigone, Merem/Hz. Ayşe) çatışma alanıdır.

³Emily Davidson 1872-1913 İngiliz feminist aktivist



Resim 1: Hedda Gabler

Ne yazık ki bu çatışma artık bu topraklarda antitezini yok etmektedir. Tarihin sonu!

Havva ve soyundan gelenler Lilith'in söylesini derinlere doğru itmekteler. İhtar bir fahişeye, Medea delibozuk kıskanç bir kadına, Theodore iktidar delisi bir kaltağa indirgenmiştir. Havva ve soyundan gelenler giderek erkek egemen toplumun – bilincinde olmasalar bile denetimine girmektedirler. Herkes Antigone olmak peşindedir. Tanrı babanın adaleti için kendini yok eden küçük Antigone.

Kadının bir erkek için en karanlık, en ürkütücü gerçekliğinin simgesel alanda temsili olan Lilith, bu alanı terk ettikçe, kadının hakları (bu kavram bile ne kadar tartışmalıdır) erkek egemen top-

lum tarafından sınırları belirlenen bir alışverişe dönmüştür. Kadının kazandığı özgürlük, adalet, eşitlik vs. iyi bir Havva olduğu sürece verilmektedir. Havva'nın özündeki, cinsel birleşmenin iyi huylu ortağı (good coupling partner) bu topraklarda tüm cephelerde kazanmaktadır. Oysa Hedda Gabler birleşme değil ayrılık üzerinedir. Hedda Gabler'in evliliği çocuk yapma seçeneğini içermez. Hedda Gabler'in evliliğinin cinselliği içerdiği de söylenemez. En azında cinselliği böyle kavrayan bir küçük burjuva toplumunda cinsellik olsa olsa aşağılanmadır Hedda Gabler için. Hedda Gabler'in vücudunda Tesman'ın ellerinin dolaşmasını bile insan gözünün önüne zor getiriyor. Oysa Hedda Gabler'in Thea'ya karşı tuhaf, karanlık bir tutkusu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak burada ima edilen kesinlikle bir cinsel tercih saptaması değil, Hedda Gabler'in ortak ahlakın dışına doğru kazanmak istediği ivmenin belirtilmesidir. Lilith de birleşme değil üreme üstünedir. (Bazı kadim Yahudi söylence-lerinde Lilith'in 100 çocuğu vardır, hepsi de iblislerden.) Sanki Lilith kâinatı yaratan tanrı gibi, insanoğlunu iblislerden tekrar yaratmaktadır. Tam bu noktada erkek egemen toplumun inhisarına aldığı güç iktidar değildir. Erkek egemen toplum tanrı imgesini kendi imgesi ile değiştirmiştir. Tanrı sözü artık erkek bedeninin göstere-nidir. Kadına kadim yerini geri vereceğini iddia eden modernite gerçekte ikiyüzlü biçimde bu hırsızlığı onamıştır. Tanrılara boy ölçüşen kadın, – Adem asla boy ölçüşmez ancak hata yapar ve bedelini öder- ilerlemenin bir enstrümanı seviyesine indirgemıştır. Kadim zamanların avcısı Adem'den imkansız isteyen (bu metaforun ne yazık ki içi boşalmıştır ama kullanmak zorunda kaldım) Lilith; imkansız gerçekleştirme gücü bir hayalden ibaret olan Adem tarafından Havva'ya dönüşmeye zorlanmıştır. Çünkü ancak Havva bu iğreti kurguyu temel bir gerçeklik bir "idea" olarak kabul edebilir.

Hedda Gabler'in gördüğü yarılma budur. Bu yarılmaya şahadet etmenin yarattığı nevroz derin bir tiksinti olarak kendini ifade eder.

Ve işte tam bu nedenle Lovborg'un kitabını yakar. Kitap gelecek nesillere bir kurtuluş vaat etmektedir. Thea'nın çocuğu- kitap- gelecek nesillerin Mesih'idir. Hedda Gabler'in tiksindiği işte insanlığın bu zavallı kurtuluş umududur. İsa Mesih'in yeryüzüne gelmesine asla bir daha izin vermeyecektir.

Biz o boşlukta göz ucu ile durduğunu gördüğümüz ama anlamlandıramadığımız gerçeklik için Lilith ve onun soyundan gelenlerin imgesinin duruşunu ima edebiliriz. Ki o zaman Hedda Gabler'in eylem dizgesinin -ister rasyonel istersek de irrasyonel kabul edelim - sonuçta anlamlandırabileceğimiz bir dramatik hedefi, sisler içinden de olsa, var olabilir. Zaten bu belirsizlik İbsen'in var olmasını istediği belirsizliktir.

Lilith'in temsil ettiği her şeyin var olduğunu bildiğimizi ama görmezden geldiğimizi ve hep görmezden geleceğimizi sezen Hedda Gabler için biz; kefaret derdinde ne bulursa dua eden, yarattığı pislikle yüzleşemediği için pisliğini altına süpüreceği inançlar, yaşam biçimleri, insan tanımları, reel politikalar, ekonomik sistemler icat eden, pis bir mutluluğa kendini inandırmak için durmadan kıpırdayan bir leşin üstündeki kurtçuklardan başka bir şey olmayan küçük burjuvalar değil miyiz? (Burada Elias Kanetti'nin Evlenme adlı oyununda ki hasta karısını ziyaret ücreti ödemek için, giderek daha yüksek sesle dua okuyarak tedavi etmeye çalışan cimri kocayı hatırlamamak mümkün değil.)

Böyle bir bakış ifadesini kaçınılmaz olarak derin bir tiksintide bulacaktır. Bu tiksintinin simgesel alana taşınmasının zorluğu nevrozu da bera-

⁴Simgesel alanda ifade edemediğimiz her şeyin nevroza dönüşme ihtimali olduğuna dair önerme Freud/Lacan

berinde getirecektir.⁴ Bütün kadim tanrılar gibi Lilith de kaçınılmaz olarak nevroktiktir. Bizim icat ettiğimiz yaşama uymaları düşünülemez. Bu bağlamda Hedda Gabler'in tiksintisinin nesnesi; küçük burjuvanın modern ve şimdi ise post-modern umutsuz kurtulma gayreti ve göz ucuyla orada olduğunu sezdiği küçük burjuva yaşam biçimidir.

Hedda Gabler başını çevirme cesaretine sahiptir. Ya da bir kere dönüp baktığı için artık gözlerini alamaz. Lut'un karısı da dönüp arkasına bakar ve cezalandırılır. Neden kadınların görmesine izin vermeyiz. Görmek erkek egemen toplumun tekelinde mi? Hedda Gabler artık görmektedir. Hem de her şeyi üstelik Tesman'la evlenerek yaptığı trajik hatayı da. Kendini affetmesi mümkün değildir, tiksindiği kadınlar gibi oda korkmuş ve evliliğe sığınmaya kalkmıştır. Lovborg'un bir örnek teşkil edeceğini öngörmüş ama öngörüsünün ne kadar zavalıca olduğunu bütün dehşeti ile görmüştür. Tüm eylem dizgesi ve tiksintisi gördüğü görebildiği içindir. Hedda Gabler sonuçta "Tiyatro" sözcüğünün anlamını cisimleştirmiştir. Görmek!

Lilith'in doğumuna tanıklık ettiğimiz dünyanın merkezi Mezopotamya artık hiçbir şeyi üretemeyecek bir kaosa sürüklenmiştir. Ama Lilith'in ölümüne ve tiksintisine; bu toprakların yükselen yıldızı olduğunu iddia eden, gelenek-modernite ve post-modernitenin iç içe ve birlikte var olduğu İstanbul'dan tanıklık edebilir miyiz? Belki de Batı dünyasının hiçbir şehrinde olmadığı kadar. Hedda Gabler ve İbsen bize bu fırsatı verebilir. Hedda Gabler İstanbul'u bizim görmeyi ret ettiğimiz biçimiyle görebilir.

Hedda Gabler'in İstanbul'da gördüğü şeyler listesi:

-Kahve falı bakmakla, Marks okumanın yaşamdaki seçeneklerden sadece biri olduğunu,

-Kadın özgürlüğünün "kibar erkek" ten geçtiğini,
-Feminist, türbanlı, seküler bütün kadınların evlilik haberi duyduklarında sevinçten ağzı kulaklarına vardığını,
-%80'i esmer olan bir ülkede tüm reklam flimi karakterlerinin %90'nının sarışın ve beyaz tenli olduğunu,
-Erkeğin sahip olma güdüsü, kadının ait olma güdüsüyle doğduğunu,
-Bahar kokularına ter kokularının karıştığını,⁵
-Gün boyunca 15 milyon insanın bir leşin üstündeki kurtlar gibi büyük bir gayretle kıpır kıpır kırmıldadığını,
-Penceresini açamadığı bir gökdelende yaşamayı hevesle seçenleri,
-Çöp ve gecekonduların içinden yükselen gökdelen dairelerinin metropol manzaralı diye sattığını,
-Bütün müezzinlerin çoğunun detone olduğunu,
-İstanbul'un kuşları güvercinlerin gökdelenlere çarpıp öldüğünü,
-Gündüz kuşu olan İstanbul martılarının çığlıklar atarak gökdelenlerin etrafında dönen gece kuşlarına dönüştüğünü,
-Endişenin bireysel konumunu terk edip kitlesel bir salgına döndüğünü,
-Her türlü "Big Brother" afişinin ortalığı sardığını,
-Nasıl bir araya geldikleri anlaşılmayan kitlelerin caddelerde yine anlaşılmayan hedeflere doğru yürüdüğünü,
-Kadın ve erkeğin hiç büyümediğini her yaşta her daim ergen kavgalarını sürdürdüklerini,
-Ananın kutsal sayıldığı ama her küfrün anayla cinsel ilişki isteğini içerdiğini,
-Post-modernitenin Diyonosos'u şehre indirdik iddiasının kısmen doğru olduğunu çünkü Diyonosos'un AVM'lere geldiğini,
-Ve bu listenin sonsuza kadar uzayacağını...

Ek-1

Hedda Gabler oyun özeti⁶

⁵Orhan Veli İstanbul'u Dinliyorum dan serbest alıntı

⁶Özet'i kaleme alan: Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu

Hedda Gabler ve yeni evlendiği eşi George Tesman, 6 aylık balayından sonra yeni evlerine dönerler. Saygıdeğer bir generalin kızı olan Hedda, Tesman ile sadece toplumun öngördüğü evlenme yaşına geldiği için evlenmeye tenezzül etmiştir.

Tesman'ın halası Julia onları karşılamak için eve gelir. Hedda, kendinden yaşça büyük olan bu hanıma oldukça kaba davranır, Julia da bir an evvel evden gider. Halanın gidişinin ardından eve Bayan Elvsted gelir. Bu hanımın amacı Tesmanlara, George'un akademik alandaki rakibi Eliert Lövborg'un alkol bağımlılığından kurtulmak için geçirdiği iki seneden sonra kasabaya geri döndüğünü haber vermektir. Bayan Elvsted, Hedda ile olan konuşmaları esnasında kendi kocasını artık sevmediğinin, Lövborg'a gönülden bağlı olduğunun ve onun şehre gelişinin tekrar alkole başlama ihtimali doğurduğuna dair duyduğu endişenin sinyallerini verir. Bayan Elvsted gidince, eve Hakim Barack gelir. Tesmanlara, Lövborg'un yeni kitabının çok beğenildiğini, hatta Tesman'ın beklediği profesörlük kadrosu için Lövborg'la da görüşeceklerini söyler. Özel konuşmaları esnasında Hedda, Hakim Barack'a silik geçeceğine inandığı evliliği süresince kendisine eşlik edebileceğini umduğunu belirtir.

Tesman, Barack'ın düzenlediği partiye gidecektir. Az sonra Eliert Lövborg gelir. Konuşmaları esnasında Lövborg ile Hedda'nın bir zamanlar yakın olduklarını ancak bir nedenden uzaklaştıklarını anlatır. Şimdi Lövborg Hedda ile yeniden bir arkadaşlık kurmayı umar. Bayan Elvsted geldiğinde, Hedda daha önce her iki taraftan da öğrendiği bilgileri Lövborg ve Bayan Elvsted'e iletir. Bayan Elvsted'in Lövborg'un tekrar içmeye başlamasından korktuğunu da söylemeyi ihmal etmez. Bunun üzerine Lövborg, Barack'ın

partisine katılmaya karar verir. Partiye giderken yanında, Tesman'a okumak üzere yeni kitabının el yazmasını da götürür.

Hedda ve Bayan Elsted bütün gece Tesman ve Lövborg'un dönmelerini bekler. Ancak sabaha karşı tek dönen Tesman olur. Yanında Lövborg'un bir önceki gece sarhoşken yere düşürdüğü el yazmasını da getirmiştir. Tesman kitabı Hedda'ya bırakır ve ölüm döşeğindeki akrabasını ziyarete gider. O esnada gelen Barack, Lövborg'un kitabını çaldıklarını öne sürerek bir grup kadına saldırdığını iletir.

Kısa bir süre sonra Lövborg gelir ve el yazmasını kaybetmediğini ama binlerce parçaya böldüğünü söyler. Bayan Elvsted, Lövborg'un kendine zarar verdiğine kızarak gider. Lövborg gitmeden evvel Hedda'ya kitabı kaybettiğini itiraf eder. Hedda kitabın kendisinde olduğuna dair hiç bir şey söylemez, hatta Lövborg'a babasının tabancalarından birini verir ve onu neredeyse intihara teşvik eder. Lövborg gittikten sonra, Hedda kitabı yakar.

Bayan Elvsted gelir ve Tesmanlara, Lövborg'un hastanede olabileceği haberini verir. Barack geldiğinde Lövborg'un göğsünden vurulduğu ve ölmek üzere olduğu haberini verir. Bayan Elvsted kitabın karalama notlarının kendisinde olduğunu söyler ve George Tesman'la beraber onları düzenleme işine girerler. Barack, Hedda'ya gizlice Lövborg'un kendini vurmadığını, başkasının kendisini yaraladığını söyler. Barack, Lövborg'un üzerinden çıkan tabancanın Hedda'ya ait olduğunu bildiğini söyler ve üstü kapalı bir şekilde Hedda'ya kendi istediklerini yaptıracağını belirtir. Barack'ın kontrolü altına giremeyeceğini farkederek Hedda, yan odaya geçer ve kendini vurur.



AYDIN SANAT

(İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi)

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

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

Yayın İlkeleri

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

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

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

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

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

Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçütür. **AYDIN SANAT**'a gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir.

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

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

AYDIN SANAT'ta yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin **AYDIN SANAT'ta** yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

AYDIN SANAT'a yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

Yayın Dili

AYDIN SANAT'ta yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, **AYDIN SANAT** yayın kurulu tarafından saptanan yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

- 1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
- 2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
- 3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe "özet" ve İngilizce "abstract" bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk **birakılarak**, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'ın üstünde gösterilmelidir.

4. **Ana Metin:** A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ **3 cm.** boşluk **bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır.** **Yazılar** özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.
5. **Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.
6. **Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

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

7. **Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

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

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

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

8. **Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.
9. **Alıntı ve Göndermeler/Atıflar:** Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve italik (eğik) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Metin içi alıntılarda göndermeler

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

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde;
(Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;
(Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;
(Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır;
(Akalin vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır;
Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;
(Hobsbawm)
yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.
(Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir:
Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

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

Kitapların gösterilmesi

Öztürkmen, A. (1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

Makalelerin gösterilmesi

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

Kitap içi bölümlerin gösterilmesi

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

Tezlerin gösterilmesi

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

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça’da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir. <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

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

Görüşmelerin gösterilmesi

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

Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

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

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

İletişim Bilgileri:
AYDIN SANAT
Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: +90 212 4441428

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

E-posta
aydinsanat@aydin.edu.tr

