

ISSN: 2149-3960



AYDIN SANAT

2015/2





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

Yıl: 1 Sayı: 2 - 2015
Year: 1 Number: 2 - 2015

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 Kemaloğlu
Yard. Doç. Dr. Münip Melih Korukçu

**İdari Koordinatör/Administrative
Coordinator**
Nazan Özgür

Grafik Tasarım/Graphic Design
Doç. Fuat Akdenizli
Arş. Gör. Merve Özcan

Teknik Editör/Technical Editor
Hakan Terzi

Dil/Language
Türkçe - İngilizce
Turkish - English

Yayın Periyodu/Publication Period
Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere
yılıda iki sayı yayınlanır.

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

Loca Reklam
Baltaş Kilimci Sanayi Sitesi
Muratpaşa Mh. Demirhisar Cd.
No 1/393 Kat 2
Bayrampaşa/İSTANBUL
Tel: 0212 581 42 28 - 564 54 02
Fax: 0212 614 90 53
info@locareklam.com

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

BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

Prof. Elvan Özkavruk Adanır, İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Şeniz Aksoy, Gazi Üniversitesi
Prof. Uğurcan Akyüz, Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Betül Atlı, Işık Üniversitesi
Prof. Dr. A. Pınar Aras, Atatürk Üniversitesi
Prof. Aydın Ayan, Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. M. Reşat Başar, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Mehmet Birkiye, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Kamil Bostan, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Gören Bulut, Yaşar Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Cengiz, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Semih Çelenk, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Hayri Esmer, Anadolu Üniversitesi
Prof. Veysel Günay, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Atilla İlkayaz, Gazi Üniversitesi
Prof. İnsel İnal, Kocaeli Üniversitesi
Prof. Selda Kulluk Yerdelen, Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. İsmail Kaya, Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Makal, Beykent Üniversitesi
Prof. Nesrin Önlü, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sabri Özyayın, Marmara Üniversitesi
Prof. Yakup Öztuna, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Hasip Pektaş, Işık Üniversitesi
Prof. Mümtaz Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Çetin Sarıkartal, Kadir Has Üniversitesi
Prof. Zekiye Sarıkartal, Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Saygın, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Rifat Şahiner, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Biret Tavman, Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel Türkdoğan, Gazi Üniversitesi
Prof. Hamdi Ünal, Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Selahattin Yıldız, Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram Yüksel, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Pelin Yıldız, Hacettepe Üniversitesi

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

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

AYDIN SANAT

Year: 1 Number: 2 - 2015 - Yıl: 1 Sayı: 2 - 2015

İÇİNDEKİLER - TABLE OF CONTENTS

Kayıp Aranıyor: Çağdaş Sanatın Kuramsal Dili ve Eleştirel Yanılsama

Wanted: The Theoretical Language of Contemporary Art and the Illusion of Critique

Feyza Gürleşen İlkayaz..... 1

20. Yüzyıl Giysi Tasarımında Pli ve Farklı Yorumları

Pleat and its Various Interpretations in Garment Design

Ayşe Günay..... 13

Yüzleşme Oyunları: II. Dünya Savaşı ve Nazi Almanyası'nın Tiyatroya Yansıması

Plays of Confrontation: World War II and Reflection of Nazi Germany in Theatre

Selen Korad Birkiye..... 25

Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı

Transformation of Pain into Spectacle in Contemporary Art

Lütfi Özden..... 41

Robert Wilson'ın Sahnelemelerinde Teatral Kodların Parçalanması

Bütünlük – Parçalılık – Süreksizlik – Estetik

Disintegration of Theatrical Codes in Robert Wilson's Plays

Integrity – Fragmentation – Discontinuity – Aesthetics

Tuğçe Şartekin..... 55

Zihinsel Engelli Bireylerde Görsel Sanat Eğitimi

Visual Arts Education for Mentally Disabled Persons

Merve Özcan..... 71

Sanal Ortamda Karşıt-Kamusal Alanlar Yaratmak: Dijital Eylemci Ağları

Creation of Opposing-Public Spheres in the Virtual Platform: Digital Activist Networks

Selda Özturan, Sevtap Örgel..... 85

Aydın Sanat'a Katkılar/ Contributions to Aydın Sanat

Günümüzün Değişen Paradigmasında Eğitim ve Sanat

Education and Art in Today's Changing Paradigm

Hasan Saygın..... 95

Yeni Sanatçı, Yeni İzleyici, Yeni Sanat Teknolojileri ve Çağdaş Sanat Eğitimi

New Artist, New Audience, New Technologies of Art and Contemporary Art Education

M. Reşat Başar..... 103

Editörden

2015'in ilk günlerinde başlayan akademik dergi heyecanımızı hiç eksiltmeden yılın sonuna geldik. Ülkemizin kültür ortamına yeni yıl hediyesi olarak sunduğumuz Aydın Sanat'ın ikinci sayısı da, birinci sayıdaki heyecanı taşıyor. Bu sayıda, yedisi hakem değerlendirmesinden geçmiş olmak üzere, toplam dokuz makale yayımlıyoruz.

İlk sırada, günümüz sanatının kuramsal temeldeki sorunlarının tartışıldığı Feyza İlkyaz'a ait bir makale yer alıyor. Geçen sayıda değerlendirmeye aldığımız, ancak bu sayıda yayınlanmasının daha uygun olacağını düşündüğümüz Feyza İlkyaz'ın yazısının ardından, 20'nci yüzyıl giysi tasarımında yoğun olarak kullanılan pli ve tasarımlarında pli'yi kullanan tasarımcılar hakkında görüşlerin yer aldığı Ayşe Günay'ın kapsamlı bir makalesi yer alıyor.

Farklı sanat disiplinleriyle ilgili yazılara yer vermeye çalıştığımız bu sayımızda, tiyatroyla ilgili iki yazımız bulunuyor. Selen Korad Birkiye'ye ait olan ilk tiyatro makalesi, Nazi Almanya'sının tiyatro sanatına yansımalarını ve bu yansımaların analizlerini içeriyor. İkinci makale ise, Tuğçe Şartekin'e ait ve Robert Wilson'ın oyunlarına ilişkin çözümlemeler üzerinde yoğunlaşıyor.

Bu sayı yazarlarımızdan Lütfi Özden, acının antropolojik, sosyolojik ve psikolojik süreçlerine paralel olarak, çağdaş sanat süreci içinde nasıl ele alındığının izlerini sürüyor. Merve Özcan, zihinsel engelli bireylerde sanat eğitiminin nasıl bir rehabilite aracı olarak kullanılabilmesine ilişkin görüş ve örnekleri bizlerle paylaşıyor. Dergimizde yerini alan son makalemiz iki yazarlı bir makale: Selda Özturanlı ve Sevtap Örgel tarafından kaleme alınan bu son makale, internet ortamında gerçekleşen performans ve eylem ağlarını inceliyor.

"Aydın Sanat'a Katkılar", bu sayıda başladığımız bir uygulama. Hakem değerlendirmesi dışında dergimize katkı niteliğinde güncel konuları içeren yazı, röportaj, dosya gibi eklerden oluşan bu bölümün Aydın Sanat'ı zenginleştireceğine inanıyoruz. Üniversitemizin mütevelli heyet başkanı danışmanı Hasan Saygın'ın günümüz sanatında eğitim sanat ilişkisi üzerinde durduğu bu sayıdaki katkısı için teşekkür ediyoruz. Bu bölümdeki ikinci yazı ise sanatçı ve izleyici bağlamında günümüz sanatı ve sanat eğitimine ilişkin bir tartışmayı içeren bana ait bir yazı.

İkinci sayının planlaması ve içeriği, düzenli olarak yapılan yayın kurulu toplantılarıyla belirlendi. Bu süreçte dekanımız sayın Veysel Günay bitmeyen heyecanı ile hep yanımızdaydı, katkısından ve yüreklendirmesinden dolayı teşekkürlerimi sunuyorum., Aydın Sanat için özverilerinden dolayı yayın kurulundaki arkadaşlarım Berna Kurt Kemaloğlu ve Melih Korukçu'ya kıymetli destekleri için; Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi'nden Nazan Özgür ve Hakan Terzi'ye de birinci sayıda olduğu gibi ikinci sayıda da, Aydın Sanat'ı bizler kadar benimseyerek, hazırlık sürecini yakından izledikleri ve derginin hazırlanmasının en son aşamasını titizlikle gerçekleştirdikleri için; geçtiğimiz sayıdan itibaren bize destek veren, bu sayıda değerlendirme sürecine yeni katılan hakemlerimize de, bize zaman ayırdıkları için minnet duygularımı sunar teşekkür ederim.

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

Kayıp Aranıyor: Çağdaş Sanatın Kuramsal Dili ve Eleştirel Yanılsama

Feyza Gürleşen İlk yaz

ÖZET

Sanatın geçmişine bakıldığında, kökleri 18. yüzyıla kadar dayanan modern eleştiri kültürü, 19. yüzyılda başlı başına bir disipliner alan haline gelerek güçlü bir nüfuz elde etmiştir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısıyla kültürel alanda değişen dengeler, yüzyılın sonuna doğru sanatın da meta kültür tarafından soğrulma sürecine kadar varınca, sadece çağdaş sanat üretimi değil, onunla özdeşik biçimde varlığını sürdüren çağdaş sanat eleştirisinde de trajik bir eksen kayması baş göstermiştir. Çağdaş eleştiri kültürü, güdümlü bir eleştiri yanılsamasına dönüşerek mevcut kapitalist kültürel sistem içinde işlevini yitirmiştir. Bu çalışma hâlihazırdaki güncel eleştiri modellerinin günümüz kültürel ortamına katkısı ve küresel boyutta, çağdaş görsel izlekteki temsili konumunu sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: çağdaş sanat, eleştiri kuramı, eleştiri dili, meta kültür, yanılsama

Wanted: The Theoretical Language of Contemporary Art and the Illusion of Critique

ABSTRACT

A review of the history of art reveals that modern cultural critique, which is rooted in 18th century, became an independent discipline in its own right acquiring a strong influence by 19th century. However, as the changing equilibriums in the cultural arena in the second half of 20th century has led all the way up to absorption of art by meta culture towards the end of the century, not only contemporary art production but also contemporary art critique, which coexists with it, has gone through a tragic pivotal shift. Contemporary criticism culture has lost its function within the current capitalist cultural system since it has turned into a critics driven illusion. This study questions the contribution of current conceptual critique models to today's cultural environment and in a global dimension, its representational position within the contemporary visual themes.

Keywords: contemporary art, critical theory, critical language, meta culture, illusion

¹ Feyza GÜRLEŞEN İLK YAZ, e-posta: feyzailkyaz@gmail.com

Artık sanatla ilgili hiçbir şeyin aşikar olmadığı ortada – ne içsel hayatı, ne dünyayla ilişkisi, hatta ne de var olma hakkı. Bugün düşünce, sınırsız bir yeni olanaklar alanıyla karşı karşıya ama bu alan, kendiliğinden ya da sorunsuz bir şekilde yapılabilecek olan şeyleri yapma imkanının yitirilmiş olması karşısında bir telafi sunmuyor. Genişleme, bir çok açıdan, daralma olarak kendini göstermekte... (Adorno, 1997: 1, Akt., Foster, 2009: 163)

Eleştiri tarihinin soykütüğüne inildiğinde, çoğu kültür tarihçileri tarafından da modern eleştirinin örgütlenmeye başladığı dönem olarak kabul edilen 18. yüzyıl, felsefi, siyasal, edebi ve sanatsal tartışmaların filizlenmesine sahne olmuş ancak söz konusu örgütlenmenin belli bir olgunluğa erişmesi 19. yüzyılı bulmuştu. Bu dönemlerde atağa kalan eleştiri dünyası, kültürel alanda zamanla kendiliğinden oluşan yoğun birikim nedeniyle konuyla ilgili geniş bir yayın girişimine de başlamış, 18. yüzyılın ilk yarısında, sadece Fransa'da sayıları 208'i bulan süreli yayın hayata geçmişti. Artık bağımsız bir disiplin olarak yükselmeye başlayan sanat eleştirisi, daha ziyade salon sergilerini ve akademiye eleştiren yazılara yer veriyor ve *Revue deux Mondes*, *Gazette des Beaux Arts*, *Courrier Artistique*, *La Revue Fantaisiste*, *La Chronique Des Arts Et De La Curiosite*, *Petit Journal*, *Nain Jaune* gibi dergilerle sanatçı imajını oluşturmada oldukça etkin bir görev üstleniyordu. Dönemin sanat yayınlarına bakıldığında, sanat eleştirisinin sanatçı ve yapıtını konumlandırmada ne denli güçlü bir nüfuzla sahip oldukları anlaşılabilir. Resmi olarak tanınabilirlik elde etmenin yolu artık yazılı kültürün bu basamaklarına ulaşmaktan geçiyordu. 1950'lere gelindiğinde de durum pek değişmemiş, bu kez de avangard eleştiri, genç sanatçılar için önemli bir etiket olmayı sürdürmüştü. Böylece sanat retorijini

sanatı anlamla taçlandırmaya çalışırken, sanat ta ona dokunulmaz bir prestij mülkiyeti kazandırmıştı. Kültür adına, sistem ve toplum eleştirisi yapmayı hedef alan tarihsel avangardla birlikte, sanat hem bir toplumsal eleştiri aracına dönüşmekte hem de toplum için kendini sorgulayan ikircikli bir görüntü sergilemekteydi. Çağdaş eleştiri kültüründe derin bir yarık açmış olan bu tutum, Duchamp'vari düşünme biçiminin ayak izinde kendi bilincine ulaştı ve 1960'larda sanatı felsefi düzlemde kurarak kurumsal eleştiri görevini devralan kavramsal üretimlerin zeminini oluşturdu. Aynı dönemlerde Avrupa'da başgöstermeye başlayan kültürel tıkanmayı fırsata çevirerek bu alandaki bayraktarlığı ele alan Amerika'da da sanat eleştirisi eşzamanlı olarak kuramsal alanda etkin hale gelmeye başlamıştı. Bir yandan *Artforum*, *Artnews*, *Challenging Art*, *October* gibi başat yayınlarla Amerikan sanatı kendi tarihini yazarken, diğer yandan tarih ve felsefe gibi disiplinlerle giderek derinleşen düşünsel alan, Clement Greenberg'ten Michael Fried'e biçimsel birlik ve tarihsel sürekliliği öngören bir modernist diyalektik üzerine kurulu formalist eleştiri kültürünü yaratıyordu (Caquelin, 2005: 29-37).

1960'larda yavaş yavaş sona eren bu yaklaşım ve tarihsel avangardın yarattığı süreğen devrim ve yenilik olgusu, yerini henüz sahneye giren sanat tacirleri ve koleksiyonerlerin hakimiyetine ve neo (yeni) ve post'ların (sonra) oluşturduğu bir dönemi temsil eden postyapısalcı ya da postmodern yapı sökümcü modellerin retorijine bırakmaya başladı. Kısa sürede oluşan küratoryal sistemin seçimleriyle yapılandırdığı görece öznel bir süreç başlamıştı. Artık ufukta görünen, baş döndürücü bir hızla tarihsel modernizmi oluşturan avangard sanat akımları devrinin sonu ve yerini dolduran feminizm, etnisite, cinsiyet,

çokkültürlülük gibi siyasi ve sosyal olguları içeren performans ve çalışmaların parladığı kişisel çıkışlardı. Günümüz çağdaş sanatının kuramsal temellerini atan bu dönem, geçmişe ait tüm formalist yaklaşımları yok sayarken, pratikte geçmiş formların tekrarı da dahil olmak üzere sanat-hayat ezberini aşamayan bir güncel sanat ortamının düşünsel altyapısını hazırladı.

Bir yandan modernist ayırıcın sanat tarihinin sayfalarından çekilmesi ile başgösteren çoğulcu yaklaşımın getirdiği 'genişletilmiş alan kavramı' yani sınırların buharlaşmasıyla birlikte kesişen alanların yarattığı sınırsız bir potmodern melez kültür, öte yandan buna bağlı olarak oluşan sanatçı kimliğindeki çeşitlenme dikkat çekmekteydi. Yeni sosyolojik, ekonomik, siyasi koşulları temsilen postmodernizmde eriyen sınırlar, sadece kültürel pratikler içinde değil, kültürel söylem alanı içinde de bir kafa karışıklığına yol açmıştı. Bir yandan geçmiş normatif formları özgüleştirerek uzlaşık yöntemleri sökmeye çalışan postmodern söylem tüm hızıyla kendini gösterirken, öte yandan onun antitezi olarak beliren ve postmodern eleştirel teorinin çağdaş tekno-kapitalist toplumlar ve bu toplumların sanatı ile ilişkisini kurmaya girişen Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorileriyle, çift akışlı bir kuramsal yaklaşım devam etmekteydi. Bu noktadan sonra felsefe, kuram ve eleştirinin de sınır ötesinde kavuşma süreci kaçınılmaz hâle gelmiştir.

Bu dönemde başlayan ve sınırları bulanıklaştırmada kullanılan alıntılama modernist metinler için Fredrich Jameson (2005:15) "*bugün giderek analitik dil felsefesi içermeyen ve basitçe kuram denilen bir yazı türüyle başbaşa olduğumuzu*" söylerken, Cynthia Freeland, sanat felsefesinin çağdaş izlekte dönüşen yapısı ve

sanat eleştirisi ile arasındaki yapışık ilişkiye dikkat çekiyordu. Ona göre (2008: 64) "*çoğu sanat felsefesi, büyük ölçüde düşünürlerin onayladığı türden sanatı destekleyen bir kılığa bürünmüştü ya da düşünürün reddettiği sanat eleştirileri gibi görünür ya da her halükârda düşünürün kendi çağına uygun sanata tarihsel olarak karşı çıkan kuramlar halini almıştı. Sanat felsefesi aslında bir bakıma sanat eleştirisinden ibaretti*".

Modernist indirgemeciliğin aksine postmodernizmin kapsayıcı karakteri, sanatın üretimi de, zihinsel alımlanmasını da eklettik bir çoğulculuğun içinde muhafaza etmekteydi. Ancak bu durum, zaman ilerledikçe sanatta mutant ırklar oluşmasının da önünü açacak bir kültürel gen transferine dönüştü. Çünkü söz konusu yeni türler, çağdaş sanatta dekadans olgusuna varan bir bozulmanın kültür endüstrisinin elinde biçimleneceği bir yanılsama sürecinin enstrümanları haline geldi. İşte 1980'lerde ulusaşırı evrimle iyice genişleyen sermayenin yarattığı bu manzara, kuramsal eleştiri alanı ile birlikte sanatların eleştirel potansiyelini de etkilemiş, 60'ların en sert kurumsal eleştirisini yapan kavramsal sanatın bile giderek kültür endüstrisinin kollarında ehlileştiği ve Andrea Fraser'in de (2013: 29) belirttiği gibi "*kurum eleştirmenlerinin bizzat kurum haline geldiği*" bir süreç başlamıştır. Eleştirmenin işlevini ise küresel çapta etkinlikler için iş kovalayan küratöryal sistemler üstlenmiştir. Yeni eleştiri kültürünü biçimlendiren kriterler değişmiş, eleştirel aklın kaybı, tüm çağdaş kültürel pratiklere karşı derin bir önkabul duygusunu getirmiştir. 1980'ler, sanat kuramını yerini derinliksiz imge incelemelerinin aldığı yıllardır (2013: 33). Eleştirel kuram 1990'larda endüstriyel küreselleşmenin doğal bir uzvuna dönüşürken, Baudrillard postmodern toplumsal değişimleri, eleştirel

teorinin temel sınırlarının içe dönük biçimde silinmesinin sonucu olarak görmektedir. Adorno'ya göre (2007: 34) ise modernist sanat eleştirel konumunu zaten 1950'lerden itibaren kaybetmeye başlamıştır.

Bu aşamadan sonra görsel kültür incelemeleri bağlamında çağdaş yapıttan ayrılamayan metinsel üretim, hızla gösteri ekonomisinin başat formu olan meta mantığına eklenmiştir. Sanatın kuramsal temsil kategorisi kendisinin önüne geçmeye başladığında, metnin yapıta düşünsel katkısı tartışmalı hale gelmiş ve eleştirel alan, çağdaş sanatta süregelen yavanlık, aynılaşma ve değer metastası gibi güncelliğini koruyan sorunsalları kelimelerle örten bir felsefi maske görevini üstlenmiştir. Bu durum, düşünce yoluyla dil üreten sistemleri, *"insanlığın kültür arşivinde yer alan çok katlı hayat alanları ve dil oyunları ile oynayan, bunları genişletilmiş popüler bir 'geçici' izlerkitle için tercüme etmek zorunda olan bir tercüman rolüne soyunmaya mecbur bırakmıştır"* (Featherstone, 1996: 109). İşte postmodern eleştirel alan, modernist kategorilerin mecazlaştırıldığı ve giderek üretken gerilim unsurlarından uzaklaşan bir öykünün genişletilmiş baskısına evrildikçe formalist modelin yerine konulan postmodern retorik, sanatın eleştiri alanına açılım sağlama yetkesinden uzaklaşmıştır. Bugün sanatta doğru eleştirel teoriler için gerekli olan etkili paradigmlar, yüzyılın kazandırdığı onca sanatsal çeşitliliğe karşın beklentileri karşılamamakta, *"bizim paradigmasızlık paradigmamız yavan bir kayıtsızlığa, durgun bir karşılaştırılmazlığa...yol açabilmektedir"* (Foster, 2009: 171).

Çağdaş sanatın düşünsel bellek boyutundan sorumlu olan dilsel üretim ve eleştiri, yer değiştirmiş bir geçmişin zihinsel pastijini tarihin ölü düşleri arasından diriltmeye çalışırken,

felsefi tortunun içeriğini düşünömsellik bağlamında yineleyerek, kültürel mecrayı sarmalayan geçmişe musallat bir yıkıntı psikolojisini aşmamaktadır. Belli bir metodolojiden uzak kendi içine patlayan zorlama bir sanat söylemi, nesnesini zihinsel olarak açıklayamayan eleştirel hazlar aşırıya çalışırken çoğu zaman onun ontolojik koşulları ve farklı yapılarla olan ilişkisi ile ilgilenmemektedir. Simülatif biçimde, olmayan bir gerçekliği görme eğilimi ile sanatın içsel değerlerinden çok, kültürel metnin dış göndergeselliğine duyulan merak, yapıtın oluşumundaki güç dağılımının mekanik gerçekliğini baskılar. Oysa yapıtın açıklanmasında onun üretim ve alımlanmasında etkin olan şartlar topluluğu göz önüne alınmalıdır.

Minor'a göre (2013:205), *"bir sanat yapıtını okumanın veya değerlendirmenin gönderen ile alımlayan arasında tinsel bir bağlantıya... kendiliğinden bir karşılıklı ilişkiye dayanmadığı açıktır.Yapıtı nasıl yorumlayacağımız ve ona nasıl tepki vereceğimiz bazen açıkça bazen de örtük biçimde bize öğretilir. Sanatın üretim koşullarını bulanıklaştıran ve gizemleştiren modern yorumlama ve açıklama modelleri, artık çoğu sanat tartışmasına sıkıntı verecek boyuta ulaşmıştır"*.

Bu durum toplumsal olarak kodlanmış izlerkitle açısından da çözümsüzlüğü getirmektedir. Sanatın kuramsal alanında ortaya çıkan bu keyfilik sorunsalına bakıldığında 1960'larda oluşan fay hattının bugüne taşıdığı değişimler, bir yandan önemli bir kopuş, diğer yandan ise sonsuz bir çöküş gibi algılanmaktadır. Baudrillard'a göre diyalektik ve eleştiri alanları artık bomboştur. Çözümleme sahnesi belirsiz, rastlantısal bir şeye dönüşmüş, kuramlar ise boşlukta yüzmektedir (2013: 212). Sanatın uluslararası dolaşımdaki yeri ve de-

ğerini göstermek için devreye giren kavrayış sistemleri, yapıtın görsel iletişiminin önüne geçerek kavramlar aracılığıyla düşünsel, zihinsel anlamsal iletişimi oluşturmayı amaçlar. *"Felsefe, kavramları biçimlendirme, icat etme ve imal etme sanatıdır"* (Artun, 2011: 50). Gerçekliğin genel geçer kavranışının dışında anlamlar üreten iletişim dili, nesne ile tüketen arasında diyalog kurmaya girişir. Ancak kavramların simülatif bir evrene hizmet eder hale gelmesi düşündürücüdür. Sanatla ilgili gözde kavramlara sahip olma, çağdaş sanat yapıtının prestiji bağlamında bağlayıcı gibi gözükmektedir. Günümüzde çoğunlukla metinsel meşrulaştırma aracı olarak kullanılan çağdaş sanat eleştirisi, gerçekliği farklı açılardan ele almak yerine, yapıtın nesnel ilişkilerinden uzaklaşarak kavramların büküldüğü bir yere doğru gitmiştir.

Küçük (2007: 24-29), *"kültürel söylem alanı ile toplumsal iktidar alanı arasındaki akrabalık/akışkanlık, eleştirel sanatın (ve de sanat eleştirisinin) ne içine gireceği ne de içine alacağı bir aygittir. Bu alanın ürettiği snob uzmanlar, elinde "kanı" diye bilinen metayla pazarda markalaşmakta ve altını çizdiklerini sanat, üstünü çizdiklerini yok kılan değer/anlam normları salmaktadır. Eleştirel düşünce, kendi zihinsel yöresinin ötesinde ve egemenlik alanının dışında koordinatları olan sanatla etkileşim içindedir ve haki ki bakışın arzusuzluğu ile ilişkilendirir"* der.

Estetize olan üst bilgi, kavramsal iletişim tasarımı olarak kayıp gerçekliğin boşluğunu doldurmaya çalışır. Oysa ki güncel sanat teorilerinin okunurluğundaki kaotik dilin yanı sıra gerçekçi referans ve samimiyetin yitimi sonucunda oluşan manipülasyon, güncel eleştirinin inandırıcılığını sorgulanır hale getirmekte, çoğu zaman yapıtın önüne geçen didaktik düşünsel ifadeler, dönemin ruhuna

uygun biçimde kuralsızlığın kural sayıldığı postdemokratik bir ortamı devam ettirmektedir. *"Kültürel çalışmalar, hocalarının (dahi) doğru dürüst cümle yazmayı beceremedikleri sıradan bir vaka halini almıştır... Kültürel çalışmalar dalının mümessilleri, genellikle kırık dökük bir ingilizce ve bol jargonla karşımıza çıkmaktadır"* (Artun, 2011: 53).

Düşünceleri ifade eden bir göstergeler düzeneği olarak dilin kullanımında eleştiri, anlamın şifresini sözcükler sistemiyle çözer, yapıtın görünmeyen yüzünün altındaki prensiplerin arkeolojisini çıkarır. metanın tanıtımını yapan bir araç olarak ortaya konduğunda ise, Harvey (1997: 67); *Metinler ve anlamların aralıksız biçimde birlikte dokunmaları denetimimiz dışına çıkar. Dil bizim aracılığımızla işler...Gösterim ve anlamların üretimine, "metinler" in (kültürel nesnelere) hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır...Kültür üreticisinin otoritesini asgariye indirmek, halk katılımı ve kültürel değerlerin demokratik olarak belirlenmesi konularında fırsatlar yaratır ama bunun bedeli belli bir tatarsızlık ve daha da sorunlu bir biçimde, kitle pazarı manipülasyonuna açık olmaktadır"* der.

Sanata yoğun biçimde enjekte edilen anlamlandırma sistemleri, iktidarın bilgi akışı ve temsil biçimleri üzerindeki etkisi, sanatın üretim koşulları ve ilişki biçimleri içinde önemli bir yer tutar. Nesnesine doğru biçimde odaklanabilen eleştiri, mutlağın farklı yüzlerini geniş bir ufuk çizgisinde görme yetisine sahip bağımsız bir düşünce sistemi olmalıdır. Ancak çağdaş sanat eleştirisi, kültürün özelleştirilmesiyle başlayan süreçte tarihsel misyonunu temsil eden çizgisinden kayınca, form ve içerik olarak şirket ve kurumların iletişim tasarımı-yönetimi stratejilerinin bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki bugün Saatchi ya da Sotheby's gibi kurumsallaşmış yapılara, sanat yöne-

ticileri tarafından beklentiyi karşılayacak yorumlar yapmak üzere seçilen eleştirmen türü oldukça yaygındır. Çağdaş sanat piyasasında hüküm süren ısmarlama eleştiri kültürü, eleştirmen zümresinin sergi küratörlüğü ya da koleksiyoner danışmanlığı gibi köşeleri kapmış olanları ile nüfuzunu daha da artırabilmektedir. Bu nedenle çağdaş sanat eleştirisi, dünya sanat ajandasına stratejik dönüşümlerle kazandırılacak yeni mertebe ve ünvanların anlatılmasında kimi zaman geçmiş kuramsal öngörülerini yorumlarken, kimi zaman da değişimlerin ekonomik, politik üretim biçimlerine olan bağımlılığı bağlamında ele alarak pazarlama değerlerine entelektüel sos katacak bir tırnak açmaktadır.

Bugün küresel çaptaki sanat piyasasının meta-ya evrilen yüzünü saklamak için kavramsal bir makyaj malzemesi olarak kullanılan çağdaş sanat eleştirisi boy göstermektedir. Anlamaları ayırabilmek, nasıl vuku bulduklarını anlatmaya yardımcı olması gereken eleştiri, çoğunlukla aşınmış metafor ve derinlik yoksunluğunun muhafazası içinde bir promosyon metnini çağrıştırmakta, sanat jargonunun ve yapıtının oluşum süreci ve üretim koşullarını keskin analizlerle sorgulamak yerine, piyasa mantığının elinde 'miş gibi' gösteren kültürün onayını beklemektedir. Eleştiri, dev bütçeli küresel müzayede sisteminin organı gibi hareket ettiğinde hipergerçek bir imge dili kullanarak vasat işlere sanat statüsü kazandırmak gibi sanal bir işi üstlenmek zorunda kalmıştır. Zira piyasada hızla kabul görmesi gereken yıldız sanatçıların dehası için onay metinlere ihtiyaç vardır ve çağdaş eleştirinin kültür endüstrisinin deha imalatı baskısı altında bağımsızlığını ve eleştirel mesafesini koruyarak görünürlük elde edebilmesi gerçekçi görünmemektedir. Libidinal ekonomik belirlenimlere yaslanan bir eleştiri biçimi bu aşamadan sonra işlevini

yitirmiş kendi hükümsüzlüğünü ilan etmiştir. *"Sanat eleştirisi piyasa tarafından o kadar evcilleştirildi ki, totaliter diktatörler bile bu kadarını beceremezdi"* (Saehrendt ve Kitti, 2012: 84).

Felsefe ve kuramın gerçekliğe yönelik derinlikli fikir üretmeye dair karmaşık kraterli yapısı yüzeye çekilmeye başlamış, eleştirel ve entellektüel sorgulamanın yerini alan yönelimler, düşüncenin de araçsallaştığı bir ortamı kaçınılmaz kılmıştır. Hattâ işletme-yönetim mantığına dahil olan eleştiri geleneği için günümüzde, kurumsal işbirliği ile gerçekleştirilen 'eleştirel düşünme yönetimi' projeleri bile üretilmektedir. Bu örgütlü yapıya ait iletişim disiplinlerinin kavramı sahiplenmesi, kavramların enformasyon, yaratıcılık gibi temaların organize edildiği bir vitrin yaratır. Bu vitrinde eleştirmen, yapıtı düşünsel olarak tasarlayan ve ambalajlayan tarafa dönüşür. 21. yüzyılın kültürel düşün dünyası bu iletişim departmanlarının vitrin malzemesi olduğunda, tüketim kültürüne endeksli eleştiri, anlam, kod, statü ve bağlarla oynayarak yapay bir değer üretir ve bu haliyle âdeta bir reklam metnine dönüşür. "Geriyeye kalan eleştirinin kendisinin yanılsamasıdır. Karşısında parçalanıp yutacak başka bir kurban kalmadığında eleştirel yanılsama kendi kendini parçalamış, sürecin sonunda eleştirel düşünce kendi üzerine kıvrılmıştır" (Baudrillard, 1998:41). Kültürel üretim hattının şeyeleşmiş öğeleri, ona yönelik eleştirel ve düşünsel etkinliği de bütünüyle manipüle ettiğinden sektörel ağlarla taşıdığı ortak gramerin paralelinde konuşlanan eleştiri, mevcut koşullar içinde güncel kozmetik sanatın meşruiyetini üstlenmiş durumdadır. Yine söz konusu ağ içinde pazarlama ve algı uzmanına dönüştürülen sanat eleştirmeninden beklenen "...bir eleştiri simülasyonudur". (Yetişkin, 2012: 26-29). Görüldüğü gibi güncel sanat eleştirisi eleştirel dinamiği barındırma-

yan bir senfoni görüntüsünden öte gidemekte, bu koşullar içinde eski kodların metaforik parçalı formları ile sahneye çıkan farklılık illüzyonu ve bu illüzyonuna sığdırılan mekanik söylem, aktarımı zor örtük minimal nüanslarla idare etmektedir. "Bu durumda 'kültürel çalışmalar' kılığına bürünmüş günümüz eleştirel teorisi, kapitalizmin ağır mevcudiyetini görünmezleştirmeye yönelik ideolojik çabaya aktif biçimde katılarak, kapitalizmin sınırsız gelişimine nihai hizmeti sunmaktadır"(Artun, 2013: 83).

Düşünceyi açabilen kavramsal derinleşme ve farklı felsefi izlekler, yeni algı türlerinin doğuşunda felsefi ve kuramsal kavramların doğru kullanımını gerektirmektedir. Evrenselleştirici kavramların zayıfladığı spekülative analizler ve geçmiş söylemlerin postmodern yinelenmesiyle, tarih çözümlemesinin ötesine gidilmesi zordur. Hâlâ 90 öncesi jargonunu kullanan eleştirinin tartışmalı pozisyonu, tükenmiş söylem ve kavramlar etrafında dönüp duran postmodern kültürel metinlerin tarihsel uğraklarıyla yetinmeye devam etmekte, sanat yapıtının görsel değerini büyük ölçüde laf kalabalıklarına devretmesi, herhangi bir anlamdan yoksun olsa bile yapıtı salt süslü sözcüklerin doldurduğu birarenaya dönüşmektedir. Ne yazık ki bu durum okunabilir metinselliğe sahip olan işlerle, sahip olmayanların ayrımını da silikleştirmektedir. Selçuk Duran'a (2011: 38-42) göre, "piyasada nereden ve nasıl türediklerinin yanısıra bıkkınlık verici bir defaten sunumu, fotokopilerin fotokopileri, orjinalin değerini de yok eden kopyalar yaratmıştır. Bu okuma kolaycılığının altında felsefi ve sosyoloji kaynaklı çağrışıma dayalı sanat yorumları plastik alana hâkimdir. Eleştiri alanını felsefenin yöntemleriyle bozkıra çevirenlerin, sanat tarihi tarafından paylanması gereklidir. Yapılan şey, yüzyıl ve geçmiş ötesinin kuramlarını biçimsel

olarak tekrarlayan ama içerik olarak koca bir hiçlik olan, dayanak metinlerin artık çizgi film tadı vererek güncel sanata bağlanıvermeleridir. Bu kolaj tipi yapıt okumada bir ya da iki önceki yüzyılın felsefi köklerinden gelen aynı bıkkınlık verici sorular sorulmaya devam etmektedir".

Günümüz sanat ortamının eleştirel formlarının hangi akslarda ilerlediğine işaret eden bu labirent, eleştiri üretme metotları üzerinde daha uzun düşünmemiz gerektiğinin göstergesidir. Jameson, (2005:104) "Yetmişli yıllar teorisinin çağı olarak belirirken, seksenler kendisini, (imlenmiş ve metalaştırılmış teorisinin kendisini aslında en savurgan şölenler içine dahil etmeye başladığı) cafcıflı kültürel zevk düşkünlüğü ve tüketim momenti olarak açığa vurmuştur. Kapitalizmin ideolojik yeniden donanımında ... bir çoğu son zamanlarda saygın yeni elbiseler içine sokulan, yontulan ve giydirip kuşatılan iyice eskimiş klasik metin, kendisini... yeniden ifade edilmiş bulmaktadır" der.

Kritik mesafe duygusunun kaybolduğu bir parçalanma devam etmektedir. Wilde'a göre (2008: 71) "eleştirinin var olmadığı bir çağ, ya sanatın atıl kaldığı, biçimsel tiplerin kopyalandığı bir çağdır ya da tümünden sanatsız kalmış, sanat adına hiçbir şeyin yaratılmadığı bir çağdır ve bayağılığı bile yücelten çağdaş sanatta eleştirmen... gerçeği gizleyen örtüye bakmayı tercih edecek ve gözlerini gerçek varoluşun kaosuna ve dehşetine kapatacaktır. Örtü yırtılmış da olsa, bakışlarını gerçek hayatın keşmekeşinden kaçıracağıdır". İleri endüstriyel toplumun sanatı da sanat eleştirisi de dönemin ruh haline teslim olmuş biçimde sorgulanmayı beklemektedir. "Bu yüzyılda sanatın gelişimi, her şeyi göreceleştiren, her şeyi her zaman mümkün kılan ve artık yargıların eleştirel zemine oturmasına izin vermeyen bir çoğulculuk içinde sona ermiştir" (Groys, 2014: 117).

Çağdaş sanatın yakasını eleştirel mecra da dahil, hiçbir alanda bırakmayan yineleme hâli, analitik düşüncenin zamanın ruhunu okuma potansiyelini kısıtlamaktadır. Sanat ve eleştiri arasındaki beslenme diyalektiği doğru biçimde analiz edilmeli, farklılık gibi görünen kronik nakarat alışkanlığının geleceğe taşıma olasılığı ürkek tespitlerle değil, gür sesle ifade edilen zihin açıcı fikirlerle yükseltilmelidir. *“Tekilliyimiz ve deneyimimiz ile uzlaşmayan, daha doğrusu ısrarla yerleşik eleştirel formu bırakmayan bir bakışın hâkimiyeti karşısında kısılmaya ramak kalan çatlak sesimizle kırık bir dil oluşturabilir miyiz? İçinde yaşadığımız dünyanın dinamiklerini yeterince içselleştirememiş olmamız, anlam arayan okuyucu ve anlam üretmeye güdülü eleştirmen arasındaki ampirik kıvrınmanın nedenidir. Çağdaş sanat üzerindeki ütopyik istasyonlarla kuraçağımız mesafe algısı bize sanat eleştirisinin ne’liği ile ilişkili düşünme payı verir. Bu kısır tartışmalara dair söylem ve yazın dili fabrikasyonunu bozmanın peşinde özeleştirel formlar aramalı ve geliştirmeliyiz. Anlamın kapsayıcı bütünselliğinden kopuş, ancak tekil perspektifle sağlanabilir ve sanat eleştirmeni kendi güncel deneyiminden hareketle ürettiği sınıflandırmalarla bütüne dair toptancı paradigmalardan sıyrılabılır”* (Yetişkin, 2010:48-51).

Gösteren ve gösterge arasındaki paradoksal yarık, kültürel retorik aracılığıyla doldurulur. Eleştirinin diyalektik biçimde kültürel deneyimin gelecek tasarımının bir parçası olarak estetik alana katkısı yadsınmamalıdır. Bu nedenle umutsuz olmak yerine çağdaş eleştirinin kültürel alanda ilerlemeyi sağlayacak olan bağımsız ve yaratıcı dinamiklerle birlikte misyonunu yeniden kazanacağına dair alternatif ipuçlarına odaklanılmalıdır. (Artun, 2006: 13-42)

“Kültürel eleştiri, sanatı kurulduğu değişik söylemler bağlamında, temsil edildiği bütün ilişkiler ve kurumlar bünyesinde inceleyen bir alan-dır. İşaretlerin, imgelerin, sembollerin, suretlerin anlamları kadar, semiolojileri kadar, onların barındırdığı iktidarları da sökmeye çalışır ve bu iktidarlara yüzleşir. Eleştiri, daralan, uzmanlaşan, tüketim kültürünün işleyişine feda edilen kabuğunu kırmaktadır ve en geniş anlamıyla eleştirel düşünce içinde, kültürel eleştiri bağlamında yeniden doğmaktadır” der.

Sonuç

18. yüzyılda örgütlenen sanatın kurumsal yapısı modern eleştiri kültürünü doğurduğunda, bugün evrensel eleştirinin yitimine neden olan tarihsel koşullarla evrimleşerek dilin hükümsüzleşmesine kadar varmıştır. Çoğunlukla muhalif ve ayrık yapıları soğuran toptanlaştırıcı güç-enformasyon ve tahakküm ağına hapsolmuş her yapı gibi eleştiri de bu mekanizmanın dişlileri arasında öğütülmeye mahkum olmuştur. Sanayi ötesi modern toplumların temelini oluşturan şeyleşme ve tektipleşme gibi olguların makro ölçekteki süreçleriyle ele alınması gereken sanat eleştirisinde de, kapitalist üretim tarzı ile bu tarza ait estetik pratikler arasındaki bağıntıyı kavramsallaştırmadan kültürel analiz eksik kalır. Kültürel cenapta eleştiri-kuram alanının giderek genişlemesine karşın, oluşan eleştiri boşluğunun yerini 1980’lerden bu yana dolmayan sanat yönetimi ve küratöryal sistemler, kuramsal çözümleme ve eleştirel değerleri hükümsüzleştirerek, yerini alacak piyasa değerleri içinde yanılsamaya dayalı simülatif bir eleştirel alanı görünür kılmıştır. Bu nedenle oluşan kültürel aşınma sonucunda, sanatın eleştirel alanında bir süredir varlık gösteren anlam krizi hâlen mevcudiyetini korumaktadır.

Eleştirel mecranın da tıpkı sanat nesnesinin kendisi gibi ekonomik, politik, ideolojik değerler sistemine angaje olması, piyasa değerlerini sahiplenen alana hizmet etmesi ve eleştirel dünyanın anti-refleksif tutumu, sanat yapıtındaki örtülü ilişkileri açığa çıkaracak aydınlatıcı fenomenleri örseler. Şeyleşmiş bir dünyanın eğreti kavramsal yeniden üretiminin, günümüz koşullarında artı bir değer üretmesi mümkün görünmemektedir. Bir anlamlandırma sistemi olarak kritik ölçütlerinin yitimi yapıtla paralel ya da çapraz bağlar kuran sanatın gücüyle retorik düzeyde oynamayı mümkün kıldığından, dilin değişken zeminiyle kaynaşık ilişkide sağlam argümanlar üzerine kurulu bir görsel kültür incelemesinden uzaklaşmıştır. Böylece görüş alanı sağlaması gerekirken görüş alanını daraltan bir kavramsal sis, kültürel ortamı sarmalamıştır.

Kültür alanı, uzunca bir süredir günümüzün sanatsal üretim biçimlerini doğru bir perspektiften görmemize olanak tanıyacak, doğru sorular soran ve cevaplar arayan bir dilsel kılavuza ihtiyaç duymaktadır. Aksi takdirde sanat dünyasını bir süredir çevreleyen bu büyük kafa karışıklığının içinde kaybolmak mümkündür. Travma derinleştikçe umursamazlık hâli normalleşmiş, bu ruh durumu gerek sanatsal gerek düşünsel üretim alanında, kültürel tarihin olağan bir parçasına dönüşmüştür.

Bugün metin desteği olmadan ayakta kalamayan üretilere koltuk değneği olmaktan öte gidemeyen bir eleştiri kültürü göze çarpmaktadır. Hatta Groys'a (2014: 113) göre *"artık sanat yapıtına eşlik eden bir metin bulunmadığında yapıt savunmasız, kayıp ve çıplak bir dünyada addedilerek, metinsiz görüntü ve imgeler halka açık alanlardaki çıplak bir insan gibi utandırılmakta, bu nedenle eleştirinin işlevi sanat yapıtları için bir tür koruyucu giysi olarak*

algılanmaktadır". Sanat yapıtının farklı bağlamlarını açıklamaya çalışan sözde kuramlar, yapıt ve eleştirel yargı arasındaki boşluğu daha da genişletirken, eleştiriyormuş gibi yapan muazzam ölçüde imge üretimine paralel, eleştiriyormuş gibi yapan muazzam bir kuramsal aşırılık söz konusudur. İmge-metin arasındaki ilişkinin değişken boyutu göze çarparken sanatçı-eleştirmen ve küratörün görev alanı arasındaki kayganlık, eleştirel bakıştaki körleşme ve nitelik kaybını daha da belirginleştirmiştir. Oysa tutarsız sentezlemeler ve bitişik nizamda kısır ilişkiler sıralamak yerine yaratıcı ve kapsamlı berrak eleştirilerin ve bağımsız dinamikler üzerine oturan doyurucu bir felsefi çerçeve içinde çok katmanlı ve çok perspektifli geliştirilecek teorilerin yeniden inşası zorunlu hâle gelmiştir.

Hiper parçalı, medya aşırı bir zaman diliminde, görüntü-gerçeklik, gösterge-gönderge arasındaki farkları anlatmak eleştirinin işlevine dahil olmalıdır. *"Kültürel metinleri farklı özne konumlarından yorumlamak, genellikle daha 'nötr', 'nesnel' düşünce ve söylem tarzlarının gözden kaçırdığı aydınlatıcı kerteriz noktaları ve içgörülerini sağlar"* (Best ve Kellner, 1998: 318). Bu nedenle sanat yapıtı ve günümüz kültürel ortamının bileşenlerinin bireysel ölçekte geniş katılımlı entelektüel haritasını çıkarmak, çağdaş eleştirinin bağlamsal okuma sâkinde eleştirmenin temel hedefi olmalıdır.

Diyalektik düşünce kümelerinde belirlenen doğru güzergah, eserle ait olduğu zamanın ruhu arasında ilişki kuracak ve yapıtın öteki tarafını dolduracak yorum gücündeki yetkinlik, nitelikli sanat eserlerini açıklarken onun esrarını derinleştirme çabasına katkıda bulunacaktır. İçkin tarihsel formlar yerine dil ve iletişimin kapasitelerinden yayılan, giderek

geçmiş yüzyılların eleştiri geleneğini süzerek çağdaş dünyayı görme biçimleri oluşturabilecek dinamik bir eleştiri kültürü oluşabilir, oluşmalıdır. Eleştirinin, malzemesini zihinsel olarak nasıl işleyeceği önemli bir sorudur ve herşeye rağmen yaratıcı düşünce ve akıl, sanatta ilerlemenin hâlâ yegâne yakıtıdır.

KAYNAKÇA

Adorno, W. T. (2007). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzer, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2006). Modernliğin Sınırında Sanat ve Eleştiri-1, *Sanat ve Eleştiri, Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma* (İstanbul: MÜGSF, 2006) s. 13-42.
www.aliartun.com/content/detail/25 (15.02.2015).

Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, *Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Rajchman, J. (2013). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, ed. Ali Artun, Nursu Öрге, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 19-37.

Baudrillard, J. (1998). *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). *Simulakrlar ve Simülasyon*, çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Best S. ve Kellner D. (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, çev: Mehmet Küçük, İstanbul: AyrıntıYayınları.

Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*, çev: Özlem Avcı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Duran, S. (2011). "Plastik Sanatlarda Etik Problemler ve Eleştirinin İşlevi Üzerine". *Rh+ Sanat* (83): 38-42.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2009). "Tasarım ve Suç" *Müze. Mimarlık.Tasarım*, çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*, çev: Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*, çev: F. Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*, çev: Kemal İnal, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Küçük, S. H. (2007). "Aşırılığın Peygamberliği". *Rh+ Sanat* (41): 24-29.

Minor, H. V. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev: Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Thompson, D. (2011). *Sanat Mezat*, çev: Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.

Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil. Estetik ve Etik Üzerine*, çev: Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yetişkin, E. (2010). "Güncel Sanat Eleştirisini Mesafe İle Düşünmek". *Genç Sanat* 184:48-51.

Yetişkin, E. (2012). "Sanat Eleştirisi ile Sanat Eleştirmenin Değişen İşlevi Üzerine Notlar- Çağdaş Sanatta Sömürünün Güncel Hâli" *Genç Sanat* 201:26-29.

Saehrendt C. ve Kittı T. S. (2012). *Bunu Ben de Yaparım*, çev: Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

20. Yüzyıl Giysi Tasarımında Pli ve Farklı Yorumları

Ayşe Günay¹

ÖZET

Tasarımcılar, giysi tasarımında yeni biçimler ve farklı atmosferler yaratmak için giysinin rengi, dokusu, yüzey kompozisyonu, malzemesi, hacmi ve silüet özellikleri üzerinde oynayarak bunları kendi tasarım felsefeleri doğrultusunda yorumlarlar. Bu deneme ve arayışlar içerisinde giysinin yapısı ve yüzeyini kurgulamada öne çıkan tekniklerden birisi plidir. Pli sonsuz sayıda yüzey, biçim ve etki üretmeye uygundur. Bu sebeple yeni, deneysel ve özgün bir tasarım deneyimi için başlıca bir unsur olarak öne çıkar.

Endüstri devriminden günümüze pli yaygın olarak hemen her tasarımcının uyguladığı bir teknik olmuştur. Ancak bu tekniği tasarım dilinin temeli olarak gören az sayıda tasarımcı vardır. Mariano Fortuny, Madame Grès, Roberto Capucci ve İssey Miyake, pliyi tasarımlarını oluşturan temel öge olarak görmüş ve kendi özgün tasarım anlayışları doğrultusunda yorumlayıp kullanmışlardır. Her birinde pli tekniği giysinin yapısına ve görüntüsüne farklı özellikler katmış, bu tasarımcıların tasarım dillerinin yansımasının aracı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Pli, giysi tasarımı, tasarım dili, biçim, yüzey

Pleat and its Various Interpretations in Garment Design

ABSTRACT

Designers experiment with colour, texture, surface composition, material, volume and silhouette of the garment in order to create new forms and different moods and they interpret these characteristics in accordance with their design philosophy. Pleat is one of the prominent techniques while looking for ways of structuring the construction and surface of the garment. Pleat is a proper tool for producing infinite numbers of surface, form and impacts. As a result of this it is a prominent element for an experimental and unique design experience.

Since the industrial revolution pleat has been a prevalent technique applied by almost every designer. However, there are only a few designers who take it as the basis of design language. Mariano Fortuny, Madame Grès, Roberto Capucci and Issey Miyake regarded pleat as the fundamental element to create designs and they interpreted and used it in accordance with their unique understanding of design. For each of them pleat added different characteristics to the garment's structure and it became a tool for reflecting design language of these designers.

Keywords: *Pleat, garment design, design language, form, surface*

¹ (Yrd. Doç.), Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, ayse.gunay@isikun.edu.tr

Giriş

Tasarım renk, hacim, biçim, malzeme, doku, desen gibi öğeleri ile var olur ve karakter kazanır. Tasarımcının bu öğelerin niteliği ve beraberliğinden oluşan bütünde yarattığı her farklılaşma tasarımın başka yeni bir tasarıma evrilmesi anlamına gelir.

Giysi tasarımı özelinde baktığımızda tasarımcılar yeni ve farklı görüntüler yaratmak için bu niteliklerin biri ya da birkaçı üzerine yoğunlaşırlar. Bu yoğunlaşma tasarımcının malzeme ve teknik olanakları çerçevesinde olduğu kadar onun tasarım dili ve eğilimleri özelinde şekillenir ve yansır.

Tasarımcıların giysinin nitelikleri ve sınırları ile oynarken uyguladığı tekniklerin başında pli gelmektedir. Bir katlama tekniği olan pli, düz bir yüzeyin farklı eksen ve yüksekliklerde yeniden tanımlanmasına olanak sağlar.

Ayrıca yüzey düz iken birbirinden uzak koordinatlarda ya da farklı konumlarda uzanan noktalar, bu katlama eylemleri sonucu üst üste, yan yana ya da çok yakın mesafelerde yeniden konumlanabilir. Tüm bu olasılıklar katlama eylemini yeni, deneysel, süprizlere açık bir tasarım deneyimi için önemli bir teknik olarak ortaya koyar.

Çalışmada amaç, pli tekniğinin tasarıma kattığı etkileri bu tekniği tasarımın merkezine koyan belli başlı giysi tasarımcıları üzerinden incelemektir.

Bu doğrultuda Mariano Fortuny, Madame Grès, Roberto Capucci ve Issey Miyake tasarımcı kimlikleri ile ele alınacak ve sonrasında pliyi ele alış biçimleri çerçevesinde karşılıklı olarak analiz edileceklerdir. Bu aynı zamanda tasarım dilinin irdelenmesi ve çözümlenmesi anlamına da gelecektir.

Tasarım Ögesi Olarak Pli Tekniği

Katlama-kıvrırma eylemi uygulandığı yüzeye dair pekçok özelliği değiştirir. Aynı yüzeyin

farklı noktalarını birbirine yaklaştırır ya da uzaklaştırır. Kıvrılan yüzeyler arasında tanımlı ve anlamlı bir boşluğun oluşmasına önayak olur. Basit bir eylemdir; ancak çok karmaşık sonuçları beraberinde getirebilir. Çoğu zaman sıkça kendini tekrar eder ve çoğul bir biçimde var olur (Günay, 2014: 67).

Bu kendini tekrar etme ve sonsuza kadar çoğalma ihtimali Filozof Gilles Deleuze'un onu sonsuzluk kavramı ile ilişkilendirmesine (Vyzoviti, 2009: 131-132) yol açmıştır.

Bu ilişkiyi moda tasarımcılarının sonsuza uzanırmasına yarattıkları plilerde, drapelerde ve benzeri katlama sonucu ortaya çıkarttıkları formlarında gözlemleyebiliriz.

Aynı şeyin birden fazla defa kullanılması anlamına gelen tekrar, dikkatin bu tekrar edilen şeyde odaklanmasına sebep olur. Düzenli tekrar psikolojik olarak 'güven verici' algılsa da sıkıcı olma ihtimalini de barındırır (Davis, 1996: 225).

Bu anlamda tekrarın miktarı tasarımın genel kompozisyonuna göre ayarlanmalı ve dengelenmelidir. Her tasarımın kendi içinde bir düzeni ve ritmi vardır; ancak 'tekrar' bu ritmin vurgulanmasına yardım eder, ona güç kazandırır.

Aynı zamanda tekrar eden nesnenin uzunluk, kalınlık, sıklık, içerdığı renk kontrastları gibi özellikleri ritmin kuvvetini ve etkisini belirler. Ritim, öğelerin yarattığı bir atmosfer; hayatiyet ve canlılık uyandıran bir histir. (Resim 1)



Resim 1. Richard Sweeney, Möbius, 2008

Japonlar katlama kavramını bir sanat olarak benimserler ve origami sanatı adı altında çok çarpıcı işler ortaya koyarlar (Sloman, 2009: 5). Origamide kullanılan kağıt yapısı, tokluğu ve yüzey özellikleri gereği sınırsız sayıda form, strüktür ve kompozisyon yaratmaya uygundur. Bu anlamda yaratıcılığı tetikleyen varlığı ile birçok sanatçı ve tasarımcıyı kendine çekmektedir.

Katlama ve pli, giysi tasarımında en çok kullanılan tekniklerden ikisidir. Katlama, düz bir malzeme yüzeyini hacimli bir forma dönüştürür. Pli ise katlamanın bir alt elemanıdır, birbirine çok yakın aralıklarla yapılan katlama hareketidir (MOCA, 2006: 19). Pliler doku yaratma, düz yüzeyleri hareketlendirme, hacmi manipule etme, sıradışı yüzeyler

ve hacimler yaratma, heykelsi formlar oluşturma, bedenle giysi arasındaki ilişkinin tanımladığı boşluğu alışılmadık dışında tanımlama ve tasarlama gibi önemli işlevler kazanmıştır. Ayrıca pli, yapısı gereği bulunduğu yüzeyde ışık-gölge etkileri oluşmasına neden olur. Bu etkiler yaratılan kompozisyonun görsel olarak daha da vurgulu olmasını sağlar (Günay, 2014: 68).

Plilerin yukarıda belirtildiği gibi tekrarlı olmasının yanı sıra uzanımları ile yansıttıkları yön duygusu da tasarıma karakter katan etkilerden birisidir. Yanyana tekrarlı dizilmenin verdiği sonsuz paralellik etkisi yüzey yaratma ve yüzeyin dokusunu şekillendirme anlamında önemli bir etkidir. Tekniğin doğası gereği pliler çoğunlukla birbirine paralel ya da bir merkezden çıkıp açılan doğrular gibi uzanır. Böylece yan yana uzanan bloklar gibi durur ve bu da kendi görsel etkisine kuvvet katar.

Pli resimsel açıdan bakıldığında aslında temel tasarım öğelerinden çizginin üç boyutlu bir yansımasıdır denebilir. Giysinin desenlerinde kullanılan çizgiyi bir kenara bırakırsak, giysinin tüm katlamaları ve bu katlamaların ışık-gölge etkisi ile yarattığı etkiler iki boyutlu hayal ettiğimiz çizginin aslında üç boyutlu birer örneğidir.

Mariano Fortuny (d. 1871 ö. 1949)

Mariano Fortuny 20. yüzyılın başında moda tasarımında öne çıkan tasarımcılardan birisidir. Tasarıma getirdiği yenilikler ve sanata yakın duruşu ile moda tarihinde her zaman gerekli saygıyı görmüştür. Varlıklı bir ailenin oğlu olarak İspanya'da dünyaya gelen Fortuny bu sayede sanat ile içiçe olmuş ve sanatsal yetkinliğini keşfedip pekiştirme fırsatı bulmuştur Resim yapan, antika koleksiyonu yapan, tiyatro sahne aydınlatması hakkında



Resim 2. Mariano Fortuny, 'Delphos Giysi' 1910'lar



Resim 3. Mariano Fortuny, 'Delphos Giysi' Detay

uzman bir teknisyen olan Fortuny, ressamların etkisi ile Klasik Yunan ve Orta Çağ'dan ilham almaktaydı. Bu anlayıştakiler giysinin hapsedici olduğundan ve Klasik Yunan giysilerinin bunun aksine özgür bir ruha sahip olduğundan bahsetmekteydi.

Baskı desenleri üzerine çalışarak tekstil ve moda dünyasına adım atan Fortuny'nin moda tarihi açısından en önemli eseri 1907 tarihli 'Delphos' isimli giysisidir (Resim 2). İpekten yapılan ve tamamen bedene dik uzanan plilerden oluşan bu giysi omuzlardan aşağı doğru sarkar. Plilerini uygulama tekniği konusunda hala bir kısım gizem bulunmakla beraber Fortuny'nin düzensiz pli yüzeylerinin muhtemelen ipek nemli iken el ile şekil verildiği ve ısı uygulandığı düşünülmektedir (Polan ve Tredre, 2009: 25-26). (Resim 3)

Kadınların vücuda tam oturan giysiler giydiği ve korse kullandığı bir dönemde yaratılan bu giysi dönemi için sıra dışı bir etki yaratmıştı. Kadın bedenini bir anlamda özgürleştiren bu giysi bir taraftan da beden üzerinde salınan, konforlu bir tasarım önerisi sunmaktaydı. Bununla birlikte sunulan bu özgürlük, esneklik ve rahatlık dönemin haute-couture tasarımcıları tarafından moda olarak algılanmamış ve resmi dışarı giysisi olmak yerine rahat ev içi giysisi olarak tanımlanmıştı. Ancak özellikle 1. Dünya Savaşı sonrası dönemin özgür ruhunun giysilerde yarattığı etki ile Fortuny'nin tasarımları moda müşterilerinin ilgisini fazlasıyla çekmekteydi (2009: 26-27).

Madame Grès (Alix Grès, d. 1903 ö. 1993)

Madame Grès (Alix Grès) de Mariano Fortuny gibi kısıtlanmış kadın bedenine karşı çı-



Resim 4. Madame Grès

kıp dökülen, akan, rahat bırakılmış giysilere ilgi duyan ve aslen heykeltraş olmayı hayal etmiş bir tasarımcı idi. Klasik Yunan heykellerinde bedenden dökülen drapeli kumaşlara öykünerek aynısını kadın bedeninde 20. yüzyılda uygulamak istiyordu. Tanınmış sanat ve kostüm tarihçisi Anne Hollander'ın da belirttiği gibi Grès kumaşı temel artistik gerçeklik olarak ele almakta ve soyut problemlere çözüm bulmaktaydı. Yeri geldiğinde metrelerce kumaş kullanan Grès eskiz ya da kalıp kullanmadan direk kumaş ile çalışarak tasarımlarını o anda yaratıyordu (2009: 67). Kullandığı çok ince ipek jarse kumaşı bükerek plilerine yön vermekte; güçlü teknik bilgisi ve becerisi ile dikkat çekmekteydi (Müller, 2008: 60). (Resim 4-5). 1930'lardan itibaren öne çıkan Grès, tunik, kaftan, kimono ve sari gibi etnik stillerle de tasarım yapmış olsa da kullandığı plileri ve bunların yarattığı klasik Yunan heykeli benzeri anıtsal atmosfer, onun moda dünyasında yer almasını sağlayan asıl etmendir.



Resim 5. Madame Grès Detay

Roberto Capucci (d. 1930)

2. Dünya Savaşı sonrası moda dünyasında gerçekleşen önemli olaylardan birisi İtalya'nın moda dünyasında önemli bir yer edinmesidir. İtalyan tasarımcı Roberto Capucci'nin moda dünyasında tanınması İtalya'nın ekonomik yükselişine eşlik eden tasarım alanındaki liderliği ile paralel olarak gerçekleşmiştir (Blum, 2011: 7).

Roberto Capucci diğer öne çıkan İtalyan tasarımcılarından farklı olarak pli tekniği ile tasarımda sıra dışı ve deneysel oyunlara gitmiş ve bunları cesurca uygulamıştır. Capucci Fortuny ve Grès'den farklı olarak tasarımlarını önce renkli eskizler halinde hazırlamış ve tüm çeşitlemeler ya da deneysel fikirlerini önce çizip sonra uygulamıştır. Kullanacağı kumaş ya da malzemeye de ancak çizimler tamamlanınca karar vermiştir. Ana renkleri sıkça kullanmış ve tasarımlarını hep haute couture mantığı çerçevesinde birer defa uygulamıştır (2011: 8). Giysilerindeki geometrik yapı ve düzen-

lemeler ile heykelsi atmosfer hemen göze çarpmaktadır. Roberto Capucci moda tarihi literatüründe Fortuny, Grès ve Miyake kadar ismi geçmemekle beraber cesareti, yarattığı abartılı ve etkili silüetler ile farklı bir tasarım anlayışı ve tadı yaratmıştır. (Resim 6-7)

İssey Miyake (d. 1938)

İssey Miyake, çağdaşı olan Yohji Yamamoto ve Rei Kawakubo ile 1980'lerde batı moda dünyasına adım atarak bu sisteme Japon avangardı olarak da nitelenebilecek yeni bir soluk ve anlayış getirmiştir. Söz konusu tasarımcılar bu anlamda batı modasının gösteriş odaklı tasarımlarına karşılık alçakgönüllü ve

kusurlu formlar, siyah renk vurgusu, yapıbozumcu yaklaşım, doğu-batı kültürünün sentezlenmesi gibi nitelikleri sunarak tasarım dünyasına alışılmışın dışında önermelerde bulundular (Fogg, 2014: 403). Bu önermelerin önemli bir tanesi ise başta Miyake'nin vurguladığı beden tasarım yolu ile özgürleşmesi fikridir. Buna göre batı modasında ideal beden ölçülerine dayanan ve bedeni sıkıca saran giysi formları yerine beden doğal ölçülerine saygı duyup ona uyum sağlayan giysiler yaratılmalıdır. Bu felsefe doğrultusunda Miyake plilerle deneyler yapmakta ve istediği etkileri yaratmak için yeni kumaş teknolojileri üzerine çalışmaktadır.

Miyake'nin 1993 ve sonrası tarihli pli serilerinin esininin muhtemelen Fortuny'e uzandığını söylemek mümkündür (English, 2011: 10). Miyake bu katlama tekniğini sentetik kumaş



Resim 6. Roberto Capucci, 'Ventaglio' 1980



Resim 7. Roberto Capucci, Sonbahar-Kış 1980-1981

ile uygulayarak "Pliler Lütfen" (Pleats Please) isimli seri koleksiyonlarını oluşturmaktadır. Miyake'nin tasarımları asıl ölçülerinin 2,5-3 katı daha geniş şekilde kesilerek dikilmekte ve sonrasında kağıt katmanları arasında sıkıştırılıp ısı ile preslenmekte; ardından plilenecek asıl ölçülerine geri dönmektedir. Miyake 'Pliler doku ve biçimin aynı anda oluşmasına olanak sağlar. Bugünün seri üretim giyimine bireysellik kazandırmanın yolunu bulduğumu hissediyorum.' (2011: 10) sözleri ile plinin yaratıcılığa ve özgünlüğe olan katkısını ifade etmektedir. (Resim 8)



Resim 8. Issey Miyake

Miyake 1990'da William Forsythe'nin Frankfurt Balesi'ne plilenmiş, tüy hafifliğinde polyester jarseden kostümler tasarlamıştı (2011: 11). Bu tasarımların hareket eden beden için çok uygun olduğunu fark eden Miyake hem pli oyunları ile estetik duran, hem pli özelliğini hareket eden bedene rağmen kaybetmeyen, hem de hareket halindeki bedenle uyum için-

de hareket eden giysiden çok etkilenecek bu teknik üzerinde çalışmaya devam etme kararı aldı. Hatta plilenmiş tasarımlarını podyumda sergilerken mankenden ziyade dansçıları kullanması hareket, beden ve pli arasındaki ilişki-den ne kadar da esinlendiğini ve etkilendiğini göstermişti. Pli ile ilgili düşüncelerini Miyake şöyle dile getirir:

'Pliler giyinenin hareketlerine göre beden üstünde hareket eder ve biçim değiştirirler. Hareket ettikçe renkleri de değişir ve optik illüzyonlar yaratır. Pli beni büyütüyor ve biçimler tasarlamamda ilham veriyor.' (Holborn, 1995: 82)

Bu sözlerle, Miyake, hareketin yanı sıra ışığın da formu yaratmada başlıbaşına bir etken olduğunu (Poetry Through Material ..., 1973-4: 5) fark ettiğini göstermektedir. Miyake, pilelerin biçimi ve hareketiyle oluşan optik etkilere renk ögesini de katıp denemeler yapmıştır. Örneğin bu plilerin arasını kontrast renklerle renklendirip plilerin açılıp kapanmaları sırasında bu renklerin sağladığı değişken görsel etkiyi de kullanarak görsel zenginlikler yaratmıştır. Bu denemelere benzer bir uygulamayı Resim 6'daki Roberto Capucci tasarımında gözlemlemek mümkündür.

Pli serisi, Miyake'nin eşitlikçi bir toplumun modern sadeliğini yansıtan ve aynı zamanda işlevsel ve çevreye uyumlu olan tasarımı yaratmak için duyduğu isteğin bir göstergesiydi. Batı modasının ipek malzemeye olan düşkünlüğüne karşıt bir şekilde polyester jarseyi gündeme taşıyan Miyake, çok eski bir teknik olan pliyi polyester ve ısıyı kullanarak sabitlemiş; böylece hem estetik anlamda hem de kullanım ve üretim olanakları açısından tasarım dünyasına yeni bir önermede bulunmuştu.

Giysilerinde pliyi uygulama sürecini markasının internet sitesinde ayrıntılı şekilde sunan ve açıklayan Miyake, bu yolla üretim sürecini de vurgulayarak özellikle daha olgun yaşta-ki tüketicilerine yaratım adına kendi içinde felsefi anlamlar taşıyan bir tasarım dünyası sunduğunu göstermek istemektedir (English, 2011: 12).

Bir başka deyişle ürünün sadece son haline odaklanmak yerine onun tasarım ve üretim süreçlerini de önemseyerek deneyimlenen tüm aşamaların önemini vurgulamak istemektedir. Bu, bir anlamda ustalık, makine ve teknolojiye rağmen insan elinin ürüne özgün ve eşsiz katkısı gibi seri üretim sürecinde gözardı edilen kavramları tekrar gündeme taşımak ve onları saygı ile selamlamak anlamına gelmektedir.

Miyake beden ile giysi arasındaki boşluğu geleneksel kimono sayesinde öğrendiğini söyler (2011: 20). Burada kastedilen kimononun stilinden çok boşluk, yani espasın algılanmasıdır.

Miyake'nin pliyi ele alış biçimine bakıldığında beden ile giysinin arasında kalan boşluğu anlamlı kılmak adına pliyi tercih etmesi inandığı felsefeyi yansıtan bir tutumdur. (Resim 8, 9, 10)

Katlama tekniği önceden de bahsedildiği üzere Japon kültüründe eskiden beri var olan bir tekniktir. Özellikle kağıt malzemeyi kullanarak sonsuz sayıda biçim yaratılan origami sanatı geleneksel Japon sanatlarının başında gelir. Bu geleneğin mirasçısı olan ve aynı zamanda beden-giysi ve bu ikisi arasındaki boşluk ve ilişkiye kafa yoran Miyake'nin plilerinin aslında origami mantığının bir uzantısı olduğu söylenebilir.



Resim 9. Issey Miyake, Sonbahar-Kış 1989

Sonuç Yerine

Katlama tekniği hangi tasarım disiplininde olursa olsun malzemenin yüzey, biçim, doku ve silüetinde farklılaşma ve çeşitlilik oluşturan yaratıcı bir süreçtir. Giysi tasarımına baktığımızda özellikle kumaşın manipülasyonu ve tasarımın özgün kişiliğini kazanması aşamasında katlama tekniğinden sıkça faydalanılır. Bu tekniğin sonucunda oluşan etkilerden birisi de plidir. Plinin birçok çeşidi ve oluşma şekli vardır. Kişisel zevklere, eğilimlere, yaratıcılığa göre kolaylıkla kimlik kazanır ve tasarıma özgünlük katar. Endüstri devriminden bu yana moda tarihine baktığımızda pliyi neredeyse her tasarımcının kullandığını söylemek mümkündür. Ancak bazı tasarımcılar için pli,



Resim 10. İssey Miyake

tasarım dillerini oluşturan ve yansıtan ana eleman olarak göze çarpar. Literatürü incelediğimizde her tasarımcının ikonik tasarımları olduğunu görebiliriz. Bu ikonik tasarımları pli çerçevesinde ele aldığımızda Mariano Fortuny, Madame Grès, Roberto Capucci ve İssey Miyake'nin pliyi kullanım ve yorumlayış tarzları ile ayrı bir yerde durduklarını söylemek mümkündür.

Katlama eylemi, daha genel anlamı ile pliyi de içine alan bir şekilde, giysi yapısını ve formunu oluşturmada öne çıkan bir yöntemdir. Pli tekniğini tasarımlarının odak noktası olarak yorumlayan bu dört tasarımcı kullandıkları malzeme ve teknikler, tasarım anlayışları, beğeni ve eğilimleri doğrultusunda özgün tasarımlar ortaya koyarlar. Aralarında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da gözlemlenir. Bu durum, basit bir katlama eyleminin ne kadar farklı ve çeşitli şekillerde yaratılıp kişiye özel yorumlanabileceğinin göstergesidir. Örneğin,

Fortuny pliyi düz akan bir kumaşı hareketlendirmek ve doku kazandırmak için kullanmış; kumaşı kesip oynamadan onu rahat bırakmıştır. Yere doğru akan kumaş plinin görsel etkisi ile hareketli, zengin, sofistike bir etki kazanmıştır. Yaratılan giyside öne çıkan yüzeydeki dinamizmdir.

Madame Grès ise pliyi giysinin yapısını kurgularken oluşturmuş; Fortuny kadar sade olmasa da yine de kumaşı çok kırıp kurcalamadan onun kendi dökümü sırasında oluşturduğu etkilere tasarımını dayandırmıştır. Plilerin yönü ile oynayarak ve giysinin gövdesinde küçük pencereler açarak tasarıma hareket kazandırmış ve vurucu bir doku ve silüet etkisi yaratmıştır.

Roberto Capucci diğer üç tasarımcıya göre çok daha masalsı ve sıra dışı biçim ve silüet denemeleri yapmıştır. Kullandığı pliler diğer tasarımcılarda olduğu gibi aynı yönlü ve sık tekrarlı yüzey oyunları olarak tanımlanmıştır. Ancak Capucci'nin tasarımları kullanılan renkler, plilerin boyutları ve yaratılan hacimler açısından en sıra dışı, oyuncu ve masalsı olan giysilerdir.

Miyake de Capucci gibi heykelsi etkileri kuvvetli tasarımlar yapmakla beraber, onunkiler daha organik, doğal, ağırbaşlı ve oturmuş bir görünüm sergiler. Miyake'de Fortuny ve Madame Grès de olduğu gibi plinin serbest salınımına dayalı değişken ve yenilikçi bir tasarım atmosferinin bulunduğu söylenebilir. Ancak Miyake bu değişkenlik ile beden hareketinin getirdiği süpriz etkilere diğer tasarımcılara göre daha açıktır; hatta bu süprizlere ulaşmak amacındadır. Bu dört tasarımcı arasında pliyi sabitleme açısından Miyake bulunduğu teknolojik yenilikler ile öne çıkmaktadır. Bu hem daha ileri bir zamanda yaşamasının hem

de yenilikçi ve teknolojiye dönük Japon kültüründen gelmesinin bir sonucudur. Bu tasarımcıların her biri pliyeye farklı bir tarz, teknik ve beğeni ile yaklaşmaktadır. Bununla beraber, Capucci'yi bir kenara bırakırsak diğer üçünün ortak noktaları bedeni batı kültürünün katı, kontrolcü ve sıkıştıran anlayışından koparıp onu özgür kılma arzularıdır.

Ele alınan bu tasarımcılardan Miyake pliyeyi hem seri üretilen gündelik giysiler için modern bir şekilde yorumlamış, hem de giysiden çok heykeli andıran tasarımlar yaratmıştır. Capucci'nin plileri aslında hem dönemi için hem de bu dört tasarımcıyı karşılaştırdığımızda aslında en deneysel ve sıradışı olan tasarımlardır. Yerçekimine karşı koyacak biçimde hacim ile oyunlar oynayan Capucci, kullandığı renkler ve biçimlere modern bir hava kazandırmakta Miyake'nin gerisinde kalmış; moda tarihinde hak ettiği önemi kazanamamıştır. Fortuny ve Grès, haute couture geleneğinin hala çok baskın olduğu dönemlerde yaşamış ve buna rağmen Capucci kadar olmasa da sıra dışı tasarımlar yaratmışlardır. Bu sıradışılık daha çok tasarımların korse mantığının dışında bir önerme ile bedeni ele almasından kaynaklanmaktadır. Fortuny'nin Delphos giysisi zamanı için çok minimal, basit, kupsuz ve sanki sadece ev giysisi olarak kullanılabilir gibi algılansa da ilerleyen dönemde modern ve entelektüel kadınların tercih ettiği bir giysiye dönüşmüştür. Grès, bu dört tasarımcı arasında hem modern hem de haute couture olma özelliğini en çok taşıyan tasarımcı olarak öne çıkar. Kullandığı metrelerce kumaşı en ince ve simetrik pliler ile heykelsi özel dikim giysilere dönüştürmüştü; bunu yaparken de modern ve etkileyici bir silüet yaratmayı başarmıştır. Sonuçta pli tekniği bu dört tasarımcı için temel tasarım ögesi haline gelmiş, onların tasarım dillerini ve tarzlarını yansıtan en önemli etken

olmuştur. Bu tekniği uygularken kullandıkları yöntemlere göre plileri farklı ve özgün formlara dönmüş; bu farklılıklar da tasarımlarının özgün kimliğini pekiştirmiştir.

KAYNAKÇA

Blum, D. E. (2011). Roberto Capucci: Art Into Fashion, New Heaven-London: Philadelphia Museum of Art&Yale Uni. Press.

Davis, M. L. (1996). Visual Design in Dress, New Jersey: Prentice Hall.

English, B. (2011). Japanese Fashion Designers: The Work And Influence Of Issey Miyake, Yohji Yamamoto And Rei Kawakubo, London-New York: Berg.

Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü, çev: Emre Gözgülü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Günay, A. (2014). Giysi Tasarımında Çizgi ve Çizgiselliğin Rolü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Holborn, M. (1995). Issey Miyake, Köln: Taschen.

Institute for Foreign Cultural Relations. (1973-74). Poetry Through Material, Light and Movement: 27 Object Artists From the Federal Republic of Germany, Stuttgart.

MOCA (The Museum of Contemporary Art). (2006). Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture, New York: Thames&Hudson.

Müller, F. (2008). Fashion Game Book: A World History Of 20th Century Fashion, New York: Assouline Publishing.

Polan, B. ve Tredre, R. (2009). The Great Fashion Designers, Oxford: Berg.

Slovan, P. (2009). Paper - Tear, Fold, Rip, Crease, Cut, London: Black Dog Publishing.

Vyzoviti, S. (2009). Folding Architecture: Spatial, Structural and Organizational Diagrams, Amsterdam: BIS Publishers.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. KOSHIRO, Hatori ve Richard Sweeney, Paper: Tear, Fold, Rip, Crease, Cut, Blackdog Publishing, London, 2009.

Resim2.<http://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1251-view-1900s-profile-mariano-fortuny-3.html> (11.09.2015).

Resim3.<http://katedaviesdesigns.com/2012/06/12/pleats-now-and-then/> (09/09/2015).

Resim 4. <http://annageemag.com/tag/madame-Grès/> (15.09.2015).

Resim5.<http://matouenpeluche.typepad.com/matouenpeluche/2014/06/madame-gr%C3%A8s.html> (15.09.2015).

Resim 6. Blum, D. E. (2011). Roberto Capucci: Art Into Fashion, New Heaven-London: Philadelphia Museum of Art&Yale Uni. Press.

Resim 7. Münchner Stadtmuseum. (1990). Roberto Capucci: Mode und Kunst: Volumen, Farbe, Methode, Fabbri Editori, München.

Resim 8. <http://global.rakuten.com/en/store/jimu/item/016975/> (03.09.2015).

Resim9.<http://www.catwalking.com/.../showcase/pages/X123.html> (06.04.2009).

Resim 10. <http://luxuryactivist.com/beauty/pleats-please-by-issey-miyake-happy-one/> (03.09.2015).

Yüzleşme Oyunları: II. Dünya Savaşı ve Nazi Almanya'sının Tiyatroya Yansıması

Selen Korad Birkiye¹

ÖZET

İki dünya savaşı da sadece teknoloji, siyaset ya da jeopolitik dönüşümleri değil, insana dair tüm normların, inançların, yargıların ve ilişkilerin sorgulanmasıyla daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir tartışma ortamı yaratmıştır. Toplumdan ve çağın ruhundan en çok beslenen sanat dallarından birisi olan tiyatro sanatı bu tartışmaları çeşitli boyutlarıyla yansıtan arenalardan birisi haline gelmiştir. çağdaş Batı düşüncesinin oluşumunda en büyük payı, II. Dünya Savaşı'nın en güçlü odaklarından birisi olan Nazi Almanya'sının yayılmacı savaş stratejileriyle birlikte uyguladığı toplum mühendisliği taktiklerinin yarattığı dehşet ve şok duygusu almıştır. Öyle ki üzerinden geçen 70 yılı aşkın süre, tiyatro eserlerinde yansımalarını hala güçlü bir şekilde duyurmaktadır. Bu makalenin amacı, II. Dünya Savaşı Almanya'sı ile bağlantılı olarak, modern tiyatro oyunlarında insanlığın temel değerleriyle yüzleşmesi ve savaşın etkilerinin nasıl yansıtıldığının incelenmesidir. Bunun için Avrupa ve ABD'li yazarlardan toplam 15 tiyatro eseri seçilerek savaş-toplum-değer sorgulamasının boyutları ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır. Yöntem olarak niteliksel, formalist dramaturjik analize başvurulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modern Batı tiyatrosu, II. Dünya Savaşı, Nazi Almanyası, savaşın etkileri

Plays of Confrontation: World War II and Reflection of Nazi Germany in Theatre

ABSTRACT

Both World Wars have created not only technological, political or geopolitical transformations but also a battle royal as never before as the entire norms, beliefs, judgements and relationships related to humanity were questioned. Theatre as one of the most society and the spirit of times-fed art has become an arena where such debates in their multiple dimensions are reflected. The feeling of shock and horror growing as a result of the social engineering strategies accompanied by expansionist war politics of Nazi Germany as the strongest focal point of the World War II has made the most significant impact on the development of contemporary Western philosophy. Although more than 70 years has passed since World War II, its reflections are still strongly felt in theatre plays. The aim of this article is to analyse modern Western theatre plays in the context of World War II Germany examining confrontations with fundamental values of humanity and how effects of war are reflected in theatre. 15 theatre plays were selected from European and American play writers with a focus on unraveling the dimensions of questioning of the war-society-values. As a method of evaluation qualified, formalist dramaturgical analysis approach is used.

Keywords: modern Western theatre, World War II, Nazi Germany, impacts of war

¹ (Doç. Dr.), İstanbul Devlet Tiyatrosu dramaturgu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi'nde yarı zamanlı öğretim elemanı, e-posta: koradbirkiye@yahoo.com

Giriş

Bu makale savaşın ve faşizmin çok tartışıldığı günümüzde, geçen yüzyılın en büyük yıkımlarının yaşandığı II. Dünya Savaşı üzerinden tiyatrodaki söz konusu kavramların nasıl ele alındığı üzerinde duracaktır. Oyunların seçiminde Türkçe'ye çevrilmiş olmaları ve ülkemizde sahnelenmiş olmaları şartları aranmıştır. Bilindiği gibi bir oyun, sadece bir edebiyat metni değildir. Ancak izleyici ile bulunduğu anda tamamlanmış bir esere dönüşür. Dolayısıyla bu oyunların ülkemiz sahnelerinde oynanmış olması bize genelde savaşa, özelde 2. Dünya Savaşı'na dair meselelerin ülkemiz izleyicisini ve sanatçıları hala ne kadar ilgilendirdiğini de göstermektedir. Bu oyunların dünyanın farklı ülkelerinden yazarlarca yazılmış olması ise, insanlık tarihi dönüştüren dünya savaşları ve faşizm tehlikesinin modern yazarları ne kadar etkisi altına almakta olduğunu anlatmaktadır. Çünkü savaş, tüm insanlık çelişkilerinin en yükcesinden en korkuncuna kadar bir arada ortaya çıktığı, bireysel ve toplumsal değişimin radikalleştiği, hatta dönüşüme yol açtığı bir katalizördür. Öte yandan 2. Dünya Savaşı'ndaki Nazi Almanyası deneyimi ise, yığınların bir illüzyona nasıl kapılabildiğini araştırmak açısından son derece anlamlıdır. Tam da bu yüzden söz konusu dönem, oyun yazarlarının çok fazla ilgisini çeken bir laboratuvar ortamı yaratmıştır.

Yöntem

Bu makalede, savaşın ve Nazi Almanyası'nın birey ve toplum üzerindeki etkilerinin oyunlarda nasıl işlendiğini, ne tür bakışların ve seçimlerin ön plana çıktığını anlatırken, dramaturjik incelemenin formalist analiz yönteminden yararlanılmış ve ardından oyunların işlenişlerindeki temel yaklaşımların bir dökümüne ulaşılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla betimsel bir araştırma yöntemi seçilerek,

ülkemizde oynanan Nazi Almanyasını konu alan oyunlar popülasyonunu temsil eden bir örneklem taraması yapılması hedeflenmiştir. Bunun için uzman görüşü yaklaşımına başvurulmuştur. Oyun seçiminde Türkçe'ye çevrilmiş ve söz konusu duruma odaklanmış ve son 25 yılda (1990-2015) ülkemizde sahnelenen oyunlar arasından 15 oyunluk bir örneklem seçilmiştir ki bu da Türkçe'ye çevrilen II. Dünya Savaşı'nı işleyen bütün oyunlar evrenin yaklaşık üçte birinden fazlasına tekabül etmektedir. Seçilen oyunlar şunlardır:

Wolfgang Bocherd'in *Kapıların Dışında*; Joseph Szijna'nın *İzler II*; Arthur Miller'in *Orkestra*; Oldrich Danek'in *Savaş İkinci Perdede Çıkacak*; Ronald Harwood'un *Taraf Tutmak*; C.P. Taylor'ın *İyi*; Peter Weiss'in *Soruşturma*; Joshua Sobol'un *Ghetto*; Curzio Mallaparte'nin *Kadınlar da Savaşı Yitirdi*; Vera Kissel'in *Kalp*; George Tabori'nin *Annemin Cesareti*, Martin Shermann'ın *Bent*; Rike Reiniger'in *Çingene Boksör*; Pip Utton'ın *Adolf*, Mairus von Mayenburg'un *Taş*.

Bulgular

İkinci Dünya Savaşı'nın Türkçe'ye çevrilmiş oyunlar içinde en kayda değer olarak anlatıldığı örneklerin başında Wolfgang Bocherd'in 1947'de yazdığı ekspresyonist bir oyun olan *Kapıların Dışında'sı* gelir. Bu Nazi Almanyası'nda zorla askere alınan, yaralanan, hastalanan, divan-ı harpte yargılanan Bocherd'in yazdığı tek oyundur ve aslında birinci elden tecrübelerinin izdüşümlerini acımasızca sergiler. Savaştan dönen ve cephede arkadaşlarının pek çoğunu kaybeden bir asker olan Beckmann'ın vatanını, eşini, evini, inançlarını bıraktığından bambaşka şekilde bulmasının onun üzerinde yarattığı umutsuzluk üzerine odaklanan oyun, ölüme ve şiddete tapınan bir dünyanın

parodisidir. Bu dünyada kimsenin hiç bir şeye inancı kalmamıştır. Umut, değerler, inançlar, insanı insan yapan her şey çoktan yok olup gitmiştir. Geriye kalan acı bir alaycılıktır. Ölüm bu dünyadan kurtuluş için bir çare gibi gözüktür, ama istenmediği yerde hemen bitiveren ölüm, Beckmann'ı bir türlü yanına almaz. Beckmann'ın karşılaştığı tüm oyun kişileri ki bunlar; kabare direktöründen çöpçüye, Binbaşı'dan Bayan Kramer'a kadar, toplumun çeşitli kesimlerinden gelen insanlardır. Geri dönülen toplumun çürümüşlüğü ve Beckmann'ın içlerinde yer almasının zorluğunu ve hayatına yabancılaşmasının nedenlerini tekrar tekrar ispatlarlar. *Kapıların Dışında* ile iriki yıllara pek çok dramatik esere konu olan savaştan dönen askerin yuva dediği evinin ve memleketinin darmadağın oluşunu inceleyen en önemli eserlerden birisi olarak tiyatro tarihindeki yerini almıştır. Bu oyunda kimse iyi ya da masum değildir. Beckmann dışında hiç kimseye empatiyle bakılamaz. Ki Beckmann'a yakınlık duysak da, tam bir özdeşleşme kuramayız. Klasik anlamdaki kurbandan çok farklıdır onun durumu. Öte yandan Binbaşı dahil diğer herkesin ortak noktası, dünyayı kendi ufak arzuları ve düşünceleriyle görüp, tüm ilişkilerini ve yaşadıklarını buna göre aklamalarıdır. Aslında koca bir toplumun Nazizme kapılmasında belki de temel dayanak tam da bu olarak açıklanabilir.

Yahudi soykırımını yakından yaşayan ve gençliğinin bir kısmını Yahudi toplama kampında geçiren ünlü Polonyalı yönetmen Joseph Szijsna'nın yazıp yönettiği *İzler II*, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımı üzerine irdelenmesi gereken oyunların başında gelmektedir. Szijsna'nın yaşadığı acıların fragmanlarından oluşturduğu oyun, belli bir aksiyon yönelişi-

ne, olay gelişimine bağlı kalmayan kabusvari bir yapıda kurulmuştur. İzler II bilinç akışı tekniği vasıtasıyla sahnede ardı ardına sıralanan çağrışımsal izler göstererek savaşın yaraladığı bir dünyanın ölüme, yıkıma ve dekadansa yönelişini, metnin hakimiyetinden koparak anlatan Artaudien bir Ortaçağ passion² oyunu tarzında anlatır. Bu yapı içinde insanlığın geldiği durumu alışlageldik kalıplarla anlatmak imkansızdır. Çünkü akıl ve mantığın ortadan kalktığı bir yıkım çağında, metnin tutarlı anlatım olanakları da parçalanıp yıkılmıştır. Burada gerçek anlamda karakterlerden söz edemeyiz. Daha çok simgesel olarak değerlendirilebilecek oyun kişileri, bir araya getirilmesi zor, kronolojik ve organik yapıdan yoksun bir kurgu içinde dehşet, ölüm ve yabancılaşma sahneleri sunarlar. Bu oyundaki uzak bakış *Kapıların Dışında*'kinden bir adım daha öteye götürmüş, üstelik sahnedeki olaylar sürrealist öğelerle besleyerek mesafeyi daha da uzatmıştır. İzler II gerçeklikle ilişkisinde adı sanı net olarak konulamayan kişilerin fragmanlarıyla seyirciyi umutsuz, karanlık bir dünyanın içine sürükleyerek savaşın dehşetini yaşamasını murad eder.

Amerikalı oyun yazarı Arthur Miller'ın 1980'de önce senaryo olarak yazıp, sonra tiyatroya uyarladığı ve ülkemizde de pek çok kere sahnelenen *Orkestra*, gözlerimizi Fransa, Belçika, Romanya, Almanya, Hollanda, Macaristan, Polonya, Rusya'dan, yani Avrupa'nın Nazi işgali altında kalan her yerinden toplanıp getirilmiş, Yahudi, komünist, direniş hareketleriyle doğrudan ya da dolaylı bağlantılı kadınların olduğu bir toplama kampına çevirir. Oyunun kahramanları için bu kampta hayatta kalmanın yegane koşulu, iyi bir orkestra meydana getirmek suretiyle hem kendileriyle aynı

² Passion ya da Acı çekme oyunları Ortaçağ'ın dinsel öğretilerini anlatan, insanın yaratılışından son yargısına kadar olan öyküsünü ele alan oyunlardır. (Nutku, 1998)



Resim 1. 'İzler', Ankara Devlet Tiyatrosu, 1994

yazgıyı paylaşan tutukluların işe gidişlerine, gaz odasına gönderilmelerine müzikleriyle eşlik etmek, hem de verdikleri konserlerle klasik müzik düşkünü cellatlarını memnun etmektedir. Oyun aslında Fania Fenelon'un yaşam öyküsünden yola çıkarak yazılmış yarı belgesel izle taşıyan bir kurgudur. Cellatların müzikten zevk almasının tüyler ürpertici bir çelişki olması üzerine odaklanmıştır. Ancak onların bu zevki, orkestrada yer alacak kadın mahkumların hayatta kalabilmeleri anlamını taşımaktadır. Aslında belki de oyunda anlatılmak istenen oldukça naif bir çizgidir, çünkü "ödün vererek, teslim olarak, yalvararak, sürünerek değil, başka hiç bir şey yapılamıyorsa eğer, incelikler yaratarak ayakta kalmayı başarabilme..." mücadelesi gösterilmeye çalışılmıştır. (Behramoğlu, 1999: 260) Oyun kurbanlar, zalimler, işbirlikçiler, ve hayatta kalabilmek için seçim yapmak zorunda olanlar arasında kurgulanmıştır. Orkestra vasıtasıyla diğer mahkumlardan daha ayrıcalıklı bir statüde bulunan bu kadınların arasında da küçük kıskançlıklar, ırk ayrımcılığı, anlaşmazlıklar olmakta, dış dünyanın küçük bir metaforunu çizmektedir. Orkestrayı bir arada tutarak, onu sıkı bir disiplinle sanatsal açıdan mükemmelliğe götürmeye çalışan Rose ve hayatta kalabilmek için fiziksel ve ruhsal sefaletin tüm boyutlarını yaşayan orkestra üyelerinin ahlaki ve

ruhsal çöküşleri içinde oyun, Auswitchz toplama kampının korkunç ve insanlık dışı şartlarında sanat vasıtasıyla hayatta kalma ve nefes alma çelişkisi ile izleyiciye nerede durduğunu ve ne yapabileceğini sormayı hedefler.

Çek yazar Oldrich Danek de 1976'da yazdığı *Savaş İkinci Perdede Çıkacak'ta*, hem Macaristan'daki Nazi işgalini, hem de insanın seçimlerini sorgular. Bu oyunun kahramanı bir tiyatro oyuncusu olan Bendl'dir ve hayattaki en büyük tutkusu tiyatro yapmaktır. Oyunun sorduğu sorular ise tam da burada ortaya çıkar: "Oyun hayattan daha önemli olabilir mi? "Ben sadece sanatımı yapıyorum" savına sığınmak, bunu gerçekleştirebilmek için arkadaşlarını ihbar etmenin ya da "düşmanla" işbirliği yapmanın sınırlarını zorlamanın, "sözde sanatçı ya da aydın" olmakla nasıl bir ilgisi olabilir? Bütün bu "tavizlerin" sanatını yapabilmek için verilmiş olması kişiyi aklayabilir mi?" İşte bu ve benzeri sorular oyunda bireyin seçimleriyle bağlantılı olarak Arthur Miller'ın *Orkestra'sından* farklı bir bakışla yorumlanmaktadır. Bendl'in tiyatro yapabilmek için taviz üstüne taviz veren bir anti-kahramana dönüştüğü oyunda, dostlarını ihbar etmesi için onu zorlayan Nazi Subayı; mali olarak kendisini destekleyen zengin fabrikatörün karısı ile olan şaibeli ilişkisi, sanatını yapmayı siyasi ve toplumsal seçimlerden ayrı düşünmesi, tüm dostlarını ve sevdiği kızı kaybetmesini sebep olur. Sürekli seçimlerle karşı karşıya kalan bir zamanların aranılan oyuncusu, Bendl her seferinde tercihini "sanatından" yana yaparak en çok ihtiyacı olan sermayeyi böylece kaybeder: insanlığını ve çevresindeki insanları.

1981'de İskoç yazar Cecil Philip Taylor'ın yazdığı ve daha sonra beyaz perdeye de aktarılan İyi adlı oyunu, savaşta sanat ve sanatçı etiği yerine, bilimin ve bilim insanının etiği üzerin-

den bir sorgulama yapar. Tedavisi mümkün olmayan ümitsiz hastaların acısız bir şekilde öldürülmesi gibi yüce bir amaçtan yola çıkan bir doktorun bir sonraki adımda kendisini Nazi toplama kamplarında kitleleri imha ederken bulması üzerine kurulu olan bir oyundur İyi. Savaş öncesi Almanya'sında Alzheimer hastası annesinin acılarına son vermek için geliştirdiği yöntem sayesinde iktidarın dikkatini çeken özgürlükçü düşünceden yana Profesör John Halder'in, Nazizm tarafından baştan çıkartılma sürecine tanık oluruz. Bu oyunda da Oldrich Danek'in oyunundaki Bendtl karakterine benzer bir kişileştirme ile karşılaşırız. Halder de yaptığı işe tutkuyla bağlıdır ve doğru yaptığına inanmaktadır. Belki Bendtl gibi arkadaşlarını alenen satmamıştır, ama kitleleri yok edecek çalışmaları büyük bir iyi niyetle gerçekleştirmiş ve Nazi yönetiminin hizmetine sunmuştur. Aynı zamanda, Nazizimi destekleyerek çevresindeki muhaliflerin ve Musevilerin başlarına gelenler üzerindeki sorumluluğunu hiç bir zaman kabul etmemiştir.

Dolayısıyla onun kararlarını alırken karşısına çıkan yetkililer, aslında hayatını kolaylaştıran, insanlığa hizmet etmesine neden olan kişiler gibi görünür gözüne. Oysa bu sefer "düşman" taktik değiştirmiş, tehdit etmek yerine ikna edici bir kibarlığa bürünmüştür. Bu oyun kimi zaman insani amaçlarla ya da iyilikle yola çıkarken, savaş ve politikayla işbirliği yapan bir bilim adamının artık "iyi" kalmasının mümkün olmayacağı, bireysel iyiliğin toplumsal kötülükten azade kalamayacağını savunan son derece karanlık ve keskin bir oyun olarak literatürde yerini almıştır.

İngiliz oyun yazarı Ronald Harwood'un ilk defa 1995'te sahnelenen *Taraf Tutmak* adlı oyunu ise, ünlü orkestra şefi Wilhelm Furtwangler'in gerçek hayat öyküsünden alınmıştır. Artık 2. Dünya Savaşı sona ermiş, savaş suçularının ortaya çıkartılması için bir cadı avı başlatılmıştır. Bu soruşturmayı sürdüren Amerikalı subay ise Nazilere karşı önyargısı ve cehaleti ile objektif olunması gereken bir soruştur-



Resim 2. 'Savaş İkinci Perdede Çıkacak', İDT, 2007

mayı bir aşağılama ve linç etme girişimine çevirmektedir. Yeni kurbanı ise orkestra şefi Furtwangler'dir. Bendl ve Halder karakterlerinden farklı olarak Furtwangler çevresinde olup bitenleri son derece iyi tahlil etmiş, Führer'in kendisine hayranlığına rağmen, Nazizmin bir propaganda aracı olmayı reddetmiş, orkestrasındaki ve çevresindeki arkadaşlarını Nazizmin dehşetinden koruyabilmek içinse forsunu kullanmaktan hiç bir zaman çekinmemiştir. Ancak artık devir değişmiş, güç el değiştirmiş, yine suçsuzların suçlandığı, bu arada her Alman'ın potansiyel Nazi olarak görülüp yaftalandığı bir dönem başlamıştır. Bu sorgulamayı yapan Amerikalı subay da en az Nazi meslektaşları kadar bağınaz, acımasız ve gözü karadır. Böylece empati yoksunu, gücü ele geçiren insanların tarafları ne olursa olsun faşizmin benzer yüzlerini ortaya çıkarttığını görürüz. Bir zamanlar ince beğenili Nazi subaylar tarafından gözü kapalı mahkum edilen Yahudilerin yerini, şimdi Amerikalı cahil subaylar tarafından yargısız infaz yapılmaya çalışılan Almanlar almıştır.

Peter Weiss'in 1941-1945 yılları arasında Auschwitz toplama kampında öldürülenlerin sorumlularının yargılanmasını konu aldığı

Soruşturma, belgesel tiyatronun en önemli örneklerinden birisidir. Oyun 19 Ekim 1965'te Doğu ve Batı Berlin'de 13 tiyatrodan birden oynanmaya başlamıştır. Oyunda 3 hukukçu, 9 sanık ve 18 tanık bulunmaktadır. Karşıt görüşlerin objektiflik düzeyini dengeleyerek vermeye çalışıldığı oyunda, emir kulu olduğunu ve aslında kendisinin de bir kurban olduğunu savunan sanıklarla, dolambaçlı gerçekler vasıtasıyla kendi vicdansızlıklarının arkasına saklanmaya çalışan kişilerin aynı suçu paylaştıkları anlatılır. Görmezden gelerek, yararlı bir iş yaptıklarını düşünerek, bilimsel amaçlar uğruna ya da sırf eğlenmek için bu cinayetleri işleyenler, aslında arkalarında yargılanmayan binlercesinin sembolüdür. Üstelik burada sivil ve masum insanları sadece fiziksel olarak yok etmek değil, insanın maneviyatını da yok etmek bu suçun özünü oluşturur. Kamptan kurtulanları ayakta tutan temel motivasyon, artık intikama dönüşmüştür. Aslında bu oyunda anlatılan olaylar ve temsil edilen kişiler Bendl'dan Halder'e, küçük çıkarıcılardan emir kullarına, inanlardan çaresi kalmayanlara dek bu savaşa katkıda bulunan herkesin, her kesimin bir dökümanı şeklinde izleyiciyle karşılaşır ve hem davacılar ve mahkemeyeyle hem de izleyiciyle sanıkları yüzleştirir.



Resim 3. İyi, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1995

İsraili oyun yazarı Joshua Sobol'un 1980'lerin başında kaleme aldığı *Ghetto*, Litvanya'daki Panory Toplama Kampı yakınlarındaki Wilna Gettosunda 1941-1943 yılları arasında geçer. Bu da yarı belgesel bir oyundur ve pek çok kişinin yazdığı günlüklerden yola çıkılmıştır. Bu oyunun kahramanı olan Ghetto'nun yöneticisi Jacob Gens bir tiyatro kurarak, gettodakiler arasında bir dayanışma duygusu yaratmaya çalışır. Aynı zamanda da Nazi komutanıyla mümkün olduğunca iyi geçinip, en az zararla bu süreci atlatacak için elinde geleni yapar. Ama bunun için verilen ödümler, çoğunluğun

sağ kalabilmesi için yitirilmesine göz yumulan canlar onu trajik bir kahramana dönüştürür. Martin Sherman'ın 1979'da kaleme aldığı *Bent*, Nazilerin eşcinsellere yaptıklarının açığa çıkmasında ve kitlelerce bilinmesinde büyük öneme sahip olan bir oyundur. Max ve erkek arkadaşı Ruby 1930'larda Berlin'de Nazilerin ellerinden kaçar, ormanlarda saklanır ve yakalanırlar. Eşcinsel olduğunu reddeden Max bunu kanıtlamak için Ruby'yi öldüresiye döver. Toplama kampında da pembe eşcinsel üçgenini takmaktansa Yahudi olduğunu söyleyerek Davud Yıldızı'nı takar. Ama orada duygusal ilişkiye girdiği Horst'un Naziler tarafından öldürülmesinden sonra, Davud Yıldızını takarak intihar eder. Modern klasikler arasına giren bu oyun hem LGBT hareketinde, hem de faşizmin ötekileri nasıl yok ettiğinin görünür kılınmasında önemli bir etki yaratmıştır. Toplama kamplarındaki Musevilerin durumu işkence, aşağılama ve ölümün çeşitli yüzlerinin en ağırı olarak bilinirken, bu oyun sayesinde Nazi toplama kampında Yahudi olmaktan da daha düşük statülü bir kurban olmanın boyutları ve insanın yalnız sevdiğini değil, kendi kimliğini bile nasıl yadsıyabileceği gösterilirken, Nazilerin yaptığı insanlık dışı uygulamalar ve psikolojik işkenceler ayrıntılarıyla gözler önüne serilmiştir.

Alman yazar Rike Reiniger'in kaleme aldığı yarı belgesel *Çingene Boksör*, Johann *Rukeli Trollmann*'ın gerçek yaşam öyküsünden yola çıkılarak yazılmıştır. Çingene olduğu için 1933'te Almanya orta sıklet boks şampiyonluğu elinden alınan ve toplama kampına gönderilen bir boksör olan Ruki'nin hayatı, gençlik arkadaşı olan ve aynı toplam kampında bulunan arkadaşının ağzından aktarılır. Ruki'nin durumu kamptaki herkesten daha farklıdır. Çünkü o bir zamanlar arı ırka dahil olan bütün boksörleri yenmiş bir Çinge



Resim 4. Ghetto, ADT, 1998

ne'dir. Bu nedenle Nazi asker ve subaylarının düşmanlığını herkesten fazla üzerine çeker. Naziler her gün onu dövüp yenilmesini izleyerek milli duygularını okşarlar. Ve bu süreç Ruki'nin ölümüyle sona erer. Alman yazarlarının tarihle yüzleşme oyunlarından birisi olan *Çingene Boksör*, aynı zamanda Almanya'nın yakın zamanda iade-i itibar yaptığı Ruki Trollmann vasıtasıyla ırkçılık ve Yahudiler dışındaki azınlıkların Nazi toplumunda ve toplama kamplarında başlarına gelenler konusunda iyi bir açılım yapmaktadır.

İtalyan oyun yazarı Curzio Mallaparte'nin 1954'te yazdığı *Kadınlar da Savaşı Yitirdi* adlı oyunu, Viyana'da bir burjuva ailesinin kadınları üzerinden savaşın etkilerini anlatır. Erkekleri cephede ölen ya da tutsak düşen bu kadınları bekleyen açlık, çıplaklık, bedenini vererek yerine getirilen zorunlu hizmettir. Ahlakın her türlü değerini bir lokma yemek uğruna yok sayılmaya başlandığı, onurunu yitiren kadınların da erkekler gibi her şeylerini yitirdikleri bir savaş anlatılır. Askerlerle birlikte olmaya zorlanan kadın kadar, o kadınla birlikte olmak için zorlanan erkek ve o kadını yargılayan toplumun da mercek altına alındığı bir durum anlatılır. Bu oyunda iyilik ve kötülük

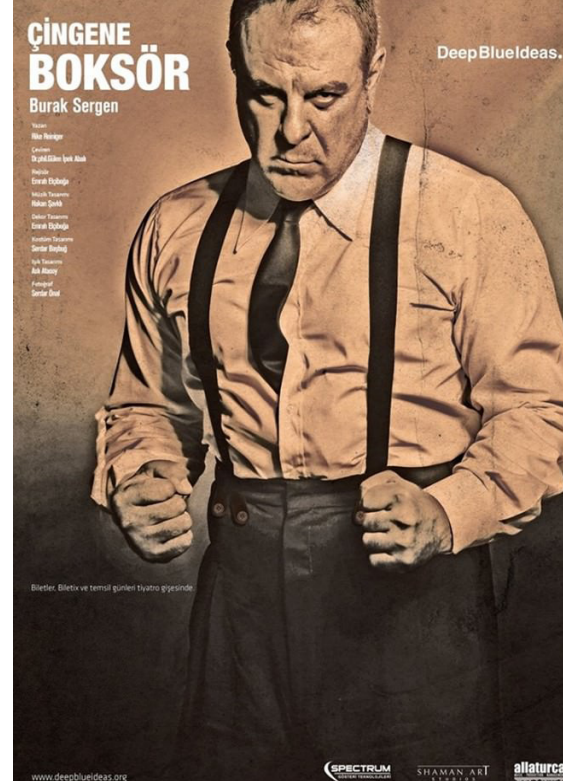
siyah ve beyaz olarak sunulmamıştır. Herkes aslında bir şekilde savaşın kurbanı konumundadır. Ancak erkeklerin cephede kahramanlar olarak empoze edildiği savaşta, kadınlar her zaman olduğu gibi tüm acıları sessiz bir var olma çabasıyla çekerler.



Resim 5. 'Bent', D22, 2013

Alman kadın yazar Vera Kissel'in 1997'de dünya prömiyerini yapan oyunu *Kalpak* da savaşa kadınlar açısından bakar. Ancak bu sefer mekan 1945 sonlarında savaşın yıktığı bir Alman kentinde geçer. Toplama kampından kaçan bir Rus esiri olan Nikolai Kalpak'ı evinde saklayan Elisabeth adlı bir kadının dramına tanık oluruz. Kadın başlangıçta korktuğu, ama insanca yaklaşarak evinde saklanmasına müsaade ettiği Rus esirle zaman içinde duygusal bir ilişki kurar. Ama savaşın bitimi ve kocasının savaştan dönmesi yaklaştıkça bir çelişkiyle karşı karşıya kalır. Bir düşman askerini

saklayıp, onunla ilişkiye giren diğer kadınların başına gelenlerden kurtulmak için bulacağı çözüm, aslında içindeki en insani duyguları ve iyi şeyleri de öldürmek anlamına geliyordu. Ama toplum baskısı, bireysel istekleri ve incelikleri ezip geçecek kadar ağırdır. Ve oyunun



Resim 6. 'Çingene Boksör', Deep Blue Ideas Production, 2015

sonunda kızının yardımıyla sevdiği adamı öldürür. Öte yandan çevresindeki diğer kadınlar, belki de onun en büyük düşmanıdır. Her an birbirlerini gözleyen, gördükleri ilk hatada gözünü kırpmadan ihbar eden bu kadınlar içinde belki de en zorlusu kendi kızıdır. Şiddeti ve yasadışı yollara başvurmayı vatanseverlikle yoğurarak hayata geçiren bu kız, savaş bitse de devam edecek, hatta yıllar sonra tekrar hortlayacak olan Nazi gençliğinin bir simgesidir. Sıradan insanın faşizmin yükselişi ve faşist tarih karşısındaki tutumunu irdeleyen çağdaş Alman yazarlarının önde gelen-

lerinden Marius von Mayenburg'un 2008'de yazdığı *Taş* da ilginç bir bakış açıcı çizmektedir. Zengin bir Yahudi ailesine ait olan eve göz koyan Nazi taraftarı bir Alman ailesi, Nazi yanlısı olduklarını saklayıp, hikayeyi Musevi dostlarına yardım etmek olarak değiştiren bir aile, yıllar sonra aynı eve sığınan Doğu Alman bir aile ve bir zamanlar büyükanne ve babasının sahip olduğu evde hak iddia eden Alman ailenin torununun gelişi...Bir milletin kendi tarihiyle yüzleşmesi olarak değerlendirilebilecek oyun, sıradan insanların savaş suçlarının ve istismarlarının nasıl kahramanlık hikayelerine dönüştürüldüğüne bir örnek olarak karşımıza çıkmakta. Bir ailenin üç kuşağının ve farklı zaman katmanının bir araya geldiği oyunda, ailenin kadınları üzerinden geçmişin pisliklerinin izi sürülerek, faşizm karşısında ailenin kendi tarihiyle yüzleşmesi ve çarpıtılan tarih konuları ele alınmaktadır. İşbirlikçilik ve suçun örtbas edilerek gerçeğin üstünün yalanlarla örtülmesi noktasında son derece ilginç bir kurguyla aileyi kendi geçmiş günahlarla yüzleştirir *Taş*. Aynı zamanda kişisel, gayri resmi tarihin bile nasıl tahrif edildiğini anlatırken, resmi tarih karşısında da nasıl mesafeli olmamız gerektiğini hatırlatan bir oyun olarak toplumun en küçük birimi olan ailedeki çürümüşlüğü toplumla olan paralelliğine de dikkat çeker.

Macar yazar Georg Tabori'nin annesinin başına gelenlerden yola çıkarak 1979'da yazdığı *Annemin Cesareti*, sıralanan tüm oyunlardan daha farklı bir tarz ve anlatı içerir. Son derece tatlı, keyifli bir üslupla 1944'te evinden kız kardeşine gitmek üzere çıkan Elsa'nın, tutuklanıp Auschwitz toplama kampına gönderilmek üzere giden trene bindirilmesi ve mucize kabilinden o cehennemden kaçarak kız kardeşinin evindeki partiye geri dönmesini anlatılır. Bu macera boyunca bir zamanlar ahbab

saydığı kişilerin nasıl düşmana dönüştüğü, en büyük düşman olarak algıladığı kişi olan Alman komutanını cesaretine hayran bırakarak nasıl evine geri yollandığını, son derece naif



Resim 7. 'Kadınlar da Savaşı Yitirdi', İDT, 2014

ve eğlenceli bir şekilde aktarır. Ama alt metin yine de korkunçtur. Çünkü o gün toplama kampına gönderilenlerden hiç biri sağ çıkmamıştır. Bu oyunda tüm diğer oyunlardan farklı olarak acımasız Alman komutanı kendisinden asla beklenmeyecek bir insanıyetle çizilmiştir. Ancak o yaşlı kadına göz yuman bu adam sayısız insanı gözünü kırpmadan ölüme yollamaktan çekinmemiştir. Öte yandan, aynı kasabada yaşayan ve Yahudi olmayan Macar komşuların farklılaşan siyasi iklimle birlikte 180 derece değişen tavırları ise Nazilerinden çok daha yaralayıcı olur. İngiliz yazar Pip Utton'un yazdığı *Adolf*, diğer oyunlardan farklı olarak II. Dünya Savaşı'nın müsebbibi ve

faşizmin idolü Adolf Hitler'i ele almaktadır. Savaşın son günlerinde intihar etmeden 12 saat önce Berlin'deki sığınağında başlayan oyun, Hitler'in yaptıklarını gözden geçirmesini ve gelecekte faşizmin yükselişi için tohumlarını nasıl attığını anlatır.

İktidara gitmek ve "yüce" amacı gerçekleştirmek için her yolun mubah olduğunu, insan yoksa sorunun da kalmayacağını, ruhunun gelecekte de nasıl kapımızdan içeri girmek için bekleyeceğini anlatan Hitler, faşizme ve savaşa olan sarsılmaz inancını sürekli izleyicinin yüzüne vurur.

Yazarın her ülke için günün ve memleketin koşullarıyla bağlantılı olarak oyuncu ya da

yönetmen tarafından yazılmasını istediği serbest bir bölüm de bulunduran metin, tam da faşizmin evrenselliği ve tehlikesine dikkat çekmeye çalışmakta ve tarihin tekerrürüne dair bir uyarı niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla bu makalede incelenen tüm oyunlardan farklı olarak, günümüzle ve yaşadığımız toplumla en doğrudan ilişkiyi kuran oyun *Adolf*'tür.

4. Sonuç

Bulgular bölümünde konu ve temaları aktarılan, hepsi de Devlet Tiyatroları başta olmak üzere profesyonel ve amatör tiyatrolarda sahnelenen İkinci Dünya Savaşı ve Naziler konulu oyunlara göz attığımızda, yukarıdaki örneklem üzerinden şöyle bir kategorizasyona gidebiliriz:



Resim 8. 'Kalpak', İDT, 2013



Resim 9. 'Annemin Cesareti', İDT, 2009

1. Yazarların milliyetleri: Seçilen örneklem sadece Alman yazarları değil, kıta Avrupası, İsrail, İngiltere-İskoçya ve ABD'li yazarları da kapsamaktadır.

2. Konu seçimleri: Oyunların çoğunda belgesel öğeler mevcuttur. Hatta çoğu var olan belgelere ve anılara dayanılarak yazılmış yarı belgesel oyunlardır.

3. Uzam seçimi: Savaşın dehşeti anlatılırken cephede olanlar yerine cephe gerisindeki olayların aktarılması tercih edilmiştir. Muhtemelen bu tercihin altında cephenin zaten ne olduğunun herkes tarafından çok net bilinmesi ve savaşın tabiatına uyması düşüncesi olduğu kadar, esas dramatik olanın savaşın sivil halk üzerinde açtığı maddi manevi tahribat olduğu fikridir.

Tam da bu nedenle oyunlar tam da savaş zamanını değil, kimi zaman savaş öncesi ve sonrasını da kapsamaktadır. Oyunların çoğu Almanya'da, özellikle Berlin'de ve diğer ülkelerdeki toplama kamplarında geçmekle birlikte, *Savaş İkinci Perdede Çıkacak* ile *Annemin Cesareti* Macaristan'da, *Kadınlar da Savaşı Yitirdi* Avusturya'da, *Getto* Litvanya'da geçmektedir.

a. Mekan seçimi: Oyunların çoğu iki mekanda geçmektedir. Eksen karakterin kadın olduğu oyunlarda en önemli mekan evdir, evde başlar –arada dışarı çıkılsa bile- evde biter³. Miller'ın *Orkestra* oyunu hariç, -ki onda toplama kampı ana mekandır- erkeklerin öykülerinin anlatıldığı oyunlarda toplama kampı nihai mekan olarak kendini gösterir.⁴ Mahkeme ve sorgu odası da sıklıkla kullanılan mekanlardandır ki; *Soruşturma* ve *Taraf Tutmak* konuları itibariyle zaten baştan sona bu mekanlarda geçerler.

b. Zaman Kullanımı: Oyunlardan altısının zaman kullanımları savaş öncesinden savaş sonrasına uzanan 10-15 yıllık süre içinde geçmektedir⁵. *Taş* savaş öncesinde başlayıp, 1990lara kadar uzanan yaklaşık 70 senelik bir süreyi kapsadığı için bir istisnadır. *Taraf Tutmak* ve *Soruşturma*, savaş sonrası savaş suçluları ve suçlarının araştırıldığı yıllarda geçer. *Adolf* intihar etmeden önceki son günü, yani Berlin'in düşerek savaşın bittiği günü kapsar. Bu arada *Annemin Cesareti* de tek bir günü anlatır.

4. Kişiler ve Kişileştirmeler: Oyunlardaki kişi sayıları oldukça değişkendir. *Adolf* ve *Çingene Boksör* tek kişilik oyunlardır. *Annemin Cesareti* iki ana karakter üzerine kurgulanmıştır.



Resim 10. 'Adolf', Bo Sahne, 2014

³ Evde geçenler: *Kadınlar da Savaşı Yitirdi*, *Kalpak*, *Annemin Cesareti*, *Taş*

⁴ Toplama Kampında geçenler: *Orkestra*, *Bent*, *Çingene Boksör*, *İyi*, *İzler II*

⁵ Savaş İkinci Perdede Çıkacak, *İyi*, *Ghetto*, *Bent*, *Çingene Boksör* ve *Taş* 1930'larda başlayarak savaş dönemine kadar uzanan oyunlardır.

Getto ve Orkestra ise kişi sayısı en yüksek olan oyunlardır. Her ikisinde aslında tek bir kişiden çok bir grup insanın öyküsü ön plandadır. Metinlerdeki kişileştirmeler bir kaç kategoride toplanabilirler:

a. Oyun kişilerinin hiç biri -*Adolf* hariç- savaşı yöneten stratejik konumdaki lider ya da komutanlar değildirler. Genelde sıradan insanlar, aydınlar, sanatçılar, iş adamları ve orta kademe Nazi asker ve subayları anlatılır. Öte yandan Hitler *Adolf*'te oyunun tek figürüdür. Ve tüm eleştiri onun üzerinden sunulur, Hitler ve faşizmi ayrılmaz bir bütün olarak çizilir.

b. Aydınlar ya da aydın olması gerekenlerin ya da sanatın, teknolojik üretimin ve bilimin oyunların ekseninde de seçilmesi hiç tesadüfi değildir. Objektif ve faydalı olması gereken bilim alanının ve bilim adamının siyasi iktidarın güdümüne ne kadar kolay girip, bir ölüm makinesinin parçası olabileceği uyarısı bunun en temel yola çıkış noktasıdır. Öte yandan sanat ve sanatçının konumu farklı şekillerde ele alınmıştır.

Ama her seferinde sorgulanan, savaşın radikal şartları altında icra edilebilmesi için sanatçının sınırlarını ne kadar zorlaması gerektiğidir. Yani esas mesele o sanatı çevrede olan tüm kötülüklerden ve ölümlerden azade bir varlık gibi, yeniden üretip ruhlarımızı sağaltmak mı, yoksa faşist iktidar anlayışına karşı durarak, gerekirse sanatın kendisinden vaz geçmek midir? Bu aslında sadece sanatı ya da kültürü ilgilendiren bir konu değildir. Yanlış olan tarafla işbirliği mi; yoksa gerekirse her şeyden vazgeçme seçiminin sorgulanması için bir vesile midir? Burada da nirengi noktası olarak karşımıza, sanatın ne olması gerektiği sorusu çıkıyor tabii ki.

c. Zalimlerin nitelikleri: Nazi komutanları hemen hemen tüm oyunlarda incelikli zevklere sahip oldukları kadar, acımasız ve zalim olarak çizilmişlerdir. Onları bu şekilde ele almak tam da insanlığın en büyük çelişkilerinden birine eğilmek açısından son derece faydalıdır: Sanattan, kültürden hatta adab-ı muşerretten bu kadar nasibini almış ve belli ki, yüksek eğitimli olan, son derece uygar olması beklenen, bu insanlar, nasıl oluyor da, medeniyetle vahşiliğin bir karışımı haline gelebilmişlerdir? Bilincin bu vahşet içinde böylesine devrede olması, yaşananları çok daha dramatik hale getirmektedir.

d. İşbirlikçiler: Nazi iktidarından ve güçten yana olmak kimi oyunlarda istemeden seçilen bir zorunluluk, kiminde ise gönüllü bir dönemlik olarak aktarılmıştır. Cephe gerisini aktarmada yazarların en çok rağbet ettikleri bu kişilerin eksen ya da yan karakter olarak kişileştirmelerinde, oyunun asıl soruları sorulacak ve insanın seçimlerini, insanlığını ve onurunu sorgulatacak olanların bunlar olmaları varsayımı yatmaktadır. Bu kategoridekiler, *İyi ve Savaş İkinci Perdede Çıkacak* oyunlarında eksen karakter olarak çizilmiş ve oyunun odağı onların Nazizm'e hizmet eden dönüşümü olmuştur. Diğerlerinde ise çoğunlukla yan oyun kişileri olarak ele alınmışlardır.

e. Kurbanlar: Bir başka kategorizasyon mağdur ya da kurban konumundakilerin yaşama şartlarının aktarıldığı oyunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kurbanlar ise ağırlıklı olarak Yahudiler, kadınlar ve Almanlar olarak üçe ayrılmıştır. Hepsi de küçük burjuva olarak nitelendirilebilecek sınıfsal köklere sahiptir. Tüm bu kategorilerin içinde en yoğunlukla işlenen ise kadınlardır. Çingeneler, engelliler ve eşcinsellerin durumuna üç oyunda değinilmiştir.

f. Savaşın ya da savaştan dönen askerlerin durumları son derece kısıtlı olarak ele alınmaktadır. Bu konuda en kapsayıcı oyunun, gerçek üstü üslubuna rağmen, *Kapıların Dışında* olduğunu iddia edebiliriz. Öte yandan Rus bir savaş esiri askerin yaşadıkları açısından *Kalpak* da önemli bir örnek teşkil etmektedir.

g. Peter Weiss'ın *Soruşturma* oyunu tamamıyla belgesel oluşu ve savaş mağdurlarının intikam hislerini ortaya çıkartması açısından diğerlerinden çok daha özel bir öneme sahiptir. Ayrıca, bütün dünyanın bir toplam kampına dönüştüğü ekspresyonist ve sembolist izler taşıyan ve post-dramatik bir oyun olan *İzler II*'de farklı bakışı ile savaşın ve toplama kampının izlerinin hayatı boyunca kurtulamayan insanın dünya görüşünü aktarması açısından farklı bir yerdedir.

5. Oyunların türleri: Oyunların çoğunda belgesel öğeler mevcuttur. Hatta çoğu var olan belgelere ve anılara dayanılarak yazılmış yarı belgesel oyunlardır. Weiss'ın belgesel oyunu "Soruşturma"sı ve ekspresyonist anlatımın benimsediği Szijna'nın *İzler II*'si ile Bochert'in *Kapıların Dışında* haricinde incelenen örnekler, genelde gerçekçi tarzda yazılmışlardır.

6. Çatışma ve Dramatik olanın seçimi: Oyunlarda dramatik olan insanlık gerçeği, iki kötü arasında seçim yapmak zorunda kalan karakterlerle anlatılmaya çalışılmıştır. *Kapıların Dışında*'da Beckmann ölmek isterken yaşamak zorunda kalan ve ölümden beter bir toplumla karşılaşan bir askerdir. *İzler II* iyi ve kötünün, yaşam ve ölümün evrensel çatışmasını gösterir. Miller'ın *Orkestra*'sındaki orkestra üyeleri yaşamak için başkalarının ölümlerine ve cellatlarının keyiflerine hizmet ederler. *Savaş İkinci Perdede* Çıkacak'ta Bendtl tiyatro yap-

mak için düşmanla her türlü işbirliğini yapar. İyi'de Halder yaptığı için iyi olduğuna kendini ikna ederek Nazizmin hizmetkarı olur. *Taraf Tutmak* da ise mesleki kariyerini Nazizm'e alet etmemek için feda etmeye hazır, tüm forsunu arkadaşlarına yardım etmek için kullanan ama savaş sonrasında Nazi yanlısı olmadığını ispat etmeye çalışan Furtwangler'i görürüz. *Getto*'da çoğunluğun iyiliği için verilen tavizler ve yapılan anlaşmalar arasında yıpranan Getto'nun yöneticisi Gens'in seçimlerine tanık oluruz. *Bent*'te yaşamak için sevgilisini ve cinsel kimliğini reddeden, aklına hayaline gelmeyecek şeyleri yapan Max'ın insanlığına tekrara kavuştuğu sonuna doğru dehşet içinde ilerleriz. Çingene *Boksör*'de çatışmayı yaşayan Ruki değil, yaşamına ve gördüklerine tanıklık eden arkadaşındır. *Kadınlar da Savaşı Yitirdi*'de Rus askerlerine fahişelik yapması için iki kızı yerine gelinini öne süren bir anne ve aşağılanmasını en iyi yatacağı kadının anlayacağını düşünen bir askerin kararları ön plana çıkar. *Kalpak*'ta Elsbeth sevdiği adamın hayatı ve toplum içinde normal bir hayat sürdürebilme arasında seçim yapar. *Annemin Cesaretini*'nde Elsa Nazi komutanla konuşarak onu bir yanlışlık olduğuna ikna edecek cesur adımı atar. *Adolf*'te Hitler faşizmin tohumlarını tekrar yeşermesine yetecek denli derine gömdüğüne emin olduktan sonra hayatına son verecektir. *Taş*'ta ise, aile tarihindeki utanç verici yalanla yüzleşirken, aslında büyük anne ve babasından farklı davranmıyarak aynı ev üzerinde hak iddia eden bir genç kadının çelişkisiyle karşılaşırız. Kötülüğün sıradanlaşması belki de tüm oyunların ortak çelişkisidir. Bu korku güdüsü eşliğinde hayatta kalmak için kendine ve başkalarına yapılan kötülüğe ses çıkartmamak olabildiği gibi, yaşanan ideolojik dönüşümün gönüllü bir benimseyicisi ve uygulayıcısı olmak şeklinde de aktarılmaktadır.

Sonuç olarak 2. Dünya Savaşı'nın izlerini pek çok yönüyle , ama daha çok orta sınıf, Yahudi, kadın, sanatçı yada bilim adamı olmakla anlatmaya çalışan oyunlarla karşı karşıyayız. Doğal olarak bir oyun müddetince ele alınacak konu ve temalar sınırlıdır. Ama hepsinin ortak noktası savaşın herkes için bir kayıp olduğunda birleşmektedir. Belki coğrafyalar yeniden şekillenmekte, yeni iktidarlar dünyayı yönetmekte, dünya tarihinin akışı bambaşka yönere doğru evrilmektedir. Ama ister kazanan, ister kaybeden ülkede olsun sıradan insan her zaman savaşın kaybedeni olmaktadır.

Tiyatro bu kaybedişi ve yıkımları ele alırken, büyük glosal felaketlerden uzak durarak bireyi odağına almış ve ahlakın, sanatsal ve bilimsel değerlerin taşıyıcısı küçük burjuva bireyin çöküşünü toplumun ya da ülkelerin top yekün çöküşünün bir metaforu olarak anlatmıştır.

KAYNAKÇA

Behramoğlu, A. (1999) Auschwitz O Kadar Uzakta mı? ed: Şule Ateş, Selen K. Birkiye ve Yetkin Dikinciler, 20. Yıl: İDT, *Bir Kentin Yaşamında Yer Almak*, İstanbul:Wyeth

Bocherd, W. (tarihsiz) *Kapıların Dışında*, çev: Behçet Necatigil, Ankara: DT Arşivi

Danek, O. (tarihsiz) *Savaş İkinci Perdede Çıkacak*, çev: Yücel Erten, Ankara: DT Arşivi

Harwood, R. (tarihsiz) *Taraf Tutmak*, çev: Filiz Ofluoğlu, Ankara: DT Arşivi

Kissel, V. (tarihsiz) *Kalpak*, çev: Yücel Erten, Ankara: DT Arşivi

Mallaparte, C. (tarihsiz) *Kadınlar da Savaşı Yitirdi*; çev: Tahsin Saraç, Ankara: DT Arşivi.

Mayenburg, M. Von (tarihsiz) *Taş*, çev: Sibel Arslan Yeşilay, Ankara: DT Arşivi

Miller, A. (tarihsiz) *Orkestra*, çev: Yıldırım Türker, Ankara: DT Arşivi

Nutku, Ö. (1998) *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: İnkılap yay.

Reiniger, R. (tarihsiz) *Çingene Boksör*, çev: İpek Gülen Abalı, Ankara: DT Arşivi

Sherman, M.(2013) *Bent*, çev: Mesut Özkeçeci, İstanbul: D22 Arşivi

Sobol, J. (tarihsiz) *Ghetto*; çev: A. Necdet , Ankara: DT Arşivi

Szajna, J. (tarihsiz) *İzler II*, çev: Tuğrul Çetiner, Ankara: DT Arşivi

Tabori, G. (tarihsiz) *Annemin Cesareti*, çev: Nesrin Kazankaya, Ankara: DT Arşivi

Taylor, C.P. (tarihsiz) *İyi*, çev: Gencay Gürün, Ankara: DT Arşivi

Utton, P. (tarihsiz) *Adolf*, çev: Sinan Gurtunca, Ankara: DT Arşivi

Weiss, P. (tarihsiz) *Soruşturma*, çev: Ülkü Tamer, Ankara: DT Arşivi

FOTOĞRAF KAYNAKÇASI

<http://diresanat.com/adolf-yeni-den-bo-sahnedede> (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=8050/FOTOGRA/show/_MG_9011.JPG(17.11.2015)
http://leventintiyatrogunlugu.blogspot.com.tr/2014_12_01_archive.html(17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=8539/122owx3y9b/show/_MG_3989.JPG (17.11.2015)

<http://www.devtiyatro.gov.tr/programlar-sehirler-istanbul-detay-kadinlar-da-savasi-yitirdi14.html> (17.11.2015)

<http://www.yediadim.com/sehirhafiyesi/kesif-onerileri/cingene-boksor.html> (17.11.2015)
<http://www.tiyatrod22.com/#!oyunlar/cff9> (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=2044/vka65uougu/show/Foto_raf_014.jpg (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=1372/ra2wt1wn8r/show/foto__172_.JPG (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=2324/FOTOGRA/show/018.jpg (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=1535/o3gkbbk1ohy/show/renkli__44_.JPG (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/orjinal_foto.php?link=http://95.0.22.114:8088/userPantgm/watermark.php?p=7772/FOTOGRA/show/MCO_0885.jpg (17.11.2015)

http://95.0.22.114:8088/userPantgm/user_home_dtgm.php (17.11.2015)

<http://grupfoni.com/kapilarin-disinda-oyununa-giris-biletleri-15-tl> (17.11.2015)

'Orkestra', Ankara Devlet Tiyatrosu
Oyun broşürü, Ankara:1996

Çağdaş Sanatta Gösteriye Dönüşen Acı

Lütfi Özden¹

ÖZET

Bu çalışmada, acı kavramının bir ritüel olarak toplumsal yaşamda kullanımı ve çağdaş sanat alanında ele alınış biçimleri üzerinde durulmuştur. Biyolojik ve tinsel açıdan canlı dokuda rahatsızlık yaratan acı, bazı toplumlarda isteğe bağlı olarak tekrarlanan bir ritüele dönüşebilmektedir. Çağdaş sanatta ise, çoğu kez eleştirel bağlamda, izleyeni uyaran ve sarsan bir mesaj olarak anlam değiştirmiştir. Sanat yapıtının oluşumu aşamasında, gözün kazandığı deneyim yerini beden kazandığı deneyime bırakmıştır. Günümüzde özellikle beden sanatçısı, içinde yaşadığı dönemde var olma koşullarını ve otoritenin çok yönlü olarak kendisini etkisiz kılma ve yok etme tehdidini eleştirir. Gösteri sanatçısı bazı çalışmalarında ölümün eşğine gelecek kadar risk alır. Gösterilerini bir çeşit savunma stratejisi olarak kullanır. Sanatçının eserinde ve elinde nesneleşen acı, bir malzemeye dönüşerek sanatçının kendi bedeni üzerinden ya da başka birinin bedeni aracılığıyla söz söylediği bir anlam kazanır.

Anahtar Kelimeler: acı, çağdaş sanat, ritüel, beden, otorite

Transformation of Pain into Spectacle in Contemporary Art

ABSTRACT

This work focuses on the conceptualisation of pain as a ritual in social life and the various forms in which pain as a concept is addressed within contemporary art. While pain causes ailment and dysphoria on a biological and spiritual level, in some societies, it can turn into a wilfully repeated ritual. And in contemporary art, mostly within a critical context, as a stimulating and shocking message for the audience its meaning has changed. In the process of creating a work of art, the visual experience is replaced by the bodily physical experience. Today in particular performance artists criticise the conditions of their existence in the era they live in and the authority's threat to passivate them in a multitude of ways and finally to wipe them out for good. In some of their work the performance artists even take such a risk to the extent that it brings them at the brink of death. They use their performances as a form of defence strategy. While pain becomes objectified in the work and hands of the artist, it turns into a medium for the artist to speak via his/her own body or through someone else's body acquiring a sense of meaning.

Keywords: pain, contemporary art, ritual, body, authority

¹ (Yrd. Doç.), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, lutfiozden@yahoo.com

Giriş

En kötüsü, acının estetize edilmiş bir nesneye dönüşmesi olurdu.

Kendi gerçekliğinden koparıldığı anda, dolaylı bir anlatım ve bağlama dönüşen her imgenin taşıdığı risk gibi acı da bu riski taşımaktadır. Öyle ki; neşter ucu kadar hassas bir kavram olan; acının ele alınış biçimi, her zaman bu riski taşır. Temsil nesnesi ya da sadece izleyeni provoke eden gösterisel durumun ortaya çıkması, acının bağlamını değiştirebilmektedir.

Sanatçı içinde yaşadığı dönemin koşullarına ve yaşam deneyimine bağlı olarak söz söyleme stratejisi geliştirir. Yeri gelmiş mağara duvarlarında kendini ve çevresini ifade etmiş, yeri gelmiş anlamaya çalıştığı dış çevre koşullarında üstün güçlerle, mücadelesini mitleştirecek hikayeler betimlemiştir. Bunu yaparken teknik ve dönemsel özelliklere bağlı olarak, ya mevcut yüzeylere derdini dökmüş ya da hazırladığı özel malzemeleri hikayesinin taşıyıcısı olarak kullanagelmiştir.

Bu durum, tam anlamıyla sanat ve yaşam arasında gidip gelen öykünün doğrudan aktarımı ya da dış dünyanın tanınmaya çalışılmasıyla ilgili olarak ele alınan resimlemeler, ekleme çıkarmalarla devam edegelmiştir. Dolaylı anlatımların oldukça az olduğu, vahşi-gerçekçi dönemde yaşantıya mal olan deneyimlerin alışverişe dayalı bir birliktelikle tarihe not düşüncesine görselleştirilmesi doğrudanlık anlatımının örneğidir.

Primitif toplumların sanatsal anlatımla aralarında ince bir çizgiye sahip olan bazı uygulamaları, sadece sanat adı konulmadığı ve o düşünceyle yapılmadığı için; geçiş riti, ritüel, gelenek gibi tanımlamalarla sınırlı kalmıştır.

Acı, çağdaş sanatta sanatçının bedeninde ya da ötekinin bedeni aracılığıyla ele aldığı çalışmalarda bir gösteriye dönüşmektedir. Gösterisel yanıyla elde edilen sonuçsa metalaşan bir değer-anlam karmaşasına neden olabilmektedir. Boyar madde ya da neşterin imgeleştirdiği acı, keskin günlük yaşam acısı karşısında edilgen kalabilmektedir.

Toplumsal Ritüellerde Ve Bir Sağaltım

Aracı Olarak Acının Kullanımı

Ritüel Olarak Deneyimlenen Acı

İnsan, vahşi doğada dolaşımı sırasında tenini kesen taşın aynı zamanda kendisini koruyabilecek bir nesne olabileceğini keşfetmişti. Tesadüfen karşılaşılan bu duruma bağlı olarak acıyla ilk tanıştığı ortamda kendisini korumayı da zorunlu olarak öğrenmiş oldu.

Henüz keşfedemediği şeylerin olduğu zamanlarda tam bir savunmasızlık halinde yaşayan insan, hayatta kalmak için her tür deneyimi yaratıcılığa dönüştürmek zorundaydı. *“Doğaya uyumlu ve doğadan yabancılaşmamış olması, ilkel topluluğun insanının insan-doğa ilişkilerinde “mutlu” ve “özgür” bir yaşantı tutturduğu anlamına gelmez. Mutluluğun önkoşulu biyolojik gereksinimlerinin düzenli ve güvenli olarak karşılanmasıysa, ilkel insan bu olanağa sahip değildi. Doğadan istediğini düzenli olarak elde edip doğanın istemediğini (olumsuz) etkilerinden kendini her zaman kurtarabilecek konumda değildi”* (Şenel, 2006: 149). Kendisini tanımaya çalıştığı gibi içinde yaşadığı doğayı da tanımak ve kullanmak zorundaydı.

Bunun için yeri gelmiş kurbanlar adanmış yeri gelmiş doğaüstü güçlerle özdeşleşim kurarak kendini üstesinden gelemediği güçle bir görmüştür. Bazı durumlarda da kendi biyolojik

varlığını zorlayarak doğada ve içinde yaşadığı toplumda dayanıklı, güzel, erdemli... gibi sıfatlarla donatılmış oluyordu.

Teknik ve teknolojinin henüz tam olarak gelişmediği bölgelerde, hayatta kalmayı öğrenme zamanlarında kazanılan ve acıyla da sınanan uygulamalar, ilerleyen dönemlerde farklı geleneklere dönüşerek süregelen ritüellere dönüşmüştür. *“Acı insanı kendisinden koparması ve sınırlarıyla yüz yüze getirmesi anlamında kutsal bir yaradır... bununla birlikte acı, moral bir denetim altında tutulduğu ya da aşıldığı takdirde insanın bakışını genişletir, yaşamın bedelini, geçip gitmekte olan anın tadının çıkarılması gerekliliğini hatırlatır”* (Breton, 2010: 16). Farklı kültürlere ait uygulamalarda, topluluk üyeleri içinde bulunduğu sosyal yaşamın gereği olarak kendi bedenlerinde bir takım uygulamalar gerçekleştirebilmektedirler. Bu uygulamalar; dinsel, ya da estetik amaçlı olabileceği gibi; sosyal katılımın, var olmanın bir gereği olarak da gerçekleşebilmektedir. Yaşadığı bölgede güçlü bir birey olarak devam edebileceğini bölge halkına inandırmak, bireylerin kendi vücutlarına müdahale ederek gerçekleştirdikleri ritüellerden ilkidir. Doğaya karşı ya da topluma karşı bedensel dayanıklılığın kanıtlanması çok önemlidir. Diğer taraftan birey olmak, güzel olmak için ya da kutsal törenin parçası olabilmek için gerçekleştirilen geçiş ritleri, bazen isteyerek bazen zorunlu olarak çekilen acılardandır. *“Sözgeli mi Aşe Kabilesinde, erkeklik çağına girişte sırtta derin bir yara açılır. Yere uzanan genç, sırtını “yaracak kişi”ye teslim eder. Gencin sırtı omuz hizasından bele kadar sivri bir taşla kesilir. Bu eylemi gerçekleştiren kişi, taşla bütün gücüyle abanır ve gencin sırtında on kadar dik ve yatay çizgi oluşturur”* (Breton, 2010: 39-40). Bu aşamada genç sırtında derin bir acı duymasına karşın sadece sonuca odaklanır ve dayanıklı hale gelir.

Bazı topluluklarda ise güzellik uğruna maruz kalınan acı uygulamaları vardır. Topluluk üyelerinin isteğine bağlı olarak ya da topluluğa ait olma zorunluluğu nedeniyle kendi bedenlerine yapmış oldukları uygulamalar modern toplumlarca itici ve dayanılmaz görülebilir. Oysa, Mursi Kabilesi’nden bir birey de modern insanın taşımak zorunda olduğu kent kaosunu acınası görebilmekte ve dayanılmaz bulabilmektedir. Sonuçta bu toplulukların ritüellerinde acı, toplulukça kabul edilen, tiksinti ya da rahatsızlık uyandırmayan son derece anlamlı ve özgün bir deneyimdir. Asıl olan, bedende yapılan değişimlerin bireyi farklı kılan bir özellik olarak kabul edilmesidir. Dudaklarını her aşamada daha büyük disk-nesnelere takarak uzatan kabile üyesi kadınların yanı sıra, gül dikeniyile tuttuğu göğüs derisini keserek bir doku oluşturanlar da vardır. Bedenin özellikle göğüs bölgesinde ortaya çıkan kabarık doku, bölge kadınlarında güzelliği ve yaşadığı bölgeye ait olmayı amaçlamaktadır.



Resim 1. Mursi Kabilesi üyesi kadın

Bu uygulama başka bir kabiledede bazen çok az farklılıklarla tekrarlanabilmekte. Öyle ki, "Çad'lı kadın nişanlandığında, müstakbel kocası tarafından dudakları delinir ve küçük bir tıpa buraya yerleştirilir. Bir süre sonra bu araç çıkarılır, yerine daha irisi konur. Çadlı kadınlar, tabak biçimindeki dudaklarıyla diğer komşularından ayrılırlar. Bu, onlar için bir tür etnik kimlik halini almıştır" (Özbek, 2015: 224). Eşlerini kaybetmeleri halinde çıkarılan bu halkaların kazandırdığı toplumsal ve bireysel ayrıcalık maruz kalınan acıdan söz edilmemesini sağlıyor.

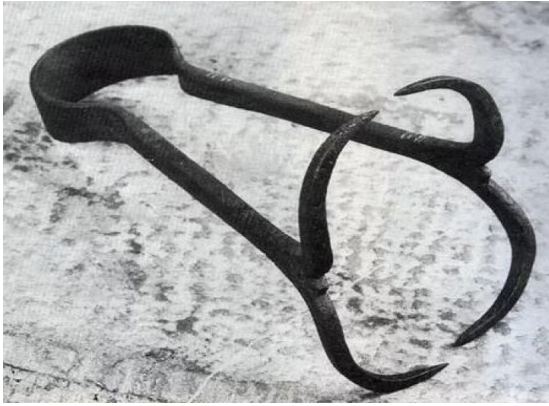
Bedene müdahaleler, modern insan için yine çekilmez ıstıraplar olarak karşılık bulabilmektedir. Ancak bu kültürle iç içe yaşayan bireylerde durum tamamen farklıdır. Her şey doğa gibi işler. Bu uygulamaların yanı sıra insanların tedavi amaçlı ya da deneyimlenen acının bireyde yaratacağı erdemlilik, olgunlaşma kazanımlarıysa bir sağaltım olarak acının kullanılmasına yol açabilmektedir. Bedensel rahatsızlıkları gidermek amacıyla bazen; tıp dışı bir uygulama olan Hacamat yöntemiyle rahatsızlık dindiriltilir. Yine tıp dışı bedene müdahalelerden olan bardak çekmek de bedendeki rahatsızlığı dindirmek amacıyla maruz kalınan acı verici geleneklerdendir. Bedeni gerdirerek eklem tedavisini uygulamak... gibi bir takım gelenekleşmiş tıp dışı uygulamalar da esas olarak acı gündeme alınmaksızın sadece ritüele ya da iyileşmeye odaklanılarak bedene yapılan müdahalelerden olabilmektedir.

Cezalandırmada Uygulanan Acının Toplumsal İşlevi

Farklı toplumsal değerlerin kendi içine kapalı geleneklerinde, bile-isteye kullanılan bedene müdahaleler bazen aile içi ve topluluk içi uygulamalarla acının anlam değişimine neden

olabilmektedir. Özellikle otoritenin kendi varlığını kabulü söz konusu olduğu zamanlarda acı sadece bedene yapılan bir müdahale olarak kalmıyor. Aynı zamanda topluma mal olan acının ve işkencenin izlettirilmesi aracılığıyla kitle ele geçirilmiş oluyor. Ötekinin bedeni ne degen acı, izleyenin gözüne ve düşününe deşmektedir. "Mahkumun cezalandırılmış bedeni şehir tiyatrosunun yıldız oyuncusuydu. Bu tiyatrodada, sayısız varyasyonu olsa da aynı sonla biten tek bir oyun sahneleniyordu. İşkenceler genellikle yüksek bir platformda icra ediliyor ve burada sahnelenen oyun şehir meydanına toplanan herkes tarafından seyredilebiliyordu. "Nitelikli" insanlar, gösteriyi ayakta seyreden avamın giremediği, iplerle çevrili özel bir bölümde oturarak seyretme ayrıcalığına sahipti. Dram, suçlunun öldürülmesiyle değil, kurbanın vücudunun parçalanması ve organlarının vücudundan ayrılmasıyla sona eriyordu" (Leppert, 2002: 153).

Çoğu kez, suç unsurunu ortadan kaldırmak yerine, bir sağaltım gibisi, acıyı topluma dayatarak ve tam bir travma yaratılarak kitle başka bir şey düşünemez hale getirilmiş olmaktadır. Örneğin, engizisyon ya da recm cezalarının topluluk önünde yapılmasının amacı çok açıktır; bireylerde yaratacağı korku ve otoriteye bağlılığı artırma esaslı olabilmekteydi. Birey izlediği acı karşısında asla bir daha suç işlemeye ya da sisteme karşı gelmeye kalkışamayacakmış gibi bir düşünceyle bireye yüklenen görsel acı uygulamaları aracılığıyla toplum kontrol altına alınır. Vücudu dağılan bir suçlu ya da bedeninden et koparılan bir görünüm; koku ve görüntü aracılığıyla bireyi manipüle eder. Kişiliğini bozar. Oysa kabile topluluklarında binlerce yıldır süregelen ritüellerde acı çekme-verme eylemleri deneyimlenen yanı sıra acının verildiği kişiyi olgunlaştırır, güçlü hale getirir.



Resim2. Ortaçağda, Göğüs koparıcı alet

Yaşadığı dönemin ihtiyaçlarına göre nesne-alet edavatını geliştiren insan, ortaçağın karanlık günlerinde öteki için ürettiği işkence aletleriyle insanlık tarihinde yerini almıştır. Resim 2’de yer alan, kadınlar için üretilmiş göğüs eti koparıcı kanca, kadını özelliklere bağlı suçlamalarda uygulanan acı- işkence cezalandırıcısı bir nesne olma özelliğindedir. Resim 4’te görülen alet edavat ise her ne kadar tıbbi araç gereçmiş gibi kabul edilse de, esas olarak suçlunun cezalandırılması aşamalarından olan; suçlunun öldükten sonra, bedenine uygulanan işkencelerin aletleridir. Böylelikle sistem halka açık uyguladığı bu işkence ile bireyi ele geçirmiş olmakta ve suçsuzluğa karşı ters bir okumayla bir çeşit sağaltım sağlamış olmaktadır. “Engizisyonun insanlar üzerinde sahip olduğu gücü besleyen en önemli kaynak, sorguya çağırılıp işkence görme korkusudur... Fiziksel işkence başlamadan önce, sanık engizitörler tarafından bir tür psikolojik işkenceye tabi tutulur” (Akın, 2001: 184- 185). Tıpkı normal koşullarda yaşamın akışı gibi şeytandan insanların kurtarılması, iyileştirilmesi mantığı ile yürütülen işkence belirli bir ritüele göre sürdürülen bir hal almıştır.

1759 yılında anatomist bir cerrahın yaptığı konuşma bilimsel araştırma incelemenin kay-

da almanın yanı sıra, caydırma amaçlı bir anlam içermekte. “Ve çok iyi bilindiği gibi, teşrih neredeyse bütün insanlarda ve özellikle de alt sınıflarda büyük bir dehşet uyandırıyor. Çünkü idam edilmekten korkmayan azılı katiller bir Otomi (böyle diyorlardı) yapılacaklarını düşündükçe tüyleri diken diken oluyordu. (Zincirle asılmamış) bu tür canilerin hepsinin teşrih için cerraha gönderileceğini çok iyi gördüler... Sırf meraktan buraya gelenlerin, kendilerini buraya getiren suçu düşünmelerini isterim: Ölümün temizleyemediği bir suç bu ve bundan böyle bu suçu işleyen herkes bu masaya yatırılacağını bilmelidir... Bundan dolayı, Cerrahlar Tiyatrosundaki Anatomi Masası bu seyircilerin hepsine ders olsun” (Leppert, 2002: 163). Özellikle kadın bedenlerinin teşrihi için izleyicilerin daha çok para ödeyerek izlediği salonda parçalanan beden, izleyicilerin ellerinde dolaşabilmekteydi. Ceza kavramının somut verileri olarak kabul edilebilecek bu uygulama her tür bireyde yıkıcı bir acı duygusu yaratma amaçlı yapılmaktaydı.

17. yüzyıl’da ele alınmış Govard Bidloo ve Gerard de Lairesse’nin yapmış olduğu “Kadının Sirt Kasları” isimli çalışmada da bedende gerçekleştirilen anatomi uygulaması ellerin bağlı ve oturur pozuyla arkadan sırtı açılmış şekilde resmedilen kadın, izleyende sadece bilimsel bir veri olmadığını gösterir niteliktedir ve acının daha da derinden izleyene değmesine neden olmaktadır.

Modern insanın tanıştığı teknoloji ve günlük yaşamın konforu arkaik toplumlar için çok uzak bir olasılıktır. Bu durum, ne modern insanın çok önde olduğunu gösterir ne de doğanın tüm gücü karşısında mücadele eden insanın zayıf olduğunu. Teknolojinin gereği yaşamını çokça yeni teknolojinin olanaklarına bağlayan organlar bütünü canlı insan çoğu

organ faaliyetlerinin de çekilmesine pasif rol almasına neden olmaktadır. Her teknolojinin artıları kadar eksilerinin de sorgulanması gerektiğinin bilinciyle doğayla içli dışlı yaşayan insan türünün çok daha dinamik ve hassas bir organlar toplamına sahip olması gerektiği gerçeği vardır. Daha iyi görebilmeli daha iyi duyabilmeli, daha iyi koşabilmeli... dolayısıyla başka şansı olmadığını bilinci tüm canlılar için zorunlu direnç göstermenin de tanımıdır. Modern teknolojinin henüz değmediği bu toplumlarda bazı gelenekler de çok farklı ve özgün olmuştur. Bunların başında doğaya karşı, doğanın gücüyle barışık yaşamak için ve dolayısıyla yaşadığı topluma da kendisini kanıtlamak için bazı ritler uygulanmaktadır. Bunlar çoğu kez var olan çevreye aidiyet duygusuyla ortaya çıkan ve herhangi bir rahatlamayı ya da dolaylı mesaj göndermeyi amaçlamayan uygulamalardır.

Oysa, modern insan ve sanatın dolaşımında olduğu bu evre acıyı bazı çalışmalarda empati olarak kullandı, bazı çalışmalarda da bir sağaltım gibi merkeze aldı. Ölüm riskini göze alarak yapılan uygulamalarda, acı geri planda bırakılarak adeta bir trans haliyle ilgi, sadece eylemi gerçekleştirmeye ve başarılı olmaya odaklanmıştır. Kendi vücutlarında açtıkları kesiklerin acısını hissetmeyen yerlilerde olduğu gibi.

Bedende Mekanlaşan Acının Sanata Yansımaları

İmgede Mekanlaşan Acı

Sanat tarihinde, acı imgesi günümüz sanatına gelene kadar, bir imge olarak tuval ya da duvar yüzeyine yansıtılmıştır. Bazen bir inanın temsili olan acı bazen de yaşam deneyimleriyle ağırlaşan, tortulaşanlarıyla ifade edilmiş kavramlardır. Kilise resimlerinde yer alan acı çekme sahnelerinin dışında, günlük

yaşama ve bedene mal olan acı daha ziyade sanatçı-tanın özgürleşmeye başladığı dönemlerde belirgin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kaldı ki, Goya yapmış olduğu baskı resimlerinde savaşın travmasını organları kopan bedenlerin temsiliyle belgelemiştir. Goya'nın "Savaşın Felaketleri" resimleri acıyı bir imge olarak baskı çalışmaları aracılığıyla adeta tanıklık belgeleri gibi izleyene sunmuştur.



Resim 3. G. Bidloo, G. Lairesse, Kadının Sirt Kasları, 47.9x29.8 cm.

Goya'nın çalışmalarında belgelenen acı görünümüleri, Gericault'un "Bir Adamla Bir Kadının Giyotinle Vurulmuş Başları" isimli tuval resminde daha rahatsız edici bir gerçeklik temsiliyle devam eder. Görsel olarak sunulan

acırtıcı sahnede bedeninin olmadığı, kesilmiş başların beyaz bir çarşaf üzerindeki kanlı hali tasviri güçlendirmektedir. Diğer taraftan iki kişi; bir çift olma masumiyetiyle ve iç mekan yatak odasında infaz edilmiş bir görünümle ağırlaştırılmış bir temsile dönüştürülmüştür. Kaldı ki sanatçı bu resim için ya da benzeri çalışmaları yaptığı seri için beden parçalarını hastane morglarından çalarak temin etmekte ve atölyesinde saklamaktadır. Bu resimde yer alan konu tüm ağırlığıyla elden alınan yaşam hakkının protestosu niteliğindedir. "esraren-giz biçimde, kesilmiş ceset parçaları, sanki hem idam hem de teşrihe sessizce meydan okuyormuşlar gibi, özellikle bir ilişki içinde gösteriliyorlar; sanki iki insan arasındaki bir ilişki gibi" (Leppert, 2002: 197).

Goya ve Gericault'da ele alınan toplumsal acının Frida Kahlo'nun tuvallerinde kendi bedeninin maruz kaldığı acıyı görselleştirmesi, dışlaştırmasıyla başka bir hikaye temsiline dönüşmüştür. Acı özele inmiştir. Sanatçının kendi bedeninde çektiği acı izleyene gösterilmiştir. Yaşadığı kötü bir trafik kazası sonrası maruz kaldığı fizyolojik bozulma ve rahatsızlık bir imge olarak tene saplanan çivilerle ve bedenin içinde kırık sütunla temsil bulmuştur. Frida Kahlo'nun kendi bedeninde mekanlaşan acıyı gösterdiği çalışmasının yanı sıra Jenny Saville'nin şiddete maruz kalan kadın yüzlerindeki acının toplumsal boyutu gerilimi artırmaktadır.

Saville, büyük boyutlarda yaptığı çalışmalarıyla, resmi ve resimdeki şiddet görünümünü gören izleyiciyi ezecek şekilde orantılar. Bir an için parçalanmış, fizyolojisi bozulmuş yüzle karşılaşmak, görsel açıdan bir metin okuması yapar gibi gerçekle yüzleşmeye neden olabilmektedir.

Beden Sanatında Gösteriye Dönüşen Acı
Acı, gerek zorunlulukla gerek ritüellerle toplumların içine doğan, uzantısındaki kültürün taşıyıcısı ve belleği olagelmiştir.

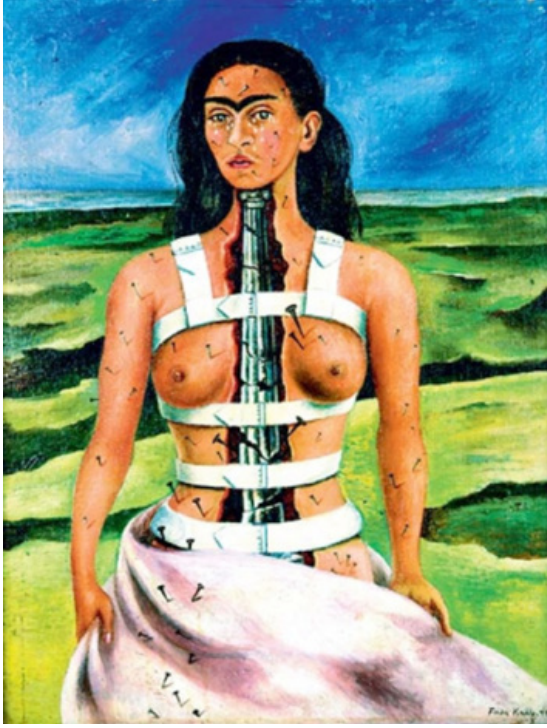


Resim 4. Goya, Disasters of War
No. 39 (1810-1820)



Resim 5. Theodore Gericault, Bir Adamlı Bir Kadının
Giyotinle Vurulmuş Başları,
1818, tuval, 60x61 cm.

Konusunu yaşamın akışından alan sanatın da acı karşısında kullandığı imge ya da gösteriler, sanatçının içine doğduğu acıların artı kalanından sunduklarıdır. İçinde yaşadığımız çağ, teknolojinin çok hızlı bir ilerleme gösterdiği özelliktedir. Teknolojide elde edilen hızlı çoğalma tüketime de yansımıştır. Tüm bu ilerlemeler kuşkusuz tüketimdeki sınırsızlık, ortaya çıkan metalaşan ürün kadar metala



Resim 6. Kırık Sütun, 1944,

şan ihtiyaç gerçeğini de doğurmaktadır. Yaşamın akışını bozacak kadar meta dolaşımı doğrudan ya da dolaylı yoldan yaşayan canlı dokuyu -insanı ve doğayı- rahatsız etmekte ve bozmaktadır. Sanatçı çağın bu politikalarına doğrudan ya da dolaylı maruz kaldığı gibi çalışmalarında da bunların uzantısı olumsuzluklara yer verebilmektedir. Görme biçimini zorlayan olumsuzluklar karşısında eleştirel ve rahatsız edici imge ve temsillerle çalışmalar üretmektedir.

Uruk Kralı Gılgamış'ın aradığı ölümsüzlük kavramı, çağdaş sanatın temsilcisi sanatçıda isteyerek ölümün eşliğine kadar geline sınımlarla tersyüz olmuştur.

İçinde yaşadığı mekanları ve yaşam koşullarını hiç bu kadar güvensiz ve tehditkar görmemiş bir insandan söz etmek yerinde olacaktır.

Kendisine sunulan özgürlük vaatlerinin bile örtülü bir tutsaklıktan oluştuğu haklardan söz ettiğimiz anda, yaşadığı psikolojik durumlar ve doğrudan acıya karşı geliştirdiği tepkiyle çağdaş sanatçı, özgür insanı, özgür bedeni sorgulayan işlere girişmiştir.

İnsanın kendi türü ve doğayla kurduğu ekolojik temelli güven sarsılmıştır. Yeni dönem, bir travma çağı olma yönünde tüm dünya için her geçen gün kendi kotasını aşmaktadır. "İnsanın nesneye dönüşümünü mümkün kılan genetik klonlamayla birlikte, haysiyet kavramı yeni tartışmalara neden olmuştur. Karmaşık bir dünya düzeninde, bilgi fırtınaları sırasında hayatta kalmayı başarabilmek için, insan zekası, kapasitesini artırmak amacıyla dış destek olarak yöntem geliştirme yoluna gitmiştir" (Artut, 2014: 13).

Dolayısıyla bu çağın sanatçısı gerçekleştirdiği performansları ya da benzer gramerdeki çalışmalarlarıyla içinde bulunduğu travmanın sarsıntısıyla bir arınma sürecine girmiş olamaz. Olsa olsa acısını daha da artırarak hemcinsini daha da derinden etkileme ve bilinç düzeyinde izleyeni yaralama eylemini gerçekleştirmiş olur. Kaldı ki arınma daha ziyade sosyal yaşamda doğrudanlığını kişisel bir hesaplaşmada ya da rahatlamada bulan bir eylem biçimidir. Bir gencin kendi bedeninde açtığı kesik belki onu içinde bulunduğu durumdan kurtarmak adına rahatlatılabilir. "Birey "pis kan"ı akıtarak içindeki hüzünden arınır, "yıkılmaya" çalışır, bedenine attığı her kesikten sonra yeniden "temizlendiğini" söyleyen Caroline Kettlewel gibi" (Le Breton, 2011: 59). Oysa, günümüz sanatçısı yaptığı işlerle bir rahatlama, iyi olma halinden söz etmez. Kurumamış yarasının kabuğunu kaldırarak, izleyeni kendi yarasına bakmaya zorlar.



Resim 7. Jenny Saville, Red Stare Head (2007-2011)

Bu tanımlamalar bir iyi niyet okuması için anlamlı gelebilmekteyken, provokatif bir anlayışta sadece gösteriyle angaje olma tehlikesi de taşıyabilmektedir. Samimiyet ya da kendi bağlamına yabancılaşabilme halinin çok ender değil, çokça olabileceği fikri sanat kavramının yaşamsal pratiklerle yeniden sorgulanmasını da zorunlu kılmaktadır.

“Demokritus’tan (İÖ 460-370) beri sürüp gelen ve insanın bir makine, bir otomat olduğunu öne süren savlar, Rönesans’ta Leonardo’nun, Aydınlanma Çağı’nda La Mettrie’nin, modern dönemde Rus konstrüktivizmi, Bauhaus ve daha birçok rasyonalist tasarım hareketinin de benimsediği savlar şimdilerde gerçekleşme yolundadır. Baudrillard’ın söylediği gibi, insan kendi

reprodüksiyonunu tasarlaya *tasarlama sonuçta bütün doğallığını –insanlığını- yitirerek bir yapıntıya, bir artifact’e dönüşecek ve nihayet böylece kendi ölümünde ölümsüzleşecektir. Kendi sonunda sonsuzlaşacak ve kendi yokluğunda var olacaktır”* (Artun, 2012: 64-65).



Resim 8. Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974

Çağdaş sanatın temsilcilerinden Marina Abramovic, *“Rhythm 0”* adlı gösterisinde masanın üzerine koyduğu testere, kibrit, kamçı, şarap, gül, tabanca, jilet gibi çok sayıda nesne ile seyirciden kendisine müdahale etmesini ister. Türlü müdahalelerden sonuncusu olan, bedenine yöneltilen silahın yarattığı ölüm gerçekliğiyle, gerçekleştirdiği gösteriye son verir. Gösteride hesaba katılabilecek acıtıcı nesnelere arasında yer alan silah, sanatçının gerçeğin bu tarafıyla yüzleşemediği bir duruma dönüşebilmektedir.

Bu tür gösterilerde, Ortaçağ beden teşrihlerinde olduğu gibi; önceden duyurusu söz konusudur ve izleyici kendisi için hazırlananı almak için ilgili mekanda mevcut bulunur.

Bireyin, engizitör ve cerrahının kendisine sunduğu acıyla; kesilmiş organ parçalarıyla yüzleşme boyutuyla ele geçirilmesi ve sanatçının eyleminde yaşadığı özgürleşmeci müdahalesinde sonuçsuz kalması arasında bir çelişki vardır.

Bir an için kendi bedenini cerrah masasına yatıran Orlan; estetik cerrahinin olanaklarını kullanarak bedeninde değişimler yaptırmaktadır. Beklentilerdeki güzel beden tersine Orlan, beklenmeyen ve rahatsız eden bir imgeyi-görünümü sanatı alıp satana ve izleyene karşı duruş ortaya koymuştur. Bazı sanatçıların mutsuz bilinci çok canlıdır ve bunun sonucunda radikal sanatsal ifade biçimleri doğar, der Breton (2011:98).

Sanatçının derdi sadece acı çekmeyle tanımlı bir durum değildir. Acıyı çeken eklenen, çıkarılan, koparılan haliyle cerrahın masasında yatan sanatçının bedeninde izleyenin zihinsel dolaşımıdır. Orlan'ın mücadele alanı otoritedir; bedenini kullanma hakkı, belli bir fizyolojik yüz kimliğinin belirleyici ve ezici etkisi, tüketim nesnesi beklentisiyle estetik cerrahi, bunların hegemonyası sanatçının kışkırtıcı konularındandır. Tüm bunlar acıtıcı görüntülerin kendi bedenini uyuşturarak izleyende mekanlaşmasını olanaklı kıldığı uygulamalardandır. Oysa Orlan'da da bir noktada gösteriye dönüşen performans, üzerinde düşünmemize neden olur. Estetik cerrahin ameliyat masasında yatan bedeniyle Orlan; hijyenik ve bedenine verilen kimyevi ağrı kesicilerle rahatlatılmış haldedir. Bu noktada acı yumuşatılarak estetize edilmeye başlamış olmakta ve sadece izleyende seyirlik bir meta olarak kalabilmektedir.

Diğer taraftan Santiago Sierra'nın iş güvenliği olmadan çalıştırılan işçilerin sırtına kalıcı döv



Resim 9. Orlan: Reincarnation of Saint Orlan, 1990

me yaptığı, 250 cm'lik çizgi-dövme eleştirilere de açık hale gelen eleştirel işlerdendir. Eleştiriler, her bir işçiye ödenen on doların, bu işçilerin bedenlerinin sanatçının eleştirdiği kapitalizmle bağlantılı olduğu gerekçesidir. Oysa dikkat çekilen on dolar karşılığında güvensiz koşullarda çalışan işçilerle ilgili ses çıkmamasıdır. Geçiş ritleri ile bir karşılaştırma yapılacak olursa; kapitalist düzenin adeta izinin farklı kimlikleri eşitlediği art okuması yapılabilir. Evet görünür kılınan, zorlanan bedenlerin bir sanat uygulamasıyla nesnel sunumdur. İşçilerin dövmenin yapıldığı esnada çektiği acı, yaşam koşullarında çektikleri acının çok azıdır denilebilir. ancak burada işçiler acaba etken olma haklarını koruyorlar mı yoksa görüldüğü üzere; sansasyonel olan sanatçı, dolayısıyla sanatçının etken işçilerin edilgen olduğu bir durum ortaya çıkmaktadır.

Sanayi toplumunun dışında kalan, kendi teknolojilerini kendi değerlerine göre geliştiren topluluklarda uygulanan geçiş ritlerinde sınıadıkları beden performansları gibi



Resim 10. Santiago Sierra, 250 cm. Line Tattooed On The Backs Of 6 Paid People, Espacio Aglutinador, (1999).

bugün gelişmiş toplumlar da zorunlu olarak bedenlerini yaşadıkları ortamın koşullarına uyarlamak adına, adını koymadan, fark etmeden bir sıranın içinde bulurlar. Aradaki fark; arkaik toplumların ilkelikle nitelenmesidir. Bazen ölümlerle sonuçlanabilen geçiş ritleri ahlaki ve cinsel kimliğin kanıtlanması açısından son derece anlamlıken modern coğrafyada modern beden acınacak bir güçsüzlük ve savunmasızlıkla zorunlu olarak katıldığı modern törenin; tüketim sektöründen savaş sektörüne kadar, acı çeker. "Gerçek anlamda alt üst edilmiş dünyada doğru, bir yanlışlık anıdır" (Deboard, 2006: 38)

Çevresel felaketler yok edilen kültürler ve diller, yok edilen insanlık ve organizma çağın kasosu içinde isyana kalkabilmektedir. Sanat bu süreci yüzeyde imgeye döker, sözlü ve özel gösterilerle performansa dönüştürür, ancak

gösterisel ve nesleşen, metalaşan yanını günlük yaşamda ötekine karşı bir kandırma olarak kalabilir.

"Birçok sanatçı soyunur, bedenini teşhir eder, süsler, tahrip eder, yırtar, yakar, keser, tırmıklar, çiftleşir, başka şeyler ekler bedenine vb. İşkencelere, değişikliklere adanmış bir gerece dönüştürür bedenini. Bedenin karmaşık bir eylem içinde bir yaratma kaynağı olması istenir. Kanı, kaslar, sıvı maddeler, deri, organlar vb. bireyden ayrı teşhir edilir ve yapıtın hammaddelerine dönüşürler. Sanatçılar kıyafet değişiklikleri, hatta organik biçimleri altüst ederek bedensel değişiklikler üstünde çalıştıklarında her türlü dönüşüme uygun, hatta işkence edilmeye ya da yok edilmeye, hayvansı ya da cinsel melezeleşmeye hazır 'organsız bedenlerdir'" (Breton, 2011: 99-100).



Resim 11. Hermann Nitsch's action Three-day Spectacle, Prinzenhof 1984.

Hermann Nitsch gösterilerini çoğu kez büyük hangar ya da benzeri mekanlarda gerçekleştirmiştir. Arınma ya da bir çeşit saf, günahsız noktaya gelme durumunu, çarmıha gerdiği -kurban- beden üzerine kanla ya da beden üzerine ya da etrafına yığıldığı büyükbaş hayvanın iç organları ve karkas haliyle yaptığı müdahalesiyle gerçekleştirmektedir.

Kullanılan tüm malzemeler boyar madde olarak gerçek kan, et, iç organlar, gerçek mekanlar ve gerçekliğin günlerce sürebildiği ge-

rilimli eylemlerdir. "Body art'da acının değeri yüceltilmez, acı kurtarıcı ya da erginleyici değildir, ilgisiz, kayıtsızdır, acıda durmak, kalmak mümkün değildir" (Breton, 2010: 100).

Sonuç

Bugün, günlük yaşamda hemen yanımızda gerçekleşen ağır acıların yaşandığı ve kayda geçirildiği bir toplumsal belleğe sahibiz. Komaya girmiş bir toplum yaşamı ve organizmasından söz etmek yanlış olmayacaktır. Çoğalan dünyada gittikçe azalan duyarlılıklar ve emek, belki yeniden sorgulanır hale gelmek zorundadır. Ritüellerde olsun, çağdaş sanatta olsun hiçbir acı gözümüzün önünde kulağımızın dibinde olup biten, gerçek yaşamda dayatılan acı kadar gerçek değildir.

Bazı acılar ortaya çıkmaktadır ki birey olarak ve toplumsal olarak aldığımız yaralarımız; azot protoksit ya da kloform maddesinin kesmeyeceği kadar derindir. Bu yazıyı kaleme aldığım süre içinde yaşadığım kentin belleği hiçbir canlı türünün bir başkasına ya da kendi türüne uygulayamayacağı cinsten bir saldırıyla acıyla sarsıldı. Kayda alınan acı, toplumsal reflekste ya da bireylerin bedeninde ve düşün dünyasında yarattığı travma açısından cevabını hiçbir zaman bulamayacağı ağır bir yaraya dönüştü. Bu çalışmanın bütünlüğünü arkaik topluluklarda acı, tuval imgesi olarak acı ve beden sanatçısının bir ızdırabıymış gibi düşündüğüm acı kavramının karşılaştırmaları ve samimiyeti üzerine kurmuştum. Ancak günlük yaşamda doğrudan değen acının kıyas götürmez bir yeri olduğu fikri, metnin seyirinde doğal olarak değişime neden olmuştur. Bugün "beden bütünlüğü" kavramının ağır insani sorumluluğu altındayız ve sanat her dönem olduğu gibi bu dönemde de imgelem aracılığıyla izleyeni kuşatma gücüne sahiptir. Çokça olumlayacağımız yanına rağmen, sa-

natin gerçek yaşama değmeyen tarafıyla da özeleştiriyeye tabii tutulabilir olması gereken bir yanı olduğu açıktır.

Sonuç olarak, acı kavramının gerçek yaşamda ve tam da acının kendi işleyişindeki rahatsız edici etkisiyle kabul edildiği toplumlardaki uygulamaları asla bir sanat gösterisi değildir. Ancak günlük yaşam pratiği içinde acıyı dolaylı bir anlatım aracı olarak değil bir gerçek değer olarak doğası gereği kullanmışlardır. Özellikle beden sanatçılarının uygulamasında ise her durumda olmasa da çoğu kez protoksit ya da bir kloform' un dindirdiği gösteriyeye dönük acı, bir öğrenci olarak izlenen yanıla kalacaktır.

KAYNAKÇA

Akın, H. (2001). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, S:184-185.

Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artut, S. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Breton, D. (2010). *Acının Antropolojisi*, çev: İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Breton, D. (2011). *Ten ve İz-İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine*, çev: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden Sömürülenlere İnsanlık Tarihi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özbek, M. (2015). *Irklara Veda*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. <http://www.haberself.com>
05.10.2015

Görsel 2: www.tarihiolaylar.com
09.10.2015

Görsel 3. <https://www.nlm.nih.gov>
15.10.2015

Görsel 4. www.phaidon.com
12.10.2015

Görsel 5. <http://arthistoryramblings.com>
13.10.2015

Görsel 6. <http://www.kultiversum.de>
12.10.2015

Görsel 7. <https://mrsawyersopus.wordpress.com>

Görsel 8. www.thegroundmag.com

Görsel 9. <http://www.androgon.com>

Görsel 10. <https://juwmoon.files.wordpress.com>

Görsel 11. <https://en.mocak.pl>

Robert Wilson'ın Sahnelemelerinde Teatral Kodların Parçalanması Bütünlük – Parçalılık – Süreksizlik – Estetik

Tuğçe Şartekin¹

ÖZET

Günümüz sanatında sıkça kullanılan “postmodern” terimi, çağdaş tiyatro sahnelemelerinde en çok ‘Yeni Biçimselcilik’ tanımıyla bilinen Robert Wilson’un sahnelemelerinde karşımıza çıkmaktadır. 1960 sonlarından başlayarak çalışmalarında uzamsallığın ve görselliğin ortaya çıkması ile farklı dilleri bir arada kullanarak yeni bir sahnelemeye imza atan Amerikalı yönetmen, aynı zamanda farklı kültürlerden gelen oyuncularla çalışmaktadır. Bu makalede yönetmenin tiyatrosunun yapısal özellikleri irdelenecek ve bu bağlamda Wilson’un sahnelemelerinde teatral kodların parçalanması tartışılacaktır. Robert Wilson’un Brecht’in tam karşısında duran anlayışı üzerinden Brecht ve Wilson’un estetik perspektiflerinin karşılaştırılması ise çalışmamızın diğer bir çatısını oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Robert Wilson, Brecht, Estetik

Disintegration of Theatrical Codes in Robert Wilson’s Plays Integrity – Fragmentation – Discontinuity – Aesthetics

ABSTRACT

In the case of contemporary theatre, the term “postmodern” frequently used in contemporary art, appears in the stage screenings of Robert Wilson, who is mostly known for his definition of “New Formalism”. Since the end of 1960s with the emergence of spatiality and visual quality in his works the American director created a new stage screening technique using different languages as well as working with different actors and actresses from various cultural backgrounds. In this article the structural characteristics of the director’s theater will be examined and in this context “breaking of theatrical codes in the stage screenings of Wilson” will be discussed. Based on Robert Wilson’s conceptualization which stands directly opposite of Brecht’s, a “Comparison of the Aesthetic Perspectives of Brecht and Wilson” is another angle of discussion presented in this work.

Keywords: Theatre, Robert Wilson, Brecht, aesthetics

¹ Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, tugce_sartekin@yahoo.com

Giriş

Tiyatro sanatı tarihler boyunca farklı kültürlerden beslenerek gelişen ve değişime açık olan bir tür olarak 20 yüzyılda kültürlerarası değişim sürecinde daha da yoğun olarak ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl sanatının geldiği nokta, sanatta aslolanın biçim olduğu üzerindedir. Tairov, Meyerhold, Craig ve Artoud gibi sanatçılar tiyatroyu özüne döndürme amaçlı çalışmalar yapmışlar, Japon, Çin ve Bali tiyatrolarından yararlanarak, tiyatroyu edebi sınırlarından koparan denemelerde bulunmuşlardır.

Brecht, yabancılaştırma efekti için Çin tiyatrosundan yararlanmıştır. Dolayısıyla biçim kaygısına yönelen sanatta oluşan kaygı uluslararası sınırların kalkması ile sanat ortamında kendisini gösterir. Bu sayede sanatta oluşan sınırlar ortadan kalkar. İşte bu 'Yeni Biçimselcilik' tanımıyla bilinen, bu akımın öncülerinden ve en önemli temsilcilerinden biri ise Robert Wilson'dır.

Wilson ABD ve Avrupa'da 60'ı aşkın teatral eseri 1960'lı yılların sonlarından beri sahneye koymuştur. Kusursuzca koreografi edilmiş jestler, hareketler ve ses ile ışıklandırma özelliğini, kısaca izleyici için keyifli bir deneyim yaratmayı amaçlayan tiyatronun "görsel tiyatro veya "imge tiyatrosu " olarak adlandırılan sanatsal bir alanını sunar.

Wilson Tiyatrosu, farklı kültürlerden beslenir. Görsel, dilsel ve işitsel özelliklerin sürekli bir etkileşimini üretir ve adeta seyircilere meydan okur. Çalışmalarının ses getirmesinde çocukluğunun etkisi büyüktür.

Bauhaus ekolünün Black Mountain okulunda sesini duyuran "Sanatta aslolan biçimdir" ilkesinin özgün sahibi olan Robert Wilson, 4 Ekim

1941'de Teksas'ta doğmuştur. Babası zengin bir ailenin avukat oğludur. Yetimhanede büyüyen annesi evlenmeden önce memurluk yapmıştır. Çocukluğunda konuşma zorluğu çeken Wilson, annesi ile iletişim kurmanın çok zor olduğunu dile getirmiştir. Wilson Baylor Üniversitesi'nde "Children's Theatre" programına yazılır. Zeka özüllü çocuklara eğitim veren Byrd Hoffman'ın yardımları ile bu sorunun üstesinden gelir.

Hoffman, Wilson'a 'bedenindeki enerjiyi kullanabilmeyi' öğreterek onun sanat hayatını etkilemiştir. Teksas Üniversitesi'nde işletme okur. Bunun yanı sıra çocuk tiyatrosunda zeka özüllü çocuklarla çalışır, birçok resimler yapar. Resimleri 1961 yılında Dallas'ta bir galeride sergilenir. Sonrasında New York'a gider. Brooklyn'de Pratt Enstitüsü'nde mimarlık bölümüne yazılır. Arizona'da mimar Paolo Soleri'yle çalışır ve aynı yıl içerisinde sinir krizi geçirerek intihara kalkışır. 1968 yılında The Byrd Hoffman School of Byrds'ü kurar ve 1968'de sağır ve dilsiz Raymond Andrews'ü evlat edinir.

The Byrd Hoffman Foundation'ı kurduktan sonra, The King of Spain oyununu, sonrasında The Brooklyn Academy Of Music'te The Life and Times of Sigmund Freud'u sahneler.

1970'te yedi saat süren Deafman Glance'ı ortaya koyar. Raymond Andrews'ün çizimlerinden yola çıkan Wilson, metnin ışık, uzam ve hareketten daha önemli olmadığını altını çizer.

Wilson 1972'de yedi gün süren Ka Mountain and Guardenia Terrace'la, Haft-tan dağının yedi farklı tepesinde, yedi farklı ailenin öyküsünü izleyiciyle buluşturur.

1975 yılında İtalya'da metnin oyunda sadece bir nesne olarak yerleştirildiği A Letter for Queen Victoria sahnelenir.

Wilson'ın üzerinde çok yoğunlaşarak durduğu dil, beden, uzam, zaman, konularına yaklaşımı, bu oyunla birlikte sonraki tüm işlerinde bir imza olarak yerleşir.

Sonrasında Wilson tiyatrosu, sahne ve kostüm tasarımı, ışığın ayrı bir karakter olarak kullanımı, parçalı metinler, 'yavaş- sessiz hareketler' ve sürreal atmosferiyle 'Wilsonvari' (Wilsonian) olarak anılır. Wilson'un metnlerinde Gertrude Stein'in, müzik ve sessizlik anlayışında John Cage'in etkisi görülür.

Wilson seyirciye şunu sorar: "Bu nedir?" Seyirciden beklediği cevap metinsel bir cevap değil aksine sezgisel, düşünsel bir buluştur. Wilson'ın seyirciye sordurduğu bu soru imgeler ya da görümler tiyatrosu olarak cevaplanabileceği gibi, 'dramanın ötesini' bulmaya çalışan post-dramatik bir deneyim olarak da yorumlanabilir.

Görsel Tiyatro ve Wilson

Wilson, sahneleme anlayışını oluştururken kaçınılmaz olarak uygulanan stilize oyunculuk üslubunun değişik biçimlerine başvurmaktadır. Fakat stilize oyunculuğunun mekaniklik ima etmeyen organik bir yorumunun olabileceğini de göstermek istemektedir. Yaşadığımız çağın öznelliğini koruyan ve izlerini klasik sanat yapıtlarında da kolaylıkla bulabileceğimizi gösteren Wilson, hayatın çoklu devinimini algılanabilir kılacak modelleri bir nevi inşa eder. Oyuncunun sürekli devinimine bağlı olarak zamansal ve uzamsal boyutların oluşturulması ve en önemlisi bunların bir bütün olarak bitişik olarak sergilenmesi onun sahnelemelerinde sıklıkla görülmektedir.

Wilson, Batı tiyatro yönetmenleri tarafından güçlendirilen belirli dokusal yorumlardan izleyicilerini soyutlamak, onlara kendi görsel ve işitsel deneyimlerinden bireysel anlamları keşfetme ve tercüme etme özgürlüğünü sunmak üzerinde ısrar etmiştir.

Bunu başararak, özellikle dile bağlı olmayan kurguları içeren oyun kurma sanatını değiştirir ve Derridean yapısal analizinde sınırsız sayıda dil oyununu beraberinde getiren bir takım stratejileri kullanır. Derrida, metafizikte karşıtlıkların yalnızca etkisiz kılmanın tek başına yetmeyeceği kanısındadır. Derrida'nın izlediği yol neredeyse alınamaz olan yer değiştirmelerin, özellikle de karar verilemezlik anının incelenmesi gerektiğiyle ilintilidir (Sarup, 1983: 80).

Yapı sökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer, bu göndermeni önü sonu başka bir gönderme olacağı eğilimindedirler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderirler.

Wilson işte tam burada, tiyatro eserini görüntüyü, müziği, sesi, ve dansı, yorumu kesinlikle kuvvetlendirmeyi reddeden bir tiyatro deneyimine entegre etmeyi amaçlar. Ve bu anlamda Derridean bir iz sürüm güder. Derrida "amaç"ları "araç"larla, "baba"yı "oğul"la karşılamaya dolayısıyla da kapalı dört duvarlar yaratmaya insanoğlunun dayanılmaz bir metafizik arzu duyduğunu yazmaktadır (Sarup, 1983: 81).

Özetle Derrida bizden belli başlı zihin alışkanlıklarımızı değiştirmemizi ister. Wilson'da sahnelemeleriyle şimdiye kadar koruyup sakladığımız bütün "karşıtlıkları" önce sökmemizi sonra da tamamıyla reddetmememizi ister.

Wilson'un metinli, metinsiz parçalı bütünlük içerisindeki tüm sahnelemelerinde aslanan yorumların sürekliliği çöğalmasidir.

Wilson dil ve insan bedeni üzerine yaptığı yapı sökümcü çalışmalarda işte bu teknoloji-den yararlanmaktadır. Yapı söküme, yazınsal anlamın yapısındaki ayırımı oyununda önemli bir yeri olan eğretilenmenin başka hiçbir şeye indirgenemez olması üstünde durmaktadır (Sarup, 1983: 83).

Wilson'un özellikle ilk dönem çalışmalarının büyük bir bölümünü metinsiz tiyatro oluştururken bu çalışmalarda özden çok biçim ağır basmakta ve genellikle bir obje veya bir resimden yola çıkarak tek tek sahneleri işleyerek bir sahne tasarımı oluşturmaktadır.

Bütünlük ve Parçalılık Etkileri

Wilson Batı tiyatrosunun baskın geleneklerine meydan okuyarak tiyatronun görünüşünü ve sesini değiştirmiştir. Wilson tiyatrosu, yalıtık parçaları bir araya getirerek anlam yaratır. Walter Benjamin'in benzetme (allegory) kavramı avangard olmayan (organik olmayan) sanat yapıtlarını anlama sürecinde bir yardımcı olarak kullanılmıştır (Bürger, 2004: 69). Benjamin'e göre "benzetme", bir öğeyi yaşam bağlamı bütünlüğünden yalıtılarak nasıl çekip çıkarttığını betimlemiştir, tıpkı Wilson gibi. Sahnelemelerinde montajı gerçekliğin bir parçası olarak kullanan sanatçı, avangard sanatın kurgu ilkesine bu bağlamda bağlı kalmaktadır. Montaj gerçekliğin parçalanmasını nasıl önceden varsayarsa, Wilson'da sahnelemelerinde yine Benjamin'in öngörüsünden kopmayarak, bütünlüğün görünüşünü parçalayarak kırmaktadır. Bu yolla da Benjamin'in dediği gibi dikkatleri parçaların gerçekliğinden oluştuğunun üzerine çeker. "Wilson'un bu yaklaşımları tiyatroyu yazından

uzaklaştırarak, diğer sanatlara, resme, dansa, mimariye, yaklaştırmaktadır." (İpşiroğlu, 2014: 102). Görsel iletişime sözcüklerden daha fazla önem veren Wilson tiyatrosunda izleyici, dil ile pek de alışık olunmayan bir ilişki kurar. İzleyiciye dilin ne olduğunu, dil imajlarını, aksesuardan ışığa nasıl ve ne amaçla anlam ürettiğini, dil ve kimlik ilişkisinin alışıl gelmiş tiyatro anlayışından ne denli farklı olduğunu ortaya koyar.

"Epik rejinin [tiyatronun] en önemli görevi sahnelenen olayla sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Marksizm'in genel eğitim programı öğretme ve öğrenme tavırları arasında işleyen bir diyalektik tarafından belirlenir. Epik tiyatrodaki da, benzer biçimde, sahneden gösterilen olayla, olayın gösterilme tarzı arasında sürekli bir diyalektik ilişkiliktir" (Benjamin, 2007: 84).

Disiplinlerarası etkileşimle farklı bir alımlama boyutunun yaratılma sürecini belirleyecek olan yaklaşımı Wilson şöyle dile getirir: "Gördüklerimiz ve duyduklarımız birbirine rekabet etmiyor, tersine birbirini tamamlıyor. Bir montaj içinde bütünleşen her iki sanat da birbirinden bağımsız olarak varlıklarını sürdürüyorlar." (Ünal, 2004: 140).

Wilson'un sahnede yarattığı gerçekçilik, gerçeküstücülerin gizemli düşselliğine yakın olmakla birlikte tiyatrosunda algılama ve alımlama sınırlarımızı iyice zorlamış olan teknolojinin yeri de yadsınamaz. Adeta bir dönüşüm tiyatrosu olan Wilson tiyatrosu izleyiciyi değişimlerin, belirsizliklerin alemine davet etmektedir. Tom Waits'in müziklerini hazırladığı, Hamburg Thalia tiyatrosunda sahnelenen The Black Rider'da ki sahne tasarımında Wilson, doğrudan dışavurumcu sinemaya gönderme yapmaktadır.



Resim 1. Richard Strange, Mary Margaret O'Hara and Matt McGrath "In The Black Rider" / Craig Schwartz

The Black Rider'da da bu bağlamda kullanılan maskemsi makyaj, bembeyaz yüzler ve onun karşıtı olarak simsiyah gözlerle sunulan ifadelerin birlikteliği, çılgınca yapılmış saçlar ve şekilsiz hatta eğri büğrü denebilecek yapılardan oluşan sahne plastiği ise bu parçalamaya uygun olarak yerleştirilmiştir.

Organik yapılarda parçalar, diğer birimlerle basitçe bağlantılı olduğu gibi kurulan mekanik bir ilişkiye indirgenemez. Organik ile organik olmayan yapıt arasındaki karşıtlık hem Lukacs'ın hem de Adorno'nun avangard üstüne kuramlarının temelini oluşturur. Diğer tüm parçalarla etkileşimli olan parçalar, her bir parçanın bütüne entegre olma ve dönüştürme potansiyelini içerirler. Kendine özgü işlev-

lerini ortaya koyarlarken bir yandan da diğer parçalara ve dolayısıyla bütüne ait kodları da beraberlerinde barındırırlar. Birbirlerinden bağımsız olarak okunamazlar. Brechtien dramaturgi de böylesi organik bir ilişki ile şekillenmiştir; ilişkiselliği reddedilerek kullanılan bir öge, organik beden yapıtaya olsa da, yanlış kodlar üreten sekte bir yanlış konumlanışın ötesine geçemez.

Dolayısıyla da dramaturgiyi oluşturan herhangi bir öge, örneğin yabancılaştırma etmeni; gestus, epizodik yapı, müzik-dekor yaklaşımı, diyalektik-materyalist kuram, anti-aristotelçsi/anti-illüzyonist yapı, vb. öğelerden bağımsız olarak okunamaz (dergiler.ankara.edu.tr).

Kendine özgü bir deneyim alanı yaratan Wilson'ın tiyatro estetiği de tıpkı bu şekilde birbirinden ayrılmayan ve sahne üzerinde yaratılan bu deneyim alanının hareket kavramının bilinçli bir şekilde zayıflatılmasına dayanır. Belirlenen sözcüklerin bilinçli bir şekilde belli bir ritim ve yavaşlıkla sunulduğu 'Deafman Glance' adlı oyunda olduğu gibi...

Brecht'in burjuva ideolojisinin dramatik yapısında sıklıkla gördüğümüz bu ikili-değişimli değişmez ve olduğu gibi ele alınan insan anlayışını, süreç-uzam içerisinde, bu yanılısamayı kırma çabasını değişebilir bir varlık olarak işleyerek göstermektedir.

Brecht'in bilince yüklediği işlev ve arayış bir zamanların devrimci anlayışında olduğu gibi bir gün burjuva sanatının da evrileceği yönündedir. Dolayısıyla Lukacs'ın düşünceleri ve politik bakışıyla paralelliktedir.

Hem Lukacs'ın hem de Brecht'in Marksist çizgileri öz ve görünen çelişkili yapıyı biçimsel olarak sunma düzleminde.

"Fakat Brecht, bu ilişkideki kırılmanın, toplumsal sürecin özüne ait olduğunu düşünerek, çelişkiyi çelişki ile çözümleme yolunda, bu parçalanmışlıktan hareket eder. Kalıcı bir özden söz edilemeyen böylesi bir yapıyı diyalektik olarak işlemeye çalışan Brecht, Lukacs'ın dekadan bulduğu yeni teknikleri, işlevsel ve üretimsel bulmakta, düşüncelerini yaşanan bu "şeyleşme" ve "öz-görüngü" arası kopuşta sergilemeye çalışmaktadır." (Yarar, 2010: 66).

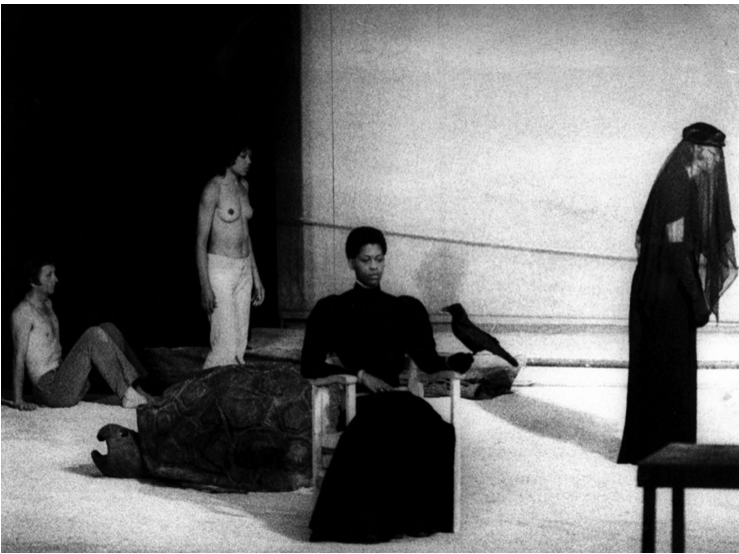
İşte bu tiyatro tarzı, yine bilinçli olarak kurgulanan bir kolaj çeşidi olarak adlandırılabilir ki bu da bizim şimdiye kadar bildiğimiz, anladığımız bir bütün olmaktan çoktan uzaklaştırılmıştır.

Wilson'ın sahnelemeleri işte tam da bu anlamda kendi içinde farklı bir bütünlük taşımakta ve süreksizliği de beraberinde getirmektedir. Wilson, metni ya da metinsizliği görüntü ve müzikten ayırmaya, böylece Brechtian alışkanlığı kırmaya yakın bir etki yaratmaya ve geleneksel anlatıyı bozmaya işaret etmektedir.

Ayrıca herhangi bir oyuncunun önemi üzerine bir vurgu yoktur, bu da geleneksel tiyatrodaki anahtar içerik olan başkahraman ile artık özdeşleşemeyeceklerinden izleyiciyi yabancılaştırır. Birringer'ın not etmesine göre, "Operalarında... Wilson, izleyicinin metnin ya da hikayenin yorumuyla değil, sade vizyonlarla ve resimlerle tanıtılmasını iddia etmektedir." Fakat, Wilson Brechtian Epik Tiyatro tekniklerinden yararlanırken, oyuncularının "yüzleşme ve içine çekme üzerine oldukça itimat eden 'faşist' bir tiyatroyu tolere edemem"i sağlayarak, izleyicilere doğrudan atıfta bulunmamayı tercih etmektedir" (<http://xa.yim.co//robertwilson>).

Wilson'un belki de en ilginç yanı, yaşamda alışık olduğumuzdan daha farklı bir ritim ile sahne üzerinde zamanı yaşamasıdır. Bu ritim bize "yavaşlık" olarak yansımaktadır. Aslında Wilson'un uyguladığı teknik ağır çekim bir tempoyla devrimin yinelenmesi ve karşılıklar yaratmasıdır. Bu sayede teatral kodların ayrılığı ile birlikte ortada sadece kendi kurduğu iletişim araçları kalır. Bu kodları yansıtması da "Saf tiyatro" dur. Böylece her devrim bir süre sonra alanını terk eder ve yitirir, böylece sahnede kalanlar sadece göstergelerdir. Metni yorumlamak yerine mimari yapıyı kurmayı tercih eder. Bu sayede oyuncunun bedeni de bir objeye dönüşmüş olur. Bir veya birden fazla bedenin bu teknikle birleşmesiyle "Wilson'un sanat yapıtı" oluşur. Diğer bir de-

yişle Wilson'un oyun metinleri ya dilsel parçacıklardan ya da farklı biçimde yapılandırılmış, değişime uğratılmış söz ve ses gruplarından oluşur. Değişime uğramış ses ve söz grupları ise genelde uyak veya müzikal ritim bazında yapılandırılmıştır. Wilson'un tiyatrosunda teatral kodlarının parçalanması, ışık, kostüm, makyaj, hareket, dekor, ses, dil, aksesuar gibi sahne unsurlarının tümünün farklı bir dil konuşmasına ve farklı öyküler anlatmasına neden olur. Bu parçalı yapı nedeniyle Wilson'un gösterimlerinde, teatral araçlar arasındaki hiyerarşinin ortadan kalktığı görülür.



Resim 2. Deafman Glance, Paris, 1971.
Fotoğraf: R. Nusimovici.

Işığın kullanımı, renkler, birbirinden farklı işaretlemler ve nesnelere artık heterojen bir yapı içinde süresiz ve parçalı bir sahne alanı ilerler. Bu teatral araçlar dramatik aksiyonun yokluğu ile bütünleşmiştir ve tiyatronun alanı da süresiz bir yapıdadır. Bu nedenle Wilson'da sahne alanı sürekli olarak paralel çizgilere bölünür (<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php>).

Wilson'un en büyük prodüksiyonu olan 'Ka Mountain and Guardenia Terrace' Wilson altı

hafta gibi kısa bir zamanda yazmıştır. Provasını yazarken yapan Wilson, her güne bir konu, bir renk, bir tema seçmiştir. Ka Mountain and Guardenia Terrace, Haf Tan Dağı'nda yedi gün süren ve doğal peyzaj etrafında düzenlenmiş bir gösterimdir. Oyun dağın önüne konulan bir çerçeve sahnede başlar. Oyunda 30 School of Byrds sanatçısı ve baştan sona zürafalar, kaplanlar, ayılar, baykuşlar ve su canlıları ile doludur.



Resim 3. Basil Langton's photograph of the burning ape on Ka Mountain See The Drama Review, Vol 17, No. 2, June 1973.

Wilson'ın temel yönelişi, doğaya karışmış-insan ve tanrılarla ve büyüyle süregelen doğa düşüncesini yansıtan pastoral bir bakış açısını yakalamaktır. 500'e yakın kişiyle çalışan Wilson, dağın eteklerinde yaşayan insanlarla da bu projede çalışmıştır. Kendi deyişle bu projeye olan katkısı 7 tepeli bulmak ve performansları 7 güne bölmek olmuştur. Aslında oyunun 7 gün sürmesi dünyanın yaratılışına karşılık gelmektedir.

Oyunda dağ sahnelerinin somut ve doğaya uygun olarak sahnelenmesi, dağın sadece doğaya ait bir parça değil aynı zamanda kültürel bir yapıya ait olmasıyla ilgilidir. "(...) tıpkı bir dağda olduğu gibi sonsuz zaman boyunca ilerleyen yatay katmanlar var. Ve böyle bir dağda

her şey vardır. Böyle bir dağ dizisinde Delphoi dağ dizisindekilere benzeyen bir şeyler vardır.” (Aksoy, 2012).

Wilson'un görsel sembolleri sıklıkla kullandığı bu oyunda, sembolleri var olan kültürel ağlardan elde ettiği görülür. Kültürel yoğunluğu fazlasıyla hissettirdiği sahne resimleri bu yoğun sembollerin yörüngesinde kalarak kaçınılmaz olarak izleyicinin ilgisini çekmektedir.

Robert Wilson, tiyatronun 'bilinen' anlatı kalıplarını "metin" merkezli olmayan çalışmalarıyla kırmıştır. Wilson, zaman ve uzam üzerine kurguladığı çalışmalarında seyirciye izlemenin dışında "düşünmek için alan" oluşturmayı tercih etmiştir.

Sahnelemelerinde oyuncularından istediği metne bağlı bir karakter yaratmak değildir, tersine oyuncunun bedenini kesinlik kazanmış hareketler içinde belli noktalarda da özgürleştirilebileceği koreografilerin kullanımına teslim etmesi beklenmektedir.

Oyunlarını baştan sona koreografin, yazarın, oyuncunun ve müzisyenin kendine ait bir dünya yaratabileceği bir görselliğe dayalı biçimde inşa etmektedir. Ve bu sayede seyircisi de 'şimdi ve burada' deneyimi yaşamaktadır.

Robert Wilson ve Brecht

Üç Kuruşluk Opera'ya ait herhangi bir metne bakıldığında, "Sustalı Mack Moritatu" okunmaya başlamadan önce, pek çok tiyatro eserinde görülmeyen bazı notlarla karşılaşılması olasıdır. Bu notların en basında, "epik tiyatro için bir deneme" yazısı görülür (Brecht, 1998: 8); altında "çalışmaya katılanlar" ve en altta da diğer tiyatro eserlerinde de görülen, oyunda yer alan karakterlerin sıralaması vardır. Wilson, Bertolt Brecht imzalı Üç Kuruşluk Opera mü-

zikalini Brecht'in 1928'de prömiyer yaptığı aynı salonda sahnelemiştir. Brecht'in dünya çapında tanınmasına yol açan "Üç Kuruşluk Opera" oyunundaki Mack adlı karakter "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunu şöyle yanıtlamaktadır: "Başkalarının üstünden geçinir, öğütterek, terleyerek, yenerek, döverek, aldatarak ve başkalarını yiyerek yaşar".

Peki, Wilson Brecht'le ne yapar?

Evvla aşırı derecede pudralı ve makyajlı karakterleri, Otto Dix'in yaratıkları gibi görünür. Bu etki, ışıklandırma yoluyla karakterlerin iki boyutlu görünmesiyle daha da güçlendirilir; final sahnesi gazetelerden kesilmiş suratların diyoraması gibidir. Birçoğu birbirinden farklı silüetlere sahip olmalarını sağlayan kostümler de giyerler (Bayan Peachum'un aşırı dolgun kalçaları, Polly'nin üçgen eteği gibi). Karakterler hissedilen duyguyu açığa vurmak yerine, duyguları belirten abartılı jestlerle, Brecht'in bedensel tiyatro ilkeleri doğrultusunda icra edilirler (<http://mimesis-dergi.org/>).

Üç Kuruşluk Opera, Brecht, diğer tiyatro eserlerinde çokça görülmeyen bir şeyi oraya iştirirmiştir, eserin "oyun metni" ile sınırlı olmayan etkilerini açığa çıkarmayı ve bu bağlamda metne yaklaşılmasını istemektedir. Bu yüzden Üç Kuruşluk Opera bir "deneme"dir (Brecht, 1998: 8).

Okumak ve seyretmek arasındaki özgün ve özgül farklılıkların ürünü olan Brecht'in epik oyunları, "estetik"e karşı başlatılan savaşımın Wilson okuması olarak adlandırılabilir. Giriş mahiyetinde kısaca Wilson'ın Brecht yorumundan bahsetmek konunun aydınlatılmasını sağlayacaktır. Dudaklarını kocaman bir şekilde açan Oyuncu Traute Hoess'e bunu yapmasının sebebi Bayan Peachum'un çok

şasırmış gözükmemesinin beklenmesidir. Abartı ön plandadır. Yine aynı mantıksal doğrultuda Polly, “böo” sesiyle sürekli araya girerek sahneyi bölmektedir.

Mac farklı imajıyla (rujuyla, boyalı saçları ile) alışılmışın dışında bir profil çizmektedir. Metinde dobra dobra yorumlanan Jürgen Holtz’un Peachum’unu Wilson sinagog şapkasıyla ve kamburuyla aç gözlü bir Yahudi tüccarın karikatürü gibi göstermiştir (<http://mimesis-dergi.org/>).

Brecht’in çok gülünen standart karakterlerinin İkinci Dünya Savaşı sonrasında kültürel konjonktürü ile ters düşebilecek bir bakış açısıyla sahnelenmesi, Wilson’un yorumudur.

Brecht’in tiyatronun dramatik biçimi ile epik biçimini geniş çizgilerle ayırttığı epik tiyatro nitelemesinden vazgeçerek son dönemlerinde kendi tarzını betimlemek için diyalektik tiyatro terimini tercih etmesi, zaten epik teriminin teknik bir çağrışımı içermesinden dolaydır.

Epik tiyatro bu tür oyunların ön koşuludur kuşkusuz, ama tek başına toplumun üretkenlik ve değişebilirliğini yansıtmamaktadır... Şu an her ne kadar aklımıza başka isim gelmiyorsa da, Epik tiyatro nitelemesinin yetersiz kaldığını görmemiz gerekiyor. (Brecht, 1987: 55).

Wilson’ın Üç kuruşluk Opera’sının dünyasında “Bu ekonomi, aptal!” cümlesi sıklıkla tekrarlanmaktadır. Madeni para sesiyle düzenli olarak Peachum’un dükkânındaki açılış sahnesi, kesintiye uğrar. Bu durum oyun süresince de tekrarlanır; Polly haricindeki karakterlerin çoğu için en büyük yaşam kaynağı para olarak gösterilir. Yoğun düşünceler fakat bunun yanı sıra zayıf duygularda hakimdir; fakat

Brecht’in yazarken ki niyetine uygun düşmektedir. Robert Wilson, “Üç Kuruşluk Opera”yı kendine özgü sahneleme biçiminden vazgeçmeden, ama Brecht’yen öğelere de göz kırparak etkileyici bir şekilde sahneye koymuştur.

Robert Wilson’un en önemli özelliklerinden biri, bütün sahnelemelerinde varolan çok kendine has, her anlamda ulaşılması güç ve üst seviyede olan “özel dünyası”ndan taviz vermeden ortalama seyirciyi bile avucunun içine alma konusundaki becerisidir.

Belki de Wilson, toplumsal olarak kabul edilmiş bu tarz stereotiplerin, Almanya’da ya da başka bir yerde, sol görüşten bile olsa Nasyonal Sosyalizmin hüküm sürmesine nasıl sebep olduklarına dikkat çekmek istiyordur (<http://mimesis-dergi.org/>).

Wilson’ı bu eşsiz deneyimlere iten ilhamlardan en önemlisi belki de Brecht’in epik tiyatrosunun da Shakespeare’in ki gibi birçok türü bir araya getirmesidir. “Onun orijinalliği karışımın doğasında yatar.



Resim 4. Üç Kuruşluk Opera.

Tablo 1: Tiyatronun Dramatik ve Epik Biçimi

Tiyatronun Dramatik Biçimi	Tiyatronun Epik Biçimi
Anlatarak. Seyirciyi bir sahne aksiyonunun içine daldırır. Aktivitesini tüketir. Duygulanımlar biriktirilir. Seyirci içine dalmıştır birlikte yaşar. Oluşup, gelişme Her bir sahne diğeri için vardır Değiştirilemez insan Olay gidişi doğrusaldır. Düşünce oluşu belirler. Duygu.	Eyleyerek. Seyirciyi gözlemci yapar. Aktivitesini uyarır. Bilmeye tanımaya vardırılır. Seyirci karşısındadır inceler. Montaj Her bir sahne kendi için vardır. Değiştirilebilen insan Olay gidişi kıvrımlarla doludur. Toplumsal oluş düşüncüyü belirler. Akıl.

Brecht, 1998: 396-397

Aynı zamanda Brecht'in biçim ve ideoloji arasındaki ilişkiye verdiği önem ve belki de özellikle seyircilere kendi sorunlarını kendileri yazmaları çağrısında bulunmasında da bu görülür." (Bertolt-Brecht-inceleme).

Wilson'ın sanatında Shakespeare önemli bir yeri olduğu, belirli ve bilinen bir gerçektir.



Resim 5. Üç Kuruşluk Opera.

"sone no.43

*apaçık görüyorum gözlerimi yumunca.
bütün gün gördüklerim taşımaz hiçbir değer,
ama düşlerde hep sen varsın uyku boyunca;
göz karanlıkla ışıır, karanlıkları deler.
başka bütün gölgeler, gölgende ışık bulur;
bedenin gölgesi, mutluluğu gösterir
ışıl ışıl gündüze saçarak daha çok nur,
senin gölgen nasıl da kör gözlerle fer verir.
gözlerim kutlu olur seni seyrettikçe ben,
canlı gün aydınlanır sendeki ışıklarda,
en karanlık gecede belirsiz güzel gölgen
derin uykuda sönmüş gözlerle can katar da.
seni görmeyince benim her günüm gece;
geceler gündüz olur düş seni gösterince. (...)*

Soneler, salt şiir olarak, Shakespeare'in lirik dehasını, dramatik eserlerinde sezindiğimizden çok daha yoğun bir güçle karşımıza çıkarmaktadır (www.insanokur.org).

İşte Wilson'ı Shakespeare'nin Sonelerini sahnelemeye iten belki de bu düşünceler olmuştur. Onu dilden, hatta dilin özlerinden daha özgür ve bir o kadar bağımlı kılan tiyatrosunu geliştirmesinde kullandığı görsel işaretler ve semboller "Sone"lerinde de kendini göster-



Resim 6. Shakespeare Sone.

Wilson 154 soneden sadece 23'ünü kullanarak sahnede kendi dünyasını Shakespeare'den de bağımsız bir biçimde kurmaktadır. Hem de bu kurduğu dünyanın içine de Shakespeare'i de dahil eder. Sadece yazarı dahil etmekle kalmaz sahnede gerçekleşenlere dışardan bakarak uzaktan uzağa Brecht'e bir gönderme yaparak bir travestiyi de sahnelemesine eklemiştir.

Diğer karakterlerin hepsi, tam da 43. sonede Shakespeare'in gece ile gündüzü tersyüz ederek birbirinin içine geçirmesi gibi, Wilson tarafından altüst edilmiştir.

Sahnelemede erkek, kadın, gece gündüz kavramları iç içedir. Cinsiyet ve zaman yoktur.

Wilson oyunun hemen başında, birbirini takip eden üç sahnede birer kere tekrarlamıştır bu soneyi; birincisi soytarı, ikincisi Shakespeare tarafından şiir olarak okunmakta, üçüncüsünde bestelenmiş şekliyle söylenmektedir.

Bu sonenin yapıtın bütün sistemini kurduğunu görmemizi sağlar. Böylelikle, sahnelemede yine bir karşıtlık söz konusudur.

İlk bölümün siyah kostümlerinin yerini sonrasında beyaz kostümler almaktadır.

İki bölüm de 7 sahneden oluşur; bu sahneler birbirlerini yansıtarak birer ayna görevi



Resim 7. Shakespeare Sone.

Wilson'ın sahnede yansıttığı gerçeklik düşselliğe daha yakındır. Oyun kişilerinin yerini, figürlere, nesnelere, sessizliğe hiç çekinmeden bırakır. Bu çerçeveden bakıldığında bir ritüelle dönüş gözlemlenmesi yerinde olur. Oyun oynama bilgisini sahneye yeniden getiren Wilson bu sebeptendir ki kendi tiyatrosunun ilk örneklerini vermektedir. Oyunlarındaki figürler, düşlerde yaşayan tarihsel kişilikler, masallardaki gibi dev ya da minyatür nesnelere, hatta konuşan hayvanlardır. Bu açıdan bakıldığında Wilson'ın gösterimlerinde Artaud'un tiyatrosuyla benzerlikler görülebilir.

Tiyatronun en önemli parçalarından biri olan dili Robert Wilson birçok farklı yönüyle kullanmıştır. Dramatik hareketliliğin yokluğu ile bütünleşen Wilson tiyatrosunda, sağlam temellere dayanan kendi içinde son derece tutarlı gözükten bir sahne bağlamı içerisinde oyuncu psikolojik aksiyondan uzak kendine

özgü figürler içinde yer alır. Sahneyi 'paylaşan' oyunculara, bu alışılmışın dışındaki uzamsal göstergelerin hakim olduğu yöntem içerisinde, birbirleri ile çoğu zaman hiçbir etkileşimde bulunmazlar. Bu doğrultuda "Wilson'un dili parçaladığı görülür.



Resim 8. Shakespeare Sone.

Öyle bir parçalamadır ki, sahneleme içerisinde devam eden bir diyalog yerine, bölük pörçük cümleler vermekten de geri kalmaz. Bu bölük pörçük cümlelerin altında bambaşka öyküler olabilir, ama bunlar başlamadan biterler. "Dolayısıyla Wilson oyuncuların, sözcüklerle mantıksal bağlantılar kurmasına engel olur" (Birkiye, 2010: 225).

Brecht'in tiyatrosunun en belirgin özelliği ya zarla yapıt, yapıtla izleyici arasındaki uzaklık-

ken, Wilson'da bu sadece yazar için geçerlidir. Çünkü Wilson sahnelemelerini gerçekleştirirken "abartı" denen tüm göstergeleri kullanır dolayısıyla bu uzaklık seyirci için değil yazar için kurulan bir mesafedir. Tiyatroyu metinden yönetmene yaklaştırmıştır. Bir anlamda Artoud'un vahşet Tiyatrosundan da yararlanan Wilson, gerçeküstücülük imgelerini kullanırken onları hayal ürünü olmaktan çok birer nesneye dönüştürürken amacı Brecht gibi izleyiciyi sadece düşündürmek değildir.

Wilson, dili bir çeşit "sosyal, toplumsal eser" gibi, kendi içinde birçok parçaya ayrılmış olarak kelimelere böler. Ve bu sayede dil'in sadece zamanla değişmediğini, insan ve kültürle de değiştiğine de bir kez daha tanıklık etmemizi sağlar. Sıklıkla Wilson'ın kullandığı bir diğer yöntem de "Görsel" olarak sözcükleri göstermesidir. Bu da izleyicilere, anlam ve nesneden daha çok "dilin kendisini" göstermektedir. Sessizliği ve gürültüyü de bir arada kullanan Wilson için dilin tüm artı ve eksileri eşit düzeyde kullanıma açıktır.

Sonuç

Dilin hayatımızdaki yeri nedir ve bizi nasıl biçimlendirir sorularına cevap arayan Wilson yaptığı çalışmalarda dilin niçin ve neden bu kadar çok önemli olduğunu vurgulamıştır.

Dolayısıyla Wilson'un gösterimlerinde sahenin mekânsal bölmelerle ayrılmış olması oyun alanının parçalanmasına ve kavramsal düzeyde baskın bir süreksizliğe işaret eder. Sahnede yer alan nesnelere ve olaylar belirgin bir mantığa uymaz. Dolayısıyla beklenen estetik anlayışından yoksundurlar. Tek bir aksiyon ya da nesne, çok sayıda okuma olasılığı sunabilir. Hiçbir odak noktası sunmadan, aksiyonu dağıtarak birkaç olay eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Bu çok merkezlilik izleyiciyi anla-

Tablo 2: Karşılaştırma

	Pedagojik Amaçlar	Estetik Amaçlar	Yönetim ve Formlar
Bertolt Brecht	Öğrenmenin diyalektik materyalist düşünceden beslenmesi ve toplumsal değişime hizmet etmesi. Seyirci dramaturjisini değiştirmek.	Aristotelyen özdeşleşme anlayışının sorgulanması. Tiyatronun bir sanat olarak estetik haz vermesi ve eğlendirmesi. Oyuncu-seyirci ayrımı korunur, seyircinin aktifleşmesi ve izlediği oyuna eleştirel bakabilmesi. Natüralizmin reddi, stilize bir gerçekçilik.	Epik-diyalektik tiyatro: a) Yabancılaştırma b) Tarihselleştirme c) Gestus d) Eleştirel Dramaturji e) Eleştirel Oyunculuk f) Eklektik Sanat
Robert Wilson	Oyun bilgisinden yola çıkarak ve rol yapmadan, deneyimleyerek öğrenmeye açık olması. Anlamı bozmak yoluyla, gerçek ve kurmaca arasındaki çelişkileri açığa çıkarmak. Seyircide dramaturjiyi değiştirmek.	Kolektif bir eylemi, mümkün olan en çoklu biçimde ortaya koymak. Gerçekler hakkında farkındalık sağlamak. Simgelerin, gerçeği görmek açısından rol geleneklerinin dışına çıkması.	a) Karmaşa İçinde İnsan b) Bakışsal Dramaturji c) Bölme d) Bölünme e) Parçalı Sanat

mı oluşturma sürecinde ilişkilendirilecek parçaları belirleme olanağından yoksun bırakır.

Çağdaş Tiyatroda Brecht'le başlayan gelişim Wilson'un sahnelemelerinde devam ederken öz'ün ele alınması ve metnin ikinci plana itilmesi sıklıkla görülmektedir.

Tiyatronun 20. yy'da değişkenliği ve gelişimi niteliği konusunda perspektif geliştirmek amacıyla yazılan bu makalede, kuramlar üzerinden Robert Wilson tiyatrosunda bütünlük – parçalılık – süreksizlik – estetik kavramları ile teatral kodların parçalanması ve son olarak Brecht-Wilson estetik perspektiflerinin karşılaştırılması analiz edilmiştir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 5. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin W. (2007). *Brecht'i Anlamak*, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Birkiye, K.S. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, eds. Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson, Ankara: De Ki Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*, çev: K. Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

Bürger P. (2014). *Avangard Kuramı*, Sunuş: Ali Artun, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, 2. Baskı, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Davy, K. Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Getrude Stein. *Twentieth Century Literary*, 1, 24, USA. <http://ehis.ebsco-host.com7>

Harriso, C. ve Wood P. (2011). *Sanat ve Kuram*, çev: S. Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

<http://arasta.tumblr.com/bertolt-breht-ve-epik-tiyatro-kurami/>

<http://mimesis-dergi.org/2013/02/robert-wilsonun-tiyatral-evreni/>

<http://edergi.sdu.edu.tr/index./peyzaj-ve-metin-sahneleme-anlayisi/> Naciye Aksoy/

<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php>

<http://moderntheatre.suite101.com>

<http://moderntheatre.suite101.com/article.cfm/deconstructiontheatre>

<http://robertwilson.com/>

<http://xa.yim.com/robertwilson>

Innes, C. (2004). *Avan-Garde Tiyatro*, çev: B. Güçbilmez ve A.V. Kahraman, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda Devrim*, 1. Baskı, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (2014). *Dramaturjiden Sahne Çözümlemesine*, 1. Baskı, İstanbul: Habitus Yayınları.

Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: De Ki Yayınları.

Kocabay, Kalkan, H. (2003). Robert Wilson'un Tiyatrosunda Farklı Kültürel Öğelerin İşlevi. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*,(2): 172-186.

Lehman, H-T. (2006). *Postdramatic Theater*, K. Jürs-Munby (trans.), Routledge, London and Newyork.

Lukacs, G. (1992). *Estetik-II*, çev: A. Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi.

Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, çev: Y. Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi 2*, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*, çev: S. Kamber, 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Sarup, M. (1983). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev: A. Güçlü, 1. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sezgin, B. (2013). Brecht, Boal, Heathcote ve Bolton açısından

Tiyatronun ve Dramanın Öğretici Niteliği". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (36): 2.

Şener, S. (1991). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünal, A.H. (2004). Yirminci Yüzyılın Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro, Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*, çev: A. Bahçıvan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

www.dergile.ankara.edu.tr

www.insanokur.org

www.watermillcenter.org

Yarar, C. (2010). Bertolt Brechtin ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Ne'liği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zihinsel Engelli Bireylerde Görsel Sanat Eğitimi

Merve Özcan¹

ÖZET

Belli sınırlılıkları olan zihinsel engelli bireylerin de toplumda var olduğuna, hayatlarını eğitimle daha sağlıklı ve toplumla iç içe sürdürebileceklerine dikkat çekmek, eğitim süreçleri içerisinde görsel sanat eğitiminin onların gelişimine nasıl yarar sağladığına değinmek ve görsel sanatlar eğitiminin kapsamını vurgulamak, bu çalışmanın genel amaçlarını oluşturmaktadır. Ayrıca bu konuda Türkiye’de ve dünyada yapılan bazı uygulamalar da çalışma kapsamında yer almaktadır. Çalışmadaki bilgiler, ilgili araştırmaları inceleyerek ve kaynak taraması yapılarak toplanmıştır. Elde edilen bilgiler dâhilinde, zihinsel engelli bireylerin gelişiminde görsel sanat eğitiminin kayda değer ölçüde katkısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Önceki yıllara nazaran bu konuya daha fazla önem verilse de, hem özel eğitime hem de görsel sanatlar eğitimine hâkim eğitimcilere ihtiyaç duyulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: zihinsel engelliler, görsel sanatlar, eğitim, özel eğitim, bireysel eğitim.

Visual Arts Education for Mentally Disabled Persons

ABSTRACT

The general aims of this study are to draw attention to the fact that mentally handicapped persons with certain limitations also live in society, that with the help of education these individuals could lead healthier and fulfilling lives as part of the society, to emphasise the overall importance of visual arts education within the education system and how visual arts education can contribute to the development of mentally disabled persons by providing crucial benefits in the learning process. Some practices which are applied in Turkey and around the world are also evaluated within the scope of this work. The information is collected through analysis of relevant research and literature review. As a result of the collection of related studies it is concluded that visual arts education has made a significant contribution to the development of mentally disabled individuals. Although more emphasis is put on this specific issue in comparison with previous years, there is still a need for and shortage of teachers who specialise both in special educational needs as well as in visual arts education.

Keywords: mental disabilities, visual arts, education, special needs education, individual education

¹ (Arş. Gör.) İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, merveozcan@aydin.edu.tr

Bireylerin kendilerini ifade etmelerinde ve estetik algılarının oluşmasında sanat eğitimi büyük önem taşımaktadır. Sanat eğitimi, yaratıcılığı geliştirmesinden dolayı, bireylerin problemlere pratik çözümler üretmelerini; disiplinler arası rolüyle de öğrencilerin diğer derslerle ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Küçük yaşlarda verilen görsel sanatlar dersi, çocukların göz-el koordinasyonu kurmalarını sağlayarak ince-kaba motor kaslarını ve zihinlerini de geliştirmektedir. Sanatın sınırları o kadar geniş ki; bugün tedavi amaçlı bile kullanılmaktadır. Sanatla tedavi, çeşitli uygulamalarla kişilerin fiziksel, zihinsel ve duyuşsal refahını arttırmaktadır (American Art Therapy Association, 2013; Eracar, 2006).

Zihinsel Engelli Bireyler

Amerikan Zihinsel Engelliler Derneği (American Association on Mental Retardation) (AAMR)'ne göre zihinsel engellilik, "*gelişim dönemi içerisinde genel zihinsel işlevlerde önemli derecede (normal bireylere oranla dörtte bir ve daha yüksek) normalaltı, bunun yanında uyumsuz davranışlarda yetersizlik*" olarak tanımlanmıştır (Eripek, 1996: 5). Yine bu tanımdan yola çıkılarak; "*iletişim, öz bakım, ev yaşamı, sosyal beceriler, toplumsal yararlılık, kendini yönetme, sağlık ve güvenlik, işlevsel akademik beceriler, boş zaman ve iş gibi zihinsel işlevlerle ilişkili uyumsuz beceri alanlarından iki veya daha fazlasında sınırlılıklar gösterme durumu*" olarak tanımlanmıştır (Salderay, 2001).

Zihinsel engelliler de normal bireyler gibi biyolojik, psikolojik ve sosyal ihtiyaçlara sahiptirler. Tek farkları ellerinde olmayan nedenlerle beden, zihin ve sosyal gelişimlerinde normal bireylerden geri olmalarıdır. Yürüme, durma, oturma, hareket etme gibi basit ve

Giriş

kompleks fiziki hareketlerde, büyük ve küçük kaslarını kullanmada geriliğın yanı sıra, el-göz işbirliğinde de zorluk göstermektedirler. Sosyal, bilişsel ve duyuşsal özellikleri olarak; kendilerine güvenmeyip bağımsız hareket etmekten çekinirler, bir amaca ulaşmak için kuvvetli his duymazlar, sorumluluk almaktan kaçınırlar, arkadaşlık kurmakta güçlük çekerler, uyum zorluğu yaşarlar, dikkatleri dağınık ve kısa sürelidir, yavaş öğrenirler, bilgilerini benzer durumlara aktaramazlar. Ancak bu durumlar her ne kadar zihinsel engelli bireylerin ortak özellikleri olsa da zekâ geriliğindeki derece farklılıklarına göre değişiklik gösterebilir (Çağlar, 1979: 78-89; Artut, 2001: 216).

Zihinsel engelli bireylerin kişisel ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri, toplum içinde bir birey olarak yaşayabilmelerinin yolu özel bir eğitimden geçmektedir. Özel eğitim, görme, işitme ve zihinsel engelli, üstün yetenek ve üstün zekâlı gibi "özel gereksinimi olan bireylerin bağımsız yaşama olasılığınını en üst düzeye çıkarmayı hedefleyen, bireysel olarak planlanan, sistematik olarak uygulanan ve dikkatli bir biçimde değerlendirilen öğretim hizmetlerinin bütünüdür" (Eripek, 2013: 4). Zihinsel engellilerin de bireysel farklılıklarına göre çeşitli eğitim ve öğretim programları düzenlenmektedir. Bu programların içinde yer alan görsel sanatlar dersi onların gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamaktadır.

Görsel Sanatlar Eğitiminin Zihinsel Engelli Bireylere Etkisi

Görsel sanatlar dersi çocuğın tüm gelişim alanlarına etki ederek, pozitif bir ortamda öğrenmeyi kolaylaştıran önemli bir araçtır (Erim ve Caferoğlu, 2012). Zihinsel engelli bireyler, kendilerini ifade etme becerilerinde yetersizlik gösterdiklerinden görsel sanatlar dersi; bu bireylerin zihinsel kapasiteleri ölçüsünde

anlama, yetenek ve yaratıcı gücünün bir ifadesi olarak düşünülmektedir. Zihinsel engelli çocuklar bu derste el işi, kil ve resim gibi çalışmalar yaparak; duygusal açıdan rahatlamakta, hoş vakit geçirmekte ve değişik beceriler kazanmaktadır (MEB, 2013: 273).

Çağlar (1979: 420-430), Resim-İş dersinin zihinsel engelli bireylere kazandıracığı davranışları şöyle sıralamıştır:

- Kollarını, ellerini, parmaklarını dikkatli ve doğru şekilde kullanmasını öğrenerek küçük ve büyük (ince ve kaba) kasları geliştirir.
- El-göz ve zihin güçlerini bir iş yapmada uygun biçimde kullanır.
- Renkleri tanır, ayırt eder, ana renklerden değişik renkler elde eder.
- Eşyalar arasında şekil, renk ve oran ilişkileri kurar.
- Çevre ile ilgili gözlemlerini, duygu ve düşüncelerini resim, şekil, renk ve modellerle anlatır.
- Basit genellemeler ve bilgi geçişi yapma yetisini geliştirir.
- Uygun kararlar alma ve uygulama yetisi kazanır.
- Kendine güven kazanır.
- Bir eser meydana getirmenin hazzını duyar.

Zihin engelli bireylerin kaslarının, el bileklerinin ve parmaklarının tam olarak gelişmemesi yazı tekniğini öğrenmelerini zorlatmaktadır. Yapılan resim çalışmalarındaki egzersizler bu bireylerin eline güç ve esneklik kazandırabilmekte ve yazı çalışmasına hazırlama sistemi içerisinde ilk zinciri oluşturmaktadır (Salderay, 2001: 110). Şövale gibi dikey yüzeylerde yapılan boyama ya da çizim çalışmaları, omuzların dengesini sağlamakla beraber bileğin uzantısı ve parmakları fırçayı ya da kalemi tutmak için doğal bir hazırlığa

sokmaktadır (Johnson-Martin vd., 2004: 401). Bazı çalışmalar bireysel, bazı çalışmalar grup çalışması olarak planlanabilir. Grup çalışmasında birlikte yapılan bir resim veya kolaj gibi çalışmalarda her öğrenci kendi becerisi ölçüsünde katkıda bulunur. Bu çalışmalar işbirliği yapma, birlikte çalışma, materyal paylaşma ve akran etkileşimi için de önemli fırsatlar sağladığı için mutlaka planlanmalıdır (MEB, 2013: 273). İyi düşünülmüş ve yönetilmiş bir etkinlik, çocuğun kendini eleştirme yeteneğini geliştirmesini ve kendi tamamladığı işten kişisel bir doyum elde etmesini sağlar. (Çağlar, 1979: 433). Yaptırılması tasarlanan her etkinliğin basit seviyelere bölünmesi ve bunların birbirini takip eden gelişim basamaklarında olması gerekir (Artut, 2001: 216; Çağlar, 1979). Connor'a göre (1963) genellikle bir etkinliğin beş seviyeye ayrılarak öğretilmesi uygun görülmektedir (Akt. Çağlar, 1979: 436). Bir boyama etkinliğini örneklemek gerekirse, ilk olarak çocuğa boyamada kullanacağı aracı (renkli kalem, fırça vb.) nasıl tutacağı öğretilir. Sonra bununla rastgele bir kâğıt üzerine boyama yaptırılır. Üçüncü seviyede belli bir alanı, dördüncü seviyede önceden tasarlanan belli bir taslağı (daire, kare, dikdörtgen vb.) boyaması öğretilir. Beşinci ve son seviyede ise belli bir desene benzer bir boyama yapması öğretilir. Bu aynı zamanda boyamanın gelişim safhalarıdır ve çocuk her sayfayı başardıktan sonra bir üst seviyeye geçirilir. (Çağlar, 1979: 436).

Öğretim yılı sonlarında ve bazı önemli günlerde çocukların yaptığı ürünler sergilenmelidir. Ortaya bir ürün çıkarmak, bu ürünün sergilenmesi zihinsel engelli bireyler için de başarılı olma duygusunu yaşama, çevresi tarafından onaylanma, beğenilme duygusunun tatmin olmasını sağlayabilir. Bununla birlikte çocuklarda, yaptıkları ile gurur duyma ve kendisine

güven duyma gelişimi de sağlanabilir. Aynı zamanda ailelerin sosyal kabulüne, çocuğu ile gurur duymasına ve okulla işbirliği yapmasına katkı sağlayacaktır. Diğer bir yararı ise toplumda farkındalık oluşturmaya katkıda bulunması olarak ifade edilebilir (MEB, 2013; Salderay, 2010: 223).

Dünyadaki Bazı Uygulamalar

Özel eğitim konusunda her ülke kendi ihtiyaçları doğrultusunda hedeflerini ortaya koyarak, bu hedeflere ulaşacak stratejiler, kural ve yönetmelikler geliştirmeye çalışmaktadır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nde yürütülen Engelli Bireyler Eğitim Kanunu (Individuals with Disability Education Act (IDEA)), özel eğitim alanındaki engel türlerini tespit ederek bireysel eğitim anlayışını uygun görmektedir. Bu yasa doğrultusunda, Bireysel Eğitim Programı (Individual Education Plan/ Program (IEP)) geliştirilmiştir. Programdaki amaçlar, hedefler, faaliyetler ve ek destekler, çocuğun eğitim potansiyelinin en üst seviyeye ulaşmasını ön görmektedir. Program, özel eğitim okullarında görev yapan eğitimci ve uzmanların normal okulların idari ve akademik personeline danışmanlık yaparak, aileleri de bilinçlendirmesiyle bütünleştirilmiş eğitim anlayışıyla gerçekleştirilmektedir.

(<http://special.ed.about.com/od/idea/a/Special101.htm>)(11.01.2014).

Bütünleştirilmiş eğitim ile engelli bireylerin normal akranlarıyla birlikte eğitim görmesiyle, çift taraflı uyum sağlanması amaçlanmaktadır. Dünya genelindeki özel eğitim içeriklerine bakıldığında, görsel sanatlar dersi için birleşilen nokta şudur ki; fırça, boya, kil, oyun hamuru, parmak boyalar gibi malzemeler öncelikle çocukların kas gelişimlerine katkı sağlarken, görsel algılamalarla da zihinsel bir

faaliyet yaratmakta, kendilerini daha kolay ifade edebilmelerini ve sosyalleşmelerini sağlamaktadır (Polloway ve Patton, 1997; Johnson-Martin vd., 2004; Cox, 2012; Çağlar, 1979). Bu sebeple özel gereksinimi olan bireylerin gelişiminde çoğunlukla sanatsal aktivitelerin kullanıldığı ve özel eğitim programları içinde önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir.

Gelişen teknolojiyle engelli bireylere yönelik bazı uygulamalar da geliştirilmiştir. Dünyaca ünlü marka Apple'ın geliştirdiği iPad uygulaması olan Proloquo2Go, otistik çocukların eğitimlerine teknolojik destek sağlamaktadır.

(<https://itunes.apple.com/us/app/proloquo2go/id308368164?mt=8>) (10.01.2014).

Yine Zac Browser Gold aynı amacı içeren, farklı bir uygulama olarak sadece iPad'lere değil normal bilgisayarlara da yüklenebilmektedir (<http://zacbrower.com/>) (10.01.2014).

Türkiye'deki Bazı Uygulamalar

Ülkemizde devlet tarafından yürütülen özel eğitim hizmetlerinin yanı sıra gönüllü kuruluşlar tarafından yürütülen hizmetler bulunmaktadır. Bu hizmetler içerisinde hem çocuklara sağlanan özel eğitim hizmetleri hem de anne, babaları ve toplumu bilgilendirmeyi amaçlayan seminerler, toplantılar, konferanslar ve eğitim programları bulunmaktadır. Eğitim programları, bütünleştirilmiş veya ayrılaştırılmış şekilde, kademeli genel eğitim ve mesleki eğitim olarak verilmektedir.

Türkiye'de IEP'nin eşdeğeri olarak; Avrupa Birliği ve Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü'nce Türkiye'de Özel Eğitimin Güçlendirilmesi Projesi adı altında yürütülen Engelsiz Okul Modeli geliştirilmiştir. Engelsiz Okul Mode-

li'nin genel amacı; bütünleştirme sürecinde özel eğitime ihtiyacı olan bireylerin hayatın en erken dönemlerinden itibaren toplumsal yaşama etkin ve üretken bireyler olarak katılımlarını sağlamaktır.

MEB (2013)'in zihinsel engellileri kapsayan Özel Eğitim Programları'nda; hafif düzeyde zihinsel engelli çocuklar ve ağır veya orta düzeyde zihinsel engelli (otistik) çocuklar için iki ayrı müfredat uygulanmaktadır (Ek I-II-III-IV). Hafif düzeydeki zihinsel engelli çocuklar zorunlu görsel sanatlar dersini ilkökul ve ortaokul da hafta da bir, seçmeli olarak isteğe göre haftada iki veya dört ders saati almaktadır. Otistik çocuklar zorunlu olarak ilkökulda haftada üç, ortaokulda haftada iki, seçmeli olarak yalnızca ortaokulda bir veya üç ders saati almaktadır. Ortaokul sonrası 9, 10, 11 ve 12'inci sınıf dersleri, hafif düzeydekiler için mesleki eğitim merkezlerinde, otistikler için iş uygulama merkezlerinde verilmektedir.

Günümüz özel eğitim anlayışında amaç, engellileri toplumda ayrı bir kesim olarak görmek değil, bu bireylerin mevcut bedensel, zihinsel ve sosyal becerilerini geliştirmek ve onları çalışan, üreten bireyler olarak topluma ve ekonomiye kazandırmaktır. Zihinsel engelli bireylerin alacakları eğitim ve destekle üretim sürecine katılabilmeleri, sürekli ve düzenli bir gelir sahibi olabilmeleri ve kısmen de olsa ailelerine bağımlı olmadan yaşayabilmeleri tıbbi, mesleki ve sosyal rehabilitasyon çalışmaları ile gerçekleştirilebilir (Özürlüler Vakfı, 2007: 44).

Salderay (2008) tarafından yapılan "Türkiye'deki Zihin Engellilerin İş Okullarında Görsel Sanatlar Dersinin Öğrencilerin Beceri, Davranış ve Meslek Edinimindeki Katkısına Yönelik Öğretmen Görüşleri" adlı doktora te-

zinde görsel sanatlar dersinin zihinsel engelli bireylerin öz bakım, sosyal beceri ve iş-çalışma düzeni gibi edinimleri kazandırmada katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Uygulanan eğitim programlarının yanı sıra zihinsel engelli bireylere yönelik yapılan çeşitli sanatsal projeler ve etkinlikler, onları toplumla buluşturmakta, ortaya çıkardıkları işlerle kendilerine güven kazanmaları sağlanmaktadır. Örneğin; 2008 yılında Engelsiz Sanat Derneği'nin Avrupa Birliği'nden fon almaya hak kazanan Engelsiz Sanat Projesi'nde engelli bireyleri sanat aracılığıyla sosyal hayata adapte etmek ve bu çalışmayı gençlerle gerçekleştirerek gençlere de sosyal sorumluluk bilinci aşılacak amaçlanmıştır.

Projede 7 farklı sanat atölyesi bir araya getirilmiştir. Pilot uygulamalardaki bu atölyelerde drama, müzik, resim, heykel, ebru, cam boya sanatı ve takı tasarımı gibi faaliyetler, en zor çalışma gruplarından biri olan ileri ve orta dereceli zihinsel engelli bireyler ile gerçekleştirilmiş ve başarılı olmuştur.

Hedef, var olan rehabilitasyon ve özel eğitim merkezlerinde de bu sanat atölyelerini oluşturmaktır (Engelsiz Sanat Derneği). Başka bir uygulama ise; bazı fotoğraf sanatçılarının gönüllü eğitmenliği ile Türkiye Zihinsel Yetersiz Çocukları Yetiştirme ve Koruma Vakfı (ZİÇEV)'in Ankara şubesinde başlatılan ve diğer şubelerinde de yaygınlaştırılan fotoğraf atölyeleridir.

Bu çalışma, zihinsel engellilerin önünde geniş bir pencere açarak, onların yaşamlarını renklendirmekte, becerilerini geliştirmekte ve özgüvenlerini pekiştirmektedir (<http://www.zicev.org.tr>) (12.10.2013).



Resim 1. Uğur Kölemen (Zihinsel Engelli) - Kağıt üzerine akrilik - Düşler Akademisi Resim Atölyesi

Engelli ve sosyal açıdan dezavantajlı gençlere kültür ve sanat eğitimleri verme amacıyla kurulan Düşler Akademisi, altı yılı aşkın süredir faaliyet göstermektedir. Film, fotoğraf, resim, enstrüman, tasarım gibi birçok sanat atölyesinden oluşan alternatif bir sanat akademisidir.

Türkiye’de ilk defa 2010 yılında zihinsel engelli öğrencilerin yaptığı eserlerin sergilendiği “Engelsiz ART Galeri” İstanbul Büyükşehir Belediyesi Engelliler Müdürlüğü (İSEM) tarafından açılmıştır. Engelsiz Art Galeri’nin, Türkiye genelinde zihinsel engelli öğrencilerin yaptığı eserleri sergileyebilecekleri sergi mekânı olarak da kullanılması amaçlanmıştır (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Sağlık ve Sosyal Hizmetler, 2013).

24 Eylül 2012 - 8 Şubat 2013 tarihleri arasında Avrupa Birliği Eğitim ve Gençlik Programları Merkezi Başkanlığı Gençlik Girişimi desteği ile Ankara’daki Ali Aktürk Özel Eğitim ve Uygulama Merkezinde “Engel Tanımayan Renkler” isimli proje gerçekleştirilmiştir. Zihinsel

engelli bireyleri topluma kazandırmayı amaçlayan projede; Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin desteği ile zihinsel engelli öğrencilere, sulu boya, pastel boya, tuval üzerine akrilik, seramik, kolaj çalışmaları, okul duvarları resimlendirme, drama, müze gezisi gibi faaliyetler yaptırılmıştır (<http://sincan.meb.gov.tr/www/zihinsel-engelli-bireyleri-sanat-egitimi-araciligi-ile-topluma-kazandirmak/icerik/42>)(12.10.2013).

26 Mart 2013 tarihinde Maçka Sanat Galerisi, Otistikler Derneği ve Aura Psikoterapi, Sanatla Tedavi ve Eğitim Merkezi tarafından organize edilen etkinlikte, yaşları 9-33 arasında değişen 7 otistik çocuk ve gencin, son 3 yılda yaptıkları resimler sergilenmiştir. 14 Mayıs 2013 tarihinde İstanbul’da ZİÇEV tarafından zihinsel engelli bireylerin çektiği “Suretler” fotoğraf sergisi düzenlenmiştir. 15 Mayıs 2013 tarihinde Ankara’da ZİÇEV, Gazi Üniversitesi Engelli Bireyler için Görsel Sanatlar Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi (GEGSEM), Ankara Yenimahalle Belediyesi ve Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi işbirliği ile Özgürleşen Eller Projesi gerçekleştirilmiştir. ZİÇEV tarafından 04 Ocak 2014 tarihinde Samsun’da düzenlenen “Ötekileştirmeyen Sanat” konulu paneldeki katılımcılar, engelliye, ötekileştirmeden sanat eğitimine çok yönlü açıklamalar getirmişlerdir. Ayrıca 2010 yılının Eylül ayında ZİÇEV Zihin Ergo-Sum Ankara Fotoğraf Atölyesi öğrencilerinin “Ben Mezopotamya” konulu fotoğraf sergisi düzenlenmiştir (<http://www.zicev.org.tr>) (12.10.2013).

ABD Ankara Büyükelçiliği tarafından desteklenen; Tohum Otizm Vakfı tarafından gerçekleştirilen “Tablet Bilgisayarım Benim İçin Konuşuyor” projesi, teknolojik gelişmelerin otizmli bireylerin eğitiminde nasıl kullanıldığı ve Türkiye’de kullanılabilecek uygulamaların

neler olabileceği sorularından yola çıkılarak hazırlanmıştır. Projede otizmliler çocuklara yönelik ilk Türkçe iPad uygulaması geliştirilmiştir. Uygulama, Türkiye’de otizmliler çocukların eğitiminde teknoloji kullanımının artırılması ve eğitim sistemine dâhil edilmesi amacı ile Tohum Otizm Vakfı Özel Eğitim Okulu ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi Engelliler Araştırma Enstitüsü öğretim elemanları ve yüksek lisans öğrencilerinin işbirliği ile sürdürülen çalışmalarla gerçekleştirilmiştir. Uygulama; iletişim, etkinlik çizelgesi, nesne ismi öğrenme ve beceri öğrenme olarak 4 bölümden oluşmaktadır (Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2013).

Sonuç

Sanat, insan hayatına farklı şekillerde girebilmektedir. Mutlaka da girmelidir. Çünkü sanatın evrensel dili, farklı özellikteki insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını ve bireylerin zengin anlamlar geliştirmelerini sağlamaktadır. Özel gereksinimi olan bireylerin gelişiminde de önemli katkılar sağlamaktadır.

Zihinsel engelli bireylerin zihinsel gelişimleri yaşlarına göre ortalama 1/4 oranında geridir. Dolayısıyla fiziksel hareketleri de daha kontrolsüzdür. Görsel sanatlar dersindeki uygulamalarda kullanılan araç gereçler onların ince-kaba motor kas gelişimlerini sağlamaktadır. Bu sayede kalem tutma ve yazı yazma işlemleri daha kolay gerçekleşmektedir. Göz el koordinasyonunun kurulmaya çalışılmasında hem kaslar hem de zihin devreye girdiğinden, çift yönlü bir gelişim görülmektedir. Ortaya çıkardıkları çalışmalarla kendilerini ifade ederken bir şey üretmenin de hazzını yaşamaktadırlar. Yapılan grup çalışmalarında paylaşımı öğrenerek sosyalleşmektedirler.

Çalışma kapsamında, bu konu hakkında yapılan bazı uygulamalar, etkinlik ve projelere de yer verilmiştir. Ülkemizde zihinsel engelli bireylerin eğitimi son yıllarda daha önemli hale gelmiştir. Bütünleştirilmiş eğitim politikasıyla normal ve zihinsel engelli bireyler aynı sınıflarda eğitim görmeye başlamış ve topluma uyum sağlamaları, toplumun da onları birey olarak benimsemesi amaçlanmıştır. Zihinsel engelli bireylerin çalışmalarıyla çeşitli etkinlik ve sergiler düzenlenerek onların kendileriyle, ailelerinin de onlarla gurur duyması ve toplumun onları fark etmesi sağlanmıştır.

Yapılan çalışmalar sevindiricidir ancak; zihinsel engelli bireylerin kaçının bunlardan yararlanabildiği de düşündürücüdür. Eğitilebilir nitelikte olan tüm engelli bireylerin eğitim ihtiyaçları durumlarına uygun şekilde giderilmelidir. Bu bağlamda, Özel Eğitim Bölümü’nün Görsel Sanatlar bölümleriyle işbirliği halinde olması; ortak ders planlamaları ve etkinlikler düzenlenerek görsel sanatların bu kadar katkı sağladığı bir alandan mutlaka yararlanılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ankara-Sincan İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü. [http://sincan.meb.gov.tr/www/zihinsel-engelli-bireyleri-sanat-egitimi-araciligi-ile-topluma-kazandirmak/icerik/42\(12.10.2013\)](http://sincan.meb.gov.tr/www/zihinsel-engelli-bireyleri-sanat-egitimi-araciligi-ile-topluma-kazandirmak/icerik/42(12.10.2013)).

American Art Therapy Association. (2013). *About Art Therapy*. <http://www.arttherapy.org/aata-aboutus.html#w-hatisarttherapy> (10.01.2014).

Apple Store. <https://itunes.apple.com/us/app/proloquo2go/id308368164?mt=8> (10.01.2014).

Artut, K. (2001). *Sanat Eğitim Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Cox, J. (2012). *Special Education Guide: Art Activities and Lessons*. <http://www.brighthubeducation.com/special-ed-inclusion-strategies/125732-guide-to-modified-art-activities-and-lesson-plans/> (11.01.2014).

Çağlar, D. (1979). *Geri Zekalı Çocuklar ve Eğitim* (2.bs.). Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.

Engelsiz Sanat Derneği. Engelsiz sanat projesi. http://www.engelsizsanat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=56&Itemid=34 (12.10.2013).

Eracar, N. (2006). *Otistikler ve diğer farklı gelişenlerin eğitim ve tedavisinde sanatla çalışma*. <http://www.aurapsikoterapi.com/> (12.11.2013).

Erim, G. ve Caferoğlu, M. (2012). Görsel Sanatlar Eğitimi Dersinin Zihinsel Engelli Çocuklara Katkısının Özel Eğitim Öğretmenlerinin Görüşleriyle Belirlenmesi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 321-342.

Eripek, S. (1996). *Zihinsel Engelli Çocuklar* (2.bs.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Eripek, S. İftar-Kırcaali G., Topbaş, S., Diken, İ. H., Cavkaytar, A. ve diğerleri. (2013). Ünite1. Eripek, Süleyman. (Ed.). *Özel Eğitim* (5.bs.). Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Sağlık ve Sosyal Hizmetler. <http://www.ibb.gov.tr/sites/SaglikVeSosyalHizmetler/haberler/Pages/Haber.aspx?hid=260> (12.10.2013).

Johnson-Martin, N., Attermeier, S. M., Hacker, B.J. (2004). *The Carolina Curriculum For Infants And Toddlers With Special Needs* (3.bs.). London; Sydney: Brookes Publishing.

Milli Eğitim Bakanlığı. (2013). Özel eğitim öğrencileri ders kitapları. http://www.meb.gov.tr/meb_uyuruindex.php?KATEGORI=2 (12.10.2013).

Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü. (2013). http://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2013_11/15094203_otizmliocuklar-rinpaduygulamas.pdf. (10.01.2014).

Polloway, A. E. ve Patton, M. J. (1997). *Strategies For Teaching Learner With Special Needs* (6.bs.). America; New Jersey: Merrill, an Imprint of Macmillan Publishing Company.

Renklerin izinde bir otizm yolculuğu.
<http://www.galatagazete.com/o/index.php/sanat/sergiler/6835-renklerin-znde-br-otizm-yolculuu.html>
(12.10.2013).

Salderay, Bülent. (2001). *Zihinsel Engelli Bireylerle Çalışan Özel Eğitim Öğretmenlerinin Plastik Sanatlar Eğitimine İlişkin Görüşleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Salderay, B. (2008). *Türkiye'deki Zihin Engelliler İş Okullarında Görsel Sanatlar Dersinin Öğrencilerin Beceri, Davranış Ve Meslek Edinimindeki Katkısına Yönelik Öğretmen Görüşleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Salderay, B. (2010). Engelli bireylerin yapmış olduğu görsel sanatlar çalışmalarının engelli birey aileleri ve engelli bireylerle çalışan eğitimciler tarafından değerlendirilmesi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi* 12(1): 219-229.

Watson, S. What is Special Education? *Education: Special Education* <http://specialed.about.com/od/idea/a/Special101.htm> (11.01.2014).

ZACBROWSER <http://zacbrowser.com/>
(10.01.2014).

ZİÇEV (Zihinsel Yetersiz Çocukları Yetiştirme ve Koruma Vakfı). <http://www.zicev.org.tr> (12.10.2013).

RESİM KAYNAKÇA

Resim 1. <http://uyumluyasam.com/b/4139/engelli-bireylerin-cizdigi-resimler-dusler-akademisi-resim-atolyesi/> (12.10.2013).

EKLER

EK I

MEB Hafif Düzeyde Zihinsel Yetersizliği Olan Çocuklar İlkokul ve Ortaokulları Haftalık Ders Çizelgesi

DERSLER		SINIFLAR								
		İlkokul				Ortaokul				
		1	2	3	4	5	6	7	8	
ZORUNLU DERSLER	Toplumsal Uyum Becerileri	3	3	3	3	3	3	3	3	
	Hayat Bilgisi	3	3	3	3	2	2	2	2	
	Dil ve Konuşma Gelişimi	3	2	2	2	2	2	2	2	
	Okuma Yazma		2	2	3	3	3	4	4	
	Matematik	3	3	3	3	3	3	3	3	
	Beden Eğitimi	3	3	3	3	2	2	2	2	
	Görsel Sanatlar	3	3	3	3	2	2	2	2	
	Müzik	2	2	2	2	2	2	2	2	
	Beslenme Eğitimi	5	5	5	5	5	5	5	5	
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi				1	1	1	1	1	
	Trafik ve İlk Yardım Eğitimi		1	1	1	1	1			
	Rehberlik/Sosyal Etkinlikler	1	1	1	1	1	1	1	1	
ZORUNLU DERS SAATİ TOPLAMI		26	28	28	30	27	27	27	27	
SEÇMELİ DERSLER	Sanat ve Spor	Görsel Sanatlar (Resim, Geleneksel Sanatlar, Plastik Sanatlar vb.)					1-3	1-3	1-3	1-3
		Müzik					1-3	1-3	1-3	1-3
		Spor ve Fiziki Etkinlikler					1-3	1-3	1-3	1-3
		Drama					1-3	1-3	1-3	1-3
		Sahne Sanatları					1-3	1-3	1-3	1-3
		Halk Oyunları					1-3	1-3	1-3	1-3
		Fotoğrafçılık					1-3	1-3	1-3	1-3
	El Sanatları	El Dokumaları					1-3	1-3	1-3	1-3
		El Örgü Teknikleri					1-3	1-3	1-3	1-3
		Keçe Çalışmaları					1-3	1-3	1-3	1-3
		Makrome					1-3	1-3	1-3	1-3
		Basit Takı Çalışmaları					1-3	1-3	1-3	1-3
		Batik					1-3	1-3	1-3	1-3
	Tarım ve Hayvancılık	Seramik					1-3	1-3	1-3	1-3
		Bahçe Bitkileri Yetiştirme (Meyve, Sebze Yetiştirme vb.)					1-3	1-3	1-3	1-3
		Süs Bitkileri (Çiçek Yetiştirme ve Düzenleme, Bahçe Düzenleme vb.)					1-3	1-3	1-3	1-3
		Evcil Hayvan Bakımı					1-3	1-3	1-3	1-3
	Teknoloji Tasarım					1-3	1-3	1-3	1-3	
Seçilebilecek Ders Saati Sayısı						3	3	3	3	
Serbest Etkinlikler		4	2	2	-	-	-	-	-	
TOPLAM DERS		30	30	30	30	30	30	30	30	

http://www.meb.gov.tr/meb_duyuruindex.php?KATEGORI=2

EK II

MEB Ağır veya Orta Düzeyde Zihinsel Engelliler/Otistik Çocuklar Özel Eğitim Uygulama Merkezi (Okul) Haftalık Ders Çizelgesi

DERSLER		SINIFLAR								
		İLKOKUL				ORTAOKUL				
		1	2	3	4	5	6	7	8	
ZORUNLU DERSLER	Türkçe	10	10	8	8	6	6	5	5	
	Matematik	5	5	5	5	5	5	5	5	
	Hayat Bilgisi	4	4	3						
	Fen Bilimleri			3	3	4	4	4	4	
	Sosyal Bilgiler				3	3	3	3		
	T.C. İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük								2	
	Yabancı Dil		2	2	2	3	3	4	4	
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi				2	2	2	2	2	
	Görsel Sanatlar	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Müzik	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Oyun ve Fiziki Etkinlikler	4	4	4	1					
	Toplumsal Uyum Becerileri	1	1	1	1					
	Beden Eğitimi ve Spor					2	2	2	2	
	Teknoloji ve Tasarım							2	2	
	Trafik Güvenliği				1					
	Bilişim Teknolojileri ve Yazılım					2	2			
	Rehberlik ve Kariyer Planlama								1	
	İnsan Hakları, Yurttaşlık ve Demokrasi				2					
	ZORUNLU DERS SAATİ TOPLAMI		26	28	28	30	29	29	29	29
SEÇMELİ DERSLER	Din, Ahlak ve Değerler	Kur'an-ı Kerim (4)				2	2	2	2	
		Hız Muhammed'in Hayatı (4)				2	2	2	2	
		Temel Dini Bilgiler (2)				2	2	2	2	
	Dil ve Anlatım	Okuma Becerileri (1)		*2	*2	*2	2	2		
		Yazarlık ve Yazma Becerileri (4)					2	2	2	2
		Yaşayan Diller ve Lehçeler (4)					2	2	2	2
	Yabancı Dil	İletişim ve Sunum Becerileri (1)		*2	*2	*2			2	2
		Yabancı Dil (Bakanlar Kurulu kararı ile kabul edilen diller) (4)					2	2	2	2
	Fen Bilimleri ve Matematik	Bilim Uygulamaları (4)					2	2	2	2
		Matematik Uygulamaları (4)					2	2	2	2
		Çevre ve Bilim (1)							2	2
		Bilişim Teknolojileri ve Yazılım (2)							2	2
	Sanat ve Spor	Görsel Sanatlar (Resim, Geleneksel Sanatlar, Plastik Sanatlar vb.) (4)		*2	*2	*2	2/(4)	2/(4)	2/(4)	2/(4)
		Müzik (4)		*2	*2	*2	2/(4)	2/(4)	2/(4)	2/(4)
		Spor ve Fiziki Etkinlikler (Alanlara göre modüller oluşturulacaktır) (4)		*2	*2	*2	2/(4)	2/(4)	2/(4)	2/(4)
		Drama (2)					2	2		
		Zekâ Oyunları (4)					2	2	2	2
		Halk Kültürü (1)						2	2	
	Sosyal Bilimler	Medya Okur Yazarlığı (1)							2	2
Hukuk ve Adalet (1)							2	2		
Düşünme Eğitimi (2)								2	2	
Toplumsal Uyum Becerileri (4)		*2	*2	*2	2	2	2	2		
Seçilebilecek Ders Saati Sayısı						6	6	6	6	
Serbest Etkinlikler		4	2	2	-	-	-	-	-	
Toplam Ders		30	30	30	30	35	35	35	35	
* :2., 3. ve 4. sınıflarda velinin/vasinin yazılı talebi doğrultusunda Yabancı Dil Dersinden muaf tutulacak öğrenciler için, seçmeli ders kısmında * ile işaretli derslerden biri seçilecektir.										

http://www.meb.gov.tr/meb_duyuruindex.php?KATEGORI=2

EK III

MEB Hafif Düzeyde Zihinsel Yetersizliği Olan Çocuklar Özel Eğitim Mesleki Eğitim Merkezi Haftalık Ders Çizelgesi

ÖZEL EĞİTİM MESLEKİ EĞİTİM MERKEZİ HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ
(HAFİF DÜZEYDE ZİHİNSEL ENGELLİLER)

DERSLER		SINIFLAR			
		9. Sınıf	10, 11 ve 12. Sınıf (İşe Yerleştirilemeyen Uygulama Atölyesinde Çalışanlar)	10, 11 ve 12. Sınıf (İşe Yerleştirilen ile Uygulama Atölyesinde Çalışanlar)	
		Ders Saati	Ders Saati	Ders Saati	
ZORUNLU DERSLER	Türkçe	4	2	2	
	Matematik	2	2	2	
	Sosyal Hayat	2	2	1	
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi	1	1	1	
	Müzik	2	2	-	
	Beden Eğitimi	2	2	-	
	Görsel Sanatlar	2	2	-	
	Rehberlik/Sosyal Etkinlikler	1	1	-	
	İş Eğitimi ve Meslek Ahlakı	12	14	24	
	ZORUNLU DERS SAATİ TOPLAMI		28	28	30
SEÇMELİ DERSLER	Sanat ve Spor	Görsel Sanatlar (Resim, Geleneksel Sanatlar, Plastik Sanatlar vb.)	1/(2)	1/(2)	-
		Müzik	1/(2)	1/(2)	-
		Spor ve Fiziki Etkinlikler	1/(2)	1/(2)	-
		Drama	1/(2)	1/(2)	-
		Sahne Sanatları	1/(2)	1/(2)	-
		Halk Oyunları	1/(2)	1/(2)	-
		Fotoğrafçılık	1/(2)	1/(2)	-
	Dil ve Anlatım	Güzel Konuşma ve Yazma	1/(2)	1/(2)	-
		Güzel Yazı Çalışmaları	1/(2)	1/(2)	-
		Okuma Becerileri	1/(2)	1/(2)	-
		İletişim ve Sunum Becerileri	1/(2)	1/(2)	-
		Medya Okur Yazarlığı	1/(2)	1/(2)	-
		El Dokumaları	1/(2)	1/(2)	-
	El Sanatları	El Örgü Teknikleri	1/(2)	1/(2)	-
		Keçe Çalışmaları	1/(2)	1/(2)	-
		Makrome	1/(2)	1/(2)	-
		Basit Takı Çalışmaları	1/(2)	1/(2)	-
		Batik	1/(2)	1/(2)	-
		Seramik	1/(2)	1/(2)	-
		Tarım ve Hayvancılık	Bahçe Bitkileri Yetiştirme (Meyve, Sebze Yetiştirme vb.)	1/(2)	1/(2)
	Süs Bitkileri (Çiçek Yetiştirme ve Düzenleme, Bahçe Düzenleme vb.)		1/(2)	1/(2)	-
	Evcil Hayvan Bakımı		1/(2)	1/(2)	-
	Bilgisim Teknolojileri	Ofis Uygulamaları	1/(2)	1/(2)	-
		İnternet Kullanımı	1/(2)	1/(2)	-
	Teknoloji ve Tasarım		1/(2)	1/(2)	-
	SEÇMELİ DERS SAATİ TOPLAMI		2	2	-
	TOPLAM DERS SAATİ		30	30	30

http://www.meb.gov.tr/meb_uyuruindex.php?KATEGORI=2

EK IV**MEB Ağır veya Orta Düzeyde Zihinsel Engelliler/Otistik Çocuklar Özel Eğitim İş Uygulama Merkezi (Okulu) Haftalık Ders Çizelgesi****ÖZEL EĞİTİM İŞ UYGULAMA MERKEZİ (OKULU) HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ
(AĞIR VEYA ORTA DÜZEYDE ZİHİNSEL ENGELLİLER/ OTİSTİK ÇOCUKLAR)**

DERSLER			SINIFLAR				
			9	10	11	12	
ZORUNLU DERSLER	Toplumsal Uyum Becerileri		2	2	2	2	
	Dil ve Konuşma Gelişimi		1	1	1	1	
	Okuma Yazma		2	1	1	1	
	Matematik		2	1	1	1	
	Beden Eğitimi		1	1	1	1	
	Görsel Sanatlar		1	1	1	1	
	Müzik		1	1	1	1	
	Beslenme Eğitimi		5	5	5	5	
	Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi		1	1	1	1	
	İş ve Uygulama Dersi		12	14	14	14	
ZORUNLU DERS SAATİ TOPLAMI			28	28	28	28	
SEÇMELİ DERSLER	Sanat ve Spor	Görsel Sanatlar (Resim, Geleneksel Sanatlar, Plastik Sanatlar vb.)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Müzik	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Spor ve Fiziki Etkinlikler	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Drama	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Sahne Sanatları	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Halk Oyunları	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Fotoğrafçılık	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
	El Sanatları	El Dokumaları	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		El Örgü Teknikleri	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Keçe Çalışmaları	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Makrome	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Basit Takı Çalışmaları	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Batik	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Seramik	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
	Tarım ve Hayvancılık	Bahçe Bitkileri Yetiştirme (Meyve, Sebze Yetiştirme vb.)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Süs Bitkileri (Çiçek Yetiştirme ve Düzenleme, Bahçe Düzenleme vb.)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
		Evcil Hayvan Bakımı	1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
	Teknoloji ve Tasarım		1/(2)	1/(2)	1/(2)	1/(2)	
	SEÇMELİ DERS SAATİ TOPLAMI			2	2	2	2
	TOPLAM DERS SAATİ			30	30	30	30

http://www.meb.gov.tr/meb_duyuruindex.php?KATEGORI=2

Sanal Ortamda Karşıt-Kamusal Alanlar Yaratmak: Dijital Eylemci Ağları

Selda Özturan¹, Sevtap Örgel²

ÖZET

1990'lı yılların ortalarından itibaren, internetin hayatımıza girmesiyle beraber, iktidarın denetiminin büyük ölçüde dışında kalan özerk alanlar olan sosyal ağlarda bilgi akışı sağlanmaya başlamış, bilgi çok kısa zamanda çok uzak mesafelere taşınmış ve akışkan bir niteliğe bürünmüştür. Bilgi, iletişim, etkileşim ve işbirliği sözcükleri günümüz dünyasının temel kavramları haline gelmiş, bu değişim aynı zamanda insanların bir araya gelme ve örgütlenme biçimlerini de değiştirmiştir. Bireylerin bilgi ile ilişkisini dönüştüren, bilgi edinme, iletişim ve etkileşim imkânlarını zenginleştiren, insanları sanal ortamda buluşturan internetteki sosyal ağlar, yeni bir kamusal alan olan sanal ortamda, karşıt-kamusal alanlar yaratarak direniş bölgelerinin oluşmasını sağlamaktadır. Hiyerarşinin ve merkezin olmadığı sanal ortamın bu özerk alanında insanlar üzüntülerini, fikirlerini, görüntülerini ve umutlarını dile getirerek katılımcı ve paylaşımcı bir kültürü büyütmektedirler. İletişim, etkileşim ve işbirliği içinde birbirleriyle bağlar kurarak, geçici ve dinamik ittifaklar yaparak, otoriteye karşı direniş ve dayanışma politikalarını örgütlemekte, otoriteye meydan okumakta ve bozguna uğratmaktadır. Bu çalışmada, başka bir dünyanın mümkün olduğu inancını benimseyen insanların estetik ve yaratıcılık vurgusunu içine alarak sanal ortamda gerçekleştirdikleri ve sokakla bütünleştirdikleri eylemleri incelenecek, sürecin nasıl şekillendiği sorusuna cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: dijital eylemci ağları, karşıt-kamusal alan, sosyal ağlar, sanat ve direniş

Creation of Opposing-Public Spheres in the Virtual Platform: Digital Activist Networks

ABSTRACT

Ever since the Internet entered into our everyday life since the middle of 1990s, information flow through social networking sites which remain to a large extent as autonomous spaces outside of power control enabled the transfer and sharing of information in record time between very long distances and as a result the quality of information became fluid. The words such as information, communication, interaction and collaboration have become fundamental concepts in today's world, while this transformation also changed people's ways of association and organizational forms. Social networking sites on the Internet which transformed individuals' relationship with information and enriched the opportunities for information gathering, communication and interaction by bringing people together in a virtual platform, also provided new pockets of resistance by creating opposing public spheres in the virtual platform as the new public realm. In this autonomous space of the virtual platform where hierarchy or centralisation do not exist, people are creating an increasingly growing participatory and sharing culture whereby they are expressing their sorrows, ideas, visual images and hopes. People are organising new politics of resistance and solidarity against authority via the establishment of bonds, transient and dynamic alliances by communication, interaction and collaboration with each other and are challenging and defying authority. In this study, actions in the virtual platform which are complemented by actions on the street by people who believe that another world is possible including their emphasis of esthetics and creativity is going to be examined in order to seek an answer to the question of how the process takes shape within a virtual platform.

Keywords: dijital activist network, opposing-public sphere, social network, art and resistance

¹ (Öğr. Gör.), Kocaeli Üniversitesi, seldaerturk@msn.com

² (Öğr. Gör.), Kocaeli Üniversitesi, sevtaporgel@hotmail.com

Giriş

Ağ toplumu internet tabanlı bir toplumdur ve toplumsal hayatın bir parçası olarak dönüştürücü bir niteliğe sahiptir. Temel çıkış noktasını enformasyonun oluşturduğu ağ toplumu modelinde ilişkiler yüz yüze iletişim yerine sosyal ağlar üzerinden gerçekleşmektedir. Manuel Castells'e göre (2013: 21) "ağ" birbiriyile bağlantılı düğümler dizisi, sınırsız biçimde genişleyebilen yapıdadır. Bu ağa dayalı toplumsal yapılar ise dinamik ve açıktır.

Yeni enformasyon teknolojileri küresel, araçsal ağlarla dünyayı birleştirerek, yeni iletişim kanalları açarak, hayatı şekillendirmektedirler. Dijital çağda iletişim teknolojisinin sürekli dönüşümü hem küresel hem yerel düzeyde sürekli değişen bir örüntü halindeki ağ üzerinden toplumsal hayatın tüm alanlarına yayılır. İnternet ve yeni iletişim teknolojilerinin etkisi siyasi ve ekonomik alanla birlikte sosyal hayatı da biçimlendirir.

Sosyal ilişkilerde ve özellikle kültürel kodların aktarılmasında önemli bir rol oynayan dijital iletişim ağları, bu ağlara dahil olanların etkileşime geçebilecekleri bir imkan sunmaktadır (Castells, 2005: 630).

Sanallığa dayalı ağ toplumu, internet ve bugün her yerde öne çıkan iletişim platformu olan kablosuz iletişim ağları sayesinde, yatay ve çok yönlü yayılma ve örgütlenme imkânı sunarak, bir anda birçok insanın çevrimiçi bir arada bulunmasını sağlayabilmektedir.

Bu ise yeni bir örgütlenme ve eylem biçiminin doğmasını kolaylaştırmıştır. Facebook, Twitter, You Tube gibi sosyal medya araçları, halkın hızla mobilize edilmesini sağlayarak bu ağlara dahil olanların etkileşime geçebilecekleri yeni bir kamusal alan, karşıt-kamusal alanlar yaratmaktadır.

Karşıt-kamusal alan kavramı ilk olarak Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin kuramında yer almıştır. Negt ve Kluge, egemen sınıfın iktidarının var olduğu kamusal alanı, egemen politik kamusal alan olarak ifade etmişler ve karşıt-kamusal alanın, egemen politik kamusal alanı ele geçirmeye yönelik olduğunu belirtmişlerdir. Negt ve Kluge,

"...egemen politik kamusal alanı (ulusal ve ulus üstü düzeyleriyle) toplumsal mücadelelerin, sistemin (sömürü ve tahakküm yapılarının) yeneden üretimini sağlayacak biçimde denetlenmediği, karmaşık yapılar ve araçlar içeren bir alan olarak" tanımlarlar. Egemen kamusal alan, zayıflamakta olan burjuva kamusal alan ile, güçlenmekte olan endüstriyel-ticari kamusal alan arasındaki gerilimli alanların eklenmesi sonucu ortaya çıkar. Alternatif kamusal alan ise, ulus-devletlerde küreselleşme ile ortaya çıkan sorunları ezilenlerin lehinde çözmeye çalışan söz ve eylemlerden meydana gelir. Alternatif kamusal alan sınıf-dışıdır, fakat eşitsizlik ve tahakküme karşı duruşuyla sınıf ilişkilerine taraf olabilir ve bu alanda demokratik mücadeleler verebilir. Karşıt kamusal alan ise emek-sermaye çelişkisi üzerinde yükselen, sınıfsal mücadele esas alınarak anti-kapitalist, kolektif ve kurucu nitelikli politik söz ve eylemlerin oluşturduğu alandır" (Özbek, 2004: 182.

İnsanların yaşam alanlarını metalaştıran, kâr üzerine kurulu egemen kamusal alana karşılık karşıt-kamusal alan, kolektif dayanışma ve karşılıklılık ilişkileri dayanmaktadır. Her bireyin değişimi başlatma gücünün olduğunu varsayarak gerçeklik ve ütopya arasında bağlar kurmaya çalışır. Egemen kamusal alan tarafından kısıtlanmış durumda olan karşıt-kamusal alan, "verili koşullar altında egemen bir kamusal alan olarak var olmadığından, ancak krizler, savaş, teslimiyet, devrim ve karşı

devrim gibi tarihsel yarıklardan, kriz durumlarından kurulmak zorundadır” (Çetin, 2006: 29).

1998’de Carmin Karasic, Brett Stalbaum, Stefan Wray ve Ricardo Dominguez, Elektronik Rahatsızlık Tiyatrosu (ERT) adını verdikleri oluşumlarıyla Chipas’daki Meksika yerlileri olan Zapatistalarla dayanışma içine girerek, ilk kez sanal ortamda karşıt-kamusal alanlar yaratarak hükümet baskısına karşı Zapatista yerlilerinin başkaldırısına destek olmuşlardır.

“İlk kez internet ortamı sanatsal ve politik kaygıları harmanlayarak bir eyleme mecra oluşturmaktadır. Bunun için geliştirilen Flood Net adında bir bilgisayar programı, karşısındaki web sitesini ele geçirip onu işlevsiz hale getirmektedir. ERT’in amacı pek çok mikro anonim grubun dayanışmasıyla siyasal bir direnç yaratmaktır. Bu davayı savunan dünyanın dört bir tarafındaki aktivistler Flood Net’i bilgisayarlarına indirirler. Bu program sayesinde hedef alınan sitelerde hiç durmaksızın gerçekte var olmayan web sayfaları açılmak istenmektedir. Bunlar Meksika Başkanı Ernesto Zedillo’nun resmi sitesi, Meksika Borsası, Pentagon ve Chase Manhattan Bankası’nın siteleridir. Eylemciler, Başkanın sitesi yerine köyleri basılarak Meksika ordusu tarafından öldürülen Zapatista yerlilerin isimlerini koyarlar. Çok sayıda eylemcinin aynı anda bu programı kullandığında internet hizmet sağlayıcısı aşırı yüklenmekte bu eylem sistemi yavaşlatmaktadır” (Tunç, 2011: 199).

Sanatın estetik ve yaratıcılık vurgusunu içine alarak gerçekleştirilen bu eylem, yeni bir toplumsal muhalefet biçimini görünür kılmakla beraber baskıcı hükümetler ya da büyük şirketlerin toplum üzerindeki hakimiyetini nasıl yeniden-üretecek şekilde yapılandırılabileceğini, sanal ortamın nasıl taktiksel olarak kullanılabilceğini göstermesi açısından

önemlidir. Aynı zamanda bu yeni eylem biçimini kimlik ve temsil kavramları üzerinden de değerlendirmek mümkündür. Merkezi otoriteye karşı kimlik farklılıklarının tanınması ve özerklik, bu yeni eylem biçimlerinin amaçları ve değerleri arasında yer almaktadır. Nitekim, özellikle sosyal paylaşım siteleri üzerinden kimliğe yapılan vurgu önemli bir tutum olarak belirmektedir. Kadın hakları, sivil haklar, çevreci hareketler, dini gruplar, etnik kökene dayalı oluşumlar, cinsiyet farkına dayalı ayrımlarla ve daha birçok kimlik temsilleri yeni medya ortamında yer almaktadır.

Yukarıda da değinildiği gibi, yeni teknolojilerin ve internetin yarattığı ağ toplumu, klasik örgütlenme ve elbette iletişim biçimlerini etkilemektedir. Ağlar oluşturan yeni eylem biçimleri, genellikle işgaller ve sokak gösterileri sayesinde kent uzamına yayılmış olsa da, varlıklarını internetin özgür ortamında sürdürmektedirler. İnsanlar artık; çok hızlı bir şekilde bir araya gelip dağılabilme, gayri merkezi bir örgütlenmeyle öngörülemez davranışlarda bulunabilme, iç ve dış iletişimi önlenemez bir şekilde sürdürebilme, yerel eylemlerine küresel iletişim kanallarını kullanarak destek yaratabilme ve iktidarlar üzerinde görülmemiş baskı yaratabilme; her şeyden önemlisi, baskının koşulu olan görünmezlik duvarını yıkarak ülkeleri dünyaya şeffaflaştırabilme gibi yeni güçlere sahiptirler (Uçkan, 2011: 18). Merkezlesizleşmiş, hiyerarşik olmayan, yatay koordinasyon özelliği bulunan ağ yapılanmalarının liderleri ve karargahları yoktur. “Bölünerek çoğalırlar, düğümler ve çemberler halinde organize olurlar ve sürekli hareket halindedirler” (Uçkan, 2011: 39).

İnternetin hayatımıza girmesiyle beraber şekillenen, ağlar oluşturan yeni eylem biçimini biz bu çalışmamızda dijital eylemcilik olarak

adlandıracağız. Dijital eylemciliği, hedeflenmiş bir otoriteye/iktidar odağına karşı ağ yapıları ve bilgi teknolojilerinin yayılım hızından faydalanılarak, örgütlenme, kitlelere mesaj verme, bilgi akışı sağlama ve protesto yoluyla kolektif taleplerin dile getirildiği organize bir yapı olarak tanımlayabiliriz. İktidar odaklarının, küresel politik stratejilerle donanmış devletler ve çok uluslu şirketler, herkesi gözetim, izleme, dinleme, fişleme, sansür yoluyla kontrol altında tutma stratejilerine karşı, dijital eylemcilerin iktidar mekanizmaları dışında, iktidara karşı bir örgütlenme alanı da yaratarak, iletişimi ağını genişletmeleri, küresel çapta destek alabilmeleri, kamuoyunu etkilemeleri mümkün olabilmektedir. Toplumsal değişimi sağlamak için interneti ve sosyal medyayı kullanan dijital eylemciler ifade özgürlüğü, insan hakları ya da çevre gibi sosyal ve politik konulardaki olaylar üzerine merkezden bağımsız olarak büyüyebilen alternatif kamuoyu oluşturarak sosyal medya platformlarında örgütlenmekte ve çoğu zaman eylemlerini sokağa taşımaktadırlar. Geniş kitlelere ulaşması hedeflenen dijital eylemleri, günlük yaşamdaki ortamın dışında bir ara alan oluşturarak yeni varoluş biçimleri, yeni farkındalıklar yaratmayı amaçlayan, kolektif eylemlerinin etkisini arttırmak için yaratıcı yöntemler bulmak ve yenilikler üretmek zorunda olan bilinçli bir eylem tarzı olarak kabul etmekteyiz. Bu noktada sanat önemli bir direniş potansiyeli yaratmakta ve toplumdaki diğer direniş pratiklerine eklenerek sistemin kısıtlayıcı stratejilerine, mekana ve bağlama özgü hesaplı eylemler, taktikler, kırılmalar yaratma yoluyla müdahale etmektedir.

“Sanatın bir nesne değil dünyayı görme ve dünyada eylemde bulunma biçimlerimizi dönüştürme potansiyeli olan bir toplumsal ilişki olduğu” (Scholl, 2015: 200) görüşü eylemlerin

büründüğü “kapitalizme karşı karnavallar” halini açıklar niteliktedir. Kapitalizme karşı karnaval kavramı *Reclaim the Streets* (Sokakları Geri Al) adlı grupla birlikte, sokak protestolarında bilinçli bir eylem tarzı olarak algılanmaya başlamıştır. Kalabalık caddeleri, büyük kavşakları, şehirler arası yolları trafiğe kapatarak hazırlıksız partiler veren *Reclaim the Streets* grubu, çoğu politik eylemin öngörülebilir ve sıkıcı olduğunu, bildiğimiz protestolara benzemeyen sokakların alışık işlevlerinden kurtarıldığı sokak partilerinin ise bunun tam zıddı olduğu görüşündedir. Sokak partileri hiyerarşik düzenin askıya alınışını, baskın düzenden geçici bir kurtuluşu ifade eder. Gündelik hayatın normal akışı içerisinde geçici kırılmalar yaratır. *Sitüasyonist Enternasyonal*'in sözcülerinden Raoul Vaneigem'a göre,

“Sokak Partisi, [...] karnavalımsı bir ters çevirme olarak okunabilir: Karnavalı devrimci an yapma girişimi olarak, “Olan”ın uzandığı yolun üzerine “ne olabilir”i koyarak; hızla “orada-ve-sonra”ya varmaya çalışan yoldaki “şimdi-ve-burada”yı yücelterek, radikal değişim olasılığını yeniden canlandırmayı umar [...] Yayılan bir arzudur: özgürlük, yaratıcılık ve gerçek hayat arzusu” (Akt. Scholl, 2015: 204).

Kamusal alana sanatla müdahale ederek gündelik hayatın normal seyrini kesintiye uğratma amacındaki sanat eylemcileri, Sitüasyonistlerin “durum kurmak” dedikleri teorilerini kullanarak normal akışı ve mevcut baskıları bir takım stratejilerle tersine çevirmeyi amaçlamaktadırlar. Durumlar, karşıt-kamusal alan oluşturan, estetik-politik bilinçle örgütlenen, sürekli değişebilen, birçok faktörle iletişim içinde olan bilinçli bir tavidir. Sanat eylemcilerinin Sitüasyonistlerden ödünç aldıkları bir diğer kavram detournement (saptırma), metot olarak önerdikleri ise derive (sürüklenme)

kavramıdır. Yukarıda değindiklerimizden yola çıkarak, bugün ağırlıklı olarak eylemci sanatın odağında, küreselleşme ve kapitalizm eleştirisinde de yer alan söylemlerin ve kavramların olduğunu söyleyebiliriz.

Dijital eylemcilerin örgütlenme biçiminin Deleuze ve Guattari'nin köksap (rhizom) kavramında olduğu gibi ne başı ne de sonu vardır. Bu yaklaşıma göre birbirini sarıp sarmalayan yer altındaki kökler gibi yatay ve hiyerarşiden uzak bir yapılanmayla ağ yapısını oluştururlar.

"Köksapın en bilinen örneği ayrıkotudur. Bir ayrıkotunu bahçenizden temizlemek isterseniz, bir bölümünü koparıp atmanız yetmez. Onu tamamen kurutmanız veya temizlemeniz gerekir. Ayrıkotuna kimyasal silahlarla saldırmanızda işe yaramaz, çünkü bu sefer tüm bahçeyi kurutursunuz. Ayrıkotu bir tür ağ bitkidir. Bir ağ halinde yayılır ve ağ gibi hareket eder. Tamamen mobildir, yani bir yerden bir başka yere ağ özellikleri sayesinde seyahat edebilir" (Uçkan, 2011: 49).

Köksapın aksine dikey ve yalnızca doğrusal bağlantılarla birbirine bağlı olan hiyerarşik ağaç biçimli model ise daima kökten gövdeye doğru tek yönlü akan bir akış şeması gösterir. Köksap biçimli modelden farklı olarak dallar her zaman ana gövdeye bağlıdır ve hiçbir zaman birbirleriyle ilişkileri yoktur.

Dijital eylemcilerin örgütlenme biçimlerini Deleuze ve Guattari'nin "köksap" kavramıyla ilişkilendirdiğimiz gibi Hakim Bey'in "Geçici Otonom Bölge" kavramıyla da ilişkilendirebiliriz. Geçici Otonom Bölge, "doğrudan Devlet'le çarpışmaya girmeyen bir ayaklanma gibidir, bir alanı (mekansal, zamansal ya da düşlemsel) özgürleştiren ve sonra da Devlet onu ezmeden evvel başka bir yerde başka bir

zamanda yeniden oluşmak üzere kendini fesheden bir gerilla operasyonu gibidir (Hakim Bey, 2009: 148)". Geçici Otonom Bölgeler, iktidarın otoritesine karşı kendi anarşist sosyal iletişim alanlarını oluşturabilen, ağ içinde sürekli dolaşan, yerleşik değerleri karnavalesk anlamda ters yüz ederek sanat ile hayat arasındaki sınırları bulandırarak kendisine geçici bağımsız bölgeler yaratarak faaliyet gösteren göçebe muhalefet odakları olarak tanımlanabilir, ve birçok dijital eylemci ağ için taktik olarak kullanılmaktadır.

Dijital eylemci ağlarının kronolojisini incelediğimizde, Zapatistaların eylemleri ilk adım olarak nitelenebilir. Sızıntı belgeleriyle devletler ve çokuluslu şirketlerin sınırlarını ifşa etmeye ve oynadıkları oyunun kurallarını bozmayı amaçlayan sızıntı Wikileaks belgeleri, dijital eylemci ağlarının internet ortamında nasıl işbirliği içinde çalıştığını göstermesi açısından önemlidir. 2006 yılında faaliyete geçen görünürde bir internet sitesi olan Wikileaks, erişilemez belgeleri açığa çıkarmak için kurulmuş olan bir organizasyondur. 2006 yılından beri faaliyette olsa da 2010 yılında Bağdat'da, içlerinde iki Reuters gazetecisinin de olduğu silahsız bir gruba ateş açan bir ABD helikopterin kameradan kaydedilmiş görüntüleri sızdırmasıyla (Uçkan, 2011: 17) dünya gündemine girmiş oldu. Ardından ABD'nin Afganistan işgali ile ilgili Afgan Savaş Günlükleri ve Irak işgali ile ilgili Irak Savaş Kayıtlarını yayınlamaları Afganistan ve Irak işgalinin içyüzünü ve ABD'nin işlediği savaş suçlarını açığa çıkardı. Hemen sonrasında ABD Dış İşleri Bakanlığı ile ABD Konsoloslukları arasında geçen hassas yazışmaları içeren *Cablegate* belgelerini yayınladılar. Wikileaks belgeleri, şimdiye kadar sadece devletlerin ve çokuluslu şirketlerin oynadığı bu oyuna yeni ve davetsiz oyuncuların girebileceğini, halkın da bu oyuna mü-

dahil olabileceğini ve teknoloji çağında yaşadığımız bu derin dönüşümün işaretlerini göstermesi açısından önemlidir (Uçkan, 2011). Dünyanın dört bir yanından aktivist, gazeteci, enformasyon uzmanı, matematikçi, şifreleme uzmanı ve muhalif gruplara mensup binlerce gönüllünün işbirliği içinde çalıştığı bu organizasyonu “sansürlemeye, kaynaklarına el koymaya çalışan şirketler anonim hacker orduları tarafından saldırıya uğramaktadır, sansürleme imkanının olmadığı bu yapı aynı zamanda kolaylıkla çoklanabilir bir örgütlenme modeli olduğu için, sürekli yeni Wikileaksler ortaya çıkmaktadır” (Uçkan, 2011: 36).

2011 yılına girdiğimizde ise ilk olarak Tunus’da başlayan, sonra domino etkisiyle Mısır, Libya, Cezayir, Yemen, Ürdün, Suriye gibi Arap devletlerine yayılan devrim dalgasıyla halk yeniden oyuna girmiş ve tarihe Arap Baharı olarak geçmiştir. Arap Baharı’nı, Orta-doğu halkının demokrasi, özgürlük ve insan hakları talepleriyle başlattıkları, dijital ağlarda hızlı ve etkili bir biçimde tartıştıkları ve örgütlendikleri, sonrasında kent uzamına yayılan internet tabanlı toplumsal bir hareket olarak tanımlayabiliriz. Dijital ağlar, bölge halkları arasında bağlar oluşturmak ve uluslar arası destek ağları kurmak için eylemciler tarafından stratejik bir biçimde kullanılmıştır. Ayrıca Castells’in Arap isyanlarında değindiği önemli bir noktada sanatsal siyasi yaratıcılıktır.

“Hareketler, özellikle Suriye’de yenilikçi grafik tasarım eseri avatar imgeleriyle, mini belgesellerle, You Tube’da yayınlanan web dizileriyle, video bloglar fotoğraf montajları vs. ile destekleniyordu. Bu imgelerin gücü ve yaratıcı anlatının harekete geçirdiği hem seferber edici hem yatıştırıcı hisler, harekete katılan eylemcilerin geniş ölçekte genç nüfusla bağlantı kurmak için dayanabileceği, böylece de-

ğişen siyasetin bir aracı olarak kültürü değiştiren sanal bir sanat ve anlam ortamı yarattı” (Castells, 2013: 102).

Arap Baharının ardından birbirleriyle etkileşim içindeki güçlerin iç içe geçerek yaptığı dalgalanmalara benzer biçimde İspanya’da Indignas (Öfkeliiler), Yunanistan’da, Portekiz’de, İtalya’da ve ardından ABD’de *Occupy Wall Street* (Wall Street’i İşgal Et) hareketi, finans sektörünün önemli kurumlarının olduğu Wall Street sokağında başlamıştır. Castells, *Wall Street’i İşgal Et* hareketinin ortaya çıkış nedenlerini şöyle açıklar.

“Havada öfke kokusu vardı. Başta birden bire emlak piyasası çöktü. Yüz binlerce kişi evlerini kaybetti. Milyonlarca insan uğruna hayatını verdiği varlıkların büyük bölümünden oldu. Sonra finans sistemi, yöneticilerin spekülasyonları ve açgözlülüğü yüzünden çöküşün eşliğine geldi. Onlara yardım eli uzatıldı. Vergi ödeyenlerin parasıyla...Ayakta kalan finans şirketleri kredi vermeyi kestiler, böylece binlerce şirket kapandı, milyonlarca iş imkanı son buldu, maaşlarda büyük düşüşler oldu. Hiç kimse sorumlu tutulmadı. İki siyasi parti de finans sisteminin kurtarılmasına öncelik verdi....Sonra kasırga koşturdu”(Castells, 2013: 141).

13 Temmuz 2011’de kültürel eleştiri dergisi olan *Adbusters*’ın “Bir Tahrir anına hazır mısınız? 17 Eylül’de aşağı Manhattan’a akın, çadırlar, mutfaklar, barışçıl barikatlar kurun ve Wall Street’i işgal edin” (Castells, 2013: 143) çağrısını blogunda yayınladı. Uzun bir süredir ABD ekonomisinin finansal yıkımı üzerine analizler ve bilgiler yayınlayarak Amerikalıların yüzde 99’unu seferber olmasının vakti geldiğini söyleyen *AmpedStadus* adlı başka bir eylemci ağı, *Anonymous* gibi eylemci ağları bir araya gelerek, herkesi “ekonomik zorbalık sistemi-

ne karşı şiddet dışı bir biçimde isyan etmeye" (Akt. Castells, 2013: 143) çağırdılar. İnternetten doğan ve internetten yayılan, gündelik hayatın rutinini kesintiye uğratan bu harekette haberleşme büyük oranda Twitter, Facebook ve YouTube üzerinden devam etmiş, tutuklanmaların yaşandığı, Zuccotti Parkı'nın boşaltıldığı anlar sosyal medyanın en yoğun kullanıldığı zamanlar olmuştur. Castells'e göre bu hareketin temel başarısı, "başka bir hayatın mümkün olduğu umudunu yeniden yeşertmesiydi" (Castells, 2013: 176).

2013'de farklı bir bağlamda fakat benzer bir biçimde Türkiye'de Gezi Parkı protestoları ortaya çıkmıştır. Mayıs 2013'de Taksim Meydanı yayalaştırma projesi yapımı kapsamı altında Gezi Parkı'nın duvarının yıkılması ve ağaçların yerinden sökülmesiyle Gezi parkına çadırlar kurulmuş, Gezi parkı aylarca toplumsal yaşamla dolmuştur. Gezi Parkı eylemlerinde direniş, bireylerden ve küçük gruplardan başlamış sosyal ağlarda örgütlenmiş sonrasında Türkiye'ye yayılmış, tüm dünyadan destek görmüş ve dünyanın dört bir tarafındaki hareketlerle ağlar kurmuştur. Gezi parkı direnişi diğer ülkelerden farklı olarak, "finansal krize ve tasarruf karşı bir protesto değil, sermaye birikimi adına Türkiye'nin doğasını ve kültürünü yok eden ekonomik büyüme modeline getirilmiş bir eleştiri olması (Castells, 2013: 303) nedeniyle de anlamlıdır. Art arda çıkan bu isyanlara neden olan şey sadece yoksulluk, ekonomik kriz, adaletsiz bir toplum yada demokrasi eksikliği değildi.

"Korkuyu isyana, isyanı daha iyi bir insanlık umuduna çevirenleri bir araya getiren şey en başta ister finansal, ister siyasal, ister kültürel olsun, iktidardakilerin sinizmi ve küstahlığının kıskırttığı aşağılanmaydı. Tekrar tekrar çıkmazlara sapan çok sayıda ideolojik ve ku-

rumsal tuzaktan kaçarak, yeni bir yol açıp öreerek sıfırdan yeni baştan kurulacak bir insanlık" (Castells, 2013: 18). Joseph Schumpeter'in deyimiyile 'yaratıcı yıkım' olarak nitelendirilen (Akt. Uçkan, 2011: 18), Başka bir dünyanın mümkün olduğunu inancını savunan, eskiyi silip yeniye yol açmayı amaçlayan bu dönüşüm işaretlerinin her birinde internetin ve daha önemlisi kablosuz iletişim ağlarının yadsınamaz bir önemi vardır.

Sonuç

Teknolojide yaşanan değişimler hayatın her alanını etkilediği gibi, toplumların iletişim ve örgütlenme biçimlerini de etkilemiştir. Dünyayı birbirine bağlayan dijital ağlar, toplumsal eylemlere yeni hareket alanları açmaktadır. Çalışmamızda bahsettiğimiz dijital ağlar, hükümetlerin ve/veya şirketlerin kendi çıkarları ve değer yargıları doğrultusunda iktidarlarını korumak için kullandıkları tekelleri altındaki iletişim kanallarının dışında kalan, karşı iktidarlarını oluşturdukları özerk alanlardır. Bu özerk alanlarda insanlar bir araya gelerek iktidar ile karşı iktidarları arasında olan çatışmalı ve etkileşimli ilişkiyi inşa ederler. İnsanlar, dünyanın her hangi bir yerinde olan her hangi bir olayla ilgili ana akım medyanın haberinin karşısında aynı olayla ilgili kendi paylaşımlarını yapmakta, haberi istediği yönde konumlandırabilmekte ve yeni bir anlam yaratmaktadırlar. Böylelikle dünyanın herhangi bir yerindeki sorunlardan haberdar olan insanlar, süratle örgütlenerek sorunların çözümü için dijital ağlarda ve sokaklarda harekete geçerek, toplumun ve küreselleşen dünyanın şekillendirilmesinde rol oynamaktadır. İktidarın denetiminden bağımsız olarak karşı iktidarlarını kuran dijital eylemcilerin, direnme yönünde strateji geliştirme ve alternatif perspektifler geliştirecek toplumsal dönüşüm çabaları, disiplinler arası çalışma-

ları (sanat, politika, felsefe, edebiyat, sosyoloji gibi) gerekli kılmaktadır. Dijital eylemlerin bu kadar etkili olmasının bir nedeni sanat ve politika arasında işbirliği alanlarının açılmasıdır. Yaşadığımız bu süreçte sanatın toplumsal hareketlerin bir parçası olarak söylemini derinleştirdiğini, durağanlaşmış ve bitirilmiş biçimlerle yetinmediğini ifade edebiliriz. Dijital ağlarda ya da sokakta gündelik yaşantımızda kurduğumuz her türlü iletişimin içine sızan sanat günümüzde ayrıcalıklı ve bağımsız bir alan değildir artık, hayatın içinde eriyip giden, insanlar arasında iletişim, işbirliği ve toplumsal ilişki üretimini üstlenen, katılımcı bir yapıdadır. Modernizm'in tekil ve özerk sanat yapıtı idealinin aksine günümüzde sanat ile hayat arasındaki sınırlar kalkmış, sanat toplumsal hareketlerin parçası ve katalizörü konumuna gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Castells, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür: Ağ Toplumu-nun Yükselişi*, çev.Ebru Kılıç İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castells, M. (2013). *İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çetin, A. (2006). Kamusal Alan ve Kamusal Mekan Olarak "Sokak", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı.
- Çoban, B. (Hazırlayan) (2009). *Küreselleşme, Direniş ve Ütopya: Yeni Toplumsal Hareketler*, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Erdoğan, Ş. (Hazırlayan) (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bey H. (2009). *TAZ: Geçici Otonom Bölge, Ontolojik Anarşi, Şiirsel Terörizm*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2011). *Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özbek, M. (2004). "Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık," *Kamusal Alan*, İstanbul: Hil Yayın.
- Ruivenkamp, G., Jongerden, J. ve Öztürk, M. (2010). *Teknoloji ve Toplum: Yıkıcı Bir Direniş ve Yeniden Yapılanma*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Scholl, C. (2015). *Bakunin Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuryel, A. ve Fırat, B.Ö. (Der) *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunç, A. (2011). Kanunsuz Ama Meşru: Sanal Ortamda Sivil İtaatsizlik ve İnternet Korsanlığı, *Cogito*, 67, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uçkan, Ö. ve Ertem, C. (2011). *Wikileaks: Yeni Dünya Düzenine Hoş Geldiniz*, İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Zizek, S.(2013). *Tehlikeli Rüyaalar Görme Yılı*, İstanbul: Encore Yayınları.
- Zizek, S.(2013). *Dünyadaki İsyanların Anlamı*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Aydın Sanat'a Katkıları

Günümüzün Değişen Paradigmasında Eğitim ve Sanat¹

Hasan Saygın²

19. Yüzyıl başlarında terk edilen paradigmanın ürünü olan dogmatik eğitim modelinin yetiştirdiği birey, zamanla değişen paradigmanın gerektirdiği özellikleri karşılamaktan doğal olarak uzaklaştı. Zamanın değişen paradigmasında tebaanın yerini yurttaş almakta ve "insanlar, haklar yönünden özgür ve eşit doğarlar ve yaşarlar" söylemi önem kazanmaktaydı. Friedrich Wilhelm Christian Carl Ferdinand von Humboldt'un bu dönemde ortaya koyduğu eğitim modeli, değişen paradigmaya uygun bireyi yetiştirmeyi olanaklı kılıyordu. Bu modelde bağımsız düşünebilen yurttaşlar yetiştirmek esas amaç idi. Von Humboldt'a göre ilköğretim, çocuğa düşünmeyi, düşüncelerini ifade etmeyi ve okuma yazmayı öğretmeli ve çocuğu "şey"leri tarif etme yolunda karşılaşılan güçlükleri aşabilecek hale getirmeliydi. Ortaöğretim ise, eksikliği halinde bilimsel içgörü ve becerinin mümkün olamayacağı dilbilgisi, tarih ve matematik konularındaki bilgilerin eşit ağırlıklı olarak öğrencinin düşünme yeteneğini geliştirecek biçimde verilmesiyle ilgiliydi. Ancak burada von Humboldt için iki temel kaygı söz konusuydu: Birincisi, "öğrenme" eyleminin kendisiyle ilgili; ikincisi, "öğrenmeyi öğrenme" ile ilgiliydi. Öğrenci ortaöğretimden ancak, kendi kendine öğrenebilecek duruma gelmesini sağlayacak kadar bilgiyi başkalarından edindikten sonra mezun olabilmeliydi. Eğitim bu kaygılar etrafında dönmeliydi ki; ilköğretimde varlığı şart olan öğretmenin rolü, orta öğretim bittiğinde neredeyse vazgeçilebilir hale gelsin. Böylece, sıra üniversiteye geldiğinde artık öğrenci pasif bir "öğrenen" olmaktan çıkarak "araştıran" a dönüşecek, öğretmenin işlevi onu araştırmalarında yönlendirmek ve desteklemek ile sınırlı kalacaktı. Ardından Von Humboldt 1810 yılında kurulmasını üstlendiği Berlin Üniversitesi'nde üç temel ilke üzerine oturan yüksek öğrenimle ilgili düşüncelerini hayata geçirdi. Birinci temel ilke, üniversitede araştırma ve eğitimin birlikte ve ayrılmaz bir bütünlük içinde yürütülmesiydi. Üniversite, yeni bilgi üretmek için araştırma yapacak ve bilgiyi öğrencilere araştırma sonuçlarına dayanarak aktaracaktı. Von Humboldt'a göre araştırma, üniversiteyi diğer eğitim kurumlarından ayıran ana unsur olmalıydı. Von Humboldt'un Berlin Üniversitesinde kristalize olan yüksek öğretimle ilgili düşüncelerinin dayandığı ikinci temel ilkeye göre sosyal bilimlerle doğa bilimleri birlikte üniversitedeki öğrenimin çekirdeğini oluşturmalıydı. Her öğrenci önce bu alanlarda genel bir temel eğitimden geçiriliyor, kendi alanında uzmanlaşma ancak bu temel eğitimden sonra başlıyordu. Böylece bu üniversitenin her mezunu, ortak bir temel kültüre sahip olacaktı. Von Humboldt'un üçüncü temel ilkesi, öğrenme ve öğretme özgürlüğü sözleriyle sloganlaşan akademik özgürlük idi. Von Humboldt'a göre Berlin Üniversitesi'ndeki profesörler ve öğrenciler, dini ya da siyasi herhangi bir otorite tarafından yönlendirilmeden, etki altında kalmadan özgürce araştırma ve eğitim yapabilmeliydi (Babüroğlu, 2003).

Daha sonra diğer düşünürler tarafından da yapılan katkılarla bu eğitim modeli, zamanın gelişen paradigmasının yayılmasına ve benimsenmesine neden oldu. Belki de daha doğru bir deyişle, paradigma kendini yeniden üretebilmek için bu eğitim modelini üretti. Yeni paradigma

¹ Bu makale daha önce rh+ artmagazin dergisinde yayınlanmıştır: **H SAYGIN**, "Günümüzün Değişen Paradigmasında Eğitim ve Sanat", **rh+ artmagazin**, Sayı: 71, Sayfa: 64-69, (Mayıs 2010).

² (Prof. Dr.), İstanbul Aydın Üniversitesi, Müttevelli Heyet Başkan Danışmanı

aydınlanma çağının değerlerini içermekteydi. Bu değerler, çağın üretim ilişkilerinin gerektirdiği akılcı, bilimsel, sanatsal ve kentsel kültüre aitti. Aydınlanma Çağı paradigmasının ekonomik ve politik ayağını başlangıçta endüstriyel üretim ve bu üretimin uluslararası dolaşımı, daha sonraki aşamada ise sermaye ihracı oluştururken; kültürel ayağını ise modernizm oluşturmaktaydı. Bu noktada, çağın üretim ilişkilerinde görece olarak daha ileri ve modernizmi içselleştirmiş olan ABD ve Almanya gibi ülkelerde, bu eğitim modeli gereksinim duydukları bireyi üretip, paradigmanın kendini yeniden üretmesini sağladılar. Gelişmekte olan ülkeler ise, üretim ilişkilerinin ve modernitelerinin eğretiliği nedeniyle böyle bir modeli ancak karikatürize bir düzeyde uygulayabilmişlerdir. Dolayısıyla eşyanın tabiatı gereği olarak artan kaotik yapıları ile tarih sahnesindeki yerlerini almışlardır.

Aydınlanma Çağı'nın paradigması başlangıçta her alanda olduğu gibi sanatta da coşkun ve özgürlüğün hâkim olduğu bir dönem yaşanmasına neden olsa da; kendini yeniden üretirken içeriğine uygun olarak üretilen her ürünün fonksiyonelliği, ölçülülüğü ve yeterliliği temel kıstas olmuş (Turani, 2008) ve dolayısıyla bir disiplini dayatmıştır. Bu dayatma beraberinde, yabancılaşmayı ve monotonluğu toplum yaşamına sokmuştur. Bununla birlikte sermaye ihracının getirdiği gerilimler savaflara neden olmuş, buna bağlı olarak paradigmanın eleştirilmesi ve giderek aşılması yönünde çabalar görülmeye başlamıştır. Bu süreçte, plastik sanatlarda ekspresyonizm, Dadaizm ve sürrealizm gibi tepkisel akımlar paradigmanın bunalımlarının ortaya çıkarılmasında etkili olmuştur. Çünkü sanat, doğası gereği hem var olan paradigmanın geniş kitleler tarafından benimsenmesi ve yerleşmesinde, hem de tıkanan paradigmanın terk

edilmesinde kilit rol oynar. Bu nedenle de sanat eğitimi bu rolün merkezinde yer alır.

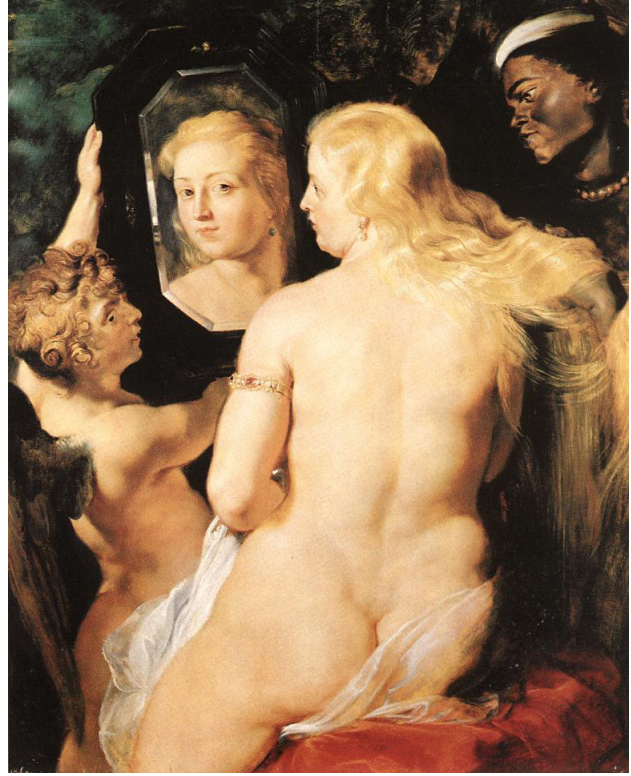
Var olan paradigmanın çeşitli konularda yetersiz kalmaya başlaması önce var olan değerlerin oluşturduğu düzenin sarsılmasına, daha sonra da bunalım üretmesine neden olur ve sonunda yerini yeni bir paradigmaya bırakır. Burada, paradigma değişiminin eski paradigmanın modifikasyonu anlamına gelmediği önemle vurgulanmalıdır. Paradigma değişimi, algılama, düşünme, değer verme ve davranış biçimimizin radikal olarak değişmesine neden olacak yeni değerler dizgesinin oluşması demektir. Paradigma değişimleri, olayların ve olguların bireyin bilincinde ve/veya bilinçaltındaki yansımalarını değiştirir. Algılanan veriler paradigma değişiminden öncekiyle aynı olsa dahi bu verilerin anlamlandırılması farklı olacağından bireyin hayatındaki her olgu öncekinden farklı olacaktır (Saruhan ve Özdemirci, 2005). Aslında C. G. Jung'un "kolektif bilinç" ile açıklamaya çalıştığı da ayağı yukarı budur.

Aydınlanma Çağı Paradigması'nın vaat ettiği daha iyi ve daha güzel bir dünya söylemini gerçekleştirememesi, yerini küreselleşme paradigmasına bırakmasıyla sonuçlanmıştır. Küreselleşme paradigmasının ekonomik ve politik ayağını en belirgin özelliği uluslararası para ve fon hareketlerine dayanması olan neoliberalizm oluşturmakta iken, kültürel ayağını da post modernizm oluşturmaktadır. Post modernizmde, modernizmin aksine akıl sorgulanmakta, amaç oyuna, tasarım rastlantıya, hiyerarşi anarşiye, toplum bireye, tarih yaşanan ana, varlık yokluğa, güç bitkinliğe, derinlik yüzeyselliğe, simgesel sanat imgesel performansa dönüşmektedir (Saruhan ve Özdemirci, 2005). Post modernizm, neoliberal yapının ihtiyaç duyduğu çok, hızlı ve anlamsız

bir şekilde tüketmesi gereken bireyin ruhsal alt yapısını oluşturmuştur. Aydınlanma paradigmasında bireye hâkim olan duygular önceleri coşku, sonraları ise monotonluk ve korku iken; küreselleşme paradigmasında hâkim olan bireyin hızla atomize olmasının sonucu oluşan kaygı duygusudur.

Küreselleşme paradigması kendini yeniden üretirken sanatta yaratıcılık sıfatını umursamaz, alıntı yapmaktan ve tekrar üretmekten çekinmez. Sanatçı yorumunu gereksiz bulur. Her şeyin sanat olabileceğini ya da ne yapılsa yapılsın sanat ürünü olarak sunulabileceğini ve sanat eserinin herkes tarafından üretilebileceğini ileri sürer. Böylece küreselleşme paradigması sanatın sıradan, sıg ve eğlencelik düzeyde yeniden üretilmesine olanak tanır. Postmodernist sanat artık ne modernist sanat ustalarının savunduğu gibi estetik deneyimin bir ayrıcalıklı alanıdır, ne de eleştirel düşünce özgürlüğünün zor kazanılmış bir kavgasıdır. Post modern sanat, yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, yeni olanın yarattığı sansasyonun yerini yeni olana karşı bıkkınlığa bıraktığını ve amaçsızlığı gösterir. İyimser bir yaklaşımla, ironik ama aslında kinizm olan bir ilgisizliği de kapsayan, kişinin aynı olanın sonsuz döngüsünü izlediği hissi post modern sanatın en açık belirtisidir. Eğer modern sanata enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusuysa, post modern sanatta bu durum bir tükenmişlik halini temsil etmektedir. Nitekim bizi önceleyenlerin bitimsiz bir retrospektifine bağlı kalmışız gibi gözükmektedir. Örnek vermek gerekirse, resim sanatının bütünü, gelecekte elini çekerek geçmişe yöneliyor. Post modern sanat, zaman zaman oyunlar oynayan ve az ya da çok modernistlerin şiddetle reddettiği kitsch bir tarzla, yakın ya da uzak geçmişin hatta bugünün tüm biçimlerini ve yapıtlarını yeniden kendine mal

ediyor. Bu durum, sanatın yaşamını, ancak tarihinin ve kalıntılarının yeniden kullanılmasıyla sürdürmeye çalıştığını gösteriyor (Bakınız Resim-1, Resim-2 ve Resim-3). Küreselleşme paradigmasının hâkim olduğu çağımızda sanata ait tüm değerler çözülmeye uğramak suretiyle çoğalarak kayboluyor. Bu çoğalmaya koşut olarak ortaya çıkan ürün değersizleşmektedir. Bu bağlamda sanat tarihinde yerini alan akımların aksine postmodern sanat içindeki tüm akımlar ve hareketler birbirlerinden tam bir farksızlık içinde bir arada bulunabiliyor. Çünkü artık sanatçının var olana durumu yadsıması sonucu eskiye karşı yeni bir şey ortaya koyma duyarlılığı ile eser üretme kaygısı yerini eklektik, toplama, anlamdan yoksun ve herhangi bir estetik ölçüye uymayan bir başıboşluk halinde endüstriyel bir faaliyet gibi üretilen eserlerin pejmürde bir haleti ruhiyesine bırakıyor (Su, 2005).



Resim 1- Venus at a Mirror, **Peter Paul Rubens** (1577 – 1640), Hollandalı-Flaman barok dönemi ressamı

Aslında bu yaratılan atmosferin bireyi için yüce hiçbir değer kalmaz. Her şey zamandan ve mekandan bağımsız olarak erişilebilir ve tüketilebilirdir. Tam da neo-liberal ekonomik anlayışın istediği birey tipinin üretimidir bu. Burada dikkat edilmesi gereken bir unsur küreselleşme paradigmasının oluşturduğu bu anlayışın estetik biçimden hızla kaçmayı önermesidir ki; bu da bireyi estetiği reddetmeye götürür. Estetiğin reddinin sanatın yıkımına dönüşmesi kaçınılmazdır. Burada konteksti farklı da olsa Hegel'in sanatın sonundan, tüketiminden, ölümünden söz etmesi akla gelir. Ve artık sanat insanlığın geçmişine ait bir etkinlik olarak tarihteki yerini alır (Bumin, 2005). Küreselleşme paradigmasının bilinen sanat için böyle bir son hazırladığı gözlenebilmektedir. Öte yandan, küreselleşme paradigması kendi gerçekliğini yeniden üretirken gerçek dünyada neoliberal ekonominin derinleştirdiği gelir dağılımındaki bozuklukların, işsizliğin yanı sıra küresel ısınmanın insan yaşamını doğal ve fiziksel çevre, tarım ve gıda, temiz su ve sağlık, kent yaşamı, kalkınma ve ekonomi, teknoloji olmak üzere pek çok boyutta olumsuz etkilemesi sonucunda, çok da uzak olmayan bir gelecekte dünya nüfusunun önemli bir kısmı şiddet olaylarından ve toplumsal kargaşalardan etkilenecek, kitlesel göçler başlayacaktır.

Böyle bir paradigma içindeyken Von Humboldt'un temellerini attığı aydınlanmacı paradigmanın eğitim modeli işe yarar mı? Sanatın derinliği olmayan, kolâja bağımlı, üst üste getirilmiş imgelere endeksli, kendine özgü bütünlüğü ve tutarlığı olmayan, sağlam bir kültür düşüncesinden uzak, çökmüş bir zaman-mekân duyarlılığına dayalı anlayış çerçevesinde ürünler vererek (Turani, 2008) küreselleşme paradigmasının geniş kitleler tarafından benimsenmesi ve yerleşmesinde



Resim 2- Persimmon, Robert Rauschenberg (1925 - 2008 Florida) ABD'li ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır. Postmodern sanatçı.

oynadığı rolü gözlemleyebiliyoruz. Ama bu paradigmanın terk edilmesinde sanatın nasıl bir rol oynayacağı hakkında henüz hiçbir fikrimiz yok. Bu rolün merkezinde yer alan sanat eğitimi nasıl olmalı sorusu hala cevaplandırılmamış durumda. Bu sorulara cevap ararken üretim ilişkilerinin şeklinin yani ekonomi politiğin belirleyici etkisini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Yani kültür, bu arada genelde eğitim özelde sanat eğitimi de, hangi ekonomik politik hayatın içindeyse ona uygun şekillenir. Elbette bir süre sonra karşılıklı etkileşime gireceklerdir. Ama hala baskın olan ekonomi politiktir. Bu gerçekliği göz ardı eden her türlü eğitim modeli naif bir söylem olarak kalmaya mahkûm olacaktır.

Her şeyden önce çok hızla bunalım üretmesi ve sürdürülebilir olmaması nedeniyle küreselleşme paradigmasının bir geçiş unsuru olarak algılanması çok da hatalı olmaz. Beklenen yeni paradigmanın, etki oranları tartışmaya açık olmak üzere aydınlanma paradigması ile küreselleşme paradigmasının hibrit bir hali olması kuvvetle muhtemeldir. Bu bütün ideolojik karşı çıkmaların veya onaylamaların ötesinde başımıza gelecek bir durum olarak gözükmektedir.

Bu noktada, olası hibrit paradigma için belki de Edgar Morin'in "Geleceğin Eğitimi İçin Gerekli Yedi Bilgi" kitabında işaret ettiği noktalar yeni bir eğitim modeli için bir tartışma zemini yaratabilir.

Aslında Morin, Von Humboldt ve daha sonraki düşünürlerin katkısıyla oluşan eğitim modelinden tamamen kopmuyor ve oradaki var olan öğelere hümanist düşünceden ve küreselleşme paradigmasından bazı öğelerin eklenerek zenginleşmesini öneriyor gibi gözükmektedir. Yani hibrit paradigma, doğası gereği hibrit eğitim modelini düşündürüyor. Tabi ki, Burada hibrit sözcüğü paradigma değişiminden bahsettiğimize göre modifikasyon olarak algılanmamalıdır. Morin, Von Humboldt orijinli olmasına karşın eklemelerle günümüze kadar gelmiş olduğundan süreç içinde dejenerasyona uğramış bulunması muhtemel olan eğitim modelinin "yedi bilgi" bağlamında yeniden düşünülmesini ve üretilmesini önermektedir.

Morin'in önerdiği bu "yedi bilgi"nin ilki, "Bilmenin Körlükleri: Hata ve Yanılsama"dır. Morin burada, hata ve yanılsamanın dış ve iç bileşenlerini analiz ederek insanlığın zihinsel faaliyetindeki olumsuz rolünün altını çizer. Bunların 20. yüzyılda ürkütücü boyutta olmak üzere, tüm insanlık tarihi boyunca ne kadar çok trajediye neden olduğundan bahisle, eğitimin en önemli görevlerinden birinin zihinsel faaliyetlerin bu hata ve yanılsamalardan korunması için gerekli donanımı vermesi gerektiğini söyler. İkinci bilgi, "Akla Uygun Bir Bilginin İlkeleri"dir. Günümüzde, bağlam, parça-bütün ilişkisi, çok boyutluluk, karmaşıklık ile ilgili algılama ve kavrama sorunları bulunmaktadır. Bu bağlamda eğitimin bilgilere erişim, bilgilerin eklenmesi ve düzenlenmesini ve bundan hareketle sorunu saptayacak



Resim 3-Tracer, Robert Rauschenberg (1925 - 2008 Florida) ABD'li ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır. Postmodern sanatçı.

düşünme biçimlerini yani ne bütünlerin bilgisi için parçaların bilgisini, ne de sentez için analizi terk etmeyen düşünme biçimlerini öğretmesi gerekir. Üçüncü bilgi, "İnsanlık Durumunu Öğrenmek"tir. İnsan hem fiziksel, hem biyolojik, hem psikik, hem de tarihsel bir varlıktır. Bugünkü eğitim modelinde bütünüyle disiplinler arasında paylaşılarak parçalanmış olan insanın bu varlığı, bireyin hem kendi kimliğinin karmaşık niteliğinin hem de diğer tüm insanlarla ortak kimliğinin bilgisine ve bilincine sahip olmasına olanak vermemektedir. Hâlbuki eğitim, doğa bilimleri ve sosyal bilimler içinde dağılmış olan bilgileri yeniden düzenleyerek insanın birliği ve karmaşıklığını görebilen ve insani olan her şeyin birliği ile çeşitliliği arasındaki ilişkiyi içselleştirmiş olan bireyler yetiştirmelidir. Dolayısıyla bu eğitim modelinin ürünü olan bireyler yeryüzü yurttaşları olarak var olmalıydılar. Dördüncü bilgi, "Dünyalı Kimliği Öğretmek"dir. İnsanlığın küresel ortak bir kaderinin varlığı mevcut eğitim modelinin içermediği bir kavram. Bu eksiklik bireylerin tüm insanlıkla ilgili duyarlılık ve dayanışma duygusunu zayıflatmaktadır ki eğitimin hedefinin bunun tersi olması gerekir. Beşinci bilgi, "Belirsizlikleri Göğüslemek"tir. Eğitim, karmaşık ve rastlantısal süreçlerin oluşturduğu belirsizliklerin anlaşılmasında ve yönetilmesinde gerekli olan strateji ilkelerini öğretmesi gerekir. Altıncı bilgi, "Anlamayı Öğrenmek"dir. Anlayış, insan iletişiminin hem amacı hem de aracıdır. Dolayısıyla anlamamanın öğretilmesinin günümüz eğitim modelinde olmaması büyük bir eksikliktir. Anlamamanın öğrenilmesi aslında anlayışsızlığın kökeni, biçimleri ve sonuçlarını incelemeyi gerektirir. Bu tarz incelemenin eğitim modelinin içinde olmasının ırkçılığın, yabancı düşmanlığının ve nefretin belirtilerine değil köklerine yöneleceği göz önüne alınırsa gerekliliği açıktır. Morin'in önerdiği son bilgi, "İnsan Türünün

Etigi"dir. Etik eğitimi aslında yerel bir değer olan ahlak eğitimi değildir. Eğitim, etiğin her insanın hem toplumun bir parçası hem bir türün parçası olarak birey olduğu bilincinden hareketle zihinlerde oluşmasını sağlamalıdır. Böylece bireylerin özerkliğinden, toplumsal katılımından ve insan türüne ait olma bilincinin gelişmesinden oluşan insani olan gelişme sağlanır. Şoven duygulardan uzak dünyalı bir birey yetiştirmek, dünya yurttaşı yetiştirmek eğitimin amacı olmalıdır (Morin, 2006).

Edgar Morin'in önerileri küresel, dayanışmacı, tümel ve etik değerlere sahip bireyin üretilmesini hedefliyor. Yer yer naif gelebilecek bu önerilerin üretim ilişkilerinin alacağı şekle göre tümünün ya da bir kısmının benimsenmesi veya tümüyle reddedilerek bir kenara atılmasının mümkün olduğu insanlık tarihinin öğrettiği bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Her şeye rağmen bu çabaların, insanlığı, bir ütopya olarak ortaya koyduğu eşitlik-özgürlük-kardeşlik kavramlarının içselleştiği bir dünyaya taşınması ve "trajedilerin sonu"nun geldiği bir çağı görebilme umudunun korunmasına vesile olması, güzel bir geleceğe olan umudu korunması önemlidir. Bu bağlamda, sanatın doğası gereği hem gelişen paradigmanın geniş kitleler tarafından benimsenmesi ve yerleşmesinde, hem de tıkanan paradigmanın terk edilmesinde oynadığı kilit rolün altını özellikle çizmek gerekir. Sanatçı belki de farkında olmadan oynadığı bu rolün kendisine yüklediği sorumluluğunun bilincini taşımalıdır. Sanatın bu işlevi gereği özünde umudu yeşertmek ve canlı tutmak gibi bir misyonu barındırdığının ve insanlığın "trajedilerin sonu"nun geldiği bir çağı görme umudunun ancak sanatçının bu yönde desteğiyle sürdürebileceğinin bilincine varılması önemlidir.

KAYNAKÇA

Babüroğlu, O. N. (Editör) (2003). Eğitim Geleceği, Üniversitelerin ve Eğitimin Değişen Paradigması, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

Bumin, T. (2005). Hegel Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. baskı.

Edgar, M. (2006). Gelecek Eğitimi İçin Gerekli Yedi Bilgi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2. Baskı.

Saruhan, Ş. C. ve Özdemirci, A. (2005). Bilim, Felsefe ve Metodoloji, Araştırmada Yöntem Problemi (SPSS Uygulama-ı), İstanbul.

Su, S. (2005). "Çağdaş Sanat İçin Bir Yolculuk Senaryosu", Birikim Dergisi, Sayı: 241, İstanbul: Haziran 2009.

Turani, A. (2008). Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul: Remzi Kitabevi, 6. baskı.

Yeni Sanatçı, Yeni İzleyici, Yeni Sanat Teknolojileri ve Çağdaş Sanat Eğitimi*

M. Reşat Başar¹

Geleneksel sanat teknolojileri artık çağdaş sanatın üretim biçimlerine uygunluk göstermemektedir. Resim ve heykel gibi plastik sanat disiplinlerindeki zemin-boya ve malzeme-araç ilişkileri önceliğini kaybetmiştir. Bu bildiride amaç, inter-disipliner bürünen çağdaş sanatın, yeni ve alternatifini oluşturan malzeme arayışını ve sanat eğitimini anlayışını irdelemektedir.

Yirminci yüzyıl başından bu yana izlenmesi oldukça zor olan endüstriyel, toplumsal ve sanatsal dönüşümler, sanatçılar için yeni medya arayışları ve olanakları sunmuştur. Sanatın sorunları, mantığı ve izleyiciyle karşılaşma süreci, yeni teknoloji zorlaması yanı sıra, yeni sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici tipini de dayatmıştır.

Geçtiğimiz yüzyılın başlarına gelinceye kadar resim ve heykel gibi sanatlar mimetik eğilimler göstermiştir. Mekanik-kimyasal altyapıya dayanan fotoğraf teknolojisinin geliştirilmesiyle resimde doğayı taklide dayanan anlayıştan uzaklaşma süreci başlamıştır.

1839'dan başlayarak art arda ortaya çıkan görüntü teknolojileri, özünde belgeci işlevi olan resim sanatının düşünsel altyapıya dayanan bir disiplin haline gelmesini sağlamıştır. 1917'de ünlü "pisuar"la sansasyon yaratan Marcel Duchamp, çağdaş sanatta önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Kendi ifadesiyle "ready made'lerin benzersiz yanının olmadığı" vurgulayan Duchamp, "bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiç biri terimin kabul edilen anlamıyla özgün değildir" (Batur, 1997: 323) demektedir. Buna karşın artık fotoğrafın var olduğu bir dönemde resim yapmanın sorgulanması gerektiğini savunan Duchamp, bu yaklaşımıyla mimetik sanatın yeni önerilere açık olduğunun da altını çizmiştir.

Duchamp'la başlayan bu yeni önerilerle, gerek sanatçı ve izleyici, gerekse teknolojilerde de kimi alternatifler gündeme gelmiştir. "Pisuar" örneğinde izlendiği gibi, sanat yapıtının biricikliği, sadece bir imzayla mümkün olurken, farklı bir izleyici/alıcı tipi de ortaya çıkmıştır. Benjamin'e göre "nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir. Bu algılamanın nesnelere ilişkin estetiğine ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum, biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden de yeniden üretim yoluyla elde edilebilmektedir."

Sanatçı ve izleyicinin yeni kesişme noktaları, yapıtı anlamlandırma sürecine izleyicinin de katıldığı yeni bir sanat kültürünün oluşmasını sağlamıştır. Artık yapıtı sorgulamadan tüketmek yerine, izleyicinin deneyimlerinin de yapıtın bir parçası olmuş, sanat yapıtı, izleyiciye göre değişen anlamlar taşıyan bir boyut kazanmıştır.

* Bu makale 2005 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen "Sanatta Anadolu Aydınlanması" adlı sempozyumda bildiri olarak sunulmuş ve bildiri kitabında basılmıştır.

¹ (Prof.), İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Öğretim Üyesi, Aydın Sanat Dergisi Editörü

Günümüzde artık sanat yapıtı kendi ikonografisini taşımakta ve estetik donanımına ek olarak bünyesinde bilgiyi (ikonoloji) de barındırmaktadır. Sanat etkinlikleri de bir anlamda bilgiyi iletme (bildiri) işlevi taşımaktadır. Klasik sanat yapıtları ile izleyici arasında var olan a priori bilgilenme, çağdaş sanatta yenden önem kazanmış, dinsel ve benzeri kodların yerini, toplumsal, siyasi, psikolojik ya da ekonomik kodlar almıştır. Eco'ya göre, "yapı ne denli olasılık dışı, müphem, öngörülemez, düzensiz olursa, bilgi o denli artar. (Eco, 2000: 180)

Değişkenlerin çoğalmasına rağmen, bilginin elde edilmesinin kolaylaşması, dar anlamda izleyici ile yapıt arasındaki, anlam genişletildiğinde ise, merkez-periferi arasındaki iletişimsizliği ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla "merkez" kavramı da artık sorgulanmaya başlanmıştır. Uluslararası ölçekte Londra ile Tahran arasındaki sınırların belirsizleşmesi gibi, ulusal ölçekte de İstanbul ile Erzurum arasındaki sınırlar da ortadan kalkma eğilimindedir. Sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasında kurulan bu yeni ilişkide ilk bakışta kapalı bir yapı varmış gibi görünse de, aslında son derece dışa dönük bir yapı ile karşılaşılır. Bu dışa dönük yapısı ile sanat yapıtı eskisinden daha fazla tüketilmektedir.

Fazlasıyla öznel bir evren değerlendirmesi ve yorumu olmasına rağmen, izleyici sayısına göre değişen anlamıyla günümüzde sanat yapıtı, daha bireysel ve daha demokratik hale gelmiştir. Geleneksel durumuna bakıldığında, müzelerde, kiliselerde ve saraylarda hapsedilen, izleyici ile buluşma olanağı düşük olan sanat yapıtı, ucu açık, çoklu anlamlar taşımasına karşın, günümüzde daha kolay anlamlandırılabilir hale gelmiştir. Bunun nedeni, insanların sanat kültürünü oluşturmada eskisine göre daha becerikli olmaları değildir elbette. Bu yeni anlamlandırma ve tüketim sürecinin altında, hem yapıt hakkında oluşan bir ön bilginin, hem de gelişen görüntü üretme tek-

nolojileri sayesinde sanat yapıtının dinamik dolaşımının payı vardır. Bir bakıma halka açık (kamusal) dolaşım olarak niteleyebileceğimiz bu durum, giderek sanat yapıtının varlık nedeni haline gelmiştir. Yapıtın dolaşımı hem yapıtın, içselleştirilerek, herkes tarafından tüketilmesini sağlamış, hem de tekil (unique) özelliğinin ortadan kalmasına neden olmuştur.

Sanat yapıtının izleyici tarafından doğru algılanıp, doğru değerlendirilebilmesi için, izleyicinin edineceği önbilgiye gereksinimi olduğu gibi, yapıtı oluşturan sanatçının da teknolojik ve kuramsal bir ön bilgiye gereksinimi vardır. Yani klasik ifadeyle: "malzemeye hakim olmak" gerekir. Burada malzemedan kasıt, boya, taş veya ahşap değildir. Burada, video, ses, ışık, fotoğraf, baskı gibi özel eğitim gerektiren malzeme ve teknikler söz konusudur. Kuşkusuz bilgisayar, günümüzde herkesin kullanması gereken vazgeçilmez bir teknoloji halini almıştır artık.

Uluslararası sergilerin neredeyse tamamında yüzey resmi görmek olanaksız hale gelmiştir. Adından sıklıkla söz edilen galerilerin çoğunluğunda, etkinlik esnasında sergileme alanına müdahale edilmiş olduğu görülür. Hatta artık mekan düzenlemeleri, ses ve ışık gösterileri halini almıştır. Etkinlikler klasik mekanlar yerine, sokaklar, tiyatro veya sinema salonları, özel olarak tasarlanmış alanlar gibi alternatif mekanlarda ve sanal ortamlarda gerçekleştirilmektedir.

Buraya kadar, günümüz eğilimlerini tamamlamaya çalıştık. Bu eğilimlere yanıt verebilecek, yeni öneriler getirebilecek sanatçıların yetişmesine olanak sağlayabilecek bir eğitim planlamasını da artık tartışmaya açmak gerekmektedir. Klasik atölye eğitimi vererek öğrencilerin disiplinler arası anlayışla tasarımlar yapması umutsuz bir beklenti olarak değerlendirilmelidir. Yani, kurslar gibi derinliksiz ve geçici sanat eğitimi süreçlerinde ez-

berletildiği gibi, deseni çizip, giriş sınavında “başarılı” olan, ardından, hangi sanat ve tasarım gerekçelerine dayandığı belirsiz bir temel sanat eğitimi sürecinden, analitik olup olmadığı anlaşılamayan etütlere dayanan atölye eğitiminden, bıktırıcı kopyalama işlerinden, sadece genel sanat tarihi sınırları içine hapsedilmiş kuramsal sanat eğitiminden geçerek, çağdaş sanatçı performansı göstermesi beklenen bir öğrenci tipi, ne yazık ki bir ütopyadan öteye gidemez.

Böylesi bir eğitim alarak, güncel eğilimleri izleyen öğrencinin de, güncel eğilimlere yanıt verebilecek çok acemi tasarımlar oluşturması kaçınılmazdır. Bu açıdan bakıldığında, çok çeşitli disiplinlerde çağdaş sanatın gereksinimlerine yanıt verebilecek bir sanat eğitimi planlaması artık tartışılmalıdır.

Halen yürütülmekte olan atölye yapısı, ya atölye, ya da sınıf sistemine uydurulmuştur. Yani öğrenciler ya bir hocaların atölyesine devam ederek atölye hocasının kayıtsız şartsız takipçisi olurlar, ya da çalışmasına birden fazla hocaların müdahalesiyle şaşkına dönerler. Bu model çerçevesinde taval veya yüzey dışı eğilimler, “yenilikçi” olarak değerlendirilmekten öteye gidemez.

Çünkü, taval resmi yapan öğrenciye teknik sorunları aşabilmesi için nasıl yardımcı olmak gerekiyorsa, geleneksel anlatım olanaklarının dışında tasarım yapan bir öğrenciye de, tasarımın kendine has sorunlarını aşabilmesi için yol göstermek gerekir. Bunun için, eğitimcilerin, öğrencinin tasarımın realizasyonuna dair sorunları aşabilmesi için, onu yönlendirebilecek kadar konuyla ilgili teknik altyapıya ve bilgiye sahip olması gerekmektedir.

Örneğin; mekan düzenlemesi yapan bir sanatçı adayının mutlaka mekana özgü sorunlarda haberdar olması, hacmi verimli kullanması, yani; mimarca düşünmesi beklenir. Tasarımının içinde performans varsa, oyunculuk ve

tiyatro kültüründen, bir video ile ilişkilendirilmişse, sinemaya özgü teknik ve malzemeden haberdar olması bir zorunluluktur. Bu tür projelerin gerçekleştirilmesinde ortaya çıkan tekniğe ve tasarıma dair sorunlar, her disiplinin uzmanı olan eğitimcilerin kendi atölyelerinin donanımlarını ve altyapısını oluşturarak, öğrencilere “danışmanlık” hizmeti vermeleri ile çözülebilir.

Burada kastedilen, elbette bir sanatçı adayının tüm disiplinlere aynı oranda ilgi duyup, ilgi duyduğu tüm disiplinlerin eğitimini alma girişimi değildir. Öğrencilerin ilgi alanlarına ve çağdaş sanatta öne çıkan disiplinlere uygun uygulama atölyeleri açarak öğrencilerin seçim yapmasını sağlamak, onlara daha geniş kapsamlı tasarımlarla kendisini ifade etmesinin yolunu açacaktır.

Daha açık bir deyişle, öğrencinin kendisini rahatlıkla ifade edebileceği projeyi düşünme ve gerçekleştirme aşamasında kendisini yönlendirebilecek hocası-danışman demek de mümkündür- her zaman ressam veya heykeltıraş olmak zorunda değildir. Hoca veya danışman; sinema, mimarlık, tiyatro ya da müzik disiplinlerinin herhangi birinden olabilir.

Öğrencinin proje süresince duyduğu yol gösterici bir hoca eksikliğini, kendisine sunulan olanaklar ölçüsünde giderememesi, o kurumun ve kurumda eğitimi sürdürmekten sorumlu hocaların gerekliliğinin de sorgulanması anlamına gelecektir. Bu da aslında eğitimcinin ya da eğitim kurumunun, alanında yeterliliği olmasına karşın, yeterliliğinin tartışılması tehlikesini yaratmaktadır.

Bunun yanı sıra, öğrencilerin tasarımlarının temelini oluşturan teknik ve kuramsal bilgileri içeren dersler güçlendirilerek projelerin niteliğine katkı sağlamak da, sözünü ettiğimiz sanatçının düşünsel alt bilgisinin tamamlayabilmesi için elzemdir. Güncel sanat eğilimleri başta sözünü ettiğimiz gibi bir alt bilgi gerek-

tirmektedir. Bu altbilgi gereksinimi de, tutarlı bir şekilde planlanmış bir kuramsal ders sürecini zorunlu kılar. Bunun için güzel sanatlar fakülteleri, bünyelerinde felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi sosyal bilim alanlarında uzman öğretim üyesi bulundurmaya öncelikli hedef haline getirmelidirler.

Böylelikle ancak, ortaya derinlikli bir sanatsal duyarlığa sahip, ve "malzemeye hakim" sanat öğrencisi, yani sanatçı çıkacaktır.

Sonuç olarak; çağdaş sanatın, yerel ve evrenselin karıştığı yeni bir yapılanma içinde olduğunun bilinciyle, merkezdeki en eski kurumlardan, merkez dışındaki yeni kurumlara kadar tüm sanat eğitimi kurumlarının, bünyelerinde barındırdıkları tüm disiplinleriyle eğitim programlarını gözden geçirmeleri ve bu kurumların tekrar yapılanmaları artık kaçınılmazdır.

Özellikle ülke genelindeki yeni güzel sanatlar fakültelerindeki program ve alt yapıların, sanattaki bu güncel yapılanmanın gerçekleştirilmesi için daha uygun koşullara sahip olduklarını söylemek mümkündür.

İstanbul, Ankara, İzmir gibi merkezlerde yıllardır ekol haline gelmiş eğitim anlayışlarıyla faaliyetlerini sürdüren güzel sanatlar fakültelerinin, Türkiye sanatının bu günkü dinamizmine ulaşmasındaki öncü görevleri elbette yadsınamaz.

Ancak, bu fakültelerin şimdiye kadar deneyimleriyle oluşan ekollerini yeni sanat eğitimi sürecine uyum sağlayabilecek bir hale getirmeleri, aynı zamanda risk almaları anlamına da gelebilir.

Olgunlaşmış bir eğitim modelini revizyona sokmak, yeni bir model yaratmaktan daha da zor olabilir. 1990'lı yıllarda ve sonrasında kurulan fakülteler sanat eğitiminde yeniden yapılanmada eski fakültele oranla daha atı-

lımcı bir ruhla hareket edebilirler. Merkezdeki ve '90 öncesi kurulmuş fakültelerin deneyimlerinden yararlanarak, sanat eğitiminde taze fikirlerin bu yeni fakültelerden çıkması, daha güçlü bir olasılık olarak değerlendirilmelidir. Bunu gerçekleştirme sürecinde de ortaklıklar kurulması da sonuca olumlu katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

Batur, E. (1997) "Marcel Duchamp ve Ready-Made", Modernizmin Serüveni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eco, U. (2000) Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları.

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 Bilimlerin 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 adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

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.

Yayımlı 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

