



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 5, February/Şubat

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 5, February/Şubat

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Doç. Dr. Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assoc. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Editörlerin kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the editors. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

www.dergipark.org.tr/arts

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.

Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assist. Prof.

Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.

Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.

Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.

Prof. Dr. Serdar YILMAZ, Balıkesir Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assist. Prof.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan **TR Dizin** dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan **Central & Eastern European Academic Source Database** listesinde yer almaktadır.

ARTS is in the **TR Dizin** and **Central & Eastern European Academic Source Database** indexed by ULAKBİM and EBSCO.



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS: Artuklu Journal of Arts and Humanities is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E**Necla RÜZGAR**

Bir Hayatı Çağdaş Bir Sergi
Formuna Dönüştürmek:
Harald Szeemann'ın
Saplantılar Müzesi

Transforming a Life into a
Contemporary Exhibition
Form: Harald Szeemann's
Museum of Obsessions

10

Songül GELDİ

Savaş Sonrası Lübnan
Sanatında İmge ve Mekan:
In This House (2005)

Image and Memory in Post-
War Lebanese Art:
In This House (2005)

23

Hakan ARIKAN

Sanat ve Sonsuzluk İlişkisi
İçinde Roman Opalka
Örneği

Roman Opalka Example in The
Relations Between Arts
and Eternity

42

Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOULDAS

Kadın Sanatçıların Gözünden
Resimde Annelik Teması

Motherhood Theme in
Painting by Female Artists

60

Cemil TOPRAK

Öğrenen Sergi: *do it*

Learning Exhibition: *do it*

81

Gökçe SÖNMEMİŞ

İletişim Aracı Olarak Dans:
Ya da dans bir iletişim
şekli midir?

Dance as a Tool of
Communication: or is dance
a form of communication?

100

Serdar TOKA

Mimarlık Eğitiminde Bütünleşik
Eğitim Deneyimi ve
Müfredat Önerisi

Integrated Education Experience
and Curriculum Proposal in
Architectural Education

118

İbrahim GÜNGÖR

Nazım Hikmet'in *Ferhad ile
Şirin* Oyununda Mimetik Arzu
ve Kısır Döngü

Mimetic Desire and the Vicious
Circle in Nâzım Hikmet's
Ferhad and Şirin

140

Editörden

Merhaba!

Sanatın sosyal ve beşeri bilimlere değdiği noktadaki makaleleriyle bilim insanları ve sanatçıların ilgisini çekmeye devam eden ARTS, beşinci sayısıyla bir kez daha sizlerle buluşuyor.

Bu sayımızda dergimizin T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'na bağlı Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) bünyesindeki Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM) tarafından taranan **TR Dizin** Dergi Listesine girdiği haberini sizlerle paylaşmaktan büyük mutluluk duyuyorum. Böylece iki yıllık bir süreci geride bırakan dergimiz istikrarlı şekilde ilerleyerek önemli bir hedefe ulaştı. Bununla birlikte EBSCO tarafından taranan **Central & Eastern European Academic Source Database** listesinde de yer almaya başladık. Toplumsal bir faydanın ancak nitelikli bilimsel üretimle ortaya çıkacağına farkındayız. Bu çerçevede hem ULAKBİM yetkililerinin uyarılarına hem de içerisinde olduğumuz entelektüel çevrelerin önerilerine riayet ederek daha önemli gelişmeleri hayata geçirme hedefimizde ısrarcı olduğumuzun bilinmesini isterim. Sanatın sosyal ve beşeri bilimlere değdiği bir alanda hem ulusal hem de uluslararası ölçekte akademik yayıncılığa katkı sağlamak için çıktığımız bu yolda, dergimize ilgi gösteren ve görüşlerini bizlerle paylaşan değerli okuyucularımız ve hakemlerimiz başta olmak üzere, tüm dergi çalışanlarımıza, editör ve danışma kurulumuza ve nitelikli yazılarını bizim aracılığıyla hedef kamulara sunan yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

ARTS'ın beşinci sayısında sekiz özgün araştırma makalesi yer alıyor. Bunlardan ilki Hacettepe Üniversitesi'nden Prof. Necla Rüzgar tarafından kaleme alınan "Bir Hayatı Çağdaş Bir Sergi Formuna Dönüştürmek: Harald Szeemann'ın Saplantılar Müzesi" başlıklı makale. Rüzgar, bu çalışmada günümüz sanatında sıklıkla kullanılan sergileme tekniklerinin yaratıcıları arasında yer alan Harald Szeemann'ın 1970'lerde uyguladığı ve büyükbabasının hayatını bir sergi olarak göstermeyi amaçlayan sergileme modelini inceliyor. Kişisel-etnografik nitelikteki bu sergisi ile Szeemann'ın bir toplumsal eleştiri sunduğunu savunuyor.

İkinci makalemiz "Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: In This House (2005)" başlığını taşıyor. Dr. Songül Geldi bu çalışmada 1975-1990 Lübnan İç Savaşını, temsil krizi bağlamında ele alan çağdaş sanatçı Akram Zaatari'nin In This House/Fi Haza Al Bayt (2005) adlı filmi mekân, imge ve bellek ilişkisi çerçevesinde inceliyor. Geldi, yaptığı incelemeler neticesinde Zaatari'nin bütün fotoğrafik-videoları ve filmlerinin, biçimsel ve kavramsal tutarlılığı ifade eden temsil biçimleri ile neoliberal inkâr politikalarını ortaya koyduğunu savunuyor.

Üçüncü makalemiz "Sanat ve Sonsuzluk İlişkisi İçinde Roman Opalka Örneği" Dr. Hakan Arıkan tarafından kaleme alındı. Sanatı "belirlenmiş, alışılmış olan kalıpları

kırma çabası" olarak gören Arıkan, makalesinde geçmişi Antik Yunan'a uzanan sonsuzluk kavramına odaklanmakta ve kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Roman Opalka'nın eserlerinde sonsuzluk kavramının izlerini sürüyor.

"Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması" başlığını taşıyan dördüncü makalemiz Balıkesir Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Menteşoğlu Chatzoudas tarafından yazıldı. Annelik temasını, eserlerinde bu temayı işleyen kadın sanatçıların gözünden incelemeyi amaçlayan çalışmada Elisabeth Vigee-Lebrun, Marie-Nicole Dumont, Berthe Morisot, Cecile Walton, Käthe Kollwitz, Marry Cassat, Semiha Berksoy, Paula Becker- Modersohn, Leonora Carrington, Dorotthe Tanning, Alice Neel, Neş'e Erdok ve March Avery gibi önemli kadın sanatçıların eserleri inceleniyor.

Beşinci makalemiz olan "Öğrenen Sergi: *do it*" resim alanından. Sinop Üniversitesi'nden Arş. Gör. Cemil Toprak tarafından kaleme alınan makalede, dünyaca ünlü küratör Hans Ulrich Obrist'in, Christian Boltanski ve Bertrand Lavier ile birlikte açık uçlu bir sergi modeli olarak tasarladığı "*do it*"in 1993 yılından bu yana geçirdiği gelişim ve dönüşüm inceleniyor.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Gökçe Sönmemiş tarafından kaleme alınan altıncı makalede, yedi temel sanat dalından birisi olan dansın iletişim aracı mı yoksa bir iletişim şekli mi olduğu sorusuna cevap aranıyor. Sönmemiş, "İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?" başlığını taşıyan makalesinde dansın iletişim yönünü ana hatları ile ele alarak dans alanında sınırlı olan Türkçe alanyazına özgün bir katkıda bulunuyor.

Doç. Dr. Serdar Toka tarafından kaleme alınan "Mimarlık Eğitiminde Bütünleşik Eğitim Deneyimi ve Müfredat Önerisi" başlıklı yedinci makalede mimarlık bölümlerinin temel dersleri arasında yer alan Mimari Anlatım Teknikleri dersi ile Kültür ve Sanat Tarihine Giriş derslerinin bütünleşik eğitim modeline dayalı olarak yürütülmesinden çıkarılan sonuçlar değerlendiriliyor ve bu deneyimden hareketle lisans düzeyinde mimarlık bölümü için sekiz dönemi içeren bir bütünleşik müfredat önerisi getiriliyor.

Son makalemiz geçtiğimiz günlerde 119'uncu doğum gününü kutladığımız ve Türk Edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Nâzım Hikmet Ran'ın *Ferhad ile Şirin* oyunu üzerine. Dr. İbrahim Güngör tarafından kaleme alınan "Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* Oyununda Mimetik Arzu ve Kısır Döngü" başlıklı makalede, oyun Rene Girard'ın kapsamlı bir teoremin başlangıç noktası olarak ortaya attığı "mimetik arzu" kavramı çerçevesinde analiz ediliyor.

ARTS'ın bundan sonraki sayılarında da birlikte olmak dileğiyle...

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Baş Editör

DÜZELTME

ARTS'ın Eylül 2020'de yayınlanan 4'üncü sayısında 154 - 181 sayfaları arasında yer alan "Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları" başlıklı makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı'nda yazar Abdurrahim Ayğın tarafından Prof. Dr. Banu Mahir danışmanlığında hazırlanan ve 2017 yılında kabul edilen "Osmanlılarda Silsile Geleneği ve Resimli Hanedan Silsilenameleri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Bir Hayatı Çağdaş Bir Sergi Formuna Dönüştürmek: Harald Szeemann'ın Saplantılar Müzesi

Geliş Tarihi/Received: 31.08.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 26.01.2021
DOI: 10.46372/arts.788623

Prof. Necla RÜZGAR
Hacettepe Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
neclaruzgar@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2560-5332

Öz

Harald Szeemann, 1974'te Bern'deki apartman dairesinde, mesleği kuaförlük olan büyükbabasına ait çeşitli nesnelere oluşan bir koleksiyonu sergilemiştir. Sergi, "Saplantılar Müzesi" ya da alt başlığıyla "Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü" adını taşımaktadır. Bu bir hayatı bir sergi olarak göstermeyi amaçlayan öncü bir girişimdir. "Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü" sergisinde Szeemann, başarılı bir kuaför, peruk yapımcısı ve kendi perma makinasını icat eden Macar göçmen büyükbabası Étienne Szeemann'ın hayatına odaklanmaktadır. "Kişisel-etnografi" olarak okunabilecek bu sergi ile Szeemann, kendi aile üyelerini incelemiştir. Bu sergi aracılığıyla Szeemann, bu aileye ait sıradan ve gündelik nesnelere bir sanat eseri olarak sunmuş, bu nesnelere oluşan çağdaş sanat müzesi önermiştir. "Saplantılar Müzesi", hem bir düşünce havuzu ve hem de Szeemann'ın tüm sergilerini içeren bir depo niteliği taşımaktadır. Szeemann, bu projesi ile izleyicilere, kapitalizm ve sosyalizm politikaları, eşzamanlı olarak, ekonomik, sınıfsal ve ötekilik politikalarını işaret eden kültürel olarak saldırgan bir sosyal eleştiri sunmaktadır. Bu araştırmanın amacı; günümüz sanatında sıklıkla kullanılan sergileme tekniklerinin yaratıcılarından olan Harald Szeemann'ın, 1970'lerde uyguladığı sergileme modelini inceleyerek sanat tarihsel referansları görünür kılmaktır.

Anahtar Kelimeler: sergi, sergi modelleri, Harald Szeemann, saplantılar müzesi, büyükbaba: bizim gibi bir öncü.

Rüzgar, N. (2021). Bir Hayatı Çağdaş Bir Sergi Formuna Dönüştürmek: Harald Szeemann'ın Saplantılar Müzesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 10-22.

Transforming a Life into a Contemporary Exhibition Form: Harald Szeemann's Museum of Obsessions

ABSTRACT

In 1974, Harald Szeemann exhibits a collection of various objects belonging to his grandfather, who is a hairdresser. The exhibition is called "The Museum of Obsessions" or with subhead "Grandfather: A Pioneer Like Us". This is a pioneering attempt to show a life as an exhibition. In the exhibition "Grandfather: A Pioneer Like Us", Szeemann focuses on the life of Étienne Szeemann, a successful hairdresser, wig maker and Hungarian immigrant grandfather who invented his own perm machine. With this exhibition, which can be read as "personal-ethnographic", Szeemann examines his own family members. On the occasion of this exhibition, Szeemann presented ordinary and everyday objects belonging to this family as a work of art and proposed a contemporary art museum consisting of these objects. He presented a culturally aggressive social critique to the viewers, which simultaneously pointed to the politics of economic, class and otherness, and the policies of capitalism and socialism. The "Museum of Obsessions" is a pool of thought and a repository containing all of Szeemann's exhibits. The purpose of this research; to make art historical references visible by examining the exhibition model applied by Harald Szeemann, one of the creators of the exhibition techniques frequently used in today's art, in the 1970s.

Keywords: exhibition, exhibition models, Harald Szeemann, museum of obsessions, grandfather: a pioneer like us.

GİRİŞ

1933 yılında Bern'de doğan Harald Szeemann (1933-2005), 20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli sergi küratörlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. 1961'de başına geçtiği Kunsthalle Bern'de büyük yankı uyandıran çağdaş sanat sergileri düzenleyerek buranın tüm dünyada tanınmasını sağlayan Szeemann, 1969'daki "Tutumlar Biçime Dönüşünce / When Attitudes Become Form" sergisiyle bir dönüm noktası yarattığı söylenebilir. Çok sayıda genç sanatçı, bizzat serginin içinde ortak bir atölye fikrini deneyimlemiş ve 'sanat kavramının genişletilmesi' üzerinde çalışmıştır. Bu sergi Szeemann'ın 1972'deki Documenta 5'in yönetimine gelmesini sağlamıştır. Harald Szeemann ilk profesyonel küratör olarak kabul edilmektedir, 20. yüzyılın ikinci yarısında Szeemann'ı izleyenlerin, onun ansiklopedik bir yaklaşımla değil, şaşırtıcı bir anlayışla düzenlediği sergileri deneyimledikleri söylenebilir. Sanat için yeni bağlamlar tanımladığı ve çağdaş sanatı ve küratöryal uygulamaları derinden etkileyen yeni sesler ve yaklaşımlar sunduğu ifade edilebilir. Sanat dünyasına yepyeni bir soluk veren sergilerden biri de bu metinde ele alınarak incelenmiş olan "Saplantılar Müzesi / Museum der Obsessionen" ya da alt başlığı "Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü / Großvater - Ein Pionier Wie Wir" olan sergidir (Görsel 1). 1974'de mesleği kuaförlük olan büyükbabası üzerine açtığı bu sergide, büyükbabasının mülkünü bir yerleştirme (enstalasyon) olarak sunmuştur. Bu projenin yaşanılmış bir hayatı bir sergi olarak yeniden inşa ederek izleyiciye sunmak üzere yapılan öncü bir girişim niteliği taşıdığı söylenebilir.



Görsel 1. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. Artmap. goo.gl/akQo8S

Kurgusal Müze

"Saplantılar Müzesi" adını taşıyan bu özerk 'kurum' günümüzde yeterince bilinmiyor olsa da, bu hayali müzenin Szeemann'ın en büyük girişimi ya da gayreti olarak ifade edilebilir. Doris Chon'un (2016, s. 82) ifadesiyle "Saplantılar Müzesi", hem bir düşünce havuzu, hem de Szeemann'ın tüm sergilerini içeren bir depo olarak nitelendirilebilir. Szeemann'ın, "Saplantılar Müzesi", kendi sezgisel takıntılarının bir ürünü olarak ve sanatsal pratikleri kavramasına adanmış 'kafanın içindeki kurgusal müze'dir (Görsel 2).



Görsel 2. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. goo.gl/tCfG6h

Szeemann'ın Documenta 5'de, küratöryal bir öneri olarak ortaya attığı 'bireysel mitolojiler' kavramı kişisel saplantılardan oluşan bu sergiyle devam etmiştir. Bu müze, bir kurum olarak müzenin ve sanatsal pratiklerin geleneksel tanımını çarpıcı bir biçimde genişlettiği kadar, bağımsız bir sergi yapımcısı olarak Szeemann'ın eğilimlerinin ve metodolojisinin kurgusunu da gösterir nitelikte olduğu ifade edilebilir. Szeemann'ın bilgi toplama konusundaki takıntılı yaklaşımı, nefes alan ve yaşayan bir arşiv fikrini yeniden tanımlamak ve doğru şekilde ifade etmek için bir olanağa dönüşmektedir. Sergi Szeemann'ın, büyükbabasına olduğu kadar, sanatsal değerler geleneğine, küratörlüğün temsiline, kürate etme tarafsızlığını sorgulamaya ve güzellik ile sanat arasındaki ilişkiye saygılarını sunması olarak okunabilir.

225.000 ziyaretçisi ve eğer gerekli özen gösterilmezse kolayca kırılacak parçalarıyla Documenta'nın acımasız bir sergi olduğunu vurgulayan Szeemann,

tam da bu acımasızlıkla baş etmek için “Büyükbaba” adını taşıyan, bu küçük ve samimi sergiyi düzenlediğini ifade etmektedir. Szeemann, alaycı bir şekilde bu sergiyi Documenta'yla kıyaslayarak, “dünyanın en büyük sergisinden sonra dünyanın en küçük sergisi” olarak nitelendirmektedir (Szeemann, 1981, s. 40), (Görsel 3).



Görsel 3. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. Expositions Modernes. goo.gl/WxWSbe

Eve Müze Yerleştirmek

Saplantılar Müzesi, Café du Commerce restoranının üzerindeki Gerechtigkeitsgasse 74'deki büyükbabanın dairesinde açılmıştır. Büyükbabanın ölümünden sonra bu daireyi Toni Gerber Galerisi satın aldığı için, bir asırlık hayatı gösteren bu sergi Toni Gerber Galerisinin tarihçesine dahil olmuştur. Szeemann, kataloğun giriş yazısında sergiye dair şu ifadeleri kullanmıştır:

Büyükbaba, ölümünden uzun süre sonra, hakkında konuşulanlarla ve onun yeniden anlatılan hikayeleriyle var olacak. Bu sadece bir sergi. O hayatını hikayelerle aktardı ve hatta onları anılarında korudu. Ben her şeyi buraya aldım. Örneğin yılan yağı ne işe yarar, bir hükümdara nasıl peruk giydirilir, taş gibi bir kurabiye tren camından nasıl fırlatılır, meslektaşlarımızı kışkandırmızda ne yapmalıyız, etik nedir...? (Szeemann, 1981, s. 10).

“Objeleri göstererek bir hayatın nasıl temsil edileceği problemi beni her zaman büyülemiştir” diyen Szeemann (1981, s. 45), Saplantılar Müzesi'ni planlarken, bir evin birebir yeniden inşa edilmesinin burada yeterli olmayacağını fark eder. Bu nedenle sergiye rehberlik edecek bir düzenleme kurgulayarak büyükbabanın kendi düzenini göstermeye girişmiştir. Sergi şu alt başlıklarla sunulacaktır: Soy Ağacı, Büyükanne, Avusturya-Macaristan Kökleri, Bern ve İsviçre, Meslek (acemilik süreci ve

öğrenme, kendi işini kurma, basılı materyaller ve ayrıntılar), Büyükannenin Mülkleri, Büyükbabanın Parayla İlişkisi, Büyükbabanın Rol Modelleri, Büyükbabanın Güzelliğın Zaferine Katkıları ve Diğerlerinin Söyledikleri (Görsel 4).



Görsel 4. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. Expositions Modernes. goo.gl/JvZtE1

Szupinska'nın belirttiği gibi; (2010, s. 33-37) büyükbaba Etienne, garipliklerinin tümü ve demode oluşuyla kısmen eski bir kuşağın hepsini, bir İsviçreli veya Avrupalı olmayı temsil ettiği düşünülebilir. Büyükbaba Etienne'in ilginç bir hayatı olmuştur. 1873 yılında Macaristan'ın küçük kasabası Diosd'da doğan ve Istvan adı verilen büyükbaba, İsviçre'ye yerleştikten sonra adını Etienne olarak değiştirmiştir. 1880-1915 tarihleri arasında yaşanan büyük göç dalgasıyla, büyükbaba da Macaristan'dan ayrılmış, yoksulluk ve açlık içinde Romanya, Yunanistan ve Türkiye'den geçerek Viyana, Paris, Londra gibi Batı Avrupa şehirleri arasında dolaşmıştı. Londra'da çok az parayla ne yapacağını bilemez haldeyken, İsviçreli bir kadının Istvan'a yatacak yer vermesi ve onun da bu iyiliğe karşılık kadının saçlarını yapması gelecekteki yaşantısını şekillendirir. İsviçreli bu aileye duyduğu sempati, onun İsviçre'ye yerleşmesine ve bir kuaför olmasına vesile olur.

Sergi başlığında da vurgulandığı üzere, O bir "öncü"dür: İşçi sınıfından bir Macar göçmen, başka bir ülkede küçük bir işadamına dönüşmüş ve ailesi için bir gelecek inşa etmiştir. Onun hikayesi bir Batı başarısıdır! Büyükbaba 89 yaşındayken anılarını yazar. Harald Szeemann da bu anıları Spiegel'e göndermesini önerir.

Fakat bu anılar büyükbabanın 95 yaşına kadar yayınlanmaz. Ancak bu zamandan sonra, anılar, Der Schweitzer Spiegel'de "Usta Kuaför Güncesi" başlığıyla yayımlanır. Macaristan doğumlu bu vatandaş, nasıl yaşadığını yazmıştır. Ona göre önemli noktalar önemlidir, diğer her şey ehemmiyetsizdir.

"Büyükbabanın otobiyografisinde, büyük maceralar yoktu" diyen Szeemann (2010, s. 26) büyükbabanın, genel olarak kendini bir kuaför ustası olarak nasıl yetiştirdiğini ve dolu bir hayata nasıl ışık olduğunu aktarır. Tıpkı Napolyon gibi, edepli, büyüleyici, iriyarı ve her şeyden önce inatçı biri olarak dünyayla kendi tarzında savaştığını aktarır. Szeemann'a göre (2010, s. 28), büyükbaba, anahtar deliğinden ünlü saç bigudicisi Marcel'in Viyana gösterilerini gizlice izlemekten, endüstriyel casusluktan geri durmayan, zorlu bir saç sanatçısı olarak engellenemez biriydi. 92 yaşında olmasına rağmen, yaşlı bir adam olarak çok fazla boş zamanı olan büyükbaba, eski ve özel müşterilerine hala hizmet veriyordu. Ama o'nun asıl ilgi duyduğu şey torunlarıydı. Dolayısıyla büyükbaba Doktor Harry'nin (bu büyükbabanın Harald Szeemann'ı çağırdığı isimdir) Kunsthalle'de organize ettiği bütün sergilerini ziyaret eder. En iyi Pazar kıyafetini giyen, kadınların ellerini öpen bir açılış kokteyli duayenidir.

Büyükbaba bir kuafördür ve o'nun hayatı sanatın bu türüne adamıştır. Fakat o aynı zamanda çok tutkulu bir koleksiyonerdir. Szeemann'ın sergilediği belgelerden de görüldüğü üzere, büyükbaba yaptığı ödemelerin faturalarını, piyade kartlarını, rozetleri, pulları, iş dokümanlarını ve daha pek çok şeyi biriktirmiştir... Evi, bu nesnelere dolup taşarken önce üç, sonra iki odaya düşmüştür. Szeemann (2010, s. 27), "1971'de o'nun ölümünden sonra, evi temizlerken, bana büyükbabamlardan kalan her şeyi aldım" diye yazmakta ve ifadelerine şu şekilde devam etmektedir: "Yıllarca, bir tarihin görselleştirilmesi, bir yaşam tarzının tanıklığı, her bir adamın hayatının genel bir örneği olarak bu evi sergilemeye değer gördüm. Her şeyin apaçık bir işarete döndüğü ve bu biriken işaretlerin artık engellenemez olduğu bir noktaya gelmişim".

Szupinska (2010, s. 41), bu küçük serginin parametreleri içinde kendi aile üyelerini inceleyen Szeemann'ın, izleyicilere, bir kuaför ve bir küratör, kapitalizm ve sosyalizm politikaları ve aynı zamanda Macaristan ve İsviçre kültürleri arasındaki ucu açık gerçeklikleri göstermeye çalıştığını ifade etmektedir. Küçük bir serginin

parametrelerinde yer alan bu “kişisel-etnografi” ile Szeemann; kısa, öz ve eşzamanlı olarak, ekonomik, sınıfsal ve ötekilik politikalarını işaret eden, kültürel olarak saldırgan bir sosyal eleştiri sunmuştur. Batı Avrupa kapitalizmi, Sovyet Sosyalizmi ve İsviçre'nin göçmen işçilere tutumu arasındaki eş zamanlılık ve sergi başlığının izleyiciler üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, Etienne Szeemann'ın özel ve yerel öyküsü, o zamanın karmaşık Avrupa gerçekliğine işaret etmektedir. Öyleyse belki de küratörün bu sergiyi kurgulamadaki rolü, sanatçı-küratörlük olarak değil de, etnograf-küratörlük olarak isimlendirilebilir (Görsel 5).



Görsel 5. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. Expositions Modernes. goo.gl/iB5Til

Üstünde durulması gereken bir diğer nokta da sergi başlığında 'bizim gibi bir öncü' denirken ne kastedildiğidir. Buradaki 'biz' kimdir? 'Biz' zamiri, eğer bir kuşağı tanımlamakta ise, özel bir çevreye/gruba atıfta bulunulduğu düşünülebilir. Terim belki de bohem sanatçılardan aristokrat kadınlara ve sergiye iştirak eden diğer herkesi kapsamaktadır. Gerçekten de burada kullanılan 'biz' zamiri oldukça muğlak bir anlam içermektedir. Çünkü kelime kimin konuştuğuna göre yön değiştirebilir ve çok farklı anlamlara kayabilir. Öyle görünüyor ki Szeemann bu kayganlıktan yararlanmak istemiş; belki 'biz' dar anlamıyla 1930'larda doğan kendi kuşağını işaret ediyordu veya kültür üreticilerini, sanatçıları ve sergi yapımcılarını ya da belki serginin yapıldığı şehir olan 1970'lerin Bern'indeki postmodern topluluğu kastediyordu. Sonuçta 'biz',

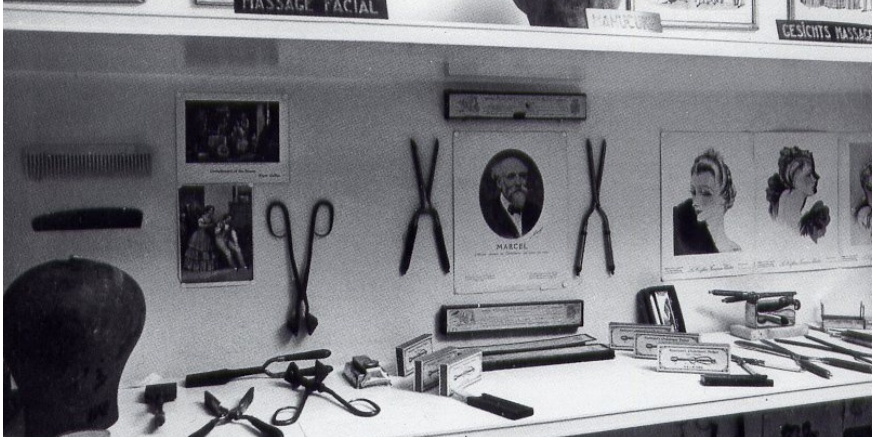
muhtemelen ailevi ve ulusal sınıflandırmaların ötesine bakan yeni entelektüeller sınıfını betimleyen bir ifade şeklinde yorumlanabilir.

Szupinska'nın (2010, s. 41) vurguladığı gibi küratörün sergi açılışına davet ettiği misafirlerin seçimindeki niyeti de okunmalıdır. Büyükbabanın varlıklı zengin müşterileri ve aynı zamanda çağdaş sanatçılar açılış gecesi apartmanı doldurmuştur. Bu geceyi anımsadığında Szeemann şunları yazmıştır: "Sadece dedemin saçlarını yaptığı kadınlar değil; Sigmar Polke, Michael Buthe, Katharina Sieverding, Christian Boltanski, Mario&Marisa Merz, Udo Kier ve diğer birçok sanatçı da katıldı. Büyükbabamın mobilyalarında neredeyse sefahat dolu bir geceydi." (Görsel 6,7).



Görsel 6. Harald Szeemann, 1974, *Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen)*, sergi görüntüsü. *Expositions Modernes*. goo.gl/xMD9Vz

Açılış bir pagan hoşgörüsü hissiyle hatırlamak, Szeemann'ın, sosyal sınıfların karışmasına dair vurguladığı bir tabuyu ortaya koyar nitelikte değerlendirilebilir. Artık hayatta olmayan dedelerinin kuşağı ile 1970'lerin bu farklı kitlelerini bir araya getirerek, Szeemann, en azından kendi akranları için, sınıf ve ulusal hiyerarşinin bittiğini ilan etmiştir sanki.



Görsel 7. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. [Diametre. goo.gl/3zKQ9u](https://goo.gl/3zKQ9u)

Sanat dünyasında akranları tarafından kabul gören Harald Szeemann, Bern aristokrasi tarafından ayrımcılığa uğramıştır. Sergi kataloğunun giriş yazısında şu ifadeler yer almaktadır: Yaşlı bir aristokrat kadın Szeemann'a "Büyükbabanız ne iş yapardı?" diye sormaktadır. Szeemann: "Ama siz onu tanıyorsunuz. O bir kuafördü" cevabını verir. "Peki ya babanız?" diye sormaya devam eden kadına, Szeemann: "Babam da aynı, o da bir kuafördü" diyerek karşılık verir. Bunun üzerine kadın: "Ve sen bir müze yöneticisisin! Ne başıbozukluk!" ifadesiyle tepkisini gösterir (Szeemann, 1981, s. 20).

Yukarıda yer verilen diyalogdan; kadının sınıfların karışmasına duyduğu nefreti dile getirdiğini ve bir aristokrat olarak, soylulara karşı açıkça skandal bir başkaldırı olarak gördükleri bu karşılaşmayı eleştirdiği sonucuna varabiliriz. Çünkü aristokratları bu sergi davet eden Szeemann'ın, sınıflar arasındaki ayrımı kuvvetlendirme çabasında olduğunu, şok edici bir taktik uyguladığını ve farklı sosyo-ekonomik yapılara sahip olan insan gruplarını bir araya getirerek o zamanlarda çoğunlukla görmezden gelinen politik bir noktayı görünür kıldığını söylemek mümkündür. Szupinska'nın (2010, s. 38) ifade ettiği üzere; köklü gelenekleriyle gurur duyan aristokrat kadınlar ve yenilikçi sanatçılar sergiye davet edilmişler ve serginin bir sahnesi, bir elemanı olarak aynı mobilyalarda oturtulmuşlardır. Oda bu karakterle doluncaya kadar, sergide yer alan nesnelere muhtelif anlamlarına kavuşamazlardı.

Obrist'in (1996: 77) aktardığına göre, ilerleyen dönemde; Szeemann'ın müze

yöneticiliği görevini bırakması, sanat dünyasında genellikle onun kendi kararıymış gibi bilinmektedir. Oysa onun, yaratıcılık için bağımsızlık istemesi sadece sergi salonunun bürokrasisinden kurtulmak arzusundan kaynaklanmamaktadır. Başka politik nedenler de vardır. Yıllar sonra bu süreçten bahsederken, o yıllarda, yabancı işçilere karşı bir düşmanlığın kendini göstermeye başladığını, İsviçre'deki yabancıların sayısını azaltmak için bir siyasi parti kurulduğunu ve kendi ismi İsviçre asıllı değil de Macar olduğu için saldırıya uğradığını yazmaktadır. Bu duruma cevap olarak, İsviçre'deki İtalyan, Türk ve İspanyol işçilere "misafir işçiler" denildiği için politik bir beyanat olarak "Ruhsal Misafir İşler Acentası"nı kurduğunu belirtir.

SONUÇ

Yüksek sanat ve dışlanmış sanat arasındaki engeli ortadan kaldırmayı arzulayan "Saplantılar Müzesi", eş zamanlı olarak Ortaçağ'dan Jung'a kadar olumsuz çağrışımlar yapan "saplantı" kelimesini de merkeze almış ve "saplantı" kavramını bireyleşme süreci açısından olumlu bir enerji türüne dönüştürmüştü. Kuşkusuz ki Szeemann'ın "saplantı" parolası, dünyanın kıyısında kalanlarla, Batı'nın sanat kahramanlarına, Art Brüt sanatçılarından usta sanatçılara kadar herkesi içine alıyordu. Bu kavram, elbette ki Szeemann'ın küratörlük tutumunu da özetliyordu. "La Fabbrica Rosa / Pembe Fabrika" olarak bilinen İsviçre'deki geniş bürosu, harikulade zengin mektuplar, kitaplar, hediyeler, sanat eserleri, hatıra dosyaları, yaklaşık 25.000 sanatçının dosyası ve farklı türden ve farklı formatlara sahip bir çok nesneyle dolu bir arşiv niteliği taşımaktadır.

Hans Ulrich Obrist (2005, s. 25), Szeemann anlayışına dikkat çekerek, o'nun kendi sergilerini "dönüşümlü bir arşiv" olarak gördüğünü ifade etmektedir. Ve Obrist, buna ek olarak, Szeemann'ın kariyerinin bir diğer önemli özelliğinin de, büyük ve küçük, özel ve halk arasındaki salınımı olduğuna işaret ederken; örneğin 1972'de Kassel'deki Documenta'dan sonra, Bern'deki evde büyükbabasına adadığı bu sergiyi kurmasının, onun sergiler arasında bir hiyerarşi gözetmemesinin bir göstergesi olduğuna dikkat çekmektedir.



Görsel 8. Harald Szeemann, 1974, Saplantılar Müzesi (Museum der Obsessionen), sergi görüntüsü. Divus. goo.gl/BboF6b

Szeemann'ın, deneysel sergileriyle ve kendine özgü imajı olan ve dünya çapında ün kazanan bir küratör olduğu kabul gören bir gerçekliktir. Onun için söz konusu olanın; daha önce görülmemiş ya da henüz doğru bağlamda görülmemiş şeyleri görselleştirmek olduğu söylenebilir. Bu anlayıştan hareketle geleneği bozan sergiler gerçekleştirmiştir. Gerek bu yaklaşımı, gerekse de sanatçılarla çalışma tarzıyla, küratöryal yaklaşımları değiştirmiş bir küratördür. Szeemann'ın, sergi yapımcıları arasında bir sanatçı olduğu söylenebilir. Yalnızca sanatçıların yanında olması, onları savunması anlamında değil, bir esin kaynağı olarak yaklaşımlarının tümüyle de sanatçılardan biri olmuştur. Sanat tarihinde sıklıkla tanık olduğumuz üzere; Szeemann, çalışmalarını müzecilik camiasına bir alternatif olarak deklare etmişken, onun fikirlerinin ve tekniklerinin günümüzde müzecilik ve müze kültürü tarafından büyük ölçüde benimsendiğini ve kullanıldığını görmekteyiz.

KAYNAKÇA

Chon, D. (2016). Harald Szeemann's Museum of Obsessions: The Legacy of a Mythological Institution. *The University of Chicago Press Journals*, 8, 82. Erişim: 02

Ocak 2018. goo.gl/vA49kf

Szeemann, Harald. (1981). *Museum der Obsessionen*. Berlin: Merve Verlag.

Szeemann, Harald. (2010). HSz: As is/As if. J. Myers & L. Markopoulos, (Ed). *Grandfather: An Exhibition and An Invitation For Subscription*. s. 25-30. California: CCA MA Program Publishing.

Szupinska, J. (2010). HSz: As is/As if. J. Myers & L. Markopoulos (Ed). *Grandfather: A History Like Ours*. s. 30-42. California. CCA MA Program Publishing,

Obrist, H. U. (1996). Mind Over Matter: Interview With Harald Szeemann. *Artforum*, 35, 74-79.

Obrist, H. U. (2005). Harald Szeemann 1933-2005. *Frieze*, 91, 25.

Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: *In This House* (2005)

Geliş Tarihi/Received: 11.09.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 26.01.2021
DOI: 10.46372/arts.793521

Dr. Songül GELDİ
Mardin Artuklu Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı (Mezun)
songulgeldi2020@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1148-3733

ÖZ

Bu çalışmada, siyasi temsili tarihsel bağlamda reddedilen 1975-1990 Lübnan/Beyrut İç Savaşını, temsil krizi etrafında ele alan çağdaş sanatçı Akram Zaatari'nin *In This House/Fi Haza Al Bayt* (2005) adlı filmi mekân, imge ve bellek ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Sanatın görünürülük ve zaman bağlantısını imge üzerinden kurması, imge ve bellek arasındaki ortaklık/ilişki üzerinden tartışılarak değerlendirilmiştir. Lübnan devletinin amnezik resmi anlatısının eleştirisi ve aynı zamanda deneyimlenmiş savaş tarihinin savunusu olan bu filmin, temel argümanı ve kolektif belleğe etkileri savaşın resmi tanığı niteliğinde olan bir mektup üzerinden analiz edilmiştir. Zihinsel ve duyumsal süreçlerin mekânın yeniden üretilmesine ve kendini tekrarlmasına ve üretilen mekânın da kolektif belleğin nesnellik kazanmasına kaynaklık ettiği Zaatari'nin çalışmaları üzerinden belirtilmiştir. Sanatçı kaotik geçmişin inkârı, bölgesel çatışmalar, İsrail saldırıları, ulusal direniş, bellek, yerinden edilme, savaş dönemi görüntülerin üretimi/dolaşımı gibi konuları politik ve ideolojik bir perspektiften ele almıştır. Zaatari'nin bütün fotoğrafik-videoları ve filmleri biçimsel ve kavramsal tutarlılığı ifade eden temsil biçimleriyle neoliberal inkâr politikalarını ve devletin amnezik resmi anlatısını/tarihini altüst etme eğilimine ve gücüne sahip olduğu çalışmaları üzerinden ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: imge, Lübnan, savaş, bellek, akram zaatari, in this house.

Geldi, S. (2021). Savaş Sonrası Lübnan Sanatında İmge ve Mekân: *In This House* (2005). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 23-41

Image and Memory in Post-War Lebanese Art: *In This House* (2005)

ABSTRACT

In this study, contemporary artist Akram Zaatari's film *In This House/Fi Haza Al Bayt* (2005), discussing the Lebanese/Beirut Civil War around the crisis of representation, whose political representation has been rejected in the historical context, has been examined in the context of space, image and memory. The connection of art with visibility and time through image has been discussed through the partnership/relationship between image and memory. The criticism of the Lebanese state's amnesic official narrative, as well as the defense of the experienced war history, has been analyzed through a letter that is the official witness of the war, its main argument and effects on collective memory. It has been stated through the works of Zaatari that mental and sensual processes cause the reproduction and repetition of space, and the produced space to gain objectivity of the collective memory. Zaatari's photographic-videos and films are representing formal and conceptual coherences that are-addressing the issues such as the denial of the chaotic past, regional conflicts, Israeli attacks, national resistance, memory, displacement, and the production/circulation of wartime images from a political and ideological perspective. It has been demonstrated through its discussions that it has the tendency and power to overturn neoliberal denial policies and the state's amnesic official narrative/history.

Keywords: image, lebanon, war, memory, akram zaatari, in this house.

GİRİŞ¹

Lübnan, farklı medeniyetlerin, yayılmacı ve emperyalist sömürgeci güçlerin, çoklu fikirlerin, dillerin, inançların, iç savaşların, sosyo-kültürel pratiklerin, sanatsal-kültürel etkinliklerin, farklı mimari yankıların ve ürünlerin ara kesitinde yok olan ve yine bu unsurların etkisinde zaman ve tekrar üzerine var olan heterojen bir ülkedir. 1516'da Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altına giren Lübnan, 1914 *Birinci Emperyalist Paylaşım Savaşı* döneminde İngiliz ve Fransız kolonyalizmi öncülüğünde ki *Sykes-Picot Anlaşması* ve *Balfour Deklarasyonu*yla şekillenmiştir. Bunlara içkin olarak devam eden tarihsel seyrinde toplumsal rızadan ziyade zor uygulanarak egemenlerce hayata geçirilmeye çalışılan bu siyasal müdahaleler yerleşik ve kadim halkları demografik olarak yerinden etmiş buda söz konusu coğrafyayı uzlaşmaz bir çelişkiye hapsetmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte Fransa ihtiyacı olan hammadde ve pazar bulma zorunluluğunu onun daha öncesinde sömürgeciliğiyle gelişmiş *doğal bir rakibi* olan İngiliz emperyalizmi ile kaçınılmaz bir rekabete girişmiştir. Fransa'nın Ortadoğu'ya artan ilgisinin temel nedeni de budur. Bu ilginin başat ve başlangıç örneği Bonapart'ın Mısır seferi, bununla birlikte gelişen Şarkiyatçılık, Ortadoğu'da işlevsel sömürgeciliğin somutlaştırılmasıdır. Buda Arap dünyasının ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel olarak çözülmesinin ve gittikçe derinleşerek kendi iç dinamiklerinin başkalaştığı deyim yerindeyse kendisine yabancılaştırıldığı tarihsel bir kopuşa neden olmuştur. Bu bağlamda Doğu Akdeniz ticaretinde kilit bir noktada olan ve Fransızlar tarafından devletleştirilen Lübnan, bu fikri-kültürel faaliyetlerin önemli yeri ve tipik bir örneği olmuştur. Nitekim 1920'de Fransız manda yönetimine bırakılan Lübnan kendi bağımsızlığının tanınmasına (1943) kadar siyasi ve sosyokültürel yapılanması demografik ve etnik temele dayalı oluşturulan nitel ve nicel parametreler diğer bir ifadeyle dış güçlerin özellikle Marunî Hıristiyanların Fransızlar tarafından heterojenleştirilmesi temelinde şekillenmiştir. Ülke tarihinde, siyasi, iktisadi, sosyal ve kültürel bağlamda Müslüman ve Hıristiyan topluluklarının her dönem aktif olduğu görülmüştür. Bu iki cemaate bağlı mezhep gruplarının dönemlere göre ön plana çıkartılarak her birinin ayrı bir dış güç tarafından desteklenmesi veya kısıktılması topluluklar arası güç mücadelesinin ve sosyal heterojenliğin en önemli gerekçesi olmuştur. Bu toplulukların normatifleşen güç mücadelesi, dış güçlerin

¹ Bu makale Mardin Artuklu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında Doç. Dr. Pelin Tan danışmanlığında yürütülen "Savaş Sonrası Beyrut'ta Mekânsal Bellek, İmge, Travma" başlıklı yayınlanmamış Doktora Tezinden üretilmiştir.

baskısı ve doğal sonucu dış müdahalelere açık hale gelen siyasal yapısı ve belli mezhep gruplarına tahsis edilen idari yapılanması, Lübnan'ın modern anlamda istikrarlı bir siyasal sistem inşa edememesine yani bir ulus-devlet kuramamasına en büyük etkendir. Bu temelde siyasi ve ekonomik yapısı, sosyal dokusu öteden beri iktidarlar tarafından kan bağı, etnik köken, din ve mezhep toplulukları arasında oluşturulan ittifaklarla şekillendirilmiştir. 'Mezhepselciliğin bir sistem, savaşın bir norm' haline geldiği bu ülkede elbette Lübnanlılık kimliğide, ortak sosyokültürel değerler yerine cemaat ve kan bağı anlayışı üzerinden kendini var etmiştir. Bu aynı zamanda 19. yüzyıldan beri sömürgeci ve emperyalist güçlerin özellikle Fransa'nın siyasi ve ekonomik çıkarları doğrultusunda toplulukları din-mezhep argümanı üzerinden birbirine karşı kışkırtarak sonu gelmeyen çatışmaların zeminini hazırlamanın ön koşulu olmuştur. Osmanlı hâkimiyeti döneminden itibaren başlayan din ve etnik temelli ekonomik eşitsizlikler, sosyal, bölgesel ayrışmalar, çatışmalara potansiyel oluşturucu her iktidarın kendi idari düzenini dayatmasıyla birleştirilince mevcut heterojenlik hegemonik bir rekabete dönüşmüştür. Bu da çatışma ve mücadele potansiyelinin en üst boyutu olan bir iç savaşa evrilmiştir. Ülke siyasetine hâkim olan mezhepsel güç paylaşımı ve 1948 Filistin göçü tüm bu etkilerle bütünleşince Lübnan, 1975'ten 1990 yılına kadar aktif bir şekilde devam eden bir İç Savaşa sürüklenmiştir. Sosyokültürel, sosyoekonomik ve siyasal bir kriz olarak tanımlanabilen bu iç savaş, 22 Ekim 1989'da ulusal barışı sağlama adı altında imzalanan Taif Barış Anlaşması sonucunda 1990'da resmi olarak sona ermiştir. 15 yıl aralıksız devam eden çatışmalarda, gerek jeostratejik gerekse finansal açıdan ülkenin kalbi konumunda ve aynı zamanda farklı birçok mezhebin erime potası olan başkent Beyrut, çatışan grupların, neoliberal güçlerin kesişim alanı ve travmatik şiddetin merkez üssü haline gelmiştir. Beyrut Kent Merkezi ve Merkez İlçesinin (Beirut Central District & Downtown Beirut) tamamına yakınının silinmesine neden olan bu iç savaşın, mücadele ettiği alanlar ve sorunlar Osmanlı döneminden Lübnan'ın kendi bağımsızlığını kazandığı sürece kadar uzanmaktadır. Çatışma tarihinin ana merkezi ve ağırlaştırılmış savaşın somut savunma alanına dönüşen Beyrut kent merkezi, yıkılan binalar, çöken altyapısı, savaşla bölünen sosyal ve mekânsal yapısıyla Lübnan toplumunun savaştaki maddi-manevi yıkımının ve kaybının sembolü haline gelmiştir. Kitlesele insan hakları ihlali olarak karakterize edilebilen bu uzun vadeli ve yıkıcı iç savaş, fiziksel hasarın dışında 17.000 kayıp, 20.000 evsiz, "144.000 ölüm ve 1,3 milyon insanın yerinden edilmesiyle sonuçlandı" (Harris, 2012, s.235). *Kültürel ve etnik soykırımın* merkezi konumunda olan Downtown

Beyrut, savaş sonrası dönemde de kentsel dönüşüm adı altında egemen güçlerin ve ideolojilerin ideallerine projelendirilerek, iç ve dış özellikle de Körfez bölgesinden gelen mülk geliştiricilerin soylulaştırma sermayesiyle küresel ticarete entegre edilmiştir. Bu ideallerin hemzemininin oluşmasında aktif bir role sahip olan milyoner siyasetçi ve aynı zamanda 1992-2004 yılları arasında *Lübnan başbakanı olan Rafiq El Hariri* tarafından kentsel dönüşüm projesi adı altında kurulan **Solidere** emlak şirketide bu fikri uygulamaların hayata geçirilmesine temellenen başat aktördür. Downtown'un yapılanmasına kombine edilen aynı zamanda dünya kapitalist sistemine entegrasyonun ifasesi olan Solidere, neoliberalizmin çıkarları doğrultusunda devlet tarafından özel yetkilerle donatılmıştır. Dolayısıyla Solidere, görece devlet özerkliğinin ortadan kalktığı ancak temelde şiddet ve uygarlık uygulayıcıların kenti savaş kalıntılarından arındırma fikri üzerine Taif güvencesi altında icra edilmiş bir kartel örgütlenmesi ya da neoliberal anlayışın ideolojik-siyasi-ekonomik egemenliğinin mutlak sonuçlarından biridir.

Savaşla bölünmüş bir kentte toplumsal devamlılığın her düzeyde sağlanabilmesi için travmatik bir geçmişi hatırlama veya unutma talebi Beyrut gibi farklı toplulukları barındıran bir kent için ayrışma ve uzlaşma açısından kritik bir öneme sahiptir. Ancak, savaş sonrası dönemde Lübnan devleti ve toplumunun bazı kesimleri/neoliberal seçkinleri, deneyimlenmiş travmatik şiddet tarihinin gerçekliğiyle yüzleşmek yerine 'hatırlamayı' devre dışı bırakan neoliberal bellek ve mekân politikalarının bilinçli-planlı dayatması olan **amneziyi**², kurtuluş olarak görmüştür. Bu dayatmacı politika, öncelikle sıkıntılı çatışma geçmişinden kurtulma, savaşın mekânsal belleğini ve izlerini yok etme ve son olarak Solidere'in "Geleceğin Antik Kenti" sloganı üzerinden yeni bellek mekânları yaratma amacıyla bağımsız ancak birbiriyle ilişkili üç önemli tarihsel anlatı üzerinden varlık bulmuştur. Temelde her üç anlatının da ana argümanı, yaşanan şiddeti unutmanın ülkenin geleceği için en iyi çözüm olduğu yönündedir. Amnezikleştirme politikalarını manipüle eden ilk anlatı, geçmiş şiddetin üstünü örtme "itfa", ulusal barışı sağlama adı altında imzalanan ancak güç paylaşımının restorasyonuna hizmet eden Taif Barış Anlaşmasıdır. Elbette burada bahsedilen amnezi kavramının literatürdeki klinik anlamı değil daha ziyade sosyal, kültürel ve toplu hafıza (aile, kabile, ulus, sosyal grup belleği) boyutlarındaki

² Amnezi, kısa süreli bellek kaybıdır. Unutkanlıktan farklı olarak belli bir zaman dilimine dair hiçbir şeyi hatırlamama ancak geçmişi tamamen unutmaya değildir. Bellek politikaları çerçevesinde bilinçdışı hatırlama arzusunu devre dışı bırakan bilinçli bir girişimdir.

hatırlama arzusunun geçersiz kılınmasıdır.

Taif, 1991 'de kabul ettiği 84. genel af yasası ile Lübnan toplumuna-insanlığa karşı işlenmiş tüm savaş **suçlarını** ve insanlık onurunu en üst düzeyden ihlal eden tüm savaş **suçlularını** affederek topluma devlet destekli amneziyi dayatmıştır. Daha spesifik bir ifadeyle sosyo-politik reform üretmeyen Taif ve dolayısıyla genel af yasası, travmatik şiddetin hatta ülkenin kaotik geçmişinin yok edilmesinin resmi belgesidir. Lübnanlı akademisyen Jean Said Makdisi'nin ifadeleri af yasasının özeti niteliğindedir.

Geçmiş unutmaya ve devam etmeye karar verdik. Geçmiş Geçmişte kaldı ve kaybedilenler kaybedildi. Geçmişin günahlarını yıkamak için genel bir af ilan edildi. Temiz bir başlangıç yapılacağı, yapılacak doğru hareketin bu olduğu ve yeni bir sayfa açacağımız söylendi (Makdisi, 1999, s. 258).

İç savaşın sonuçlarının ötesine geçen af yasası ya da **-kefaretin ödenmesi-** anlayışı, kayıtsızlık ve amnezi yoluyla tüm günahlardan arınmanın resmi söylemi ve aynı zamanda güç paylaşımının sloganı haline gelen "zafer yok yenilgi yok" (la ghalib wa la maghloub) özdeyişinin vücut bulmuş halidir. 1958 cumhurbaşkanlığı krizi sonucunda eski Lübnan başbakanı Sa'ib Salam'in uzlaşma anlayışı olan bu sloganı **'zafersiz bir savaş'** olarak açıklamak mümkündür. Savaş sonrası, uzlaşma konusunda uzun bir geçmişe sahip olan Lübnan'ın, çatışmalı tarihine bakıldığında **1820-1840-1960** ve son olarak **1975-90** yılları arasında verilen toplumsal mücadelelerin hiçbirinin feodal ve mezhepsel güç paylaşımı sisteminde köklü bir değişikliğe yol açmadığı görülecektir. Aksine "Savaş sonrası her durumda, sosyal sistemin yürürlükte kalması için bir kayıtsızlık stratejisi uygulanmıştır" (Haugbolle, 2005, s.193).

İkincisi ise, yereli hedefleyen ve (itfaya) savaş öncesi nostaljiyi öneren bir çözümdür. Üçüncüsü, amnezik ve nostaljik unsurların biraradalığına işaret eden Solidere'in Downtown üzerindeki yeniden yapılanma projesidir. Neoliberal inkâr politikaları ve **'Özelleştirilen Barışın'** şemsiyesi altında Lübnan ve Beyrut'un kaotik geçmişinin deneyimlenmiş mekânlarını, belleğini ortadan kaldırmaya planlanan Solidere projesi, parçalı, geçirgen, olası temsil ve deneyimlere açık mekânı/kenti iktidar, ekonomi ve ideolojik paradigmalarla pazarlayarak yeniden inşa etmiştir. Savaş izleri üzerinden psikolojik ve finansal bir araf olarak yorumlanabilen Solidere, savaşla bölünen kenti, geçmiş travmasından bağımsız olarak modernizasyon ve hijyen enformasyonu ve şiddetiyle ayrıca bitmeyen bir savaşa sürüklemiştir.

Bu nedenle 1990'lı yıllarda Akram Zaatarı gibi Lübnanlı çağdaş sanatçılar başta birçok sivil ölüme, kayıp kişilere, köksüzleştirilmeye, mülteciliğe ve farklı medeniyetlerin ayak izlerine rastlamanın mümkün olduğu ülkenin, binlerce yıllık tarihi-kültürel dokusunun yok edilmesine neden olan bu savaşın; sosyal travmasının, kişisel hafızasının inkârına ve Solidere projesi ile devletin amnezik resmi tarihinin temsiline karşı direnişlerini sanatın çeşitli alanlarında alternatif üretimlerle ortaya koymuşlardır.

Sanatçıların amnezik dayatmalara, yıkıma, savaşın inkârına, geçmiş referanslar üzerinden inşa edilen Solidere'in yeni bellek mekânlarına, yerinden edilmelere ve belleksizleştirme politikalarına karşılık temsil krizi etrafında yürüttükleri çalışmalar, savaş öncesi ve sonrasını bir araya getiren fotografik antolojiler, sergiler, açık halk konserleri, filmler ve birçok kitabın üretimine neden olmuştur. Sanatın dönüştürücü diliyle deneyimlenmiş savaş tarihini eleştirel temelde mimari yapılar, izler, anılar/anlatılar ve imgesel temsillerle mekân, bellek, travma, harabe temaları etrafında gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya koymuşlardır. Geçmişin temsil sahnesi olan belleğin ve sanatın hareketli/birleştirici/kışkırtıcı gücüyle ortaya konan bu üretimler, aynı zamanda Lefebvre'in "mekânı yeniden üretme" kavramını-kuramını somutlaştırmıştır. Tam da bu nedenle kentsel mekânların sadece sosyopolitik çatışmalara adanan bir sahne olmadığı, bu tür üretimlerle kurucu bir boyut kazanarak aynı zamanda kentsel direniş ve bellek çalışmalarınada potansiyel bir '**güç**' oluşturduğunun özellikle altının çizilmesi gerekir.

1. İmge ve Bellek

İmge, fiziksel algılamayla üretilen bir duyum aracılığıyla insan zihnine gelen nesnenin yeniden üretilmesidir. Dilsel, sembolik ve semantik bağlamda önem arz eden bir kavram olmanın yanı sıra bir durumu veya nesneyi de belirtmek için kullanılan görsel karşılıktır. İmge, birçok düşünür tarafından ele alınarak üzerinde çeşitli tanımlamaların yapıldığı ancak bir yönüyle de hala gizemini koruyan bir kavramdır. Platon'a göre, gerçekliğin yansıması, Epiküros ve Demokritos'ta maddesel bir şey, Descartes'ta ise zihinsel süreçlerle akılda izler bırakan görüntüdür imge (Işıldak, 2008, s.66). Taş baskının (litografya-1798) icadı ile büyük bir gelişme gösteren imge (Menestrier, 2000, s.49), 19.yüzyıla kadar yansıma kuramı etrafında incelenmiştir. 19.yüzyılda kurulan yeni estetik sanat düzeninde ise maddesellikten

yani düşüncenin ya da duygunun kodlanmış ifadesi olmaktan çıkarak yargılama ve bilme istenci doğrultusunda yaşamın bir parçası haline gelmiştir. 20. yüzyılda teknolojik gelişmelerin ışığında yaygınlık kazanan fotoğraf makinalarının kullanımı ve fotoğrafın gelişen yeni yöntem ve teknikleri imgenin ilerlemesinde büyük bir etkiye sahiptir. Yansıma kuram bağlamında imgeyi ele alan Ziss'e göre, "...İnsan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır" (Ziss, 2009, s.61). Şöyle ki, içinde yer aldığımız nesnel dünyaya dair bilgi edinme süreci; aktif gözlemlere, soyut düşünmeye, düşünceler arası bağlantı kurmaya ve bu bağlantıları somutlaştırmaya yöneliktir. Bilince duyular aracılığıyla gelen veriler belirli bir süreçte şeylerin ilişki düzeninde anlamlı bir bütünlük kazanarak, sanat zemininde biçime dönüşen her bir imgenin kendi yaratıcısının duyumsadığı gerçeklikle örtüşmesi, imgelerin varlık biçimlerini ya da kaynağını gerçek dünyadan aldığını göstermiştir. Yani insanın günlük yaşamda algıladığı ve gördüğü nesnel gerçekliklere, kendine ait düşünce dünyasında yeniden anlam atfetme biçimidir. Buna göre algılanan her imgede bir görme biçimi yatar ancak Berger'e göre, "her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" (Berger, 2016, s.10). Nitekim imgeler, varoluş sebepleri olan şeyleri, izleri, görülüp-biriktirilen deneyimlerin dışı vurumuyla kendine özgü, gerçeğiyle aynı olmayan fakat gerçeğinin bir benzeri olanı yepyeni bir coşkuyla bağımsız bir şekilde sanat düzleminde var etmiştir. İşaret ve kalıntılar da "imgeleri oluşturan ve onları yeniden yaratmaya son vermeyen ifade çizgileridir ki, bu ifade çizgileri hareket halindeki madde tarafından götürülür ya da taşınırlar" (Deleuze, 1983, s.49). Sanatın, **görünürlülük** ve **zaman** ile temasını imge üzerinden gerçekleştirmesi aynı zamanda imge ve bellek ilişkisini de beraberinde getirmiştir. Bir tür kurtarma edimiyle hatırlanan şeyleri hiçlikten kurtararak bir imge haline getiren bellek, kişinin bireysel bağlamda toplumsal koşullar doğrultusunda yaşayarak algıladığı, deneyimlediği şeyleri ve bu şeylerin geçmişle olan ilişkisini bilinçli olarak zihinde tutma gücüdür. "Bellek, insanın en temel işlevlerinden biri olmakla birlikte insanın varoluşunu zaman ve mekân bütünlüğü içinde algılamasına ve sürdürmesine imkân veren en önemli yetilerden biridir" (Yeşilyaprak, 2008, ss.289-299). Eski Yunan'dan günümüze kadar düşünürlerin temel meselelerinden biri olan bellek kavramının izlerini, Emile Durkheim ve öğrencisi Maurice Halbwachs'a kadar götürmek mümkündür. Halbwachs, depolanan bir geçmişten ziyade, şu andan hareketle inşa edilen bir bellekten bahseder ve hatırlamayı, bireyin içinde olduğu grupların hatırlama çerçevesi

ile ilişkilendirerek bireyden çok kolektiviteye işaret eder (Halbwachs, 2016, s.17) Kodlama ve depolama ile hatırlamanın diyalektiğine sahip olan bellek, hâlihazırda yaşayan toplumların, bireylerin devinim halindeki yaşamı ve deneyimlerine ilişkin edimsel fenomenal alanın devamlılığı içinde genişleyen bir şimddir. Deneyimlenen mekânın bellekte bıraktığı birtakım izler, semboller, göstergeler grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden devam etmektedir. Bu argüman aynı zamanda sosyal bir olgu olan belleğin bireysel bir yeti olup olmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir. Zira belleğin *toplumsal koşullar* tarafından belirleniyor olması ibaresi bireysellikten ziyade kolektiviteyi işaret etmektedir. Buna göre birey toplumsal öğelerden elde ettiği ayrıntılarla bireysel belleğini oluşturuyor ise, bireyin yaşadıkları ve algıladıkları içine doğduğu toplumun belleğinden bağımsız değildir. Nora'nın da belirttiği üzere bireysel belleğin oluşmasının koşulu kolektif bellektir. "Farklı topluluklar kadar çeşitli hafıza vardır, hafıza doğası gereği çoklu ve özgündür; kolektif, çoğul ama yine de tekildir" (Nora, 1989, s.9).

Sosyal farklılıkları gözeterek kolektif belleğin çoğulluğunu "grup" temelinde analiz eden Halbwachs'a göre, "İnsanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplumun içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlayacaklarına karar verirler" (Halbwachs, [1925] 1992, s.38). Bu aynı zamanda belleğin algı, deneyim ve duyum kavramlarıyla algılamayı canlı tutabildiğinin ve sadece geçmişten oluşmadığının ancak zihinde depolanmış geçmiş bilgisinin hem şimdi hem de gelecekte belli bir ilişki düzeninde depolanacaklara eklenerek birbirine kenetlendiğinin okumasıdır. Toplumun veya bireyin sosyal, kültürel ve siyasal konjonktürde yaşadığı savaş, darbe, devrim, mültecilik, göç ya da kültürel oluşumun önemli belirleyicileri olan dil, din, sanat, edebiyat, hukuk, bilim ve mimari gibi iç ve dış dinamikler belleği tetikleyen en önemli etkenlerdir. Geçmişin temsil sahnesi olan bellek ve belleğin edimiyle oluşan sanatsal imgeler, savaşla bölünen Beyrut'un yıkımını, yok oluşunu aktarma ve hatırlamada hafıza şairi Celile'li Mahmud Derviş'i'nin *Beyrut Kasidesi*'nde "**yıkıntıların geometrisi**" şeklinde tasvir ettiği gibi bir şiirin dizelerinde, bir şarkının sözlerinde, bir filmin, bir resmin görselliğinde ya da bir müzedeki nesne aracılığıyla gerçekliğin dilini yansıtabilir. Bellek tanımının genel bir ifadesi olarak sıklıkla başvurulmuş *geçmiş ve şimdi* kavramı, geçmiş şimdide koruma gücüne karşılık gelir. Walter Benjamin sözleriyle: "Bellek sadece geçmiş anımsamamız için yararlandığımız bir araç değil, bellek aynı zamanda geçmişin üzerinde sergilendiği

bir sahne, öznenin kendisini anımsama süresince kendi yaşam öyküsünü izleyen bir seyirci konumunda hissettiği bir gösteri mekânıdır" (Benjamin'den akt. Osten, 2004, s.31). Birçok disiplinin farklı açılardan ele aldığı bellek kavramı esasında mekânın bütünlüğü içinde daha ziyade anlam kazanmaktadır. Şöyle ki mekân, hem somut olarak algılanabilen hem de soyut olarak hayal edilebilen, algılanabilen ve tanımlanabilen bir yapı bütünüdür. İnsan zihnindeki yaşam örgüsüyle somutluk, yaşanmışlıklar sonucunda ki deneyimlerle de soyutluk kazanan mekânın, geçmiş izleri de, mekânın kullanıcıları tarafından zihinsel haritada toplumsal, bireysel, kültürel, tarihi, siyasi ve mimari değerlerle bütünleşerek *mekânın belleğini* oluşturmaktadır. Nora, mekânın süreklilik duygusu uyandırdığını ifade ederek, bellek mekânları (*lieux de mémoire*) ve bellek ortamları (*milieux de mémoire*) kavramlarını ortaya atmıştır (Nora, 1989, s.7). Fransız tarihçinin bu iki kavramı birbirinden ayrı ele almasının temel argümanı, bellek ile tarihin birbirine her açıdan karşıt olduğu düşüncesidir. Nora, tarih biliminin gelişmesiyle birlikte bellek ile tarih arasındaki eşitliğin yok olduğunu ve bunun sonucunda modern toplumla eşleştirdiği tarihin, ilkel toplumla bütünleştiği bellekten kesin bir şekilde koptuğunu ileri sürmüştür. Nora'ya göre, "Sürekli olarak bellekten söz ediyor oluşumuzun temelinde, bu kopuş nedeniyle artık belleğin var olmaması bulunur ve bellek mekânları da bu temelden doğarlar" (Nora, 2006, ss.17-19).

Örneğin 1975 Beyrut iç savaşından geriye kalan **Yeşil Hat**, Filistin mülteci kampları **Tel Zaatar**, **Sabra-Şatilla**, **Khiam**, askeri barikatlar ve sınır geçiş kontrol noktaları travmatik şiddete maruz kalmış ya da kalmamış her bir bireyin zihninde şiddet içeren deneyimlerden oluşan köklü maddi izlerle doludur. Savaş sonrası sorguların haritası niteliğindeki bu izler, deneyimlenmiş şiddet tarihine dair kolektif bilinç ve kolektif bellek oluşturma bağlamında duyarlılık ve sorumluluk sahibi birçok sanatçının edebî ve kültürel üretiminde sorunsallaştırılmıştır. Savaş sonrası toparlanmanın bir çabası ve dışavurumu olan bu çalışmalar, gerek hareket- imge, gerekse görsel ve kültürel üretimlerle sanatın etkileyici ve dönüştürücü gücünü ortaya çıkarmıştır. Sanatın önemli bir kolunu temsil eden ve aynı zamanda bir yaratma sanatı olarak da tanımlanabilen sinema, düşüncenin belli bir tarihsel dönemde varlığı anlama veya yorumlama biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte bu sanatın ortaya çıkışı, kendisinden önceki sanatların ve teknolojilerin araştırıp yakalamaya çalıştığı gibi hareketi doğrudan saptayan bir yapının keşfedilmesiyle bağlantılıdır.

Sinemanın hareketle kurduğu ilişki bağlamında sinemaya yaklaşan ve onu, 'hareketle düşünen bir sanat' olarak gören Deleuze, sinemanın toplumsal, politik, ruhsal ve düşünsel problemlere ilişkin geliştirdiği çözümlere ve yeni oluşturduğu problematiklere kayıtsız kalmamış ve sinema sanatının bir düşünme faaliyeti olarak felsefeden çok da farklı olmadığını koşullarını aramıştır (Değirmen, 2016, s.1).

"Deleuze'e göre sinema, düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir" (Sütçü, 2015, s.17). Bu tespite göre sinema, var olan düşüncenin tekdüzeliğini temsil etmekten ziyade ortaya koyduğu düşünceyi kendi kavram ve anlatı biçimiyle yapıcı-yaratıcı çoğulculuk temelinde yeniden var etme sanatıdır. Dolayısıyla sinema gücünü, diğer sanatlardaki mevcut düşüncenin mimetik örneğini sunmasının aksine süreklileştirerek somutlaştırdığı devingenliğinden alır. Bu nedenle imge, sinema tarafından sadece gösterilen değil aynı zamanda her bir hareketini kapsayan bir tür kartograf (zihin haritası) ortaya çıkararak hareketin gerçekliğini tanımlar. Deleuze'ün sinema ve felsefe arasında kurduğu müştereklik ilişkisinde tam da bu kartografların ortak paydası üzerinden kendini gerçekleştirir. Yani felsefe nasıl kavram üretiyorsa sinemada yeni devinim ve düşünceler üreterek felsefeyle ilişkilendirilmiştir.

Sinematografik imge, oluşturduğu kartografya ile düşüncenin bilinen formlarından ziyade düşüncenin bilinmeyen ve aynı zamanda ele geçirilemeyen tarafı üzerine önermede bulunur. "Sinematografik imge kendi kendine hareket eden, kendi üzerine dönen, kendini olumsuzlayan ve düşüncenin merkezine yönelerek 'düşünülme-yeni düşündüren' imgenin adıdır" (Sütçü, 2015, s.15). Sinematografik imgeler, hareket-imge ve zaman-imge olarak karakterize edilirler. İki şekilde ayırt edilen bu imgeler için düşüncenin kartografı olmak aynı zamanda hareket ve zamanı düşünceye birleştiren kavramların eskizini belirlemektir. Buna göre hareket imgesinde düşünce, kurgu, çekim, kadraj ve kameranın hareketiyle imgenin kendi kompozisyonu içinde var olurken, zaman imgesinde herhangi bir aracı enstrüman söz konusu olmaksızın yani düşüncenin kendisini simgeleyen göstergelerden uzaklaştırılmasıyla varlık kazanmaktadır. Nitekim sinema, eğlence ve bilgi aktarmanın ötesinde sinematografik düşünceyle düşünülme-yeni düşündüren, kendine ait yeni kavramlar üreten olgunlukta bir sanat olarak kabul görülmüştür.

Deleuze için sinema, gerçeğin bütünü'nün parçalara bölünüp kendi anlamı dışında tekrar ortaya konan bir temsil alanı değil aksine sanatsal bir yaratım olarak

var olan tüm bir gerçekliğin, düşüncenin evrensel boyutuyla zihinsel bir yaratımdır. (Sütçü, 2015, s.45) Bu nedenle sinema devrimci bir ruha sahiptir. Devrimci ve yaratıcı 'düşünceye/düşünmeye' teşvik eden yönüyle sinema, ilk etnik temizliğin yapıldığı susturulmuş iç savaş tarihini ve aynı zamanda efsanevi çatışmaların ana sahnesi olan Beyrut'un inkâr edilen şiddet geçmişini sanatsal ve politik duruşuyla yeniden üreterek evrensel boyuta taşımıştır. 1975-1990 iç savaşının inkâr politikasını temsil krizi etrafında ele alan Akram Zaatarı gibi Lübnanlı çağdaş sanatçıların ortaya koyduğu sanatsal ve kültürel üretimler amnezik resmi anlatının alternatifleri olarak hareket etmiştir.

2. Akram Zaatarı'de Evin Belleği: *In This House* (2005)

Sanatsal ve politik duruşuyla Lübnan'ın, ayrıcalıklı olarak da Beyrut'un iç savaş dönemi ve sonrasını çalışmalarında sorunsallaştıran Akram Zaatarı, yakın ve kaotik geçmişin inkârı, bölgesel çatışmalar, İsrail saldırıları, ulusal direniş, bellek, yerinden edilme, savaş dönemi görüntülerin üretimi ve dolaşımı gibi konulara yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda Arab İmge Foundation'ın kurucusu olan Zaatarı'nin çalışmalarında mekân, toplumlari ayrıştıran ya da birleştiren kolektif belleğin oluşturulmasında, şekillenmesinde yanı sıra korunması ve taşınmasında önemli bir enstrüman olarak ön plana çıkmıştır.

Sanatçının *In This House/Fi Haza al Bayt (Bu Evde, Akram Zaatarı, 2005)* adlı videosu, gazeteci ve eski bir direniş savaşçısı olan Ali Hashisho'un işgal altındaki güney Lübnan'da bir evin bahçesine gömdüğü mektubun hikâyesini anlatmaktadır. **Lübnan Demokratik Halk Partisi** direnişçilerinden biri olduğu anlaşılan Hashisho'un 1991'de B-10 82mm çapındaki havan kasasının içine koyarak bahçeye gömdüğü mektubu arama ve gömüldüğü yerden çıkarma/kazı süreci üzerinden hareket eden bu video, neoliberal inkâr politikalarına, amnezik tarihe alternatif bir arşiv niteliğindedir. 2002'de Zaatarı tarafından gün yüzüne çıkarılan bu emare, İsrail'in Güney Lübnan'ı işgali sırasında Lübnan ve Filistin direniş gruplarının üssü haline gelen **Ain el-Mir** köyünde altı yıl boyunca işgal edilen evin sahiplerine Hashisho tarafından hem işgallerini haklı çıkarmaya çalışan hem de ev sahiplerine minnet mahiyetinde yazılmış bir mektuptur.

“Yazık o millete ki dokumadığı bir kumaşı giyer ve hasat etmediği ekmeği yer.”

Cibran

Biz Lübnan'daki Demokrat Halk Partiyiz, yoksulların ve nihayetinde insanın insanı sömürmesinin ortadan kaldırılmasına inanan Komünist bir Parti'yiz.
30 Haziran 1991.

Savaş bize empoze edildi ve topraklarımızı Lübnan'daki İsrail planlarından korumak için bu pozisyondaydık. Zorla yerinden edilmeye, yıkıma ve insanların haysiyetlerini ihlal etmeye karşıydık ve hala öyleyiz. Hoş geldiniz, bu sizin araziniz, mülkünüz ve hakkınız. Zeytin ağaçlarını korumak için elimizden geleni yaptık, lakin gördüğünüz gibi aptallık hâkim. Ancak evleri ve mülkünü geri kalanını koruduk. Bizi altı yıl koruyan Ain el Mir'i özleyeceğiz. Ain el Mir'e teşekkür ederim. Sevgili insanlarına teşekkür ederim (Zaatari, 2009, s.43).

Sanatçı, yukarıda okunan mektup ve mektubun gün yüzüne çıkarılması kurgusuna dayandırdığı bu filmi aracılığıyla, bir taraftan belleğin mekânla sürdürülebilirliğini diğer taraftan da Nora'nın bellek ile tarih kavramlarının karşıtlığı ve birbirinden kesin bir şekilde koptuğu savını somutlaştırmıştır.

Zaatari, deneyimlenmiş tarihin bu önemli referansını unutma ve hatırlama politikalarına karşılık bir panzehir görevi üstlenen kolektif belleğe taşıyarak Lübnan'ın amnezik resmi tarihine bir tür meydan okumuştur. İsrail'in 1982 Güney Lübnan işgalini ve bu işgalle yerinden edilenleri yanı sıra Lübnan ve Filistinli direniş hareketlerinin varlığını, havan içerisine saklı bu mektup üzerinden açığa çıkarmıştır.

Zaatari, *In This House'da*, evin bahçesine gömülü olan mektubu bulmak için arama çalışmalarına katılan ev sakinlerinin, komşuların, güvenlik görevlilerinin, bahçeyi kazın bahçıvanın öfkesini, endişesini ve mizahi görüntülerini, kazı sonucunda bulunan mektup ve havan kasesini, mektubun yazarı Hashisho'un ifadeleriyle birleştirerek sunmuştur. Ayrıca sanatçının bu tarihi gerçekleri kazı sürecindeki mizahi görüntülerle güçlendirerek aynı bağlam içinde sunması da bu dönemin sanatsal üretimlerinde mizahtan uzaklaşmadığını hatta mizahın savaş sonrası kuşağın sanatsal algısını ve üretimlerini şekillendirmede hem etkili hem de işlevsel ve belirleyici bir rolünün olduğunu göstermiştir. Zaatari, resmi tarihi boşa çıkaran bu bulgusu ve mekânın yeniden üretimi ile Ain el-Mir köyündeki insanların yerinden edilmeleri nezdinde savaş ve savaş ortamından beslenen otoritelerin çok sayıda insanı gayri iradi yer değişikliğine, mülteçiliğe zorladığını yanı sıra İsrail işgalini ve Lübnan devletinin sınır güvenliği zafiyetini belgelemiştir. Ek olarak Taif Anlaşması

kararları çerçevesinde 1991 yılında direnişçi grupların silahsızlandırılması ile bazı aileler izleyen iki yıl içerisinde köylerine dönmüşlerdir. Ain el-Mir köyünde bahçesinde mektup saklı olan evin sahipleri de dönenler arasındadır.

Zaatari, gerek savaş dönemi şiddet tarihini gerekse savaş sonrası dönemde bu kaotik geçmişi yaşayanların deneyimlerini, İsrail işgalini anlatan film, görüntü ve videolarını fotoğraf ve belgelerle birleştirerek Lübnan'ın amnezik tarihine karşılık alternatif bir tarih arşivi oluşturmuştur.



Görsel 1. *Earth of Endless Secrets*, 2007. Ali Hashisho. On bir yıl mektubu muhafaza eden B-10 82 mm'lik Havan Kasası. 1991'de gömüldü ve 2002'de çıkarıldı.



Görsel 2. *Earth of Endless Secrets*, 2007. Ali Hashisho. On bir yıl mektubu muhafaza eden B-10 82 mm'lik Havan Kasası. 1991'de gömüldü ve 2002'de çıkarıldı.

Zaatari'nin tüm çalışmaları politik ve ideolojik bir temele dayalıdır. Örneğin iç savaş dönemi koşullarına ve Lübnan devletinin sınır güvenliği zafiyetine dikkat çekme amaçlı üç aşamalı tanıklık üzerinden hareket eden *All Is Well On The Border/ Al-Sharîf Bi-Khayr (Her şey Sınırdadır, Akram Zaatari, 1997)* adlı videosu, İsrail'in 1982 güney Lübnan işgalini ideolojik bağlamda anlama ve çözümleme meselesi üzerine temellendirilmiştir. *All Is Well On The Border*, İsrail gözaltı merkezlerinde tutulan Lübnanlı mahkûmların, işgal altındaki yaşam koşullarını ve deneyimlerini anlatan bir belge filmidir.

Lübnan, Suriye ve Ürdün'de meditatif bir deneme olarak çekilen fotoğraf-video derlemesi *This Day/Al-Yaoum (Bu Gün, Akram Zaatari, 2003)* ise savaşla bölünen Ortadoğu'nun görüntülerinin dolaşımını ve üretimini inceleyen bir çalışmadır. İmgesel ve görsel belleğin kalıcılığına önemli bir örnek teşkil eden Zaatari'nin bu derlemesi, coğrafyaların realitesine bağlantılı olarak çöldeki develerden Arap-İsrail çatışmalarına kadar tarihi ve geleneksel tüm görüntüleri kapsamaktadır.

Nitekim Zaatari, "tarihçi olmadan tarihlerle ilgilenme, gazeteci olmadan bilgi toplamanın" (Zaatari, 2006, s.16) mümkün olduğunu bu değerli çalışmaları ile ortaya koymuştur. Gerçekliğin zihinsel yaratımıyla düşünce kurgusunu farklı argüman, kavram ve kameranın hareketiyle başka bir biçime dönüştüren filmleriyle bir taraftan izleyicisini-okuyucusunu savaşa tanıklık etmeye yönlendirirken öte taraftan da hem hayatta hem de yaşamla ölüm arasında kalmanın çelişkilerini, belgeleme ve arşivlemenin önemi üzerinden yeniden düşünmeye teşvik ediyor. Böylece bu kışkırtma ile kentlin amnezi kuşağını, tarihi deneyimlenmiş iç savaşın gerçekliğiyle de yüzleştirerek alternatif tarih ve resmi tarih yazını arasında bir muhakeme yapmaya yol açmıştır. Zaatari aynı zamanda hareketin gerçekliğini tanımlayan kartografla düşüncenin bilinmeyen, ele geçirilemeyen formuna önermede bulunan, hareket ve zamanı düşünceye birleştiren, yeni düşünceler üreten bu sinematografik imgeleriyle Deleuze'ün kartograflar üzerinden sinema ve felsefe arasında kurduğu ortaklık ilişkisini de somutlaştırmıştır.

SONUÇ

Devlet dinine amnezi kuran neoliberalizmin siyasi-ekonomik çıkarlarına 1991/84 af yasası ile hibe edilen 1975-1990 İç Savaşı nedeniyle Lübnan, savaşla bölünmüş toplumlarda **savaş sonrası barış inşasına anormal bir örnektir**. Bu bağlamda Taif Anlaşması ile gelen barış sürecinin başarılı sayılıp sayılmayacağı konusu da bir turnusol testi gibidir.³ Uzun vadede şiddet sınırı olmayan bu savaş ve savaş yapıcılarını af yasası ile aklamak, Lübnan devletinin ulusal tarih ve kolektif kimlik tanımlamasından ve bütünlüğünden yoksun olduğunu açık bir şekilde göstermiştir. Taif ve Lübnan devletinin adalet ve uzlaşma konusundaki siyasi çözümsüzlüğü, savaş hatıralarının-kalıntılarının kamusal alandan çıkartılması, dışlanması kentte karşı sistematik-yaygın savaşın, şiddetin sürekliliğinin ifadesi olan Solidere'in Downtown Beyrut'u yeniden inşa projesiyle birleştirilmiştir. Savaş öncesi altın çağında ülkenin ticari, ekonomik, idari ve finans merkezi, "Doğu'nun Paris'i", iç savaş döneminde keskin nişancıların stratejik savunma alanı, savaş sonrasında ise neoliberal inkar politikalarına, güç paylaşımına ve Hizbullah gibi siyasal-ideolojik yapılanmalara konumlandırılmış bir şehirdir Beyrut.

Birçok sanat dalı ve sanatçıya, edebi-kültürel üretilere, akademik ve bilimsel araştırmalara altüst olan iç dinamiğiyle sonsuz bir depo olan Ortadoğu'nun prototipi Beyrut, *sosyo-mekânsal dışlamanın önemli bir örneğidir*. Sosyo-mekânsal dışlamanın temeli, savaş izlerinin silinmesi amacıyla neoliberal mekân politikalarının kentsel alanı özelleştirme kurgusuna dayanır.

Tahakküm mekanizmalarına, şiddete, savaşa dair bilinç vererek toplumu, bireyi, okuyucuyu, izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan faile dönüştürmeyi ilke edinen sanat ve sanatçılar-Zaatari, savaşın sosyal travmasının eleştirisini ve savunusunu Lefebvre'in kuramsal çerçevesi etrafında mekânı yeniden yorumlayan kültürel, görsel ve edebi üretilerin çoğulluğunda başarılı bir şekilde ortaya koymuşlardır. Üzeri örtülmeye çalışılan tartışmalı bir geçmişin temsilinin teorik yetersizliği bağlamında ortaya çıkan *In This House* hem kriz, çatışma ve direniş tarihinin hem de neoliberal mülk geliştirici (Solidere) inkâr politikalarıyla etkili bir şekilde susturulan ya da görünmez hale getirilen "eksik" öznelerin, devlet destekli

³ İçeriğinde orsein bulunan turnusol, çözeltilerin asidik veya bazik olma durumlarını ölçmede kullanılan ve suda çözünen bitkisel bazlı bir boya türüdür. Turnusol emdirilmiş kâğıt asitle temas ettiğinde kırmızı, bazla temasında ise mavi renge dönüşür.

amnezinin eleştirisi ve kayda değer bir alternatiftir.

Film, bir taraftan savaşın ve İsrail işgalinin köksüzleştirmeye, mülteciliğe neden olduğunu somutlaştırırken öte taraftan da 1985'te İsrail'in bölgeden çekilmesi ile **Ain el-Mir** köyünün Lübnan ve Filistin direnişçilerinin savunma alanına dönüştürülmesi sonucunda halkın zorunlu göçe maruz kaldığını savaşın somut emaresi olan mektubun tanıklığında ortaya koymuştur. Spesifik olarak Zaatari'nin bu üretimi ayrıca toplumsal rızadan ve ulusal bütünlükten yoksun olan Lübnan devletinin zayıf otoritesine atıfta bulunmaktadır. Bu argüman, devlet içinde devlet gibi hareket eden her bir mezhebin Hashisho'nun mensubu olduğu **Lübnan Demokratik Halk Partisi** gibi bir direniş gücü ya da milis kuvvetini kurması, ülke içinde gerekli güvenliği sağlayamamasıyla İsrail saldırılarına uğraması ve sınır güvenliği zafiyeti ile de **FÖK** gibi örgütlerin varlık bulmasıyla açıklanabilir. Zaatari, zihinsel ve duyumsal süreçlere, zamansal ve mekânsal bağlamda dikkat çeken bu *üretim* ile insanların birlikte aynı anda yaşadıkları bir geçmiş üzerine değil, geçmişin bilgisinin ortaklığına, paylaşımına doğru orantılı artan ya da azalan kolektif belleğin gücünü ortaya koymuştur. Görülen, deneyimlenen olay, olgu, hareket halindeki izler ve göstergelerin sanatsal düzlemde dışa-vurumuyla yeniden üretilen imgesel temsiller, hem Lübnan ve Beyrut'un hem de dünyanın farklı yerlerinde yaşanan savaşların sosyal travmalarını kolektif belleğe taşımada önemli bir yere sahip olduklarını coğrafyalara genişleyen yapıtlar üzerinden net bir şekilde göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

Berger. J. (2016). Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Değirmen. F. (2012). Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman İmge. Cineritüel. Erişim Tarihi: Şubat 2016, <http://www.cinerituel.com/gilles-deleuzeun-sinema-felse-fesi-hareket-imge-ve-zaman-imge/>

Deleuze. G. (1983). Cinema2 L'imge-Temps. Paris: Editions de Munuit.

Deleuze. G. (2014). Bergsonculuk. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Halbwachs, M. ([1925] 1992). *On Collective Memory*. (Çev. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press.

Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (Çev.B. Uçar). Ankara: Heretik.

Harris, W. (2012). *Lebanon: A History*. New York: Oxford University Press.

Haugbolle, S. (2005). *Public and Private Memory of The Lebanese Civil War*. *Comparitive Studies of South Asia, Africa and The Middle East*, 25(1), 193.

Işıldak, R. S. (2008). *Yaratımda ilk adım: İmge ve imgelem*. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2(1), 64-69. Erişim Tarihi: Aralık 2020.

Makdisi, J. S. (1999). *Beirut Fragments: A War Memoir*. New York: Persea.

Menestrier, C. F. (2000). *İmgeler Felsefesi*. *Sanat Dünyamız*, 75, 39-40.

Nora, P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. *Representations*. 26 *Special Issue: Memory and Counter-Memory*, University of California Press.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev. M. E. Özcan), Ankara: Dost Kitabevi.

Osten, M. (2004). *Das Geraubte Gedächtnis: Digitale Systeme und Die Zerstörung der Erinnerungskultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp/InselVerlag.

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Yeşilyaprak, B. (2008). *Eğitim Psikolojisi*. Ankara: Hayat Ağacı Yayınları.

Zaatari, A. (1997). *All Is Well On The Border*. Lebanon.

Zaatari, A. (2003). *This Day*. Lebanon.

Zaatari, A. (2005). *In This House*. Lebanon.

Zaatari, A. (2006). *Terms Falling: Between Artist, Curator, and Entrepreneur*. *Bidoun*, 6, 16. Erişim Tarihi: 06 Haziran 2020.

Zaatari, A. (2009). *Earth of Endless Secrets*. Frankfurt: Portikus.

Ziss, A. (2009). *Estetik*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.

Filmler (Bu makale için sanatçının izni ile kullanılmıştır.)

All Is Well On The Border, 1997, (43 dakika, İngilizce altyazı)

This Day, 2003, (86 dakika, İngilizce altyazı)

In This House, 2005, (30 dakika, İngilizce altyazı)

Görseller

Film görselleri bu makale için sanatçının izni ile kullanılmıştır. Hakları sanatçıya aittir.

Sanat ve Sonsuzluk İlişkisi İçinde Roman Opalka Örneği

Geliş Tarihi/Received: 14.09.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2021
DOI: 10.46372/arts.825792

Dr. Hakan ARIKAN
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı (Mezun)
hakanarikan35arikan@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1752-345X

ÖZ

Sonsuzluk, herkesin bildiği fakat tanımlanması, tartışılması ve üzerinde uzlaşılması oldukça güç kavramlardan biridir. Bunun nedeni bütün insani deneyimlerin ötesinde olmasıdır. İnsan aklı sonlu düşüncelerle dile getirilen sonlu şeyleri ele almaya alışmıştır. Ucu bucağı olmayan bu kavramı tanımlamak, onu sınırlandırmak anlamına gelebileceği için içeriğiyle ters düşme ihtimali de bulunmaktadır. Matematik, din ve felsefe alanlarında sıklıkla kullanılan sonsuzluk kavramının geçmişi Antik Yunan Dönemi'ne kadar uzanmaktadır. Sonsuzluk kavramının felsefe ve bilim dışında en farklı, en özgün hale büründüğü bir başka alan da sanattır. Sanat belirlenmiş, alışılmış olan kalıpları kırma çabasıdadır. Bu yönüyle, bir anlamda sonsuzun kapısını aralayan bir mecradır. Kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Roman Opalka da sonsuzluk teorisinden hareket ederek eserlerini üretmiş, sonsuzluk kavramına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sonuç olarak; araştırma kapsamında, öncelikle sonsuzluk ve sanat kavramına dair yaklaşımlarda bulunan felsefe ve bilim insanlarının görüşlerine yer verilmiş ve bu kavramlar ekseninde, kavramsal sanat içinde yer alan Roman Opalka'nın eserlerinde sonsuzluk kavramının izleri sürülerek, sanatçının yaklaşım biçimi felsefi yaklaşımı ile birlikte incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: felsefe, sanat, sonsuzluk, roman opalka, siyah.

Arkan, H. (2021). Sanat ve Sonsuzluk İlişkisi İçinde Roman Opalka Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 42-59

Roman Opalka Example in the Relations Between Arts and Eternity

ABSTRACT

Infinity is one of the concepts that everyone knows but difficult to define, discuss and agree on. This is because it is beyond all human experience. The human mind is accustomed to dealing with finite things expressed with finite thoughts. Since defining this limitless concept may mean limiting it, there is a possibility that it may conflict with its content. The history of the concept of infinity, which is frequently used in the fields of mathematics, religion and philosophy, goes back to the Ancient Greek Period. Another area in which the concept of infinity has become the most different and most original apart from philosophy and science is art. Art is in an effort to break the established, usual patterns. In this respect, it is, in a sense, a medium that opens the door to the infinite. In Roman Opalka, one of the important representatives of conceptual art, he produced his works based on the theory of infinity and gave a new perspective to the concept of infinity. As a result; Within the scope of the research, first of all, the views of philosophers and scientists who have approached the concept of infinity and art have evolved and on the axis of these concepts, the traces of the concept of eternity in the works of Roman Opalka, which is included in Conceptual Art, were followed and the approach style of the artist was tried to be examined together with his philosophical approach.

Keywords: philosophy, art, infinity, roman opalka, black.

GİRİŞ

Sonsuz, eski Yunanca'dan gelen matematiğin, doğa bilimlerinin ve felsefenin en tartışmalı konularından biridir. Yüzyıllar boyunca metafizikte özellikle Tanrı'nın uzayın ve zamanın doğası konu edildiğinde felsefeciler sonsuzluk hakkında giderek derinleşen yorumlar yapma fırsatı bulmuşlardır. İnsanın algılamakta zorlandığı bir kavram olan sonsuzluk insanlık tarihinin her süreci içinde düşünsel, bilimsel ve sanatsal açıdan açıklanmaya ve aktarılmaya çalışılmıştır. Sonsuzluk kavramının birbirinden farklı kavramlarla örtüşmesi ve açıklanmaya çalışılması, tanımının ne olduğuna dair konuyu da derinleştirmektedir. Bu açıdan sonsuzluk kavramı üzerinde tartışılması oldukça geniş ve düşünsel altyapı gerektirmektedir.

Felsefe ve bilim insanların sonsuzluk kavramına yaklaşımlarının dışında sonsuzluk kavramının anlamını yorumlama biçiminin en farklı, en özgün hale büründüğü alanlardan biri sanattır. Sanat; bir duygunun, hayal gücü ve yeteneğin kullanılmasıyla görsel veya işitsel bir formda hayat bulması olarak tanımlanabilir. Hayal gücü ve yetenek tanımlamaları ise, sonsuzluk kavramıyla ilişkilidir. Düşünmenin, hayal gücünün ve yeteneklerin sınırı olmadığından sanat eserlerinin de sınırı yoktur. Sanatta yaratıcılık ise, tıpkı matematik gibi sonsuz değişkenin, etkileşim ve değişim göstererek oluşturduğu sayısız eserle kendini göstermektedir. Yani sanat eserinin algılanması ve yorumlanması da yaratılması kadar çok sayıda değişken duruma bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir.

Kavram Olarak Sonsuzluk

Sonsuzluk deyimi, bengilik, ezeli ve ebedi olan, eş anlamda öncesi ve sonrasının olmaması anlamında kullanılır (Hançerlioğlu, 2018, s. 379). Sonsuzluk, düşünce tarihinin en eski problemlerinden biridir. İnsanlar var olanın ötesine geçip var olabilecek olanı düşünmeye başladıkları günden itibaren sonsuz kavramı insan aklındaki yerini almıştır. Zaman içerisinde evrenin, nesnenin sonsuzluğunu kavramaya çalışan felsefe ve bilim insanları, birbirinden farklı yorumlar ortaya koymayı sürdürmüşlerdir.

Örneğin; Platon'da sonsuzluk tanrıya ait bir kavramdır. Tanrı, insanı ve kozmosu tayin edendir. Bu kozmosun içinde insan ise göçmekte, kaybolmakta ve

bu kayboluştan yeniden doğarak kendini yaratmaktadır (Çağıl, 1978, s. 9). Diğer yandan, Platon sonsuzluktan söz ederken; yaşamın sonlu olmasına rağmen, zihnin sınırsızlığından dolayı aynı zamanda sonsuz olan diğer yanını vurgulamaktadır. Yaşamın sürekli tazelenmesinin gerekli olduğunu vurgulayan Platon, Şölen diyalogunda; sonsuzun “tene ve cana” göre “güzellik içinde doğurma” olduğunu dile getirmektedir. Platon'a göre doğurma; insanı sonsuzluğa götürür, ölümlüyü ölümsüz eder (Platon, 2000, s. 50-51). Platon'daki doğurma; bedence, duygucu, toplumca, kültürce ve bilinç açısından sürekli yeni anlamlar ve fikirler yaratmaktır (Platon, 2000, s. 50-51). Ona göre sonsuzluk, yaşamda sahip olduğumuz değerlerin, görüşlerin, anlamların, sürekli yeniden gözden geçirilip, yaşamın yeniden yorumlanmasıdır.

Sonsuzluk kavramı hakkında Aristoteles gibi doğa filozofları da cisimlerin belirli şekilleri olduğundan dolayı sınırlandırılmış olmaları gerektiğini ve bu nedene göre de sonsuz olamayacağını, var olan her şeyin var olma prensibine göre bir sonlulukta sınırlanması gerektiğini savunmuşlardır. Çünkü var olan her şey bir sınıra dayanmaktadır. Bundan dolayı cisimleşen tüm şeyler için bir sonsuzluktan bahsedilemez (Kırmacı, 2018). Aristoteles sonsuzu bir mükemmellik olarak ele alması şöyle dursun, tersine her zaman bir eksiklik, bir yetersizlik olarak tanımlamakta ve bundan da mükemmel olan bir şeyin asla sonsuz olamayacağı, sonucunu çıkarmaktadır. Nitekim ona göre evren mükemmel bir şey olduğu için sonsuz değil, sonlu olmak zorundadır. Buna karşılık Milet filozoflarının tümü, örneğin Anaksimondros, sonsuzu sonlu olarak düşünmemişlerdir. Tersine onlar evren, varlık sorgulamalarında sonsuzun ne olduğunu söylemekte hiçbir tereddüt göstermemişlerdir. Muhtemelen bunun nedeni, diğer bazı şeyler yanında, onların sonsuzu mükemmel bir şey olarak almalarıydı. Parmanides'te Aristoteles gibi sonsuzu bir eksiklik olarak dile getirmektedir. Parmanides sonsuzun belirsiz bir şey olması, belirsizliğin ise bir kusur olması noktasından hareket etmektedir. Parmanides'in bu yaklaşımlarına paralel olarak Pythagoras ve sonra gelen Pythagorasçılar da Aristoteles gibi sonsuzu, sınırsız kusurlu olan olarak kötü diye nitelendirdikleri şeyler grubu içinde düşünmüşlerdir (Arslan, 2020, s. 231-232). Anaksogoras da sonsuzu, sınırsız (aperion), içinde hiçbir şeyin olmadığı bir ilk kargaşa olarak tanımlamaktadır (Zellini, 2011, s. 13).

Democritus'un atom kuramını temel alan Epicuros ise, sonsuzluktan söz ederken evrenin öncesiz ve sonrasız olduğu üzerinde durur. Epicuros'ta tanrılar

atomların birleşmesinden oluşmuştur ve tanrıları oluşturan atomlar çok ince yapıdadırlar. Onlar diğer atomlar gibi bozulup dağılmazlar, dolayısıyla tanrılar ölümsüzdür. Epicuros insan için yaşarken ölüm, ölüm geldiğinde ise yaşamın yok olduğunu dile getirir (Cicero, 2018, s. 19). Anlaşıldığı üzere Epicuros'ta sonsuzluk, sadece tanrılara has bir özelliktir.

Descartes ise, sonsuzluk kavramından söz ederken Epicuros gibi tanrı dışında evrende yer alan hiçbir şey için sonsuzluğun kullanılamayacağını söyler. Descartes, sonsuz kavramının yerine ancak belirsiz kavramının kullanılması gerektiğini ileri sürer. Tanrının sonsuz olduğunu belirtmekle birlikte, sonsuz üzerine düşünce yürütmeyi de anlamsız bulmaktadır. Çünkü ona göre, sonlu olanın sonsuz olanı anlaması imkan dahilinde değildir. Sonsuzu anlamaya çalışanlar, zihinlerinin sonsuz olduğunu hayal edenlerdir. Sınırlarını hayal dünyasında ya da zihinde çizmenin mümkün olmadığı şeyler hakkında yalnızca sınırsız denilebileceğini dile getirerek, insanın ancak Tanrı'nın bir şeyi hangi amaçla yaptığı konusunda soru sorması ya da düşünmesi gerektiğini dile getirir (Descartes, 2015, s. 75).

İtalyan gök bilimci, filozof Giordino Bruno ise, Kopernik'in sonsuz evren fikrini, aynı zamanda evrenin bir olduğu tezini savunur. Bruno'ya göre evren sonsuzdur ve onun merkezinde ve çevresinde ya da orada bulunması gereken herhangi bir cisim yoktur. Onu sınırlandırmak için hiçbir neden olmadığından uzayı da sonsuz olarak adlandırır. Ona göre dünya evrenin mutlak merkezi değildir ve insani nesnelere sonsuz çokluğundan uzaklaştıracak ya da mahrum bırakacak hiçbir son duvar yoktur (Rossi, 2009, s. 130).

P. Zellini'nin (2011, s. 16) yaklaşımına göre ise, modern çağda Spinoza, Hegel ve Leopardi gibi isimler gizil güç sonsuzun karmaşıklığını ve olumsuzluğunu anlamaya çalışmış ve onu arzuyla ve hayal gücüyle ilişkilendirmişlerdir. Zellini, Spinoza ve Leopardi'nin sonsuzluk kavramına yaklaşımlarıyla ilgili olarak:

Spinoza, sahte sonsuza, hayal gücünün sonsuzu demektedir. Leopardi ise, sonsuz hakkında, bizim hayal gücümüzün, bizim küçüklüğümüzün ve aynı zamanda kibrimizin ürünüdür, gerçeklik değil düştür, diye yazmıştır. Çünkü onun varlığı tecrübe edilemez; ne de onu karşılaştırabileceğimiz bir şey vardır." diye dile getirmektedir" (Zellini, 2011, s. 17-19).

Leopardi ayrıca sonsuz ile belirsizi birbirinden ayırmış ve belirsizde sonsuzun sevimli bir sahtesini, bütünlüğü sezmeye çalışırken ortaya çıkan hayal gücünün ürünü görmüştür. Leopardi şöyle yazar:

Ne bilme yetisi, ne sevme yetisi, ne de hayal gücü sonsuzu anlamaya ya da onu sonsuzca tasavvur etmeye yeter, bunlar sadece belirsizi belirsizce tasavvur edebilirler. Bu bizim hoşumuza gider, çünkü ruh sınırları görmediği için bir tür sonsuzluk edimi edinir; herhangi bir sonsuzluğu algılayamasa ve anlayamasa da, belirsizi sonsuz sanır. Onun yerine, belirsiz ve uçsuz bucaksız, dolayısıyla en yüce ve en hoş hayalinde açıkça belli bir kaygı, zorluk, yetersiz bir arzu duyar; hayal gücünü, algıyı ve düşünceyi tümüyle saran apaçık bir yetersizlik hisseder (Zellini, 2011, s. 18-19).

Hegel'e göre ise sonsuzluk aldatıcı bir eyleme yönelen belirsizin tekrarını simgeler. Sonsuzluk tekdüzelik, gizil güç sınırsızda bir unsur olarak hep var olan şeyin ta kendisidir (Zibaldone'den aktaran Zellini, 2011, s. 18-19).

Matematik ve mantık temelinde sonsuzluk kavramı hakkında ise, birçok farklı yaklaşım vardır. Matematiksel düşünce tarihi bu konuda son derece öğretici derslerle doludur. Örneğin Avrupa'daki matematikçiler, uzun süre sonsuzluk kavramını zihinlerden uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu uğraşlarının nedenleri yeterince açıktır. Bunlardan ilki sonsuzluğu kavramsallaştırmanın aşikâr zorluğu diğeri ise, saf matematiksel terimlerle sonsuzluk arasındaki çelişkilerdir. Matematik belirli büyüklükleri ele almaktadır. Sonsuzluk ise doğası gereği sayılamaz ya da ölçülemez niteliktedir. Bunun anlamı ikisi arasında gerçek bir çatışma olduğudur. Bu yüzden büyük Antik Yunan matematikçileri sonsuzluktan hastalıktan kaçır gibi kaçmış olsalar da, buna rağmen insanoğlu, felsefenin başlangıcından beri sonsuzluk hakkında spekülasyonlarda bulunmayı sürdürmüştür. Sonsuzluk, Antik Çağ matematikçilerinin eksikliğini sezdikleri fakat zihinsel bilgiye dönüştüremedikleri önemli bir kavramdır. 17. ve 18. yüzyılda, fiziksel olayların açıklanabilmesi için ortaya atılan "sonsuz küçükler" hesabı bu yöndeki büyük bir adımdır. 20. yüzyıl başlarında akısal ve sistemli bilgiler disiplini olarak ortaya konan sonsuzluk kavramı, 6000 yıllık matematikte gerçekleşen en büyük devrimdir (Akbulut ve Akgün, 2005, s. 549-550). Bunun yanında sonsuzluk hakkında matematikte birçok problem ve paradoks vardır. En önemli sonsuzluk paradokslarından biri Russell Paradoksu'nun temeli olan ve küme kavramının temelini kuran George Cantor'un ortaya koyduğu Cantor Paradoksu'dur ve sonsuz sınıflar ile ilgilidir. Diğer bir paradoks olan Galileo Paradoksu ise, sonsuz sayılar, sonsuz noktalar ve sonsuz parça ve bütün konuları ile ilgilidir.

Sonuç olarak sonsuzluk kavramı, insanın başını gök yüzüne kaldırdığından beri merak ve şüphe içersinde yanıt aradığı kavramlardan biri olmuştur. Yukarıdaki yaklaşımlardan da anlaşıldığı üzere pek çok düşünür farklı alanlarda sonsuzluk kavramı hakkında sorgulamalara girişmiş ve farklı açılardan tanımlamaya çalışmışlardır.

Sonsuzluk Kavramının Sanat Açısından İncelenmesi: Roman Opalka

Felsefe ve bilim insanların yaklaşımından da anlaşıldığı üzere sonsuzluk kavramı Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Kavram olarak sonsuzluk, üzerinde düşünülmesi ele geçirilmesi zor bir kavramdır. Bunun nedeni ilk başta bütün insani deneyimlerin ötesinde olmasıdır. İnsan akli, sonlu düşüncelerde dile getirilen sonlu şeyleri ele almaya alışmıştır. Her şeyin bir başlangıcı ve sonu olduğu düşüncesi de bu kabullenilmişliğin ürünüdür. Fakat insanın kendisi ile birlikte çevresine ilişkin anlam arayışı hep var olmuştur. Bu arayışı, felsefe dışında sanat alanında da hep kendini hissettirmiştir. Sanat, çağlar boyu insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan en etkili anlatım araçlarından biri ola gelmiştir. Sanatı sonsuzluk ile ilişkilendirerek kolektif bir bilinç olarak tanımlayan Carl Gustav Jung bu yaratımı yaratıcı fikirler kaynağı olarak insanların içinde, derinlerde yer alan ve asla tüketilemeyecek olan sınırsız bir üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Jung'a göre yaratıcılık dediğimiz şey, hiç bitmeyecek yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak sonsuz eylemin ta kendisidir (Keçe'den aktaran Ağluç, 2013, s. 13).

Felsefe açısından sanatın önemini ve felsefedeki yerini daha iyi kavrayabilmek için düşünürlerin sanat faaliyetini nasıl değerlendirdiklerine de kısaca bakmak gerekir. Bu bağlamda sanatın kökeninin, kaynağının ne olduğu konusunda, farklı filozoflar ortaya farklı yaklaşımlar ileri sürmüşlerdir.

1. Taklit Olarak Sanat (Mimesis)

Sanatın aslında taklit olduğunu ileri süren ilk filozof Platon'dur. Devlet isimli eserinde, Platon dünyayı, asıl var olan şeyler yani idealarla ve ideaların bir tür kopyaları, hayalleri olan dünyadaki varlıklar olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Başka deyişle Platon duyusal dünyadaki varlıkları, ideaların birer kopyası, birer

taklidi olarak ele almaktadır. Öte yandan sanat eserleri de bu doğal nesnelere taklidir. O halde Platon'a göre sanat, temelde taklidin taklidir. Fakat Platon'un bu yaklaşımının dışında da yukarıdaki görüşe karşı olan bir yaklaşımı daha vardır. Platon'a göre idealar güzeldir. Sanatın amacı da güzeli yakalamak olduğundan ideaların özelliklerine yakındır (Platon, 2005, s. 38). Platon'un sözlerini yorumlayan Plotinos'da ideal olanın, mutlak olanın bilgisini elde etmenin bir yolu felsefe veya kurumsal düşünce ise diğer yolunun sanat veya sanatsal algılama olduğunu dile getirir (Platon'dan aktaran Arslan, 2018, s. 290). Platon'un sanat noktasındaki bu farklı yaklaşımları öğrencisi olan Aristoteles tarafından da dile getirilmektedir. Fakat Aristoteles, taklitten söz ederken, taklidin sanatlara göre araçlar, nesnelere ya da taklit biçimlerine göre farklılıklar gösterdiğinin üzerinde durur (Aristoteles, 2018, s. 22). Aristo'ya göre sanat taklit içgüdü ve hoşlanma nedeniyle vardır. Ancak Aristo'ya göre sanatın taklit olması gereksiz olması anlamına gelmez (Tunalı'dan aktaran Tokat, 2005, s.141).

2. Yaratım Olarak Sanat

Sanatın temelde doğanın bir taklidi olduğu görüşünün tam karşısında, onun sanatçının sonsuz hayal gücünün özgür bir yaratımı olduğu görüşü yer almaktadır. Bu özellikle 19. yüzyıl romantik yazarlarının ve filozoflarının görüşüdür. Sanat eserinin sanatçının özgür bir yaratımı olduğu şeklindeki bu görüşü birçoklarının yanında Croce, Baudelaire, Goethe, Shelley, Wordsworth, Schlegel gibi isimler de savunmaktadır (Arslan, 2018, s. 291). Örneğin; Croce'ye göre sanat yapıtı, ancak sanatçının hayal gücüyle yaratılabilir. Sanat yapıtında yaratma sadece sanatçıya aittir. Çünkü sanatçı, yapıtını meydana getirirken yaşadığı duyguları bir daha yaşayamaz ve aynı duyguları bir başkası da yaşayamaz (Tunalı, 1979, s. 188). Bu görüşe göre sanatçı hiçbir zaman doğayı taklit etmez. Kusursuzluğu arayan sanatçı, doğada var olmayanın peşindedir.

3. Oyun Olarak Sanat

Bazı filozoflara göre, sanatın kaynağı eğlence ve oyundur. İnsanlar zorunlu ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra amaçsız olarak, hoş giden birtakım oyun faaliyetlerinde bulunurlar. Sanat da bu faaliyet alanlarından yalnızca bir tanesidir.

Schiller'e göre sanat ile oyun arasında bir benzerlik vardır. Ona göre:

Her ikiş de fayda peşinde koşmazlar ve özgürlük dünyasına götürürler. İnsan sözcüğünün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır (Schiller, 1965, s. 76).

Bu yaklaşımıyla Schiller sanat anlayışını, Platon'un sanatın bilgisel, ahlaki bir anlamı veya işlevi olduğu görüşünün tam tersi bir konuma yerleştirdiği görülür. Sanat sadece ve sadece bir oyundur. Bir oyun kadar saf ve bir oyun kadar neşe verici olan insani bir etkinliktir (Arslan, 2018, s. 292).

Kısacası felsefedeki sanat ve sonsuzluk kavramı, siyah ve beyaz gibi herkes için ayrı bir şey anlatabilir. Siyah ve beyaz konusunda Aristoteles'e bakılırsa, bütün renkler siyah ve beyaz birlikteliğinden doğar; onların bir karışımı olarak sınırsız sayıda renksel ince ayırım bu birliktelikten türeyerek sonsuza uzar gider. Democritos'a göre imgelemin iki temel rengi yine siyah ve beyazdır. Siyah ve beyaz birbirine tamamen zıttır. Beyaz pürüzsüzlüğü ifade ederken siyah ise pürüzlü olanı temsil etmektedir. Platon'un da dile getirdiği gibi, sanat ve sonsuzluk, siyah ve beyaz gibi yaşamda sahip olduğumuz değerlerin, görüşlerin, anlamların, sürekli yeniden gözden geçirilip, yaşamın yeniden yorumlanması, yaşamın sonlu olmasına rağmen, zihnin sınırsızlığından dolayı sonsuz olan diğer yanını dile getirmektedir. Siyah ve beyaz, karşıtlıkların en güçlüsü olsa da birbirlerini tamamlayıp açıklayan en vazgeçilmez renklerdir. Günümüzde siyah ve beyaz renk olarak kabul edilmese de beyaz için "Beyaz, bir renk olmaktan çok renklerin doruğudur" denir. Siyah için ise "Beyaz gibi siyah da, bir renk değil, renksizliktir". Bu yaklaşımların dışında, ister ayrı ister birlikte olarak düşünülün, siyah ve beyaz çoğu zaman bir geçiş düşüncesi çağrıştırır. Beyaz ve siyah aynı zamanda yaşamdan ölüme, sonsuzluğa geçiştir. Beyaz, umut, mutluluk, sevinç, ışık ve arılıktır. Siyah ise karanlığı, kötülüğü, korkuyu çağrıştırırken, hiçlik ve kargaşa demektir.

Çin inancında derin düşüncelerle anlamına varılan dünya siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve maviye bölünmüştür. Bu bağlamda renkli resimler küçümsenirken siyah mürekkeple yapılan resimler, şiirle resmin inceliğini buluşturmayı bildiği ve açık seçik düşünmeyi sağladığı için yüceltilmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında bir devlet dini olarak Hristiyanlık anlayışı egemendir. Bu anlayışta, tanrının eseri olduğu için,

evrendeki sonsuz olan her şeyin anlamı sınırsızdır. Örneğin siyah Ortaçağın erken zamanlarında antik çağda olduğu gibi iyi ve kötünün temsili zıt anlamlara sahiptir. Yani bu zamanlarda siyah tevazu, ılımlılık, otorite ve saygınlık, tövbe ve günah gibi kötücül nitelikleri de temsil etmektedir. 10. yüzyıldan sonra biraz da Hristiyanlığı Pagan inancından ayrı tutmak amacıyla siyaha yüklenen kötücül nitelikler daha da egemen hale gelmiş ve Ortaçağ'da baskın bir şekilde siyah şeytan, günah, ölüm ve cehennemin rengi olmuştur. Tanrının beyaz ışıkla özdeş tutulduğu Ortaçağ'da rengin de ışık olduğuna inanılmıştır. Bu esasta tanrıya olan en iyi hizmetin renkten yararlanılarak güzelliği ortaya çıkarmak olduğu düşüncesi giderek yaygınlaşmıştır. Bu inanç sistemi resim sanatını da derinden etkilemiştir (Beyaz, 2007, s. 10-11). Dolayısıyla dünya üzerinde bulunan her şeyin mistik ya da ahlaki bir anlamı vardır. Bu bağlamda renklerde birçok anlam ifade etmektedirler.

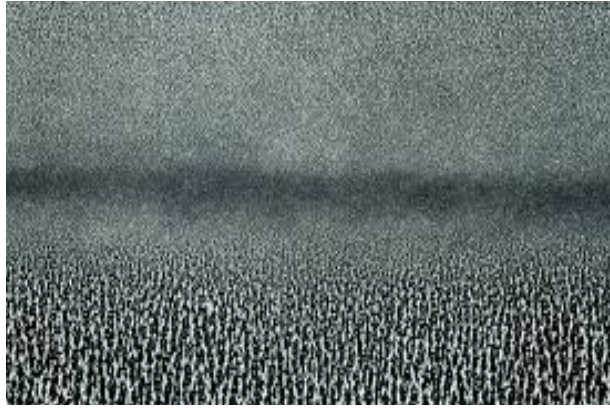
Günümüzde Kavramsal Sanat içerisinde anılan Polonyalı sanatçı Roman Opalka da, (Görsel 1) sonsuzluk teorisinden hareket ederek, eserlerinde sadece siyah ve beyaz kullanarak işler üreten bir sanatçıdır. Sanatçı eserlerini siyah ve beyaz üzerinden biçimlendirirken, matematikteki Galileo paradoksunda yer alan sonsuz sayılar, sonsuz noktalar ve sonsuz geri döndürülemez yöne doğru giden zamanın akışını görsel yoldan işleyerek oluşturmaktadır. Sanatı bir yaşam biçimine çevirmiş sanatçının, yaratım sürecinde biçimlendirdikleri, o güne dek geliştirdiği becerilerin, duyarlılıkların ve yaşadıklarının belirli bir ağırlıktaki yansıması olarak görülebilir.



Görsel 1. Roman Opalka. (1931 / 2011) widewalls.ch/artists/roman-opalka
(Erişim Tarihi: 24 Nisan 2014)

Sanatçının biyografisi incelendiğinde siyah belki de kömür madenlerinde, karnını doyurabilmek için çalışan babasına göndermedir. Oğlunun beyaz yaşamı ise aslında yine siyahtır. Çünkü sanatçının çocukluk döneminde toplama kamplarında geçirdiği zamanlar, daha sonrasında Opalka'nın babasının öldüğünü öğrendiğinde ilk sayısı "1"i resmetmesi bu yolculuğun başlangıcıdır. Bu başlangıcın sonunda uç uca eklenen tüm sayılar yaşamının bir özetidir. Beyaz, zamanı durduramamanın, anlamsızlığın anlamı gibidir. Sanatçı eserlerinde tüm bedeniyle zamana karşı bir mücadeleye girer. Çünkü onun ölümlü yani sonlu olduğunu bilir. Onun için belki de sonsuzluk tanrı olan zamandır. Yaptığı her resim, bu nedenle yaşamın ve yaşadığının kanıtıdır onun için. Çünkü Epicuros'un da dediği gibi, yaşam var olduğu zaman ölüm, ölüm var olduğunda ise yaşam yoktur.

Sanatçının 1965'de başladığı "1" resim dizisinin boyutları ortalama bir insan ölçülerinde (Görsel 2) 196x135 cm boyundadır ve yaptığı her eseri "Detay" adını taşımaktadır. Opalka'nın sayı resimlerinin boyutlarındaki sabitliğin nedeni ise, ayakta çalışmaya getirdiği kolaylık ve açık kollarla tuvali taşımanın uygunluğu olmuştur. Sanatçının eserlerinde dizideki her resim ardışık sayıların dizilmesi ile meydana gelir. Sanatçının, sonsuzluk teorisinden yola çıkarak başladığı bu dizinin ilk tablosunda "Detay 1- 35328" e kadar olan sayılar yer alır. İkinci tablodaki ardışık sayılar dizisi ise 35329 ile başlar. Opalka tüm işlerinde sayıları beyaz renk ile ifade eder ve her yeni tuvalin fonu ise, bir öncekinden bir ton açıktır. Bu sürecin son aşamalarında tuval fonu ile sayıların beyazı giderek buluşur ve sayılar tuvaldeki görünürlüğüne sonsuza uzanırçasına yiterek uzar gider (Hürriyet.com).



Görsel 2. Roman Opalka, Sonsuzluk- Detay. 1965. culture.pl/en/artist/romanopalka (Erişim Tarihi: 8 Haziran 2011)

Sanatçının eserleri, sessiz yazma, bir duraklama, formun tekrarı ve boş bir alanı dolduran zamanı aksatacak zihinsel bir müdahale gibidir. Birbirini takip eden ardışık sayılar, sürenin inşası, insanı kucaklayan ve içine alan ondan ayrılmadan yaşadığı evrensel zamanın değerini içermektedir. Opalka'ya göre; yaptığı her eser “zaman, yaşam ve ölümün ilerleyişine özgü felsefi ve ruhani bir imgedir” (Altuğ, 2001).



Görsel 3. Roman Opalka, 1965 / 1- a 120x90 cm, Sonsuzluk- Detay.
Baskiloji.com/kanvas-tablo/78 (Erişim Tarihi: 15 Kasım 2020)

Sanatçının eserlerinde, her sayı zamanın belli bir anını, geri döndürülemez izini taşır. Tüm yaşamı boyunca siyah ve beyazı kullanarak yaptığı her sayının, (Görsel 3) monotonluk şöyle dursun, farklı bir şey anlattığını fakat sayıların, her zaman insana değişken ve dinamik bir şeyler verebileceğini düşünür. Çünkü ona göre insan da değişken bir canlıdır.



Görsel 4. Roman Opalka, Sonsuzluk Detay. homohminiupus.com/roman-opalka
(Erişim Tarihi: 7 Nisan 2020)

1972 yılında "1000 000"a geldiğinde başlangıçta tamamı siyah olan tuvaline her yeni resminde beyazın %1'ini katmaya başlar. Sanatçının eserinde fon, böylelikle gitgide beyazlaşır, (Görsel 4) akan zamanı kendince yeni bir biçimde yaratır. Opalka sürekli beyazın tonlarıyla oynar. Sanatçı 1972 yılından ölümüne kadar, tuvaline aktardığı sayıları, aynı zamanda sesli olarak da ifade eder. Çalışması sonunda yazdığı sayıları, yüksek sesle söyleyip kaydeden sanatçı, günün sonunda eserinin ve kendi yüzünün (Görsel 5) zaman içindeki değişimini fotoğraf yoluyla ölümsüzleştirir. Yaşadığımız zaman ve yarattığımız zamanla, kayboluşumuzun somutlaştığını dile getirerek, aynı anda hem hayatta hem de ölüm karşısında olduğumuzu ve tüm canlıların gizeminin bu olduğunu öne sürer (Altuğ, 2001). Sanatçı kuşkusuz, hem imajının ve zamanla değişen sesinin kaydını kullanarak bir memento morinin doğası hakkında evrensel bir mesaj iletir. Bu şekilde kendi zamanının bedeninde yarattığı dönüşümleri izler. Sanatçının bu şekilde ürettiği tablolar başlangıcı ve sonu belirgin "1" den sonsuza giden doğrusal bir hareketin ayrıntıları haline gelir.



Görsel 5. Roman Opalka, *Dört Eser: Opalka 1965/1-Sonsuzluk 5344592.*
[google.com/search?q=romanopalka](https://www.google.com/search?q=romanopalka) (Erişim Tarihi: 14 Kasım 2020)

Roman Opalka bu çalışmaları yaşamının sonuna kadar devam ettireceğini dile getirir. Bunun nedenini ise şu sözlerle ifade eder:

Buna son vermek ve başka bir şeye yönelmek benim için nerdeyse imkânsız. Bir ömrü resmedebilmek için sanatçının yaşadığı sürece resim yapması gerekir. Rembrandt kendi portrelerini yaptığında, geçen zamanla birlikte gözlerindeki hüznün arttığını da görmüştü (Opalka'dan aktaran Altuğ, 2001).

Zamanın hızla aktığı bir çağda yaşadığımızı söyleyen Roman Opalka:

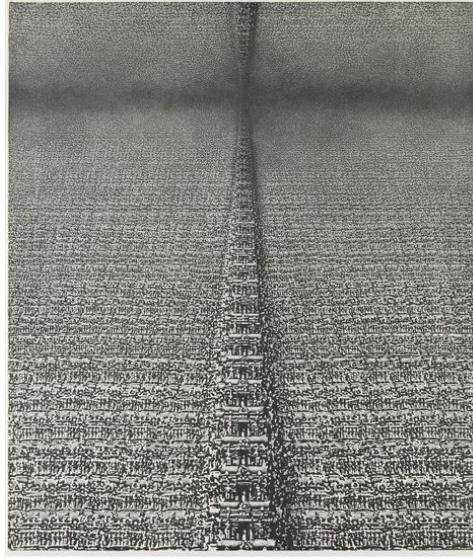
İçinde yaşadığımız zaman tıpkı 3 bin yılda bir gelip geçen ve kendine özgü bir yaşam süresi olan meteor ya da kuyruklu yıldız ile karşılaştırılabilir. Leonardo böyle çalışırdı. Bir resim asla bitirilemez. Çünkü bir yapının bittiğini açıklayan herhangi bir mantıksal etik ve estetik neden yoktur. Sayıların insana her zaman değişken ve dinamik bir şeyler verebileceğini düşünmüşümdür. Biz her zaman değişkeniz zaten (Opalka'dan aktaran Altuğ, 2001).

Opalka'nın sözlerinden de anlaşıldığı gibi insan, sonsuzu yaşayabilen sonlu bir varlıktır. Sonsuz sayıdaki sonlu, sonludaki sonsuzdur.



Görsel 6. Roman Opalka, *Sonsuzluk Detay*, 1965.
[google.com7amp/s/www.gazeteduvar.com](https://www.google.com/7amp/s/www.gazeteduvar.com) (Erişim Tarihi: 16 Kasım 2020)

Sanatçının eserlerinde resim yoluyla sonsuzluk arayışı, paradoksal olarak karmaşık indirgeyici bir resim tarzına dikkat çeken, gizli olan sonsuz olasılıklara odaklanmıştır. Opalka için, eserleri, Martin Heidegger'in fenomenolojisi gibi, düşünce ufkunun görünmeyen ve kaybolmaya devam ettiği her zaman, şimdiki zamanın ötesinde olan bir anlayışa sahiptir. Opalka için, resim yapmanın dışında hiçbir fikir yoktur. Bu onun sonsuzluk anlayışıdır. Bu anlamda Hegel'in diyalektik bir filozof olarak anlaşıldığı gibi, Opalka da diyalektik bir ressam olarak değerlendirilebilir. Opalka'nın sentezi, (Görsel 6) sayısal bir kaderin sonucu, yaşamının sonunda 233 Detaylar'ın tamamı, (Görsel 7) bir fikrin görsel bir yapıya kavuşmasıdır (Morgan, 2014).



Görsel 7. Roman Opalka, 1969/333- Sonsuzluk. culture.pl/en/artist/romanopalka
(Erişim Tarihi: 8 Haziran 2011)

Opalka, dramatik yaşamını siyahla simgelerken, aslında resmin ölümünün resmini yapar. Aslında yaptığı kendi resmidir. Siyah fondan bembeyaz bir tuvale varır; beyaz aydınlıktır ve yaratım olarak sanat, onunla yeniden yaşam bulur. Sanatçı ölümünden önce, "1" sayısı ile çıktığı yolculuğunu 5.500.000 sayısını geçerek 6 Ağustos 2011'de Roma'da yaşama gözlerini yumarak noktalar (artnet.com).

Çalışmalarını ömür boyu bir resmin doruk noktası olarak dile getiren sanatçı için son detay, sonludaki sonsuz, sonsuz daki sonludur. Kısacası, siyah ve beyaz herkes için öznel bir şey anlatır. Öznel yaklaşım diğerini ötekinkinden ayrılabilir. Opalka'nın eserlerindeki yaklaşım sürekli bir değişim içinde ilerleyen her türden bir yaşam hikâyesinin sonu gibidir. Siyah beyaza, sanat sonsuzluğa yazgılıdır.

SONUÇ

Sonsuzluk kavramı antik dönemlerden beri filozofları ve bilim insanlarını düşündüren konulardan biri olmuştur. Zaman içerisinde evrenin, nesnenin, sonsuzluğunu kavramaya çalışan felsefeci ve bilim insanları birbirinden farklı yorumlar ortaya koymayı sürdürmüşlerdir. Oldukça farklı yaklaşımlara sahip olan sonsuzluk kavramı felsefenin dışında özellikle matematik ve teoloji de önemli yeri olan bir kavramdır. Çünkü söz konusu alanların birçok önemli problemi sonsuz kavramı

arasında yakın bir ilişki barındırmaktadır. Nitekim zaman, sayı, yaratı, yaşam gibi kavramlar ve bu kavramların içerdiği problemler sonsuz kavramı ile örtüşmektedirler. Sonsuz kavramının farklı problemlerle iç içe geçmiş olması kavramı tanımlarken dikkate alınması gereken bir özelliğidir. Sonsuz kavramıyla diğer kavramlar arasındaki bu çok yönlü ilişki, onun tanımının verilebilmesini güçleştirdiği açıktır. Her ne kadar üzerinde uzlaşılması güç ve derin bir kavram olsa da, insanın kendisi ile birlikte çevresindeki sorunlara ilişkin anlam arayışı hep var olmuştur. Bu anlam arayışında felsefe, teoloji, matematik dışında belki de sonsuzluk kavramının anlamını yorumlama biçiminin en farklı ve özgün hale büründüğü alan ise sanattır.

Sanat, çağlar boyu insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan en etkili anlatım araçlarından biri ola gelmiştir. Sanatı sonsuzluk ile ilişkilendirerek kolektif bir bilinç olarak tanımlayan Carl Gustav Jung bu yaratımı yaratıcı fikirler kaynağı olarak insanların içinde, derinlerde yer alan ve asla tüketilemeyecek olan sonsuz, sınırsız bir üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Araştırma kapsamında günümüzde Kavramsal Sanat içerisinde anılan Polonyalı sanatçı Roman Opalka'da, sonsuzluk teorisinden hareket ederek, eserlerinde siyah ve beyazın yanında rakamları kullanarak, sonsuzluk kavramına öznel bir yaklaşım kazandıran sanatçılardan birisidir. Ölüm ve sonsuzluk düşüncesini bir arada taşıyan Opalka "bir resim asla bitirilemez" sözleriyle sanat ve sonsuzluk arasındaki bağa dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde sonsuzluk düşüncesi ölüm, hayat ve sanat birbiriyle ilgili bir bütün oluşturmanın yanında, yaptığı her eser, yaşam karşısında ölümün ilerleyişine özgü felsefi ve ruhani bir imge niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Ağluç, L. (2013). Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü, *Mediterranean Journal of Humanities*, 1-14, mjhakdeniz.edu.tr

Akbulut, K. Akgün, L. (2005). Matematik ve Sonsuzluk. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11.

Altuğ, E. (2001). Sen Sonsuzluğun Resmini Yapabilir misin Opalka? *Radikal-2*, m. radikal.com.tr / Erişim Tarihi: 7 Ekim 2001.

Altuğ, E. (2001). Sonsuzluk Endeksi: 5 milyon 607 bin 249. gazeteduvar.com.tr

/ Erişim Tarihi: 8 Eylül 2001.

- Aristoteles. (2018). Poetika, Şiir Sanatı Üzerine. İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, A. (2018). Felsefeye Giriş. İstanbul: Adres Yayınları.
- Arslan, A. (2020). İlkçağ Felsefe Tarihi Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Beyaz, G. (2007). Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah, İdil Dergisi, 6(39).
- Cicero. (2018). Tanrıların Doğası. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Çağıl, M, O. (1978). Ruh ve Mana (Manevi Nefis) Metafizigi Kontra "Nietzsche" ve Kozmolojik Nihilizm (İnsan Ruhü, Hürriyet Transsandans, Varlık ve Tanrı İdesi Üzerine Kritik Bir Reflexion). İstanbul: Fakülteler Matbaası.
- Descartes, R. (2015). Meditasyonlar. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (2018). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kırmacı, F, Ö. (2018). Sonsuzluğu Anlamak 1: Matematikte Sonsuz Kavramı. <https://bilimdili.com/uzay/mat7> Erişim Tarihi: 5 Şubat 2018.
- Morgan. R. C (2014). Roman Opalka's Numerical Destiny, hyperallergic.com, Erişim Tarihi: 6 Ekim 2014.
- Platon. (2000). Şölen-Dostluk. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2005). Devlet. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rossi, P. (2009). Modern Bilimin Doğuşu. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Schiller, J. F. (1965). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Tokat, L. (2005). Sanat Kutsalın İfşası mıdır? İlahiyat Fakültesi Dergisi, dspace.marmara.edu.tr, Erişim Tarihi: 29 Şubat 2005.
- Tunalı, İ. (1979). Estetik. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Zellini, P. (2011). Sonsuzun Kısa Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Web 1: <http://www.artnet.com/artists/roman-opal> (Erişim Tarihi: 16 Kasım 2019).

Web 2: hurriyet.com.tr, Ölümle Bahse Giren Sanatçı İstanbul'da, Erişim Tarihi:
18 Eylül 2001.

GÖRSELLER İÇİN KAYNAKLAR

Görsel 1. Roman Opalka. (1931/2011). widewalls.ch/artists/roman-opalka,
Erişim Tarihi: 24 Nisan 2014.

Görsel 2. Roman Opalka. Sonsuzluk- Detay. 1965. culture.pl/en/artist/
romanopalka, Erişim Tarihi: 8 Haziran 2011.

Görsel 3. Roman Opalka, 1965/1- a 120x90 cm, Sonsuzluk-Detay. Baskiloji.
com/kanvas-tablo/78, Erişim Tarihi: 15 Kasım 2020.

Görsel 4. Roman Opalka. Sonsuzluk Detay. homohminiupus.com/roman
Opalka, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2020.

Görsel 5. Roman Opalka. Dört Eser: Opalka 1965/1-Sonsuzluk 5344592.
google.com/search?q=romanopalka, Erişim Tarihi: 14 Kasım 2020.

Görsel 6. Roman Opalka. Sonsuzluk Detay, 1965. google.com7amp/s/www.
gazeteduvar.com, Erişim Tarihi: 16 Kasım 2020.

Görsel 7. Roman Opalka. 1969/333- Sonsuzluk. culture.pl/en/artist/
romanopalka, Erişim Tarihi: 8 Haziran 2011.

Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması

Geliş Tarihi/Received: 07.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2021
DOI: 10.46372/arts.836647

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOULDAS
Balıkesir Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
cigdem.m.chatzoudas@balikesir.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5737-1193

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, annelik temasını eserlerinde işleyen kadın sanatçıların yapıtlarını incelemektir. Bu yapıtların ilk örnekleri 18. yüzyılda ortaya çıkmış ve sonrasında örnekler artmaya başlamıştır. Bu nedenle hazırlanan çalışmada 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla kadar uzanan süreçte annelik temasını ele alan kadın sanatçılar; Elisabeth Vigee-Lebrun, Marie-Nicole Dumont, Berthe Morisot, Cecile Walton, Käthe Kollwitz, Marry Cassat, Semiha Berksoy, Paula Becker- Modersohn, Leonora Carrington, Dorotthe Tanning, Alice Neel, Neş'e Erdok ve March Avery'in eserlerine yer verilmiştir. Bu kadın ressamalar, ataerkil yaklaşımla biçimlenen annelik olgusunu, geleneksel bakış açısını yeniden yorumlamış ve kendilerine ait temsiliyet alanı yaratmaya çabalamışlardır. Kadın ressamaların bu çabalarını görünür kılmak araştırmanın önemini açığa çıkarır. Araştırma süresince annelik kavramı çevresinde sosyoloji alanındaki tez ve makalele gibi çalışmalardan da yararlanılmış, konu hakkında araştırma, inceleme ve veri toplama işlemi yapılmış, sanatçı web siteleri incelenmiş, sanat yazarlarının düşüncelerinden faydalanılmıştır. Araştırma sonucunda sanatçıların, toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir bakış getirdikleri ve yaşadıkları dönemleri şekillendirdiği görülmüştür. Bu bağlamda kadın sanatçıların resim sanatında annelik yansımalarının değişmesine vesile olduğu ve toplumsal dönüşüme katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: resim, annelik, kadın, temsiliyet, toplumsal cinsiyet.

Menteşoğlu, Ç. (2021). Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 60-80.

Motherhood Theme in Painting by Female Artists

ABSTRACT

In this research, it was aimed to examine the reflection of motherhood theme on painting by women artists. The first examples of the subject appeared in the 18th century and increased afterwards. For this reason, woman artists included who produced works during the period end of the 18th century to the 20th century; Elisabeth Vigee-Lebrun, Marie-Nicole Dumont, Berthe Morisot, Cecile Walton, Käthe Kollwitz, Marry Cassat, Leonora Carrington, Dorotthe Tanning, Semiha Berksoy, Paula Becker- Modersohn, Alice Neel, Neş'e Erdok and March Avery have been featured. These women painters reinterpreted motherhood that was shaped by a patriarchal approach and tried to create a representation of their own. Making these efforts of female painters visible, theses and articles in the field of sociology around the concept of motherhood were also used and data collection were carried out on the subject; artist web sites were examined, the thoughts of art writers were used. As a result, it was seen that artists brought a critical perspective to gender roles through the theme of motherhood and shaped the periods they lived in. In this context, it was concluded that women artists changed the reflections of motherhood in the art of painting and contributed to social transformation.

Keywords: painting, motherhood, woman, representation, gender.

GİRİŞ

Kadının anne kimliğiyle betimlenmesi dünya sanatının ilk dönemlerinden beri görülmektedir. Ancak bu betimleme Ortaçağdan bu yana ataerkil bakış açısıyla biçimlenmiştir. Hem Batı hem Türk resminde “anne-çocuk” imgesi; özel alanda, ev içerisinde çocuk bakımı, yemek yapma, tarlada çalışma veya çocuk emzirme sahnelerinde görülür. Batı resminde annelik teması Madonna resimleri diye adlandırılan Meryem ve çocuk İsa bağlamında dini bir kökene dayanır. Türk resminde ise kadına verilen dinsel ve toplumsal kabuller ekseninde gelişmiş, toplumsal roller ve görevler doğrultusunda resimlerde yankısını bulmuştur.

Eril iktidarın egemenliğini sürdürdüğü sanat dünyasında üretilen birçok eserde annelik yüzyıllar boyunca kadının en önemli kimliği olarak görülerek kutsanırken gerçekte toplumda kadına biçilen rolleri yeniden üretmiştir. İktidarın belirlediği temsiller üzerinden yaşamak zorunda bırakılan kadın sanatçılar ise toplumun pek çok alanında olduğu gibi ikincil plana itilmiştir. Üstelik sosyal baskıya maruz kalan bu sanatçıların çoğu, toplum içinde kendilerine karşı tepki doğuracak annelik kavramını sorgulama eğiliminden özellikle uzak durmayı seçmişlerdir.

İlk örneklerini batılı kadın sanatçıların tuvallerinde gördüğümüz annelik teması bu anlamda kadınların kendini algılayışlarındaki değişimle, kadının toplumsal özgürleşmesiyle ilişkilidir. Türkiye’de ise çok daha uzun yıllar sonra varlık gösteren kadın sanatçılardan araştırmanın kapsamına uygun olan birkaç örnek yapıta çalışma içinde yer verilmiştir. Batı sanatında, kadın sanatçıların tuvallerinde 18. yüzyılın sonlarında görülen modern annelik teması, 1960’lı yıllardan sonra yanıt aranması gereken bir sorunsala dönüşmüştür. Bu noktadan sonra eril söylemin kurguladığı toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanır, tartışılır bir hal almıştır. Sorgulama ve eleştirel düşünceye açık toplumsal koşullar daha çok kadın sanatçının bu konuyu ele almasına imkân vermiştir. 1970’lerden sonra ise cinsiyet temelli sorgulamalar gündeme gelmiş, kadınlar, benliklerini ortaya koyabilmelerine olanak sağlayacak özgür sosyal ortama kavuşmuşlardır. Bu oluşumlar Türkiye’de de yankı bulmuş, kadın sanatçılar eserlerinde kadın imgesini toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirmeye başlamış, kadın kimliğini konu edinmişlerdir. Kadın sanatçılar, feminist kadın hareketlerinin de etkisiyle annelik kavramına farklı açılımlar getirebilmişlerdir.

Kadın sanatçıların sanat ve toplumsal değişim yönündeki katkısı bu çalışmanın önemini ve gerekliliğini göstermektedir. Bu nedenle annelik teması üzerinde literatür araştırması yapılmış ve tarihsel perspektiften kavram incelenmiştir. Annelik temasını ele alan ressamın araştırılması ve resimlerinde ortaya koyulan eleştirel tutum, gözleme dayalı dışavurumlar tespit edilerek bulgu ve yorumlarına ait sonuçların derlenerek bir başlık altında toplanması amaçlanmıştır. Böylelikle makalenin, geleneksel annelik temasına karşı farklı bir perspektif sunan kadın ressamı daha bilinir kılarak bu alandaki eksikliği dolduracak bir katkı sağlayacağı ve gelecek çalışmalara örnek teşkil edeceği düşünülmüştür.

Tarihsel Süreçte Dönüşen Annelik Olgusu ve Resim Sanatına Yansımalarına Bakış

Annelik, kadınlığın önemli bir deneyim alanı olarak bireysel bir fenomen olduğu kadar toplumsal ve ideolojik bir tanımlamaya sahiptir. Resim sanatında da bu tanımlamaların yansımaları ya da bu duruma verilen tepkiyi izleyebiliriz.

Sanat, bir yandan toplumu biçimlendiren farklı sınıftan insanların anısını yaşatırken, diğer yandan insanların üstlendikleri rolleri yaşama biçimlerini ortaya koyar. Farklı kültür çevrelerinin birbiri üzerindeki etkilerini ve toplumsal bireysel değişimleri yansıtır. Toplumun aynası olan sanat, özellikle de görsel anlatımı ile resim sanatı, bu nedenle tarihsel açıdan çoğu zaman dikkate değer ayrıntılar içermektedir (Daşçı, 2008, s. 22).

Annelik kavramı, yüzyıllara, toplumlara hatta aynı toplumun farklı kesimlerine göre değişiklikler göstermiştir. Her toplumun sosyal, kültürel ve tarihsel kökenlerine bağlı kendine özgü bir değişim izleği vardır. Ancak yine de toplumsal değişimin, yerleşik düzenin oluşturulması dünya genelinde annelik üzerinden yapılagelmiştir. Toplumun, tarihin ve genelinde yaşam kültürünün inşa edilmesi, aile özelinde de kadının annelik rolü üzerinden farklı biçimlendirmelere maruz kalarak yeniden üretilmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in vurguladığı gibi 'bireylerin yeniden üretimini sürdürmede ve otoriteye karşı davranışları şekillendirmede toplumsal yaşamın talep ettiği en önemli güç' olan aile, kadının anneliği aracılığıyla denetim altına alınmasının kurumsallaştığı ve meşrulaştığı yer olarak hizmet etmektedir. En masum anlamları içeren annelik, 'özel olanın politikliğini' kaybettiği aile içinde kadın üzerinde tahakküm kurmanın en güçlü ve doğal aracı haline gelmektedir (aktaran Karaman ve Doğan, 2018, s. 1476).

İnsan yaşamı sosyal norm, davranış ve toplumsal rol ve beklentilerden ayrı

düşünülemez. İnsanın toplum hayatında birçok sosyal rolü olabilir, bu rollerde derecelendirme yapılabilir, bazı roller diğerlerinden daha baskın kabul edilir ya da daha değerli algılanabilir. Tarihsel ve küresel perspektifte eril bakış açısıyla biçimlenen annelik de bu rollerden biri olarak kadının toplum hayatında çalışma konumunu şekillendirmiştir. Moya, Expósito ve Ruiz'in cinsiyetin çalışma hayatı ve kariyer konusuna yaptıkları etkiyi araştırdıkları makalesinde (2000) açıkca ortaya koydukları gibi toplumsal olarak belirlenen algılar, günümüzde de cinsiyetin kariyere etkisi bağlamında belirleyici olmaktadır. Çünkü bu algılar geleneksel rolleri devam ettirir. Buna göre erkeğin en temel toplumsal rolü ailenin geçimini sağlamaktır. Bu da erkeğin çalışma hayatı ve kariyer bağlantısına işaret ederken kadının temel görevi ise çocuklarını büyütmek ve ailenin devamlılığını sürdürmek olarak görüldüğü için çalışma hayatının dışında tutulmasıdır.

Sanat tarihinde annelik teması "Madonna" resimleriyle sarsılmaz bir yer edinmiştir. Dinsel referanslı bu resimler en genel anlamda Meryem ve kucağında oturan çocuk İsa tasviridir. Bu resimlerdeki aile vurgusu, kutsal anne imgesi, kadının sosyal, toplumsal ve aile içi rollerini şekillendirmek için mesaj niteliğiyle dikkat çeker. Bu sanat eserlerinin yarattığı görsel kültür, anneliğin tanımını yaparken kadının toplumdaki konumunu gönüllü olarak benimsemesine aracı olur. Çünkü sanatın niteliklerinden biri de toplumsal algıların yansıdığı bir alan yaratarak bu fikirlerin ve yargıların yaygınlaşmasını kolaylaştırmaktır. Bu anlamda sanatın toplumla çift yönlü bir ilişkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sanat, toplumun algısını değiştirdiği gibi, toplumda yeşeren baskın düşüncelerle biçimlenir. "Sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler" (Baynes, 2016, s.28).

Sanat tarihinde görülen annelik yansımaları bu anlamda ele alınabilir. Anneliğin toplumsal cinsiyet bağlamında kurgulandığını söylemek mümkündür. Özlem Türkdoğan (2013) makalesinde biyolojik olarak kadınlığa dair olan bu niteliğin toplumsal olarak kurgulanan bir olgu olup olmadığına yanıt arar. Makalede tarihsel süreçte anne rolünden değişen beklentileri incelemek suretiyle anneliğin öğrenilmiş roller çerçevesinde, toplumsal dayatma ile ortaya çıkan bir mite dönüştüğünü ortaya koymuştur. Örneğin Ortaçağ literatüründe annenin rolü dinsel kanunlarla sınırlandırılmakta ve anne sevgisi şefkat ve fedakârlıkla tanımlanmaktadır. Anne ve

babasevgisi de ayrı ayrı değerlendirilir, farklı davranış ve beklentiler oluştururdu. Kadının rasyonel olmadığı iddiasıyla, duygusal olarak küçümsenerek çocuklarını daha fazla sevmesi ve sıkıntılarına üzülmesi, daha duyarlı ve hassas olması beklenirdi. Babadan ise aksine rasyonel yapısı ve otorite kuran güç imgesiyle çocuklara mesafeli olması, daha az sevgi göstermesi beklenirdi. Bu noktada annenin çocukla daha duyarlı bir ilişki geliştiren ebeveyn olarak gösterilmesinin, anne sevgisinin şekillendirilmesinin bu dönemlerde yapılandırıldığını söylemek mümkündür. Elizabeth Badinter, *Annelik Sevgisi* (1992) eserinde annelik içgüdüğü kavramını irdelenmiş, annelik duygusu ile annelik rolü arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin karmaşıklığını sorgulamıştır. Badinter adı geçen eserinde 16. yüzyılda annelerin çocuğa gösterdiği şefkatin günah sayıldığını, 18. yüzyılda ise bunun tersi biçimde şefkat gösteren annelerin kabul gördüğünü belirtir (aktaran Türkdoğan, 2013, s.42).

18. yüzyılda Fransa'da annelik kavramında bir kırılma yaşanmış ve "modern anne" imgesi ortaya çıkmıştır. Bu yeni annelik anlayışını etkileyen Jean-Jacques Rousseau, döneminin en önemli yazar ve düşünürlerdendir. Yazarın *Emile* (1762) kitabı dönemin sosyal algılarını ve düşünüş biçimini etkilemiştir. Bu dönemde annelik miti, kutsal aile olgusunun başkahramanı, besleyen, koruyan olarak yüceltilmiş ve bu düşünceleri yansıtan birçok resim üretilmiştir.

Savaş ve savaş sonrası dönemlerde nüfusun çoğalmasının, ulusun varlığının ana koşulu olan annelik kavramı milli değerlerle ilişkilendirilmiş, yine toplumu dönüştürücü ve biçimlendirici bir unsur olarak kullanılmıştır. Annelik kavramının, insan eğitimiyle ayrıca çocuk yetiştirme ve besleme konularıyla olan ilişkisinin ve bu konuların toplum için öncelikli olduğu fikriyle iktidarlar, milli amaçlar doğrultusunda yinelenen propagandalarla (edebiyat, felsefe, din alanlarında) annelik tanımları benimsetmeye çalışmışlardır. Bayraktar'ın (2011) vurguladığı gibi Modern ulus-devlet modeli yaratmak için gerekli görülen vatandaşlar eğitmek üzere annelik konumundan yararlanılmıştır.

Batıda olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğunun modernleşme sürecinde de benzer yaklaşımlar izlenmiş, kadının anne olma gerekliliği ilkesinden yola çıkılarak onlara iyi ve modern vatandaş yetiştiren kişiler olarak değer verilmiştir. Annelerle birlikte geleceğin anneleri olarak toplum içinde saygınlık kazanan kadınların da eğitilmesi

hususunda çalışmalar yapılmıştır. “Her kadının anne olması gerektiği düşüncesinden hareketle kadınların toplumdaki yerleri annelik özelliğine göre değerlendirilmiştir. Kadınlara annelik üzerinden eğitim verilmiş, kadının toplumdaki yeri ve kimliği annelik üzerinden tanımlanmıştır” (Demirci-Yılmaz, 2015, s. 67). Türkiye tarihinde olduğu gibi Batı toplumlarında da benzer bir süreç olduğu söylenebilir. Cehalet ve eğitimsizlikle eleştirilen, yargılanan anne imgesi, yine mitleşen ve süregelen ideal anne imgesiyle eğitilmeye çalışılmıştır.

Kadın ressamaların özellikle anne olan ressamaların toplumsal sınırlılıklar ve beklentiler nedeniyle sanatsal kimliğini göstermesi çok uzun zaman almıştır. Ulusoy (1999) makalesinde bu durumu açıkça belirtmiştir. Yine de kadın sanatçıların katkısıyla Batı Sanat tarihinde 19.yüzyılın sonlarında anne-çocuk imgesi, alışılmış dinsel ve tarihsel kimliğini değiştirerek modern anlamda bir annelik anlayışı görülmeye başlanmıştır. Konunun bu yeni anlatımı, dört kadın sanatçının yapıtlarıyla ilgi çekici bir boyut kazanmıştır; Bu sanatçılar; Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1844-1926), Paula Modersohn Becker (1876-1907) ve Käthe Kollwitz'dir (1867-1945). Annelik bu dönemde çocuk bakımına ve yetiştirme şekline bağlı olarak çeşitlenmiş, farklı kimlikler ortaya çıkmıştır. Ancak bu kimlikler daima kadının ait olduğu mekân olan evle ilişkilendirilmiş, anneliğin farklı yönlerini ortaya koyarak kadınları sınıflandırmıştır.

Bu gerçekten hareketle annelik konusunu eserlerinde kullanma cüreti gösteren kadın sanatçıların yine onlara verilen kısıtlamalar dahilinde üretmeye, seslerini görünür kılmaya çalıştıkları izlenir. Bu bağlamda kendilerine verilen belirli ev içi mekânların (yatak odası, balkon, banyo, oturma odası gibi) kadın ressamaların tuvallerine yansıdığı görülür. Ancak Käthe Kollwitz, çalışmalarında anne figürlerini sokaklara taşımaya çalışmıştır. Kollwitz'in yapıtlarında kadının anne kimliğiyle varlığı sosyal hatata tasvir edilmektedir. Döneminin sosyal ve siyasi olaylarında aktif bir katılımcı, kadın haklarıyla ilgili çalışan bir ressam olarak Kollwitz, sosyal dönüşüme katkı sağlamış, anneliğe karşı farklı tutum geliştirebilmiştir. Yine de Kollwitz'in yaşadığı dönemde dahi kadın sanatçıların yapıtları değersiz görülmüştür.

Käthe Kollwitz'in kendi dönemi de dâhil, eski dönemlerde kadın sanatçıların üretimlerine pek değer verilmiyordu. Genellikle erkek sanatçıların eserleri değer taşıyordu. Ancak bu düşünce kadınların gösterdikleri mücadele ile 20.yüzyılın başından itibaren giderek etkisini yitirmeye başlamıştır. Weimar dönemi kadın sanatçıların ele aldığı “anne” konulu çalışmaların her biri farklı şekilde ve erkeklerin ele alış biçiminden çok daha güçlü ve karmaşık olarak

resmedilmiştir (Ayan, 2018).

Batı etkisinde gelişen Türk resim sanat tarihinde kadın figürünün her zaman önemli bir yer aldığı görülmüştür. Kadın figürünün resimlerde kullanımı resim sanatının modernleşmesi batılılaşmasının bir simgesi olarak belirmiştir. Ancak toplumsal kısıtlamalar, sosyal hareketlerin (kadın hareketlerinin yetersiz kalması) ve kültürel algı nedeniyle kadın ressamlar Türk sanat tarihinde Batıya göre çok daha uzun süre sonra görünür olabilmıştır. Şener ve Göksu'nun makalesine (2017) göre cumhuriyetin kurulmasından sonra da bu durum pek değişmemiş, Türkiye'de 1950'lere kadar annelik, anne-çocuk teması hemen hemen yer almamış olmakla birlikte toplumsal gerçekçi ressamlar tarafından anne ve çocuk konusunun işlenmeye başladığı gözlemlenmiştir. Bu resimler çoğunlukla toplumsal mesaj kaygısı taşımakta, annelik kimliği üzerinden kadına verilen sorumluluk ve fedakârlık duygusunu yansıtmaktadır. Yine aynı makalede dikkat çekici bir nokta olarak Neş'e Erdok dışında kadın ressam örneği olmaması kadın ressamların bu konuya olan çekincelerini göstermektedir. Bu da işaret etmektedir ki anne çocuk bağı kadına has bir duygu olsa da Türk resim sanatında özellikle erkek sanatçıların analizleriyle resmedilmiştir. Bu resimlerde "annelik" toplumsal boyutuyla ele alınıp yüceltilirken kadının "birey" olarak varlığını görmezden gelen bir tutum sergilenmektedir.

Atatürkçü, İslamcı, milliyetçi ve sol ideolojilerin ortaya koyduğu farklı toplum modellerinde, kadınlar birbirinden farklı roller üstlenmekte ve farklı görünümlere bürünmektedirler. Bu çeşitlilik doğal olarak sanat eserlerine de yansımaktadır. Ancak kadın hala toplumsal boyutlarıyla resmedilmektedir. Çünkü resmin öznesi olan erkek gözü için o hala öteki konumundadır (Şener ve Göksu, 2017, s. 82-83).

Ancak özellikle 1960 – 1980 arası Avrupa ve Amerika'da kendini gösteren kadın hareketleri, kadınların annelik kavramına bakışının değişmesine önemli ölçüde katkı sağlamış, kadınların toplum içinde birey olarak varlık göstermesinin önünü açmıştır. Bu sosyal hareketler Türkiye'de de yankısını bulmuştur. Kadınların toplum içerisindeki görünürlüğü ve söylem gücünü arttırması kadın sanatçıların, ressamların yapıtlarına da yansımıştır. Bu dönem kadın sanatçıların çalışmalarında kadınlığın ayırıcı özelliklerini, kadınlık deneyimlerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu bağlamda en tanınmış ve ardından gelen birçok kadın sanatçıyı etkileyen yapıt, Marry Kelly'nin 1970'lerde birkaç yıl süren "Doğum Sonrası Belgesi" adlı çalışmasıdır. Sanatçı bu eserde kendi kişisel deneyiminden yola çıkarak kadına yüklenen geleneksel rollerden biri olan annelik olgusunu araştırmıştır. Yine aynı yıllarda yeni bir anlatım aracı olarak

ortaya çıkan video sanatıyla çalışan sanatçı Martha Rosler da kadının geleneksel rolünü irdelemeyi, sorgulamayı amaç edinmiştir. “Martha Rosler’in (1943-) 1975 tarihli videosu ‘Mutfağın Göstergeleri’ de kadının geleneksel rolünün ardındaki geleneksel dayatmaların açık edilmesi yönünde gerçekleştirilmiş yapısökümcü bir çalışmadır” (Antmen, 2008, s.242).

KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN RESİMDE ANNELİK TEMASI



Görsel 1. Rafello, *Madonna della Sedia* (1512-1514)



Görsel 2. Elisabeth Vigée Le Brun, *Julie ile Otoportre* (1787),
Tuval üzerine Yağlıboya

Modern annelik ve Madonna temalarının bütünleşmesinin ilk defa 18. yüzyılın sonlarında Elisabeth Vigee Le Brun'nun 1787 Salon sergisinde sergilenen Rafello'nun *Madonna della Sedia* (1512-1514) (Görsel 1) eserinden esinlenen *Juli ile Oto-portre* (Görsel 2) isimli çalışmasında ortaya çıktığı söylenebilir. Bu dönem aynı zamanda annelik kültürünün ortaya çıktığı dönemdir (Fowle, 2002, s.10). Çağının beklentileri doğrultusunda annenin şefkat ve koruyucu yaklaşımını yansıtan bu resim, annelik sevgisinin en saf halini hissettir.



Görsel 3. Marie-Nicole Dumont, *Çalışmaları Sırasında Sanatçı* (1789), Tuval üzerine Yağlıboya, 54 x 44 cm.

Viegee Le Brun'un döneminden Marie-Nicole Dumont ise "Çalışmaları sırasında Sanatçı" (Görsel 3) adlı otoportresinde kusursuz anne ve ressam anne ikilemini ortaya koyar. Dumont, kadının eve ait görüldüğü bir dönemde kendisini bebeği ve resim çalışma alanıyla birlikte resmetme cesareti göstermiştir. İngiliz sanat tarihçi Frances Borzello'nun *Seeing Ourselves Women's Self-Portraits* (2016) kitabında Dumont'un resimde kendini bir elinde palet diğer eliyle de bebeğinin beşiğini tutarak tasvir etmesine dikkat çeker, Borzello'ya göre burada ressam, kadın olarak sahip olduğu biyolojik yaratma yetisiyle sanatsal yaratım arasında bir bağlantı kurmaktadır.

Arkadaki tuvalde görülen erkek portresi (muhtemelen kocası) resmin sessiz şahidi gibidir. Kadın ise resmin konusu olarak ön planda anne kimliği ve mesleği olarak gördüğü ressam kimliğiyle tasvir edilmiştir. Dumont, annelik ve çalışma hayatı arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken bu durum üzerine düşünmeye davet eder. Kadının anne olduktan sonra çalışma hayatına devam etmekte zorlanması, bir süre ara vermesi ve kariyerinde başarısız olma durumu çağımızda hala güncelliğini korumaktadır.

Buettner'in 19. yüzyıldaki değişen modern annelik temasıyla ilgili yazdığı makaleye (1986) göre Fransa'da yaşayan Berthe Morisot ve Mary Cassat, resimlerinde annelik temasını Rönesans döneminden bu yana ilk defa duygusal ve dini referansların dışında yansıtmışlardır. Bu ressamlar daha çok anne ve çocuk arasındaki psikolojik ilişkiyi irdelemişlerdir. Rönesans döneminde ise çok az da olsa kadın sanatçılar, annelik temasını erkek ressamlar gibi öncelikle dini, mitolojik ve tarihi referanslar içinde duygusal ve geleneksel kompozisyon şemasına göre resmediyorlardı.



Görsel 4. Berthe Morisot, *Beşik* (1872), Tuval üzerine Yağlıboya, 56 cmx 46 cm

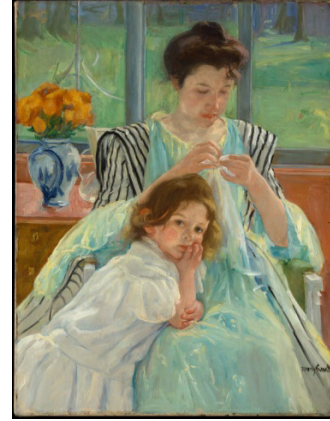
Berthe Morisot'un, en tanınmış yapıtlarından biri olan *Beşik*'te (Görsel 4) sanatçının kızkardeşi ve yeğenini görürüz. Yeni annenin yüzündeki hüznün ve

hayalkırıklığı ifadesi dikkat çekicidir. Sol elini çenesine dayamış bir şekilde resmedilen kadının düşünceli yüz ifadesi annelik rolünün hissettirdiği baskıyı düşündürür. Resim, genel kanının aksine kadının kadınlık görevlerinden (çocuk bakmak, yemek yapmak, anne olmak gibi) daha fazlasını arzu ettiğine veya edebileceğine işaret ederek, onu bir birey olarak öne çıkarır.

Cassatt (Görsel 5, 6) çocuksuz bir kadın olarak konuya daha çok gözlemci ve profesyonel bir tavırla yaklaşmış, annelik olgusunu modern hayatın, modern kadının sosyal hayattaki yerini yansıtmak adına kullanmıştır. Annelik, Cassatt için başkasına ait bir deneyim olsa bile, bu çekirdek malzemeyi alır ve kadınlığın ortak bir deneyim alanı olarak kullanır.



Görsel 5. Mary Cassatt, Kollarında Çocukla Oturan Kadın , 1890, Tuval üzerine Yağlıboya.



Görsel 6. Mary Cassatt, Dikiş Diken Genç Anne, 1900, Tuval üzerine Yağlıboya, (92,4 x 73,7 cm)

Cecile Walton'nun *Romans* (Görsel 7) adlı resminde, annelik içgüdüyle yeni doğan bebeğe karşı duyulan o koşulsuz sevgi ve bağlanmanın aksine, bir huzursuzluk hissedilir. Eve yeni gelen, ihtiyaçlarının karşılanmasını bekleyen bir yabancı gibi duran bebek, anne tarafından dikkatle incelenmektedir. Resimde anne figürü, bebeğine şüpheyle ve isteksizce yaklaşır gibi görünmektedir. "Walton'nun bu resmi anneliğe yeni bir anlam katar, bu basitçe bir annelik tasviri ya da dönemin daha iyi annelik propagandalarına bir destek ya da nüfusun çoğalması için bir kampanya çağrısı değildir. *Romans* resmindeki yarı çıplak kadın, sadece bir anne değil ayrıca çalışan bir sanatçı ve özgür bir bireydir" (Fowle, 2002, s.11).



Görsel 7. Cecile Walton, *Romans* (1920),
Tuval üzerine Yağlıboya, 100.60x150.90 cm

Sanatta annelik teması dendiğinde, Alman sanatçı Käthe Kollwitz önemli bir yere sahiptir. Sanatçı, oğlunu ve sonrasında torununu savaşta kaybetmiştir. Yaşadığı acıyı ve özlemi sanatına aktarmış, sanatını hem kendi hem de toplumun iyileşmesi için kullanmıştır. “Çalışmalarının ana izleğine dönüşen annelik temasında birçok baskı resim ve resim yapmıştır. Sanatçı, özellikle savaş sonrasında annelik teması üzerinde çok durmuş, savaşın anneler ve çocukları üzerindeki etkilerini ele alan sayısız baskı resim hazırlamıştır” (Daşçı, 2008, s.196).



Görsel 8. Käthe Kollwitz, 1941
Mısır Tohumu Öğütülmemelidir,
Litografi



Görsel 9. Käthe Kollwitz,
Anneler (1919) Litografi

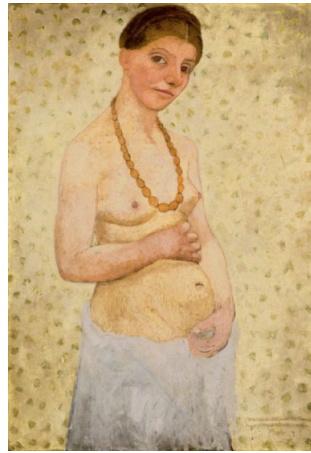
Käthe Kollwitz, yapıtlarında annenin koruyuculuğunu vurgularken sanki fiziksel parçasıymışçasına deneyimlediği bir parça olarak duyduğu eksikliği yansıtır (Görsel 8, 9). Kollwitz için annelik geleneksel bakış açısının aksine kadını kamusal alandan ayıran sosyal bir görev ya da duygusal taraf değil, tersine kadını daha güçlü kılan bir deneyim ve duyarlılıktır.

“Ayaklanma” adlı eserde kapının önünde bir grup işçinin ayaklandığını görüyoruz. Erkekler kapıya taş atmakta, kadınlar ise atılacak taşları toplamaktadırlar. Kadınlardan bir tanesi çocuğun elini tutarak anneliği vurgulamaktadır. K. Kollwitz bu resimde kadınların sosyal değişimde önemli rol oynadıklarını ve haksızlıklar karşısında erkeklerine yardımcı olduklarını anlatmaya çalışmaktadır. Käthe Kollwitz kadın kimliği konusunda ortaya atılan birçok fikri resimlerinde tartışıyordu (Ayan, 2008).



Görsel 10. Käthe Kollwitz, *Ayaklanma* (1899), Gravür,
Kuru kazıma, Aquatint, 29,5x32,1cm

Kadın sanatçıların, annelik temasını daha çok otoportreler üzerinden aktardığı görülür. Borzello'nun konuyla ilgili kitabında da (2016) işaret ettiği gibi otoportrelerde resmi uygulayan kişi olarak kadın, yapıtın hem öznesi hem de nesnesi olarak ele alınmıştır. Böylelikle de sanat tarihindeki kadın temsiliyetindeki değişimi tetiklemektedir.



Görsel 11. Paula Modersohn-Becker, *6 Yıllık Yıldönümü (Otoportre)*
(1906), Tuval üzerine Yağlıboya, 101.8 x 70.2 cm

Alman Dışavurumculuğun erken temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Modersohn-Becker, kendi bedenini hamile bir şekilde (Görsel 11) resmeden ilk kadın sanatçı olarak tarihte yerini alır. Bu otoportrenin yapıldığı tarihte ressam, hamile olmamasına karşın gebeliği fiziksel boyutuyla tasvir ederken doğurganlığın manevi boyutunu ele alan hayali duygu dünyasını dışavurmaktadır.

Kadının benlik bilinci ve özne olma haline işaret eden bu resimde Becker, *gebe olma* halini bir metafor olarak kullanmaktadır. Ressamın sanat hayatındaki gelişim, yaşamında oluşacak değişimlere gönderme yapmak niyetiyle doğurganlığı sembolik olarak kullanmakta olduğu söylenebilir.

Leonora Carrington'un sürrealist etkileri çok açık hissettiğimiz Yumurta Koruyucusu resimde (Görsel 12), kişisel hayatının izlerini ve kişisel deneyimlerinin ruh dünyasındaki yansımalarını görebiliriz. "1946'da Macar fotoğrafçı Emerico Weisz ile evlendi ve ona iki çocuk doğurdu. Büyü ve büyücülükle dolu evlilik ve annelik imgeleri bu sırada çalışmalarında belirmeye başladı" (Lily, Calla, 2016). Sanatçının anne olduktan sonra yaptığı çalışmalardan biri olan resim, gebelik dönemindeki fiziksel olduğu kadar ruhsal ve düşünsel büyük değişimleri hatırlatır. Çünkü anne içinde taşıdığı bebeğiyle bu dönemde bağ kurarken kendi kendisiyle de yüzleşir. Bu deneyim, birçok beklentiye beraberinde getirirken endişeleri, korkuları, kadınsı hassasiyeti ve gücü de gün yüzüne çıkarabilir. "Psikanalitik olarak bu dönem bilinçdışı ve bilinçöncesi bariyerlerinin adeta ortadan kalktığı, bilindiği endişe ve çatışmaların bilince en ham halleriyle, serbestçe doluştuğu bir dönemdir" (Erdem, 2015, s.193).



Görsel 12. Leonora Carrington, *Yumurta Koruyucusu* (1947),
Tuval üzerine yağlıboya

Dorothea Tanning, kadın sanatçı tanımını reddeterek kendini sadece sanatçı olarak gören bir tutum sergilemiştir. Ancak yapıtları analiz edildiğinde kadının toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel yaklaşımı dikkat çeker. Doble (2019) yazısında Tanning hakkında ilgi çekici detaylar verir. Tanning, "kadın sanatçı" terimini "biri verilir, diğeri sizsiniz" gerekçesiyle reddetmesine rağmen, sanat dünyası inkâr edilemez bir şekilde kadına dair niteliktedir. Kadınlığın doğasını yansıtan çalışmalarında annelik, aile ve kadın ergenliği temalarını iredelerken aynı zamanda kadınların geleneksel ev alanını sık sık bozarak rahatsız etmektedir.



Görsel 13. Dorothea Tanning, *Annelik* (1946-1947),
Tuval üzerine Yağlıboya, 42x121 cm

Annelik resmindeki (Görsel 13) köpek figüründeki bebek yüzü sürrealist etkiyi güçlendirirken sanatçının köpeğini bebeği gibi gördüğü söylenebilir. Her ne olursa olsun burada Tanning'in annelik ile ilgili kişisel bir hesaplaşmasından bahsetmek mümkündür. duruyor. *Annelik* resminde parçalanmış bir elbise giymiş bir kadın, ortasında bir kapı çerçevesi olan çorak bir manzaraya karşı bir bebeği kucaklar. Küçük bir çocuğun yüzüne sahip küçük bir köpek, ortamın çaresizlik halini hafifletir. Tanning'in hiç çocuğu olmadı, ancak birçok resimde görülen Katchina adında Pekin köpeği vardı" (Brehmer, 2018).

Alice Neel, üç çocuk annesi olarak resim hayatına uzun süre devam edebilen şanslı ressamdandır. 1960'lı yılların feminist düşüncelerinden etkilendiği görülen

sanatçı resimlerinde anneliği günlük hayata dair sahici, doğal bir kesit olarak yansıtır. Yapıtlarında Madonna resimlerine getirdiği eleştirel ve mizahi bir bakışla yakaladığı anlık duruşlar, anneliği kutsallıktan arındırır, insani bir deneyim olarak yeniden biçimlendirir. “Annelik, feminist teori ve siyasetin çekişmeli konularından biridir. 1960 ve 1970’li yılların feminist düşüncesi anneliği kutsallıktan ve gizeminden arındırarak analiz etmek çabasıındaydı. Kate Millett, S. Firestone, Betty Fiedan, Juliet Mitchell gibi teorisyenlerin ortak noktası, aile ve anneliği kadınları baskı altına alan bir kurum olarak analiz etmeleriydi” (aktaran Öztan, 2015,s.93).



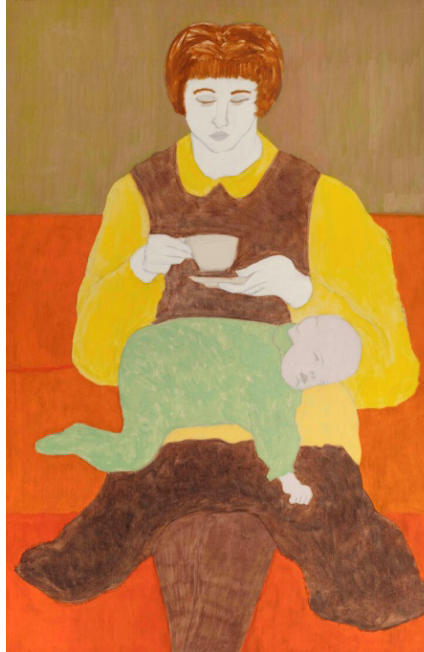
Görsel 14. Alice Neel, Anne ve Çocuk (1967), Tuval üzerine yağlıboya



Görsel 15. Semiha Berksoy, Annem ve Ben (1974), Duralit Üzerine Yağlıboya, 100x70 cm

Semiha Berksoy resminde annelik teması daha çok kendisi ve annesiyle olan ilişkisi üzerine kuruludur. Anne-çocuk arasındaki güçlü ve sarsılmaz ilişkiye dikkat çeker. Sanatçının annesini kardeşine gebeyken İspanyol gribinden kaybetmesi, hayatında olduğu gibi yapıtlarında da öne çıkan tekrarlanan bir içeriği oluşturur. Sanatçı, resimleri aracılığıyla annesiyle ruhsal bir bağ kurduğunu ve bu bağlıktan destek aldığını, güç aldığını dile getirir.

Annem ve Ben'de küçük Semiha'nın hamileyken ölen annesi, bir elinde bebeğini tutarken diğer eli ile öbür dünyadan Semiha'ya uzanıyor ve onu koruma altına alıyor. Bu resimde de yine Fatma Saime Hanım'ın en sevdiği eflatun rengi, başının etrafını bir hare gibi sarıyor. Semiha Berksoy'un küçüklüğünden ilk gençliğine hayatını yansıttığı otobiyografik diyebileceğimiz resimlerinde duygusal dalgalanmalarını ve bu dalgalanmalarında annesine olan ihtiyacını da görüyoruz (Özer, İrmak, 2014).



Görsel 16. March Avery, *Anne, Nick ve Earl Grey* (1965),
Tuval üzerine yağlıboya, 127x83 cm

March Avery'nin yalın ifade tarzı ve renkçi resimlerinde de annelik temasıyla karşılaşırız. Cassatt gibi Avery'nin *Anne, Nick ve Earl Grey* eserinde de anne-çocuk ilişkisindeki sıradan ama samimiyet dikkat çekicidir. Anneyi günlük hayatına devam ederken oturmuş çayı içtiğini görürüz. Düşünceli haliyle kayıtsızlığı dikkat çeken anne figüründe anne ve bebek ilişkisindeki bütünlük yine resmin ana mesajı gibi durmaktadır. Annenin vücudundan doğumla ayrılmış olan bebek, resimde yine kadının karnında konumlanmış hali anne ve bebek arasındaki bedensel bağı

düşündürmektedir.



Görsel 17. Neş'e Erdok, *Aile* (1983),
Tuval üzerine Yağlıboya, 230x135 cm

Neş'e Erdok'un bu resminin adı "Aile" olsa da burada öne çıkan annelik temasıdır. Anne ve çocukları arasındaki bütünlük burada da görülür. Annenin, oturduğu koltuğun çevresine yerleşen çocuklarıyla arasındaki fiziksel bağ güçlü bir şekilde ifade edilmiştir. Erdok, eserlerinin çoğunda kadınları sosyal hayatın içinde farklı kimliklerle tasvir eder. Annelik bu kimliklerden biri olarak çocuklarının sorumluluğunu alan, tedirgin ve yorgun kadının yüzünde okunur.

SONUÇ

Kadın sanatçıların resimlerinde annelik teması incelendiğinde, bu temanın temelde kadının bireysel varoluşuyla ilgili olduğu görülmüştür. Sanatı, bireyin kendini gerçekleştirme yolu olduğu düşüncesinden hareketle tanımlarsak, eril söylemin egemenliğinde toplumsal baskı hisseden kadın ressamlar için "annelik" kavramı, kendilik bilinciyle, öznel deneyimlerine sahip çıkması, kişisel gerçekliklerini yansıtmaya girişimi olduğu bulgulanmıştır. Sonuç olarak tarihsel süreçte resim sanatında annelik yansımalarının dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz. Bu açıdan kadın sanatçıların toplumsal algıyı değiştirmeye ve toplumsal dönüşüme katkı sağladığı sonucuna varılmıştır. Bu katkı annelik kavramının eril söylem üzerinden geliştirilen kutsallık payesini kırarak anneliği daha insani bir ilişki türü, kadını engelleyici değil kadına has

bir duyarlılık alanı olarak yansıtmak yönünde olmuştur.

Araştırma kapsamındaki zaman diliminde resim alanında örnekler kısıtlıdır. Türkiye özelinde ise bu temanın resim sanatında hala uzak kaldığı görülmüştür. Bu çalışmayla sanat ve annelik konusuna dikkat çekilmek istenmiş ve anneliğe dair sosyal algıların değişmesi adına gelecek çalışmalara ışık tutacağı düşünülmüştür.

Annelik ve kadın ilişkisi üzerine yapılan uluslararası sanatsal çalışmalar, eleştirel boyutta yansıtmaya devam ederken Türkiye'de ise daha çok sosyal bilimlerde konuyla ilgili çalışmaların yeterli olmamakla birlikte son yıllarda artmaya başladığı gözlemlenmiştir. Bu makalenin farkındalık yaratacağı düşünülerek, bu temanın daha çok kadın sanatçı tarafından ilgi çekeceği, eserlerinde işleyeceği umut edilmiştir.

KAYNAKÇA

Antmen,A. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel

Ayan. H.M. (2008). "Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz". Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi – Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:1 Sayı: 1, 2. http://mujdeayan.com/HM/tr_TR/yayinlar/kathe-kollwitz/

Bayraktar, S.(2011). *Makbul Anneler Müstakbel Vatandaşlar*. Ankara: Ayizi

Baynes, K. (2016). *Toplumda Sanat (5.Baskı)*. İstanbul: YKY

Borzello, F. (2016). *Seeing Ourselves Women's Self-Portraits*. United States of America: Thames &Hudson Inc.

Brehmer, D. (04.12.2018). Dorothea Tanning's Surrealist Depictions of Women's Pain. <https://hyperallergic.com/473593/dorothea-tannings-surrealist-depictions-of-womens-pain/> _Erişim Tarihi: 9 Aralık 2020

Buettner, S. (Autumn, 1986 - Winter, 1987). Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz. *Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 2. 14-21 https://www.jstor.org/stable/1358300?seq=1#metadata_info_tab_contents

- Calla, L. (2016, 28 Haziran). Leonora Carrington. Surrealist, A Visual Poet.
<http://www.thecallalilydialogues.com/the-dialogues/2016/6/28/leonora-carrington-surrealist-a-visual-poet>. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2020
- Daşçı, S. (2008). Avrupa Resminde Çocuk İmgesi. İstanbul: Bağlam
- Demirci-Yılmaz, T. (2015). Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Donemi Türkiye Modernleşmesinde Anelik Kurguları (1840-1950), *Cogito*, sayı 81. 66-90
- Doble, Flora. (12 Nisan 2019). Dorothea Tanning: maternity, family and female adolescence.<https://www.thegallery.com/post/dorothea-tanning-maternity-family-and-female-adolescence> Erişim Tarihi: 7 Aralık 2020
- Erdem, N. (2015,Yaz) *Anelik ve Oyun*. *Cogito*,YKY. Sayı 81, 192-199 Fowle, F. Cecile Walton's "Romance". (Güz, 2002 - Kış, 2003). *Woman's Art Journal*, Vol. 23, No.2. 10-15 <https://www.jstor.org/stable/pdf/1358702.pdf?refreqid=excelsior%3A24c78fc3612521851206aff6a271eb20>
- Karaman, D. Esra, D. Neva. (2018) *Anelik Rolü Üzerine: Kadının "Anelik" Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması*, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, <https://doi.org/10.19145/e-gifder.443214>
- Moya, M. Expósito, F. ve Ruiz, J. (2000). Close Relationships, Gender, and Career Salience. *Sex Roles* 42,9-10, 825-847. DOI: 10.1023/A:1007094232453
- Özer, I. (22.12. 2014). Semiha Berksoy: Hayatla Ölüm arasında Anneler ve Kızları. <https://www.themaggar.com/semiha-berksoy-halusinasyon-duvari-galerist/> Erişim Tarihi: 7 Aralık 2020
- Öztaş, E. (Yaz, 2015.) *Anelik, Söylem ve Siyaset*, *Cogito*, YKY. Sayı 81, 92-104.
- Şener, N. Göksu B. (2017). Yerel Temaları İşleyen ve Toplumsal Gerçekçi Ressamların Eserlerinde Ana Ve Çocuk Teması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(61), 80-91 <https://doi.org/10.16992/ASOS.12973>
- Türkdoğan, Ö. (2013). Ana Akım Medyada Anelik Miti. *Kadın Araştırmaları Dergisi*. No:2 Sayı: 13, Sf. 35-59 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/7226>
- Ulusoy, D.(1999) *Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Cilt 16 Sayı 2, 47-73 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41186/497362>

Öğrenen Sergi: do it

Geliş Tarihi/Received: 28.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 01.02.2021
DOI: 10.46372/arts.848268

Arş. Gör. Cemil TOPRAK
Sinop Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
ctoprak@sinop.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9027-5224

ÖZ

Küratör Hans Ulrich Obrist'in, Christian Boltanski ve Bertrand Lavier ile tasarladığı *do it*, 1993'ten itibaren yıllar içerisinde kapsamını genişleterek günümüzde de devam eden, açık uçlu bir sergi modelidir. Dünyanın birçok farklı bölgesinde gerçekleştirilen sergiler, bir kitapçıkta toplanan sanatçı talimatlarının uygulanmasıyla ortaya çıkar. Sergileme pratiklerinin sınırlarını sorgulayıp, sanatın dolaşım yollarına dair alternatiflerin neler olabileceği sorusundan yola çıkarak tasarlanan *do it* sergileri, sanatçılar ile talimatları uygulayan sanatçı veya izleyiciler arasındaki etkileşime odaklanır. Küreselleşme çağının homojenleştirici etkilerinin karşısında, farklılıkların altını çizme hedefinde olan *do it*, alışılmış sergileme yöntemlerinin aksine, bir bilgiyi dayatmak yerine öğrenerek büyüyen bir yapıya sahip olduğu iddiasındadır. Duchamp ile başlayıp, 1960-70'li yılların akım ve oluşumları tarafından çokça uygulanan 'talimat' fikrinden yola çıkan proje, günümüz dünyasının Neo-Avanguard ruhuna atıfta bulunmaktadır. Bu çalışmada açık sergi modeli olarak geleneksel sergileme yöntemlerine özgün bir alternatif sunan *do it* yapısının irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda *do it* sergilerinin çıkış noktası üzerinde durulmuştur. Sergilerin dönüşerek büyüyen yapısının arkasındaki motivasyon ifade edilmiştir. Projeyi oluşturan ana fikrin sanat tarihsel bağlamına değinilerek *do it*'in öncüllerinden ayrıldığı noktalar belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: hans ulrich obrist, do it, sergi modeli, boltanski, lavier, talimat.

Toprak, C. (2021). Öğrenen Sergi: do it. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 81-99.

Learning Exhibition: *do it*

ABSTRACT

do it is an open model of exhibition that has been evolving and developing since its conception in 1993 by curator Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski and Bertrand Lavier. The exhibitions are generated through the instructions by various artists, compiled in booklets. Brought forth through the questioning of limits of exhibition practices and contemplation of alternatives to the circulation of art, *do it* exhibitions focus on the interaction between the original artists and the artists/spectators applying the instructions. Aiming to emphasise diversity in the face of homogenizing effects of globalization, *do it* claims to have a structure that learns and grows, as opposed to the traditional exhibiting models which impose information. Deriving from the idea of "instruction" that began with Duchamp and was frequently used by the art movements of the 60's and 70's, the project refers to the Neo-Avanguard spirit of the contemporary world. In this paper, we examine the structure of *do it* as a model of exhibiting that provides a unique alternative to traditional exhibiting methods. To this end, we examine the origins of *do it*. We observe the motivation behind the expansive-transformative structure of the exhibitions and touch on the art historical context of the idea behind the project, determining the ways in which *do it* diverges from its predecessors.

Keywords: hans ulrich obrist, *do it*, exhibition model, boltanski, lavier, instruction.

GİRİŞ

İsviçreli küratör Hans Ulrich Obrist, 2013 yılında Marina Cashdan'la yaptığı röportajda *do it*'in bir şeyler bilip öğreten sergilerin aksine bir şeyler öğrenerek büyüyen kümülatif bir sergi modeli olduğunu ifade eder (artsy.net). Çoğu serginin sadece kendisinin konuştuğundan ve bir bilgiyi empoze ettiğinden bahseden Obrist'e göre *do it*, belli bir tarih aralığında kurulup toplanan sergilerin aksine; öğrenerek, süreç içerisinde organik olarak katmanlanan bir sergidir. Kümülatif olarak ilerleyen ve zamanla dönüşen bu öğrenme sistemi neredeyse projenin merkezinde, DNA'sında yer almaktadır (Hu, 2007). Obrist'e göre bu yönüyle kendisini diğer sergilerin "kibirli" tavrından ayıran *do it*'in başlangıç noktası, Cashdan'ın röportajından yaklaşık yirmi sene öncesine, 1993 yılına dayanmaktadır.

do it, Hans Ulrich Obrist ile Fransız sanatçılar Christian Boltanski ve Bertrand Lavier arasındaki konuşmalardan doğar. Sergilerin nasıl daha esnek ve açık uçlu hale gelebileceği üzerinden şekillenen tartışmalar neticesinde *do it*: içerisinde sanatçılar tarafından yazılmış talimatların takip edilmesiyle oluşturulan eserlerin yer aldığı bir sergi modeli olarak ortaya çıkar. Sanatın dolaşımına alternatif üretme amacıyla olan projenin ilk kitapçığında 12 sanatçının hazırladığı talimatlar, 9 farklı dile çevrilerek dağıtılır. Avusturya'nın Klagenfurt kentinde ilk sergisi açılan *do it*, sonrasında farklı kentlerde de gerçekleşir. Yaklaşık 27 yıldır devam eden *do it* günümüzün en uzun süreli 'açık sergi' projelerindedir (curatorsintl.org). Bunlara ek olarak Edouard Glissant'ın *Mondialite* fikrini merkeze alan proje, farklılıkların eriyip çözünmeden var olduğu küresel bir diyalogu öneren yapısıyla diğer karma sergilerin homojenleştirici tavrına bir tepkidir.

Obrist, *do it*'i tasarlarken müziğin seyahat etme biçiminden ilham aldıklarını belirtir (Hu, 2007). Bu şekliyle *do it* sergileri, diğer gezici karma sergilerin yöntemlerinden, birkaç yere gidip sonra ömrünü tamamlayan, sınırlı ve nesneye bağlı yapısından sıyrılır. Herhangi bir zamanda yeniden üretilebilen bir sergi yapısına sahip olan proje; müzikteki partiyon fikriyle ilgilenen Boltanski ve tercümenin sanat eserleri üzerindeki etkilerini konu edinen Lavier'in önermelerinden doğmaktadır.

Projenin çıkış noktasında yer alan talimat fikrinin 1919 yılında ilk olarak

Marcel Duchamp ile başladığı görülür. Bu hamlenin ikinci avangart dalga olarak da adlandırabileceğimiz 1960-70'li yılların Neo-Avangartları tarafından sıklıkla uygulandığı görülmektedir. Özellikle Fluxus tarafından kullanılan etkinlik puanlarının olduğu uygulamalar ve Kavramsal Sanatın sergi mekanlarının sınırlarına dair düşünceleri *do it*'in yararlandığı ana kaynaklardır.

do it, günümüz iletişim çağında sanatın doğasına ve dolaşımına dair özgün bir perspektif sunmaktadır. Ayrıca 1960-70'li yılların oyuncu ruhuyla, geçmiş ve bugün arasında köprü olması projenin bir diğer önemli noktasıdır. Bu makalede, 1993'ten başlayıp günümüzde de devam eden bir sergi modelinin genel yapısının ifade edilip, ürettiği söylemin farklılıklarının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bununla birlikte küratoryal bir planın oluşum evrelerinin ve arkasındaki düşünce yapısının izi sürülmüştür.

Sergi Modeli Olarak *do it*

do it, Obrist'in diğer projelerinde de olduğu gibi, sanatçılarla yapılan konuşmalar neticesinde ortaya çıkar. 1993 yılında, Paris'te; Obrist, Boltanski ve Lavier arasında geçen tartışmalar günümüzde de devam etmekte olan projenin kavramsal çerçevesini belirler. Diğer klasik grup sergilerinden farklı olarak *do it* sergilerinde, sanatçılar sergilere 'eserleri' ile katılmaz. Bunun yerine her bir sanatçı 'potansiyel eserle' ilgili bir yönlendirme metni ya da kroki gönderir ve bunlar bir kitapçıkta toplanır. Sergiler, kitapçıkta talimatların dünyanın farklı yerlerindeki sergi mekanlarında başka sanatçı ve izleyiciler tarafından uygulanmasıyla düzenlenir. Bu yönüyle *do it*, "sanatçı / seyirci, küratör / galerici ve performans alanı ile icracı arasında var olan hiyerarşiyi ve geleneksel engelleri yeniden yapılandırır [...]" (Feinstein, 2013).

Obrist, sergilerin nasıl daha esnek ve açık uçlu hale gelebileceği üzerinden şekillenen konuşmalarda, talimatlar ya da yönlendirmeler aracılığıyla bir serginin nasıl yapılabileceğini düşündüklerini belirtmektedir. Lavier ve Boltanski'nin o akşam operasyonel talimatlar hakkında konuştuklarını ifade eden Obrist şu ifadeleri kullanır:

Lavier yıllardır 'çeviri' fikriyle ilgileniyor. Kendisinin 70'lerden, bir dilden diğer dile çevrilmiş bir proje için operasyonel talimatları sunan bir metni içeren çalışmaları vardır. Çeviri her gerçekleştiğinde tamamen farklı bir nesne ortaya çıkar. Çeviride dil değişikçe sanat eserleri de değişir. Christian

Boltanski müzikteki “partisyon” fikriyle sık sık ilgilenir: Bir enstalasyon, prömiyeri, ardından pek çok performansı ve gerçekleştirmesi olan bir opera veya müzik parçası gibidir. “Partisyon” olarak enstalasyonlar, yorumlama özgürlüğü ile başkaları tarafından gerçekleştirilir. Bundan *do it* fikri doğdu. “*do it yourself*”: tanımlarından, sanatçıların operasyonel talimatlarından bir sergi (curatorsintl.org).

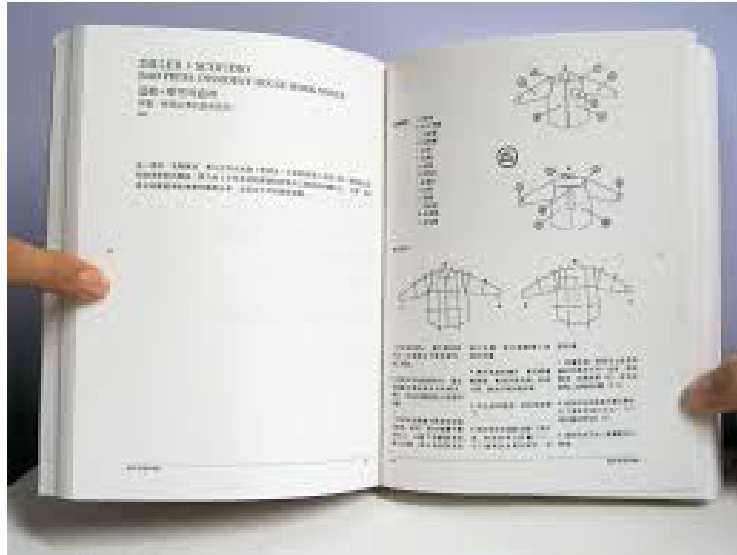
Cafe le Select'teki konuşmalarda talimat kitapçığının ne formatta olacağına dair tartışmaların da olduğunu belirten Obrist şablonu belirleme süreci hakkında şunları söylemektedir:

Evet konuşmalarımızda bazı banal konular vardı: Katalog nasıl olacaktı? Lavier ve Boltanski'ye bunun bir kılavuz olup olmayacağını sordum ve kesinlikle dediler. O zamanlar Jardin du Luxembourg'un yanında yaşıyordum [...] eve giderken bir dikiş makinası dükkanının önünden geçtim –sahibi 80 yaşında olmalıydı-oldukça eski tip bir mağazaydı. Vitrinde eski tip bir Singer dikiş makinası vardı. Muhtemelen Yoko Ono'nun “Grapefruit” kitabıyla aynı zamana aitti. Ve bu vitrinde bir kullanım kılavuzu da vardı. Ben dükkân sahibini bu kılavuzu bana satması için ikna etmeye çalıştım o da makineyi bana satmak istedi. İsrar ettim ve [...] nihayet küçük kitapçığı bana 5 Frank'a sattı. Ve bu ilk *do it* kitabının şablonu oldu (Cashdan, 2013).

Projenin isminin Lavier ve Boltanski'den geldiğini belirten Obrist, kitabın rengi olan turuncunun da kendisinin önerisi olduğunu belirtmektedir. Katoloğun turuncu rengini büyüdüğü şehirde bulunan Migros mağazalarından aldığını belirten Obrist'in bu seçiminde mağazaların yapısıyla *do it* in katılımcı yapısını özdeşleştirdiği görülmektedir (Görsel 1 ve 2). Obrist bu benzerliği, “İlginç çünkü insanlara ait; neredeyse bir kooperatif yapısına benziyor. Herkese ait bir süpermarket ve milyonlarca İsviçreli bu şirketin hissedarı. Şirket olarak “kendin yap” ruhuna sahipler” şeklinde ifade eder (Cashdan,2013). Böylece 1993'te *do it* in ilk talimat kitapçığı Christian Boltanski, Bertrand Lavier, Maria Eichhorn, Hans- Peter Feldman, Paul- Armand Gette, Felix Gonzales- Torres, Fabrice Hybert, Ilya Kabakov, Mike Kelley, Alison Knowles, Jean-Jacques Rullier ve Rirkrit Tiravanjia'nın talimatlarıyla hazırlanıp 9 farklı dile çevrilerek Fransa Dış İşleri Bakanlığı'nın bir departmanı olan Association française d'Action Artistique (AFAA) tarafından dağıtılır (Fleck, 1996).



Görsel 1. 2013'te yayınlanan do it kitapçığı, <https://bit.ly/3pktbOw>



Görsel 2. 2008'de yayınlanan do it (Chine Edition) kitapçığından görüntü, <https://bit.ly/3pjY5q9>

Çoğunluğu Kavramsal Sanat ve Fluxus grubuna dahil edilebilecek sanatçıların talimatlarını içeren ilk kitapçıkta: Boltanski komşunuzun fotoğraf albümüyle kendi albümünüzü değiştirip fotoğrafları dairenizin duvarında belirli bir formatta sergilemenizi istemektedir (Görsel 3). Lavier, Fransız sanat eleştirmeni Bernard Marcade'in kendi çalışmalarına ait bir eleştiri metnini talimat olarak yazar (Görsel 4). Alison Knowles "Her Kırmızıya Saygı" adını verdiği talimatında herhangi bir boyutta çerçevelere ayrılmış sergileme alanının her çerçevesine kırmızı bir nesne yerleştirilmesini istemektedir (Görsel 5 ve 6). Felix Gonzales Torres'in yaklaşık 81

kilogram kadar ambalajlanmış, yerel olarak üretilmiş şekerin bir köşeye yığılmasını isteyen talimatı ilk kitapçığı oluşturan yönlendirmelerden birkaçıdır.

BOLTANSKI, Christian
Instruction (1993)

[1] GET YOUR NEIGHBOR'S PHOTO
ALBUM [2] GIVE THE NEIGHBOR
YOURS IN EXCHANGE [3] ENLARGE
ALL THE PICTURES TO 8 X 10 [4]
FRAME THEM SOME SIMPLE FASHION
AND HANG THEM ON THE WALLS
OF YOUR APARTMENT [5] YOUR
NEIGHBOR SHOULD DO THE SAME
WITH YOUR ALBUM

Görsel 3. Boltanski'nin *do it* kitapçığında yer alan talimatı,
<https://bit.ly/2Kvfg9q>

LAVIER, Bertrand
(1993)

The following text is an extract from an analysis of one of Bertrand Lavier's works by the French art critic Bernard Marcadé. The critical text will serve as instruction.

It involves making two boxes: one for food, the other for emoluments. Two rectilinear forms, the surfaces of which touch and almost completely overlap. Two time blocks—totally self-enclosed and perfectly sealed off from the outside world and its corruption and consumption—which within their cold interiors attempt to curb the insults of time.

Görsel 4. Lavier'in *do it* kitapçığında yer alan talimatı,
<https://bit.ly/2KRpmBq>

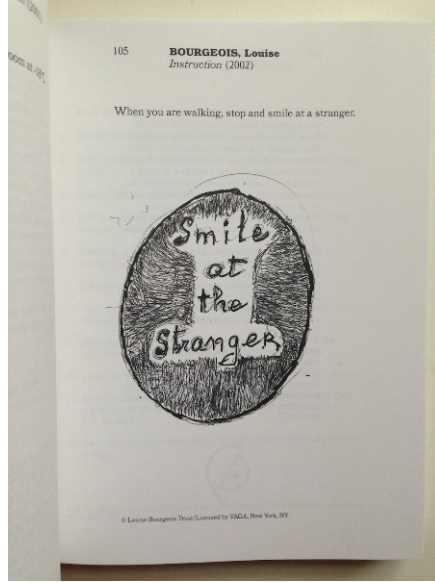


Görsel 5. Alison Knowles'in 'Homage To Each Red Things' isimli talimatın 2013'te New York'ta açılan sergiden görüntüsü, <https://bit.ly/37Hsga>



Görsel 6. 'Homage to Each Red Thing'in 2015'te *do it* (Adelaide) sergisinde Sam Noan tarafından çekilmiş görüntüsü, <https://bit.ly/38xLOHM>

İlk sergi 1994 yılında Avusturya'nın Klagenfurt kentindeki Ritter Kunsthalle'de gerçekleşir. Ardından İskoçya (CCA, Glasgow), Nantes (Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de Loire), Paris (Song Lines) ve İzlanda Reykjavik Munizipalmuseum projenin 'ilk adımlarını attığı' mekanlardır (Fleck, 1996). Takip eden yıllarda Uppsala, Kopenhag, Edinburg, Paris, Mexico City, San Jose gibi şehirlerde *do it* sergileri düzenlenir. Bu ilk sergilerin ardından, buralardan dönüşlerin de eklenmesiyle kitapçığa yeni talimatlar dahil edilir. Diğer yandan 1997'den itibaren Independent Curators International (ICI) ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da açılmış birçok sanat okulunun öğrencileri tarafından *do it* talimatları gerçekleştirilir. Yıllar içerisinde Çin, Avustralya, Uruguay, Danimarka gibi farklı kıtalardaki ülkelerde de sergiler düzenlenir.



Görsel 7. Louise Bourgeois'nın *do it* kitapçığında yer alan talimatı, <https://bit.ly/3pktbOw>



Görsel 8. Michelangelo Pistoletto'nun 'Sculpture for Strolling' isimli talimatının 2018 yılında Santiago'da gerçekleştirilmesi sırasında Francisco Bas tarafından çekilmiş görüntüsü. <https://bit.ly/3rm8TWx>

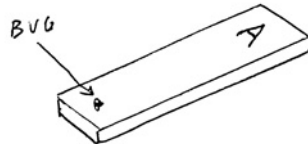
Günümüze kadar geçen sürede bugün yakından tanıdığımız: Marina Abramović, John Baldessari, Louise Bourgeois, Daniel Buren, Maurizio Cattelan, Maria Eichorn, Olafur Eliasson, Tracey Emin, Ayse Erkmen, Paul-Armand Gette, Gilbert ve George, Leon Golub, Felix Gonzalez-Torres, Richard Hamilton, Damien

Hirst, Ilya Kabakov, Allan Kaprow, Lucy R. Lippard, Sarah Lucas, David Lynch, Jonas Mekas, Yoko Ono, Füsün Onur, Michelangelo Pistoletto, Martha Rosler, Anri Sala, Tino Sehgal, Gabriel Sierra, Rirkrit Tiravanija, Lawrence Weiner, Ai Weiwei gibi isimler *do it* kitapçıklarında talimatları olan sanatçılardan bazılarıdır (curatorsintl.org). *do it* gerçekleşen sergiler sonrasında birçok yeni talimatların da eklenmesiyle repertuarını genişletir. Diğer yandan *do it*'in edisyonlarında yer alan talimatlar yıllar içerisinde farklı disiplinlerde oldukça geniş bir skalada çeşitlenir. Resim, heykel, enstalayson gibi nesneye ihtiyaç duyan yönlendirmelerin yanı sıra performatif olarak gerçekleştirilmesi istenen çok sayıda talimat da vardır. Örneğin Louise Bourgeois gün boyunca karşılaşılan yabancılara gülümsenmesi talimatını vermektedir (Görsel 7). Michelangelo Pistoletto'nun *Gezinmek için Heykel*'inde, okumuş günlük gazete kağıtlarının ıslatılıp sıkıştırılmasıyla oluşturulmuş bir metre çapında bir kürenin şehrin sokaklarında gezdirilip sonuçlarının kendisine mail olarak yazılması istenmektedir (Görsel 8). Bunların yanında bir hamam böceğinin nasıl öldürüleceğini tarif eden Baldessari'nin talimatı (Görsel 9) ya da güvenlik kameralarını etkisiz hale getirmeye yarayan Ai Weiwei'nin *CCTV Spray*'i (Görsel 10) gibi kılavuz niteliğinde çizimler de *do it* kitapçıklarında görülmektedir.

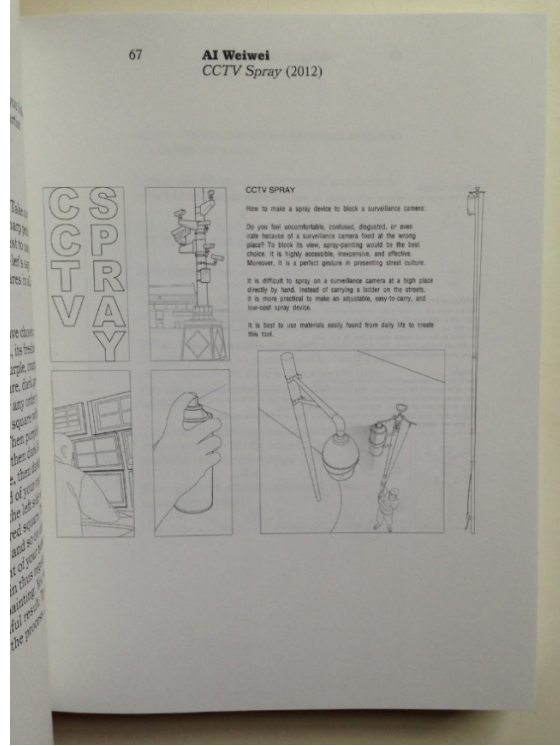
BALDESSARI, John
How To Kill A Bug (1996)

Equipment
2 wooden planks,
1" x 4" x 18," labeled A and B.

1. Place bug on end of wooden plank A.



Görsel 9. John Baldessari'nin *do it* kitapçığında yer alan talimatı,
<https://bit.ly/3mMntmy>



Görsel 10. Ai Weiwei'nin *do it* kitapçığında yer alan talimatı,
<https://bit.ly/3pktbOw>

Obrist, birçok müze ve sergi alanında gerçekleştirilecek *do it* sergileri için en başta birkaç kural belirlediklerini de ifade etmektedir. Sergilenecek çalışmaların orijinalinin kopyası olarak tanımladıklarını belirten Obrist, böylece eserlerin ticari olarak değer almadıklarını söylemektedir. İkinci kural sergi sonrasında talimatların ve eserlerin müze tarafından yok edilmesi gerektiğidir. Böylece “eserler sürekli bir sergi parçası ya da fetiş işlevi görmeyebilir”. Aynı zamanda talimatları gönderen sanatçılar sergilerin açıldığı mekanlar da gitmeyecektir. Diğer bir kural talimatları yazan sanatçıların tüm kopyaları arşivlemesini talep etmektedir. Böylece yıllar içerisinde büyüyen bir dokümantasyon ortaya çıkacaktır (Fleck, 1996).

Sanatın Doluşımının Farklı Yolları ve Talimatlar

1993 yılına, Cafe le Select'teki konuşmalara geri döndüğünde Obrist gibi 'oyunun kurallarını belirleyen sergiler' üzerine düşünen Lavier ve Boltanski'nin fikirlerinin *do it*'in kavramsal arka planının omurgasını oluşturduğu görülür. Bunun yanı sıra Lavier ve Boltanski'nin seyahat eden sergilere dair fikirlerinden de etkilendiğini belirten Obrist “*do it*’i tasarlarken müziğin seyahat etme şeklini düşündüklerini” ifade

etmektedir (Hu, 2007). Onlara göre klasik sergilerin ömrü bir şekilde sınırlıdır. Örneğin klasik bir sergi kurulup sökülerek birkaç yer gezip ömrünü tamamlamaktadır. Oysa operalar, tiyatro oyunları ya da müzik parçaları sonsuza kadar yeniden üretilerek dolaşabilmektedir (Cashdan, 2013). Dolayısı ile çalışmalar, bir müzik notası gibi talimatlara döküldüğünde yeniden yorumlanarak çeşitli yerlerde, zamanlarda üretililecektir. Obrist'e göre bu durum zamanla geçersiz hale gelen bir binanın, mimarın talimatları ve planlarına göre yeniden inşa edilmesine de benzemektedir (Hu, 2007). Bir bina gibi sanat eserleri de bu talimatlara bakılarak elli veya yüz yıl sonra birileri tarafından yapılabilir. Boltanski, 2017 yılında verdiği bir röportajda bunun bir reenkarnasyon meselesi olduğunu söyler. Ona göre "bir partita çalındığında müzik yeniden doğar ancak resim yaparken birinin eseri imzalaması gerekmektedir". Boltanski bu durumu şu örneklerle ifade eder:

Glenn Gloud, Bach çalışıyordu ama müzik her zaman Bach'tı. Çalışmam, Mr. Smith'in canlandırdığı bir Boltanski olabilir. [...] Yaklaşık bir yıl önce New York'ta Gran Central Station'da New York metrosunda kaybolan yaklaşık 3000 adet objeyi gösterdiğim bir sergi açtım. Birisi daha sonra aynı çalışmayı Tokyo'da yapmak isterse, Tokyo trenlerinde kaybolan nesnelere yapabilir. Sergiden sonra nesnelere satıldı ancak aynı sergi yarın da yapılabilir. Önemli olan fikirdir. Yaptığım işin yarıya yakını sergiden sonra yok oluyor ancak sergi her zaman yapılabilir (artspace.com).

Obrist, Lavier'in de Boltanski'ye benzer şekilde sanatsal bir ilke olarak 'yorumlama' kavramıyla ilgilendiğini belirtir. Her iki sanatçının da 1970'lerin başından beri öğretim yöntemleriyle ve operasyonel talimatlarla çalıştığını ifade eder. Lavier'in, "çevirinin bir sanat eseri üzerindeki etkilerini, eserin çeviri aracılığıyla dilin çeşitli permütasyonlarına girip çıkarken yaşadığı dönüşümleri gözlemlemek için çeşitli çalışmalar yaptığını" belirten Obrist, *do it*'in Boltanski ve Lavier'in fikirlerinin karşılaşmasından ortaya çıktığını söyler (curatorsintl.org). Diğer bir ifadeyle sergiler, tercüme ve müzakere arasında yer alır (waysofcurating.withgoogle.com).

Obrist *do it* in kutulara koyulup daha sonra dünyanın farklı yerlerin gönderilen sergi turlarından farklı olduğunu belirtir. Çünkü ona göre bu şekilde hareket eden sergiler "bir ana plana fazlasıyla bağlı ve homojenleştirici olduğu" için sorunludur. "*do it* bu tür karma sergilerin eleştirisidir" (Hu, 2007). Ayrıca Obrist'e göre düzen ve istikrarı vurgulayan klasik sergi geleneği, günümüzün öngörülemez dalgalanmaların yaşandığı ve istikrarsız yapısıyla örtüşmemektedir. Bu noktada *do it*, "kesinlik yerine

bağlantılı olasılıkları ifade etmektedir". Buna ek olarak Obrist, ekonomik nedenlerle düzenlenmekte olan küresel sergi turlarının fazlalaştığı günümüzde, giderek daha homojen hale gelen daha büyük müze holdinglerini daha da geliştirmek yerine, kâr amacı gütmeyen, sanat odaklı ve birbirine bağlılık hakkında düşünmenin acil ve gerekli olduğunu belirtmektedir (2000, s. 27-28). Bu noktada *do it* sergilerinin, tek bir kaynaktan yönlendirilmek yerine tamamen gideceği yerin talebiyle ortaya çıktığı iddiasındadır. Böylece sergiler kendilerini organize ederek gittiği coğrafyadaki sanatçı ve izleyicilerin iş birliğinden doğmaktadır.

Diğer yandan *do it*'in sergilendiği yerlerde yerel sanatçılar sadece talimatları yerine getirmeye değil, aynı zamanda projeye yeni talimatlar eklemeye davet edilir". Obrist'e göre *do it*'in bu tavrı; küreselleştirme çağında, küreselleşmenin tek tipleştirilen ve özgünlükleri yok eden etkilerinin karşısında konumlanır. Homojenliğe karşı çeşitliliği savunur. Her ne kadar kıtalar arasında dolaşım çağın kitle iletişim araçlarını kullansa da *do it*, "kritik bir şekilde farklılıkları ortadan kaldırmayan" aksine farklılıkları üreten bunları çoğaltan bir sergi modelidir, "fark yaratmak için bir giriştir". Ona göre "bu anlamda bir sergi yapmak yerel ve küresel arasında bir müzakere yapmak gibidir". Obrist bu yönüyle projenin "[...] küreselleşmenin son derece güçlü etkisi içinde, temelde bir fark yaratmak için müzakere" olan "Mondialite" kavramını geliştiren şair, yazar ve filozof Edouard Glissant'tan derinden ilham aldığını" ifade etmektedir. Ona göre *do it*'in yöntemi "'farklılıkların üretim motoru olan küresel bir diyalog' için bir kredi olacaktır" (Hu, 2007).

Serginin uygulanma yöntemine, eserin talimatlarla bir başkası tarafından üretilmesi fikrinin tarihsel köklerine baktığımızda: Duchamp'ın hazır nesnesi ile başlayan ve 20. yüzyılın ortalarından itibaren yeniden gündeme gelen, eseri sanatçıdan bağımsızlaştıran avangart düşüncenin yer aldığı görülmektedir. Esasen talimat fikrinin, 'hazır nesne' kavramıyla yakından ilgili olduğu söylenebilir. Sonuçta her iki yöntem de sanatçıyı üretim sürecinden yalıtarak sanatın ne olduğuna dair sorular sormaktadır. Bu noktada Obrist, Duchamp'ın hazır nesne kavramını statik ve akışkan olmak üzere iki kategoride sınıflamaktadır. Ona göre Duchamp'ın statik olan hazır nesnelere, diğerlerine göre daha çabuk kabul edilmiştir. Bugün müzelerde sergilenen ve muazzam nakliye ve sigorta maliyetleri olan fetiş nesnelere dönüşmüştür. Fakat Obrist, 'akışkan' olarak adlandırdığı diğer 'hazır nesne' fikrine daha çok saygı

duyduğunu belirtmektedir (Fleck, 1996). Bunlar Duchamp tarafından oluşturulmuş talimatlardır. Bu yolla üretilen eserlerin ilki "Unhappy Readymade"dir.

Duchamp 1919 yılında, Buenos Aiers'te bulunduğu sıralarda, kardeşi Suzanne'nin Paris'te evlendiğini öğrenir. Eşi de sanatçı olan kardeşine düğün hediyesi olarak "Unhappy Readymade" fikrini gönderir (Nauman ve Duchamp, 1982, s. 12-13). Duchamp gönderdiği mektuplarda kardeşinden bir geometri kitabı bulup bunu balkona asmasını istemektedir. Kendisi de sanatçı olan Suzanne, balkonda asılı şekilde yağmur, güneş, rüzgar gibi dış etkilere maruz kalan kitabın son halinin bir resmini yapar. Cabanne ile yaptığı söyleşide Duchamp şu ifadeleri kullanır;

Condamine Caddesi'ndeki dairesinin balkonuna iplerle asmak zorunda olduğu bir geometri kitabıydı; rüzgar kitabın içinden geçmeli, kendi sorunlarını seçmeli, sayfaları çevirmeli ve yırtmalıydı. Suzanne küçük bir resmini yaptı, "Marcel's Unhappy Readymade". Rüzgar onu parçaladığından geriye kalan bu. Mutlu ve mutsuz fikrini ready-made'lere getirmek beni eğlendirdi ve sonra yağmur, rüzgar, uçan sayfalar eğlenceli bir fikirdi (1979, s. 61).

Duchamp'a ek olarak 1923 yılında Macar sanatçı Laszlo Mohol-Nagy telefonda siparişle yaptırdığı bir dizi resimle sanatçıyı bir el işçisinden ziyade kavram üreticisi olarak vurgulamaktadır. Obrist'e göre Duchamp ile başlayan talimat fikrini, "John Cage'in uygulayıcıya beklenmedik özgürlükler veren 'yönlendirmeleri' izler" (Fleck, 1996). Sonrasında, 1960'lı yılların Fluxus'unda da tümüyle "yap" fikri vardır. Obrist, Yoko Ono'nun "Grapefruit" kitabından fazlaca etkilendiklerini de ifade etmektedir (Cashdan, 2013). Ono'nun ilk baskısını 1964 yılında yaptığı içerisinde etkinlik puanlarının bulunduğu her birinde yapılacak işlerin talimatlarının da yer aldığı; müzik, resim, etkinlik, şiir, nesne olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır (Walls, 2015). Yine ilk baskısı 1968 yılında yapılan, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner'in çalışmalarının yer aldığı Seth Siegelaub'un "Xerox Book"u ve Lucy Lippard'ın 1969 ile 1974 yılları arasında gerçekleştirdiği "Numbers Show"u *do it*'in belleğindeki kuramsal öncülerden bazılarıdır.

Obrist, operasyonel talimatların 20. yüzyıl boyunca bozulmamış bir kırmızı çizgi olduğunu belirtmektedir (Fleck, 1996). Özellikle yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Neo-Avanguard akımların *do it* ruhunu tam olarak yansıttığı görülmektedir. Duchamp'ın hazır nesnesiyle somutlaşan, sanat eserinde öznelliğin ve el becerisinin

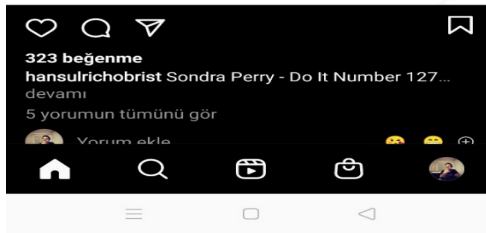
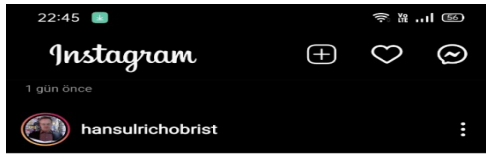
geri plana itilmesine dair düşünceler, kendisinden yaklaşık 30 sene sonra ortaya çıkan Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Fluxus gibi akım ve gruplara -ki bunlar bir akım olarak kolayca sınıflandırılmamaktadır- dahil edilebilecek sanatçılar tarafından da benimsenerek 50'li ve 60'lı yıllarda sıklıkla dile getirilmiştir. Sanatçının bireyselliğinden ve duyularından "arınmış" sanatı savunan Minimalistler, sanatın bir düşünce, kavram olduğunu dolayısı ile eserlerin sadece bilinmesinin dahi yeterli olacağını ifade eden, yapının orijinallik ve biriciklik mefhumunu yadsıyan Kavramsal Sanatçılar ve hayat ile büyük "S" ile başlayan sanat¹ arasındaki mesafeyi kapatmayı amaçlayan Fluxus sanatçıları *do it*'in emsallerini oluşturmaktadır. Dolayısı ile bugün *do it*, hazır nesne ile başlayıp bireysel yeteneği, sanatçı yaratıcılığını, estetik hazzı ve nihayetinde nesnenin kendisini de tasfiye eden, izleyicinin konumunu değiştiren, sanatın kendisinin sorgulandığı bu sürecin bir tür sentezi gibidir. Diğer bir deyişle *do it* 'in bugünkü stratejisi "icrayı sanatçının elinden kaldırmanın modern halidir" (Altshuler, 1997).

Altshuler'e göre *do it* avangart kavramsal sanatın kilit alanlarda kullandığı belirgin iki stratejiyi birleştirmektedir. Bunlardan birisi yazılı talimatlarla bir eserin üretilmesi diğeri ise sanat yapısının üretilmesine rastlantısallığın eklenmesidir. Bununla birlikte *do it*, "1960 ve 1970'lerin seleflerinden müzeyi meşru bir mekan olarak gönülden kabul ederek ayrılmaktadır". *do it*, müzenin kurumsallığını reddeden öncülerinden farklı olarak müze içerisinde kendisine bir özgürlük alanı açmaktadır. "*do it* ruhu, zamanımızın büyük bir bölümünde hem 1960'lara yönelik nostaljinin hem de kurumsallıkla uyumun tadını çıkarmaktadır" (Altshuler, 1997).

Sanatın dolaşımının farklı yolları üzerine düşünen *do it* yıllar içerisinde çeşitli medyumlara kendisini adapte ederek birçok farklı versiyonda düzenlenmiştir. Önceden de belirtildiği gibi ABD ve Kanada'da sanat okullarının birçoğunda *do it* sergileri düzenlemiştir. 2004 yılında e-flux ile çevrimiçi olarak düzenlenen versiyonuna ek olarak; *do it (museum)*, *do it (home)*, *do it (TV)*, *do it (seminar)*, *do it (outside)*, *do it (party)*, *philosophy do it* ve son yıllarda UNESCO children's *do it* versiyonları da yapılmıştır. Bugüne kadar *do it* sergileri yaklaşık 400 sanatçının katılımıyla 15 farklı ülkede 100'den fazla yerde açılmıştır (curatorsintl.org).

¹ Bu ifadeyi Gombrich, *Sanatın Öyküsü* kitabında kullanır. Yazar kitabın yazıldığı 1950'lerde sanatın 'kuşiyet atfedilen, korkulan ve tapınılan' yapısına vurgu yapmak için bu ifadeyi kullanmıştır. Aynı ifade burada Neo-Avangartların anti-Modernist tavrına gönderme yapmak için kullanılmaktadır.

Son olarak 7 Mayıs 2020'de yayınlanan *do it (home)* kitapçığı, sanatçı ve sanat kolektiflerinden toplam 32 katılımcının talimatlarıyla İngilizce ve İspanyolca olarak basılmıştır. Çevrim içi olarak yayınlanan *do it (home)*, pandemiyle beraber sosyal olarak kısıtlanan insanlara sanat deneyimi yaşatmak amacıyla evde yapılabilecek talimatlardan oluşmaktadır. Daha sonrasında talimatların uygulanıp fotoğraflanarak Instagram uygulaması üzerinden paylaşılması istenmektedir (Görsel 11 ve 12).



Görsel 11. Hans Ulrich Obrist'in 9.12.2020 tarihli Instagram paylaşımının ekran görüntüsü (Soldaki)

Görsel 12. Hans Ulrich Obrist'in 10.12.2020 tarihli Instagram paylaşımının ekran görüntüsü

SONUÇ

do it sergi projesi 1993'te başlamış ve günümüzde de devam eden bir sergi modelidir. Bu yönüyle günümüzün en uzun süreli sergisi konumundadır (curatorsintl.org). Başlangıcından itibaren farklı medyumları kullanarak sürekli olarak kendini güncellemiştir.

İlk olarak Duchamp ile ortaya atılan ve 20. yüzyılın ortalarında özellikle Fluxus tarafından yeniden sahip çıkılan "talimat" fikri projenin ana eksenini oluşturur.

Bununla beraber Lavier ve Boltanski'nin sanat eserlerinin dolaşımı ve yorumlanması ile ilgili fikirleri *do it*'in formatını belirlemiştir. Bütün bunların neticesinde *do it*'in yapmak istediği Obrist'in belirttiği gibi "sanatın sadece nesnelere aracılığıyla değil, farklı kanallar ve farklı devreler aracılığıyla da yolculuk edebilmesine dair bir öneri sunmaktır" (Hu, 2007).

do it, Kavramsal Sanat ve Fluxus'un üretim pratiklerini bugün de devam ettirmektedir. Özellikle Kavramsal Sanatın sergi mekanının sınırlarını sorgulayarak sanat eserlerinin yayılımına dair yeni alternatifler sunmaları ve Fluxus'un, sanatı ve yaşamı sorgulayan önermeleri *do it*'in ana eksenlerindedir. Yine Fluxus'un Dada'dan miras aldığı sanat eserinde bireyselliğin reddini ve izleyiciyi edilgen konumdan ayırıp zihinsel olarak harekete geçiren sergileme refleksi devam ettirmektedir. *do it*, sanatın neliğini ve seyircinin, nesnenin sanattaki konumuna dair önermeleri günümüzde de sorgulamaya devam etmektedir. Bunlara ek olarak *do it*'in bugün iletişim çağının teknolojik olanaklarını kullanarak izleyiciye farklı bir sanat deneyimi yaşatmaktadır.

Diğer yandan *do it* bugün ülkemizde sanat eğitimi veren kurum ve kuruluşlarda proje olarak yürütülmeye oldukça uygun görünmektedir. Sanatın doğasına dair sorgulamaları bugüne uyarlayabilen yapısı *do it*'i bugün güncel anlamda önemli bir 'laboratuvara' dönüştürmektedir.

Özellikle Edouard Glissant'ın, bireyin bütünle diyalogunda küreselleşmeye karşı olarak merkeze aldığı "Mondialite" kavramının projeye ilham kaynağı olmasının yanında bir amaca da dönüştüğü görülmektedir. Ayrıca sergilerde izleyicilerin eser üretim süreçlerine doğrudan ve eş zamanlı olarak katılabilmelerinin 'çağın etkileşim dünyasıyla' örtüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bu eş zamanlı ve interaktif yapı, içerisinde, günümüzün sosyal, politik ya da kültürel olaylarının yansımalarını görebileceğimiz bir alan da açmaktadır. Böylece proje kendisini güncel tutabilmektedir.

Bugün *do it* hayatımızda önemli bir belirleyici konumuna gelen dijital ve sosyal medya kanallarıyla seyahatine farklı bir mecradan da devam etmektedir. Bu yöntemle sosyal medyanın etkileşim gücü ve interaktifliği düşünüldüğünde çıkış

noktasıyla büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Reel hayatın bir tür yorumunun da sergilendiği bu alan, eserlerinin talimatların yorumuna dayanarak üretilen bir sergi pratiği için de oldukça uygun görünmektedir.

Duchamp'ın "sanatın tarihin her döneminde insanlar arasında bir oyun olduğu" söylemini aklında tutarak, sanatın doğasına dair ortaya koyduğu düşünceler ve bununla birlikte farklı teknoloji ve mecralara adaptasyon kabiliyeti *do it*'i bugün oldukça ilham verici bir projeye dönüştürmektedir.

KAYNAKÇA

Altshuler, B. J. (1997). "Art by Instruction and the Pre-History of *do it*. *Do it Compendium*. New York: Independent Curators Incorporated.

Artspace,(2017, 14 Temmuz). "It's The Idea That's Important": Christian Boltanski Thinks Art Is Like a Musical Score that Anyone Can Play [Röportaj]. https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886. Erişim Tarihi: 11 Kasım 2020

Cabanne, P. (1979). *Dialogues With Marcel Duchamp By Pierre Cabanne*. Londra: Da Capo Press.

Cashdan, M. (2013, 3 Temmuz). "do it" with Hans Ulrich Obrist: The World's Busiest Curator Talks About the Latest Iteration of his 20-Year Project [Röportaj]. *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/editorial-do-it-with-hans-ulrich-obrist-the>. Erişim Tarihi: 7 Aralık 2020

Curatorsintl.org. <https://curatorsintl.org/special-projects/do-it/about>. Erişim Tarihi: 8 Kasım 2020

Feinstein, L. (2013, 18 Haziran). *Do it: The Compendium by Hans Ulrich Obrist*. *Dwell*. <https://www.dwell.com/article/do-it-the-compendium-by-hans-ulrich-obrist-2f8e64fa>. Erişim Tarihi: 11 Aralık 2020

Fleck, R. (1996). *Scores for Installations: Conversation with Robert Fleck* [Röportaj]. *Curatorsintl*. <https://curatorsintl.org/posts/scores-for-installations-conversation-with-robert-fleck>. Erişim Tarihi: 7 Kasım 2020

Hu, Y. (2007, 13 Kasım). *Why do it Chinese Version? Hu Yuanxing interviews*

Hans Ulrich Obrist and Hu Fang [Röportaj]. *Vitaminecreativespace*. <http://vitamincreativespace.art/en/?book=do-it>. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2020

Nauman, M. F., Duchamp, M. (1982). Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti. *Archives of American Art Journal*, 1982, 22 (4), 2-19

Obrist, H. U. (2000). How We Do What We Do. And How We Don't. Paula Marincola (Ed.), *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility Sempozyumu kitabı içinde* (s. 3-45). Pennsylvania: Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

Walls, S. C. (2015, 27 Mayıs). Peel, Peek, Touch, Rub: Reading Yoko Ono's "Grapefruit". *Newyorker*. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/peel-peek-touch-rub-reading-yoko-onos-grapefruit>. Erişim Tarihi: 7 Aralık 2020

Waysofcurating.withgoogle.com. <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/do-it-1994>. Erişim Tarihi: 07 Aralık 2020

İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?

Geliş Tarihi/Received: 04.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 12.02.2021
DOI: 10.46372/arts.853334

Dr. Öğr. Üyesi Gökçe SÖNMEMİŞ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sahne Sanatları Bölümü/Bale Anasanat Dalı
gokce.sonmemis@msgsu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3855-0169

ÖZ

Bu makalenin önermesi; dansın önemli bir iletişim aracı olduğu ve duyguları, düşünceleri ifade ederken beden dilini, duruşları, pozları ve hareketleri bir araç olarak kullandığı yönündedir. Çağlar boyunca insan topluluklarının farklı amaçlar için dans ettiği gözlemlenmiştir. İnsanlar kadim zamanlardan beri dans etmiş olsalar da "insan neden dans eder?" sorusunun cevabı henüz tam olarak verilebilmiş değildir. Bu konu üzerine farklı tezler olmasına rağmen, insanın duygularını ifade edebilmek için dans ettiği tezi, en kabul gören tezlerden biridir. İnsanlar dini, sosyal, sanatsal hatta medikal tedavilere paralel ilerleyen hareket terapisi olarak dans edebilirler. Dans etmedeki nedenler farklı olsa da ana fikir çoğunlukla bir hikâyeye anlatmak, iletişim kurmak üzerinedir. Dini amaçla yapılan danslarda insan, kendisinden daha üstün bir varlık ile iletişim kurmaya çalışırken, sosyal veya sanatsal amaç ile yapılan danslarda ya kendi iç dünyasıyla ya da çevresindekilerle iletişim kurmayı hedefler. Bu makale, dansın iletişim yönünü ana hatları ile ele almayı amaçlar, ilgili kaynakların ve bilimsel araştırmaların incelenmesi, analizler ve literatür taraması ile elde edilen veriler doğrultusunda, dansın bir iletişim şekli olup olmadığını irdeler. Dans alanında Türkçe kaynakların sınırlı olması sebebi ile bu makale literatür azlığını bir nebze gidermeyi ve dansın iletişim yönü hakkında genel bir fikir vermeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: dans, iletişim dili, kültür.

Sönmemiş, G. (2021). İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 100-117.

Dance as a Tool of Communication: Or is dance a form of communication?

ABSTRACT

This article argues that dance, as an essential medium of communication, uses body language, posture, poses and movements as tools to express and convey thoughts and feelings. It has been observed that through the ages human communities and cultures have used dance for a variety of purposes. Although people have been dancing since ancient times, we have not yet been able to answer the question as to why people dance. There are a wide range of theses on this subject, but the most widely accepted of these is that people dance to express their feelings. People can dance for religious, social, artistic or even medical purposes like movement therapy that works in accordance with certain medical treatments but the main idea within dance has mostly been to communicate as a form of self expression, as a mode of storytelling and as a means to share a message. In religious dances, people aim to communicate with a being higher than themselves, whereas in dances performed for societal and artistic purposes people aim to communicate with others or with their inner self. This article aims to outline the communicative aspect of dance through the examination of relevant sources and scientific research. In line with the data obtained through analyses and literary review, this article will examine whether dance is a form of communication or not. Due to the limited resources in Turkish in the field of dance, this article aims to serve as a starting point of discuss and study and begin to remedy the lack of literature on dance in Turkey and give the Turkish people a general idea on the communicative elements of dance.

Keywords: dance, language of communication, culture.

GİRİŞ

Dans ile ilgili yapılan araştırmaların büyük çoğunluğu; metotların incelendiği dans tekniği, tekniğin uygun yaşta, uygun miktarda öğretilmesini sağlayan dans dersleri veya dansın kültürle olan ilişkileri ile dansçı yaralanmalarını önlemeye ve performans geliştirmeye yönelik dans tıbbi alanında yapılmış çalışmalardan oluşmaktadır. Bu araştırmanın amacı ise dansla ilgili davranışı anlamak, dansın nasıl iletişimsel bir fenomen olduğunu ve dansın, sözlü olmayan davranış yoluyla mesaj gönderip almak için nasıl kullanıldığını anlamaya çalışmaktır.

Dans, iletişim kavramı kapsamındaki çoğu eylemi bünyesinde barındırır; fiziksel hareketler yoluyla ruh halimizi değiştirebilir, bir çekim gücü işlevi görebilir, algıyı etkileyebilir, yeni bir duygu uyandırabilir. Bu paralelliklerin yanı sıra her iki olgunun tarihinin de insanlık kadar eski olduğu söylenmektedir. İkel insanın dansı iletişim aracı olarak kullandığı tezi yaygın olarak kabul edilmektedir. İkel insanlar dansı sadece kendi aralarında iletişim kurmak için değil, aynı zamanda doğa ve doğaüstü ile de iletişime geçmek için kullanmışlardır. Dans ilkel ritüellerin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuş ve toplulukların belirlediği kalıplar, kurallar çerçevesinde gelişmiştir. Bu dönemlerde dans toplumsal bir eylem olduğu için mesleki ya da sanatsal türden bir uğraş değil sıradan bir uğraştı.

İkel dönemlerden beri varlığını koruyan dansın, yaşanan kültürel değişimlerle birlikte izleyici için sergilenmeye başlamasıyla sanata dönüştüğü kabul edilmektedir. Dans her ne kadar en eski sanat dallarından biri olarak görülse de günümüz anlayışı ile sanat halini alması XV. yüzyılın sonlarında saray eğlencelerinin içinden evirilen bale ile başlar. Balenin ortaya çıkışına kadar dans, sanat biçiminden daha çok bir eğlence, sosyalleşme aracı olarak görülmüş ya da ritüellerin içinde tamamlayıcı unsurlardan biri olarak kullanılmıştır.

Dünyada çok fazla dans türü olmasına karşın dans kavramı insanların aklında genellikle içinde yaşadığı toplumun kabul ettiği, kültürel yapısına uygun, kendi hoşuna giden estetik formlara en yakın olan dans türüyle canlanır. Belki de dansı ifade etmek ve açıklamaktaki esas zorluk, simgesel ve harekete dayalı anlatım dili olan bir eylemi, sözcükler veya yazı ile açıklamaya çalışmaktır. Her ne kadar dans

içerdiği iletiyi daha iyi ifade edebilmek için sözcükler yerine bir diğer evrensel dil olan müzikten yardım alsa da esas iletim aracı müzik odaklı değil beden ve duygu odaklıdır. Dans özünde hareket temelli bir ifade şeklidir, edebiyatta sözcüklerin işlevi ne denli önemliyse dansdaki hareketler de aynı oranda önem taşımaktadır, dolayısıyla onu açıklayabilmenin en iyi yollarından biri belki de dansı yine dans ile anlatmaktır.

Araştırmalarında gösteri sanatlarına da odaklanan antropolog Adrienne Lois Kaepler de dansın tanımlarını yaparken iletişim özelliğinin yeterince vurgulanmadığını savunur (Kaepler, 2006, s. 406):

Dans, genellikle müzikal sesle bazen bir şiirle, görsel hareketli ve estetik görünüşlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formudur. Dans sosyal ve dinsel temaları taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel anlayışın sembolüdür. Dans insanların yer ve zaman içindeki hareketleridir. Dansta iletişimi sağlayabilmek için bu kültürel olayın seyirci tarafından anlaşılması gerekmektedir. Dansın pek çok tanımı yapılmıştır. Fakat hiçbiri dansın iletişim özelliğini içermemiştir. Sadece birkaç istisna yazar, dansın iletişim etkisinden ya da onun öyküsel ve taklitsel dansın içerdiği hareketlerin potansiyelinden bahsetmiştir. Sonuç olarak tüm bu iddialara rağmen dansın iletişimsel fonksiyonunun kesin tanımı ve araştırması halen başlangıç seviyesindedir.

İletişim Nedir?

İletişim Türkçeye son elli yıldır girmiş bir sözcüktür, daha önce var olan komünikasyon sözcüğünün yerine kullanılmaya başlanmıştır. İletişimin batı dillerindeki karşılığı olan "communication" sözcüğünün kökeni Latince "communis" ve "communicare" sözcüklerinden gelmektedir. Communis ortak, umumi, paylaşılan; communication ise paylaşmak, bağlantılı olmak, yardımlaşmak, yaygınlaştırmak anlamlarını taşımaktadır (Communication, 2020). İletişim kavramının çok fazla tanımı olmakla birlikte bu kapsamdan bakıldığında genel olarak bireyler arasındaki bilgi paylaşımı olduğu ileri sürülebilir. Daha geniş bir kapsamda ise iletişim; fikirlerin, görüşlerin, duyguların, haberlerin, bilgilerin, kavramların, hayal gücünün bir başka deyişle anlatılmak istenen tüm içeriğin çeşitli yollarla başka birine aktarılmasıdır, dolayısıyla iletişimin bireyler ve nesiller arasındaki içerik paylaşılma süreci olduğu söylenebilir (Özgüven, 2010).

İnsan biyolojik bir varlıktır ama varlığını sürdürebilmesi için diğer insanlara

yani topluma gerek duyar. Bu gereklilik insanın biyolojik varlığının yanı sıra onun aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğu gerçeğini de ortaya koyar. Toplumsal yaşamın en temel gereksinimi ise kuşkusuz iletişimdir öyle ki iletişim kavramı, insanlığın yaşamsal gereksinimlerinin ardından ilk sırada yer alan bir önceliği elinde tutmaktadır (Akgül, 2006, s. 11).

Var olma mücadelesi içinde toplumsallaşma ihtiyacı duyan insanın toplum olma ve kültür üretimi için elinde olan en temel araçlardan biri de dildir. İnsan ve dil kavram olarak birbirinden ayrı düşünülmesi mümkün olmayan iki unsurdur ve birbirlerine güçlü bir sebep sonuç ilişkisiyle bağlıdırlar. Bu anlamda dil bireyler arasında iletişimi kuran en güçlü araçtır, bilimsel ifadesiyle kod ya da göstergeler sistemidir ve sistemin birincil işlevi iletişimdir (Öztürk, 2014, s. 58).

İletişim kavramı değişik kaynaklarda karşımıza birbirlerinden farklı tanımlarla çıksa da ana fikir temelde çok fazla değişiklik göstermez. Bu ortak ana fikirden baktığımızda ise iletişimi duygu, düşünce ve bilginin mümkün olan en az kayıpla ve bulunacak en uygun yolla karşı tarafa aktarılması olarak tanımlayabiliriz. İletişim sadece insanlara özgü bir olgu olmamakla birlikte, insanları iletişim konusunda diğer canlılardan ayıran temel bir fark vardır. Bu büyük fark, insanın yarattığı simgeler ve semboller aracılığıyla duygu, düşünce veya bilgiyi biriktirebilmesi ve biriktirdiği bu muhtevayı mümkün olan en az kayıp ile aktarabilmesidir. Şüphesiz ki insanlık tarihi boyunca süregelen bu aktarım, aynı zamanda bilgi birikimine, kültür oluşumuna ve tarihin akışını değiştirecek boyutta bir etkiye de büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

Belki de insanı insan yapanın, bilgi ve düşüncelerin mümkün olan en az kayıp ile aktarma becerisi olduğunu söylemek eksik ama doğru bir yaklaşım olabilir. İnsanlık edindiği tecrübe ve kültür birikimini nesillerce aktararak, basit teknolojilerden günümüz toplumuna kadar uzanan bir yolu da arkasında bırakmıştır.

Dans, bir anlamda iletişimin sanatsal boyutta varoluşudur. Topluların ortak değerlerinden biri olan dans sergilendiğinde; sınıf, dil, din, ırk ayrımlarını ortadan kaldıracı bir iletişim aracı da olabilmektedir. Dans ortaya çıktığından beri hiç kuşkusuz bireylerin, toplumların, kültürlerin iletişimi için kurulan köprülerden biri olmuştur. Dansçının dansçıyla ya da dansçının izleyiciyle iletişiminin binlerce yıllık

geçmişinde hep var olan bu sağlıklı ileti aktarımını işaret etmektedir (Akgül, 2014, s. 15).

Günümüz toplumunda iletişim temelde değişmeye de iletim şekli ve yolları, ilerleyen teknolojiler sayesinde oldukça gelişmiştir. Artık iletişime konu olan veri, kaynaktan alıcıya mesafeler ne kadar uzak olsa bile saniyelerle ölçülebilen hızlarla ulaşabilmektedir. Bu hıza ayak uydurmaya çalışan insan, hiyerogliflerden *emojilere* evrilen bir zaman diliminde, uzun yazılar yazmak yerine basit ama anlaşılır şekiller yolu ile iletişimini sembolik bir boyuta taşıma çabasıdır. Düşünceme göre dans da en başından beri böyle bir çabayı varlığında taşımaktadır.

Dansçı, dansı kullanarak kendini anlatmaya çalışır. Gerek duygulanımını ve gerekse bütün sorunlarını bedenini bir enstrüman olarak kullanarak dışa vurur. Bu anlamda dans bireyin toplumla iletişim kurması ve pekiştirmesine ve böylelikle sosyalleşmesine ciddi katkı sağlamaktadır (Eroğlu, 2017, s. 224).

İletişim kavramı içinde sözsüz iletişim de en az sözlü iletişim kadar önemli ve geniş bir yere sahiptir. Bu konuda yapılmış araştırmaların ortak çıkarımlarından birisi de sosyal etkileşimin büyük bölümünün sözel olmayan davranışlardan, hareketlerden ve görsel uyarılardan kaynaklandığıdır. Dansın sözlü olmayan, harekete dayalı, sembolik bir iletişim biçimi olduğu düşünüldüğünde, aynı zamanda benzersiz bir sosyal etkileşim aracı olduğu da ortaya çıkmış olur.

Dans Nedir?

Dans kelimesi Almanca, Fransızca, İngilizce gibi dillerde Tanz, Tanse, Dance şeklinde ifade edilmektedir. Türkçede "Dance"nin karşılığı "Raks"tır. Arapça raks sözcüğünden Türk diline geçmiş bulunan bu sözcük Arapçada, "sıçrayarak oynama" anlamındadır (Eroğlu, 2017, s. 218). Günlük dilde dans, raks ve oynamak dans etmeyi betimlemek için kullanılan sözcüklerdir, bununla birlikte farklı anlamlar içerdikleri de bilinir. Anlam farklılıklarının önemli bir nedeni de kültürel çeşitliliktir ve bu çeşitlilik iletişim söz konusu olduğunda yönlendirici olmaktadır. Türkçede bu sözcükler arasından dansı ifade etmek için seçilip kullanılan sözcük aynı zamanda öznel bir duyguyu veya düşünceyi de dile getirmektedir. Örneğin dans kavramı estetik bir değer yüklüken veya estetik bir kaygı ile icra edilmesi fikrini taşıyabilirken,

oynamanın estetiğe dikkat etmeden daha ziyade müzik eşliğinde ve müziğe uygun hareket etme niyetini taşıdığını söyleyebiliriz. Raks ise dansla eş anlamlı bir kelime olduğu halde dilimize giriş kökenleri itibarıyla genellikle algılarda farklı çağrışımlar oluşturmaktadır; dans batı üslubunda, raks ise doğu üslubunda icra edilen dansları akla getirmektedir.

Dans kavramını açıklamayı hedefleyen bazı ortak tanımlar olmasına karşın "Dans nedir?" sorusunun kesinleşmiş net bir yanıtı yoktur. En sık karşılaşılan tanımlardan biri dansı, insan bedeninin normal kullanımını dışındaki bir amaç için zaman ve mekânda ritmik kalıplar oluşturacak şekilde hareket etmesi olarak açıklamaya çalışır. Bir başka yaygın tanım dansın amaçlarını da kapsamına almayı hedefler bu tanıma göre dans: Bedenin müzik veya bir ritim eşliğinde, melodiye uyumlu olarak salındığı büyü, ritüel, tedavi şekli, sanat veya bütün bunların dışında yalnızca bir ifade türüdür. Bu tür ve benzeri açıklamalar dansı tam olarak tanımlayamasa da dans hakkındaki genel fikri ortaya koymaktadır. Bununla birlikte dans o denli yaşamın bir parçası olmuştur ki tanımlama söz konusu olduğunda ve çok özel bir dans türünden bahsedilmiyorsa yapılan tanımların çoğu dansa dair genel özellikleri zihinde uyandırmaya yeterli olabilmektedir.

Günümüze ulaşan en eski tanımlardan biri de Aristoteles'e aittir. Bu tanıma göre taklit isteği insanlarda doğuştan vardır ve sanatların büyük bir kısmı da taklittir. Dans, ses aracılığı ile taklit eder, ritimden veya harmoniden yararlanır. Dans eden kişiler ritmik beden hareketleriyle daha önce gözlemedikleri karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 2017, s. 35-36).

Literatürde dans ve iletişim ilişkisini vurgulayan tanımlar da vardır. Gürbüz Aktaş'ın tanımı bu ilişkinin altını oldukça belirleyici bir biçimde çizmektedir. Aktaş'a göre dans, insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve toplumla iletişim kurabilmesi için anlam içeren hareketler topluluğunun meydana getirdiği estetik ve ritmik özelliğe sahip bir yaratıcılığın sonucu olan fiziksel ve duygusal davranıştır (Aktaş, 1999, s. 4).

Dans araştırmaları yapan bilim insanları, dansın toplumda iş birliğini ilerletmek, eşleri ve araçları seçmek için bize fikir verdiği tezini ortaya koyar. Yapılan

araştırmalardan elde edilen veriler bize insan neden dans eder sorusu hakkında tahmin yürütebileceğimiz bazı fikirler verir. Kökeni araştırıldığında, her ne kadar dansın tam olarak ne zaman başladığına dair kesin bir belgeye veya kanıta rastlanmasa da arkeolojik bulguların incelenmesi sonucunda dans hakkında yorumlara ve spekülatif tespitlere ulaşılmıştır. Hindistan'da bulunan Bhimbetka Kaya Barınaklarındaki otuz bin yıllık taş devri kaya resimlerinde bulunan figürler, erken dönem dans kanıtı olarak sunulmakta ve kabul görmektedir.

Bhimbetka ve diğer kaya, mağara resimlerine baktığımızda Taş devri insanların hayatta kalmak için birçok faaliyette bulunduğunu ve çeşitli beceriler geliştirdiğini görebiliriz. Avlanma, yiyecek toplama, alet üretme, giysi yapımı gibi pek çok hayatta kalmayı gerektiren faaliyetlerin yanında yaşamsal gerekliliği olmayan, karşılıksız bir enerji israfı gibi görünen dansı da görürüz. Çizgisel ve dairesel formlarda resmedilen bu dansların günümüzde de pek çok dansa yansıdığını görebiliyoruz. Araştırmacı yazar Barbara Ehrenreich, Sokaklarda Dans isimli kitabında konuyla ilgili fikirlerini özetle şöyle açıklıyor:

Dans etme ihtiyacının insan toplumlarının temeli olduğunu kabul etmek gerekiyor. Dansın paleolitik çağ olarak adlandırılan taş devrine kadar uzandığı ve önemli bir yer tuttuğu gerçeğini destekleyen arkeolojik bulguları görebiliyoruz. Bu bulgular ışığında insanların yerleşik hayata geçmeden, doğal olarak yazılı aktarımı da bulamamış oldukları dönemlerde, yaşam tarzlarına göre dans ettiklerini ve bu danslarının mağara duvarlarına kaydedilmeye değer etkinlikler arasında olduğunu kavradıklarını veya düşündüklerini varsayabiliriz (Ehrenreich, 2006, s. 22).

Ortaya çıkışını, nedenini, kökenini henüz tam olarak tespit edebilmek mümkün olmasa da dansın insanlık kadar eski olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bilim İnsanlarının, ilkel insan modellerine dayandırdığı dans tezleri mevcuttur. Bu tezler arasında en çok kabul gören iki tez ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri, ilkel insanın avlayacağı hayvanları taklit ederek onların becerilerine kavuşma ve savaşta karşı tarafa gücünü göstermek için dans ettiği tezidir. İkincisi ise karşı cinsi etkilemek, baştan çıkarmak, eş bulabilmek için insanın gelişimine paralel olarak evrilen, sağlıklı ve güçlü olduğunu göstermek için dans ettiği tezidir. Doğada da pek çok hayvanın karşı cinsi etkilemek için dansa benzer devinimler sergilediği gözlemlenir.

Manchester Üniversitesi, Psikoloji Bölümü Araştırmacıları insanların dans etmelerinin psikolojik nedenleri dışındaki faktörleri de araştırmış ve bir tez olarak dansın

biyolojik bir boyutu olduğunu da öne sürmüşlerdir. Araştırmacılar tezlerini artan ses seviyesiyle ilişkili olarak iç kulakta oluşan yapısal hareketliliğe dayandırmaktadırlar. İnsan kulağı 40-50 desibel aralığındaki ses seviyesini orta ses seviyesi olarak algılamaktadır, araştırmacıların hipotezine göre dinlenen müziğin desibeli arttıkça iç kulaktaki devinim de farklılık gösterip denge sistemini uyarmakta, kişi de bu doğrultuda hareketlenmekte, hareketlilik de dansa dönüşmektedir. Bu hipotezi destekleyecek bulgu olarak da eğlence mekanlarında çalınan yüksek seviyeli müziğe uyup dans etmeye başlayan insanlar gösteriliyor (Ankan'dan aktaran Tercan, 2016, s. 33). Dans etmeyi insanın biyolojik boyutuyla ilişkilendiren söz konusu bu hipotez günümüz olanaklarıyla kanıtlanamamaktadır dolayısıyla ortaya atılan bu görüşe araştırılması gereken bir düşünce olarak bakmak durumundayız.

Varlığı insanlık tarihinin başlangıcına dayanan dans hakkında bu kadar az bilimsel bilgiye sahip olmamızın sebeplerinden biri de dans hakkında yapılan akademik çalışmaların nispeten yeni başlamış olmasıdır. 1965 yılında kurulan CORD (Congress on Research in Dance) ile dans alanında araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. İlerleyen yıllarda dans ve dansçılar hakkında bilimsel veriler toplanmaya başlanmış, ortaya çıkan bilimsel ilkeler de dans ve dansçılar için kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri amaç dansçıların performansının artırılması, yaralanmaların azalması ve sağlıklı bir iyileşme süreci olmuşken, zamanla toplanan bu veriler dansın bilimsel yönünü de şekillendirmeye başlamıştır. Dans bilimi kavramı son yirmi yılda hızla gelişmiş, akademik bir disiplin olarak lisans ve yüksek lisans düzeyinde bilim dünyasındaki yerini almıştır.

Dans hekimliğinin ortaya çıkıp gelişmesi de aynı dönemlere denk gelmektedir. 1990 yılında bir grup dans hekimi, dans eğitici, dans bilimcisi ve dansçı tarafından Uluslararası Dans Tıbbı ve Bilim Birliği kurulur (International Association for Dance Medicine & Science - IADMS). Bu organizasyon, düzenlediği dünya çapında konferans ve kongrelerle dans tıbbının gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.

Dans tıbbının ortaya çıkışı tedavi edici özelliğinin yanı sıra bilimsel verilere dayanarak önerdiği ek çalışmalarla dansçıların tekniklerinin de gelişmesine önemli bir destek sağlamıştır. Özellikle günümüzde sahne performansı değerlendirilirken dansçıların izleyiciyle sanatsal/duygusal bağ kurma becerilerinin de gözetildiğini

düşünürsek bu desteğin önemi yadsınamaz bir hal almaktadır. Dans tıbbı, teknik zorluğu çok yüksek olan hareketlerin daha fazla dansçı tarafından doğru ve eskiye göre daha az zorlanarak yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Bu da dansın mesajını izleyiciye daha güçlü bir şekilde aktarmanın yolunu açmıştır.

Diğer taraftan önceleri bazı özel hareketleri çok az sayıda dansçı başarabilirken, bugün dans tıbbının getirileriyle aynı zor hareketleri gerçekleştirebilen dansçıların sayısı çoğalmaya başlamıştır. 1893 tarihinde *Cinderella* balesinde, İtalyan balerin Pierina Legnani tarafından ilk defa yapılan *32 fouettés en tournant* isimli ve pointe üzerinde hiç durmadan otuz iki tur olarak uygulanan bale hareketi olağanüstü bir beğeni kazanmıştı ama bu hareket 1990'lara kadar sadece bazı başarılı baş dansçılar tarafından yapılabilmişti. Günümüzdeyse dans tıbbının bilgileri ışığında uygulanan ek çalışmalarla artık profesyonel bale eğitimi alan pek çok dansçı *32 fouettés en tournant* hareketini genç yaşlarda ve başarıyla yapabilmektedirler.

Belki de dansı tanımlarken; başlangıcından günümüze kadar varlığını koruyan ve gelişimini insanlığın gelişimine paralel olarak sürdüren, önce sanat alanında ardından bilim alanında yerini alarak varlığını daha da güçlendiren, insanın toplumsal yaşamının bir parçası olarak kabul etmek işimizi kolaylaştıracaktır.

Dans ve İletişim

Dans anlayışının sınırları çevresinde karşımıza iki ana problem çıkar. Bu problemlerden ilki, dansın sadece insan faaliyeti olup olmadığı veya insan olmayan canlılara da dayandırılıp dayandırılmayacağıdır; ikincisi ise, dansın yakın ilişki içinde olduğu diğer hareket temelli aktivitelerden ayrılma problemi. Her iki problem de zaman ve mekân içinde vücudun yaptığı kalıplaşmış hareketlerin sonucu oluşan dans eylemi üzerinde ortaya çıkar. Dansın oldukça basit bir temel araca, sadece insan vücuduna dayanması, bizi insan ve primatların dans edişleri arasında paralellik çizmeye; kuşlar ve arıların dans edişlerinden bahsetmeye götürür (Royce, 1980, s. 3).

Bilim insanları uzun zamandır sadece insanların müzikle eş zamanlı hareket edebileceğini düşünüyorlardı. İnsana en yakın genetik özelliklere sahip olan şempanzeler bile müzikle eş zamanlı hareket etme becerisine sahip değildirler.

İnsanlarla birlikte yaşayan ve evrimleşmiş olan, insanlar tarafından eğitilen köpekler veya kedilerde de müzik ile eş zamanlı hareket etme becerisi yoktur. Fakat San Diego'daki Neurosciences Enstitüsü'nde araştırmacı olan Aniruddh Patel'in Kakadu papağanı ile yaptığı denemelerde dikkat çekici sonuçlar ortaya çıkar.

Current Biology dergisinde yayınlanan sonuçlara göre, papağanın müzikle eş zamanlı hareket ettiği ortaya konmaktadır. Yapılan deneylerde araştırmacıların müziği yavaşlattığında veya hızlandığında papağanın da hızını müziğe göre ayarladığı gözlemlenir. Dans etmek, karmaşık sesleri yeniden üretebilecek bir beyin gerektirir diyen Patel, araştırmalarının sonucunu; maymunlar ve köpeklerin aksine, papağanların ve insanların dans edebilmelerinin nedenini, sesleri öğrenebilmelerine ve taklit edebilmelerine bağlar. İşitsel ve motor beceriler arasında iş birliği olmasını zorunlu kılan bu biyolojik bütünlük sayesinde sesleri duyabilme ve onları taklit edebilme yeteneği gelişmiştir. Doğada çok nadir rastlanan ses taklidi yeteneği insanlar dışında yunuslar, foklar ve ötücü kuşlar arasında görülmektedir, çoğu primat da dahil olmak üzere türlerin büyük çoğunluğu bu beceriye sahip değillerdir (Patel vd., 2009).

Harvard Üniversitesi Psikoloji Bölümü doktora öğrencisi Adena Schachner ve meslektaşları Patel'in fikrini araştırmak için internet veri tabanında sistematik bir tarama yaparak dans eden hayvanların videolarına ve sahiplerine ulaşırlar. Patel'in hipotezini destekleyen birçok sonuca ulaşan Schachner ve meslektaşları bulgularını *Current Biology* dergisinde yayınlamışlardır. Bu sonuçlara göre kedi köpek gibi evcil hayvan sahipleri hayvanlarını dans ettirebilmek için harcadıkları yoğun çabalara rağmen sonuç alamıyorlardı. Kedi ve köpekler dans etmek bir yana, müzikle eş zamanlı hareket bile edemiyorlardı. Oysa bazı papağan sahipleri hiçbir çaba harcamadıkları halde bir gün kuşlarının, tesadüfen çalan bir müzik eşliğinde, kendiliğinden müzikle uyumlu hareketler yapmaya başladıklarını ifade ediyorlardı.

Ses taklitçisi kuşların vahşi doğada bu becerini kullanmak için belirgin bir alan olmadığı bilinirken, herhangi bir melodiye doğal olarak eşlik edebilme yetenekleri varmış gibi görünüyor. Patel "Dansın bir kısmı sesi taklit etme yeteneğimizin bir yan ürünü olarak ortaya çıktı." diyor. "Ses taklidi olmadan bir ritmi yakalayamazdık." diyen Patel'in teorisi, beynin motor sistemi ile işitsel korteks arasındaki yakın bağların dans etme yeteneğimizin temelini oluşturduğu yönünde (Patel vd., 2009).

Dansın harekete eşdeğer olduğu ve hareketin evrensel olduğu gibi önermelerden yola çıkıldığında; dansın da evrensel olduğu, tüm sanat türlerinin atası olduğu, insanın dil kullanımını öğrenmeden önce dans ile anlaştığı kabul edilen yaygın fikirlerden bazılarıdır. İlkel insana baktığımızda, dans dinsel ve büyüsel bir anlam da taşımaktadır. Ritüellerde yapılan savaş, av, bolluk, ölüm, erginlik gibi danslar, aslında doğaüstü güçler ile iletişim amacı gütmektedir. Okült, mistisizm ve metafizik hakkında araştırmalar yapan yazar Ted Andrews büyüsel dans için şunları söylemektedir (Andrews'dan aktaran Altunay, 2014, s. 111):

Büyüsel şekilde dans etmeyi öğrenirken, bir iç enerjiyi ifade etmek için bir dış biçimi kullanırız. Fiziksel ifadeleri iç gerçekliklerle uygulamayı öğreniriz. Bu fiziksel hareketler iç ruhsal enerjilerimizi uyandırır ve dışarı çıkarırlar. İster sezgisel ister yaratıcı ister koruyucu ister iyileştirici olsunlar farklı hareketler farklı enerjileri harekete geçirirler. Duruşlar içimizdeki kutsallıkla, fiziksel bir iletişim yoludur. Birçok duruş ve pozisyon büyüsel güçlerle bir temas kurabilmek için hayvanları ve doğayı taklit eden bir ritüelden doğmuştur.

İlk insanların doğaya öykünerek yaptığı dans ritüellerinde hep bu büyüsel etkinin izlerini görebiliriz. Aslında bu izlere sadece ilkel insanın dansında değil günümüzde dansın en sofistike formu olarak kabul edilen balede de rastlarız.

Dans aynı zamanda evrenin varoluşuyla da ilişkilendirilir. Hint mitolojisindeki üç ana tanrıdan biri olarak kabul edilen Şiva, diğer özelliklerinin yanı sıra dans etmesiyle tanınmaktadır, bu nedenle isimlerinden biri dansın kralı anlamına gelen Şiva Nataraja'dır. İnaniş'a göre Şiva Nataraja, tandava adı verilen dansı ederek dünyayı yaratır fakat bu yaratış tek seferlik bir eylem değildir. Şiva dünyayı yaratır, bir müddet gözetir, sonra yok eder, ardından dünyayı tekrar yaratıp aynı sarmalı yineler. Bu şekilde süregelen bir kozmik döngü vardır, bu döngü tandava dansı ile kontrol altındadır ve sonsuza dek sürmektedir (Bilican, 2019).

Çağlar boyunca dans sadece tapınmak ve ritüel amaçlı kullanılmamış aynı zamanda toplum içinde birliği de artırmak için kullanılmıştır. İnsanlar genel olarak dans etmek için başka bireylerin varlığına ihtiyaç duyarlar. Bir kutlama gereği veya sadece hoşça vakit geçirmek için bile olsa dans sosyal bir olgudur. İnsanlar grup halinde dans ederken hareketlerini birbirlerine uydurarak senkronize olurlar işte bu durum dansın sosyal bir iletişim aracı olma sonucunu doğurur.

Akademisyen Scott Wiltermuth, antropologların ve sosyologların, eş zamanlı

faaliyet içeren ritüellerin kendilik ve grup arasındaki psikolojik sınırları zayıflatıp, olumlu duygular üretebileceği iddiası üzerine üç deney içeren bir araştırma yapmıştır. Araştırmasının sonucu olarak grup üyelerini birbirleriyle eş zamanlı hareket ettikleri dans türü eylemlerin grup içindeki iş birliğini arttırdığını, grup üyeleri arasındaki sosyal bağlılığı güçlendirdiğini gözlemlemiştir (Wiltermuth, 2009).

Psikolog ve dansçı Ahalya Hejmadi, dansın uluslar ve kültürler arası bir iletişim aracı olup olmadığını öğrenmek için bir deney geliştirir. Hejmadi tasarladığı deney için tarihi kesin olarak belirlenemese de iki bin yıldan daha eskiye dayanan, klasik Hint dansını ve tüm performans sanatlarını tanımlayan 36 bölüm, 6000 şiirsel tanımdan oluşan bir Hint metni olan "Natya Shastra"dan yararlandı. Hejmadi, Natya Shastra metinlerinden derlediği on duyguyu canlandırmak için bu duyguları tasvir eden hareket ve figürlerden oluşan bir danstan yola çıkar. Metinlerde geçen öfke, iğrenme, korku, kahramanlık, mizah-eğlence, aşk, barış, üzüntü, utanç ve merak olmak üzere on duyguyu seçer. Seçilen bu on duygunun her birini duygunun üç farklı versiyonu olmak kaydıyla anlatan 30 figür ve bu 30 figüre ek olarak hiçbir duygu ifade etmeyen 15 nötr figürü de dansa ekleyerek toplamda 45 figürden oluşan bir dans tasarlar. Tasarladığı on duygunun dansını Natya Shastra metinlerinde tanımlandığı şekli ile günümüz Hint klasik dansı formatında canlandırır ve videoya kaydeder.

Hazırlanan bu videolar, Amerikalı ve Hintli kolej öğrencilerinden oluşan test grubuna izlettirilir. Katılımcılardan izledikleri 45 dans figürünün ifade ettiği duyguyu bulmaları istenir. Deney iki gruba farklı formatlarda uygulanır. Bir grupta bütün duyguların yazıldığı "sabit seçim formatında" yanıt kâğıdı, diğer grupta ise hiçbir bilginin olmadığı "serbest yanıt formatında" boş bir yanıt kâğıdı vardır.

Her iki ülkeden katılan ve sabit seçim formatında yanıt veren katılımcılardan beklenen doğruyu tahmin etme değeri %9 iken bu değer beklenenin çok üzerinde %65 doğru olarak gerçekleşir. Serbest yanıt formatında ise katılımcılardan sifıra yakın beklenen doğru değer %61 doğru olarak gerçekleşmiştir. Bu araştırma Hejmadi'nin çalışmasına katılan hem Amerikalı hem de Hintli denek grubundaki izleyicilerin dans yoluyla iletmeye çalışılan duyguları anlama ve doğru tanımlama konusunda oldukça başarılı olduklarını ortaya koymuştur. Birbirlerinden oldukça farklı kültüre sahip iki katılımcı grubunun da duyguları tanımlamakta zorluk çekmediği gözlemlenmiştir.

Hejmadi bu çalışmaların sonuçlarını değerlendirdikten sonra dans için bir tanım daha ortaya koyar: Dans, kültürel bölünmeleri aşabilecek duyguları ifade etmek için güçlü bir iletişim aracıdır (Hejmadi, 2000).

Hejmadi'nin hazırladığı deneyden de yola çıkarak yapacağımız çıkarımda dans, kültür ve dil kısıtlamalarını aşarak iki ayrı toplum arasında ortak bağ kurabilecekleri etkili bir iletişim yolu olarak karşımıza çıkar. İlkel insandan beri var olduğu düşünülen dansın günümüz toplumuna ulaşmasının üstelik her toplum ve kültürde karşımıza çıkmasının sebebi, söz konusu bağ ve etkileşim olmalıdır. Bu sonuçlar ışığında dansın aynı zamanda bir iletişim şekli olduğu düşüncesini paylaşmak pek de yanıltıcı olmaz.

Benzer bir araştırma Türkiye'de de yapılmıştır (Çalışkan, vd. 2016). Ülkemizdeki araştırmanın çıkış noktası, tarihi ve kültürel değerlerin dans yoluyla topluma aktarımına ilişkin görüşlerin belirlenmesi olmuştur. Anadolu Üniversitesi bünyesinde hazırlanan bu kapsamlı çalışmanın amacı, bir bölgenin kültürel değerlerinin dans gösterisiyle izleyici topluluğuna aktarımına yönelik toplum görüşlerinin belirlenmesi olmuştur. Bu gösteri için izleyici motivasyonunun yüksek olduğu halk dansları seçilmiştir. Araştırmanın uygulandığı il Eskişehir olduğu için bölge kültüründen örnek üretmek düşüncesiyle yola çıkılmıştır. Antik çağlardan beri Porsuk nehri kıyısında yaşamış olan ve bu günlere büyük bir kültür zenginliği aktaran toplulukların tarihsel serüvenleri tema olarak belirlenmiştir. Araştırmanın temel konusu belirlenen bu temanın dans aracılığı ile izleyiciye ne ölçüde aktarılıp aktarılamadığı olmuştur.

Bu amaçla hazırlanan dans gösterisi, konusunu bölgeye hayat veren Porsuk nehrinden almaktadır, Porsuk nehrinin antik isminin "Tymbris" olmasından dolayı dans gösterisi "Tymbris'in Dansı" olarak adlandırılmıştır. Bu araştırmanın katılımcıları, gösteriyi izleyenler arasından seçilmiş ve araştırmaya 714 kişi gönüllü olarak katılmıştır. Elde edilen veriler bilimsel yöntemlerle analiz edilmiştir. Bu analizlerin sonucu olarak "Tymbris'in Dansı" isimli gösteri Eskişehir'in tarihi ve kültürünün dans yoluyla topluma aktarımında ilgi çekici ve kullanılabilir bir yöntem olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmacılar bu çıkarımı yayınladıkları makalede şöyle belirtmişlerdir (Çalışkan, vd. 2016, s. 336):

Sonuç olarak, "Tymbris'in Dansı" adlı dans gösterisinin Eskişehir'in tarihi ve kültürünün dans yoluyla topluma aktarımında ilgi çekici ve kullanılabilir

bir yöntem olduğu ortaya çıkmıştır. İzleyicilerin böyle bir dans gösterisini beğendiklerini ve Eskişehir'in tarihi ve kültürel değerlerini yeterli derecede anlattığını bildirmeleri; yerel, bölgesel veya ulusal tarihi ve kültürel değerlerin dans yoluyla anlatımının etkili olabileceğini göstermiştir.

SONUÇ

İnsanların çok farklı amaçlarla dans ettiklerini biliyoruz, bütün bu amaçlardan ortak bir payda çıkarmayı denerseniz çıkabilecek sonucun; hayatın getirdiği ya da getirebileceği olumsuz etkileri biraz kırabilmek, yaşamı bir nebze de olsa yumuşatıp daha yaşanabilir kılmak olduğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında amacından bağımsız olarak sadece bir eylem olarak bakıldığında bile, insan bedeninden başka hiçbir enstrümana gerek duymadan yapılabilen dans sözsüz ve evrensel bir anlatım dilidir.

Dansın ortaya çıkışını/doğuşunu araştıran geniş kapsamlı araştırmalar olmadığı gibi, yapılan çalışmalar da büyük ölçüde tahminlere dayanmaktadır. Günümüz bilim insanlarının çalışmalarında ve açıklamalarında insanların neden dans ettiği sorusunun cevabı da karşımıza net bir şekilde çıkmaz, genellikle tezler ve varsayımlar ile karşılaşırız. İnsanın neden dans ettiği henüz kesin olarak bilinmese de çağlar boyunca çok farklı amaçlar için birbirinden farklı dans türleri geliştirdiği ve bu dansları kültürünün bir parçası yaptığı ortadadır. Danslar kültürün bir parçası olurken, karşılıklı bir ilişkiyle kültürlere ait bazı izler de dansların yapısında kendilerini göstermektedirler.

Toplumlar arası kültürler ne kadar farklı olursa olsun dans hepsinin vazgeçilmezi olmuş, yaşamları içinde muhakkak var olmuştur. Kültürlerin çeşitliliği kuşkusuz danslarını da etkilemiştir ama bu etkileşim kültürel farklılıkların oluşturduğu yeni danslar olarak tarihteki yerini almıştır. Üstelik bu danslar, içinde yeşerdiği topluluğun kültürüne ait izleri geleceğe taşıma nosyonunu da bünyesinde barındırmaktadır.

Dansa antropolojik açıdan bakıldığında içinde kültürel, tarihsel, yöresel mesajlar taşıdığı kolaylıkla görülebilir. Bu gösterge de dansın aynı zamanda geniş anlamda bir iletişim aracı olduğuna işaret eder. Bununla birlikte hemen her dansın özünde de bir hikayesi veya bir fikri vardır. Danstaki bu öznel mesajın aktarımı ise dansçının bedenini bir iletişim aracı olarak kullanabilmesiyle olasıdır. Dans ne kadar

kusursuz uygulanırsa içerdiği hikâye de o denli güçlü aktarılabilir. Dansın izleyiciyle olan ilişkisinin yanı sıra dans edenle de güçlü bir bağı vardır. Bu bağ dansı, dansçıyla iç dünyası arasında bir aynaya dönüştürebilirken, aynı zamanda iç dünyasını dışa vurabilmek için uygun bir araç haline de getirebilmektedir.

Bu makalede dansa sanat, ritüel veya bir sosyal etkinlik olarak değil, bir iletişim aracı olarak yaklaşmıştır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda, dansın izleyen üzerinde sadece sıradan bir devinim etkisi yaratmadığı aynı zamanda insanlar arasında etkileşim yaratan duygu aktarımı yolunu kullanan bir ifade biçimi olduğu sonucuna varılmıştır. Daha da önemlisi dansın insanları ırk, din, dil gözetmeksizin ortak bir fikirde, düşüncede buluşturabilen önemli bir köprü olduğu saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Akgül, P.K. (2006). Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili işlevini etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Konya T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Halkla İlişkiler Bilim Dalı: Konya.

Akgül, P.K. (2014). İletişim, Dans ve Beden Dili. İstanbul: Cinius Yayınları.

Aktaş G. (1999). Temel Dans Eğitimi. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Altunay, E. (2014). Paganizim - 1 Kadim Bilgeliğe Giriş (2. Baskı). İstanbul: Hermes Yayınları.

Aristoteles, (2017). Poetika Şiir Sanatı Üzerine (3. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Bilican, R. (2019). Hindu inançlarında dansın yeri: "Dansın kralı Şiva". Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 8, 57-68. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tudear/issue/51238/667015>.

Boas, F. (1972). The Function Of Dance İn Human Society. New York: Dancehorizons.

Borg, J. (2008). Body Language. London: Pearson Education Limited.

Communication, (2020). Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/communication>.

Çalışkan, D. Batmaz, Ö. Taşcı, P. Şenbayram, Ö. Tuncer, O. Akalın, Ö. Erkoçak, Ö. Feratan, Ö. Uluyol, A. (2016). Tarihi ve Kültürel Değerlerin Dans Yoluyla Topluma Aktarımına İlişkin Görüşlerin Belirlenmesi: Eskişehir'in Tarihi ve Kültürel Değerlerinin Anlatımında "TYMBRİS'İN DANSI". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 16 Sayı: Özel Sayı, 319-340. DOI: 10.18037/ausbd.417483.

Dingfelder, S. F. (Nisan 2010). *Dance, Dance Evolution*. (Erişim Tarihi 27.07.2019) <https://www.apa.org/monitor/2010/04/dance>.

Eroğlu, T. (Aralık 2017). Dans Kavramı ve Dansın İşlevi. *The Journal of Academic Social Science Studies* S. 60 :215-226. DOI: 10.9761/JASSS6998.

Ehrenreich, B. (2006). *Dancing in the Streets*. New York: Metropolitan Books.

Hejmadi, A. (Haziran 2000). Exploring Hindu Indian Emotion Expressions: Evidence for Accurate Recognition by Americans and Indians. (Erişim Tarihi 19.07.2019) DOI: 10.1111/1467-9280.00239.

Kaepler, A. L. (2006), *Dans* (Çev. F. K. Fay), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* (s. 406-411). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Keehn R. Joanne J. Patel D. A. Iversen R. John, S. I. (2019). Spontaneity and diversity of movement to music are not uniquely human. *29(13): R621-R622*, DOI: 10.1016/j.cub.2019.05.035.

Kline, N. M. (1975). *Enjoying The Arts: Dance*. New York: R. Rosen Press.

Koçkar, M. T. (1998). *Çağlar Boyunca Beden Dilinde Sanat ve Kültür İletişimi Dans ve Halk Dansları*. Ankara: Bağırğan Yayınevi.

Özgüven, İ. E. (2010). *Ailede İletişim ve Yaşam*. Ankara: Pdrem Yayınları.

Öztürk, A. (2014). İletişim Sistemleri ve İletişim Teorisi. *Selçuk İletişim*, 1 (1), 58-69. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/18999/200896>.

Patel, A. D., Iversen, J. R., Bregman, M. R., & Schulz, I. (2009). Experimental evidence for synchronization to a musical beat in a nonhuman animal. *Current biology: CB*, 19(10), 827–830. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2009.03.038>.

Royce, A. P. (1980). *The Anthropology Of Dance*, Bloomington. Indiana: University Press.

Tercan, C. (2016). *Topluma Katılım Aracı Olarak Dans*. (Yayımlanmamış Yüksek

Lisans Tezi). T.C. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı,
Balıkesir.

Wiltermuth, S. S., & Heath, C. (2009). Synchrony and Cooperation.
Psychological Science, 20(1), 1–5. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02253.x>.

Mimarlık Eğitiminde Bütünleşik Eğitim Deneyimi ve Müfredat Önerisi

Geliş Tarihi/Received: 05.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 14.02.2021
DOI: 10.46372/arts.854530

Doç. Dr. Serdar TOKA
Mardin Artuklu Üniversitesi
Mühendislik-Mimarlık Fakültesi
serdartoka@gmail.com
ORCID: 0000-000-8183-2690

Öz

Postyapısalcılık ile birlikte kuramsal alanda üzerine sıkça tartışmaların yürütüldüğü disiplinlerarası yaklaşım, uzmanlık sınırlarının eridiği günümüzde eğitim alanında da önem kazanmaktadır. Konstrüktivizm akımı ve Bauhaus okulundan itibaren sanat, mimarlık ve mühendislik üretim ve eğitim pratiklerinin bir arada yürütülmesi, disiplinlerarası yaklaşım olarak görülebilir. H.H. Jacobs'ın tartıştığı interdisipliner eğitim müfredat modelleri ise, hem kuramsal tartışma alanı yaratmakta hem de uygulama örnekleri ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, mimarlık bölümünde Mimari Anlatım Teknikleri dersi ile Kültür ve Sanat Tarihine Giriş derslerinin bütünleşik eğitim modeline dayalı olarak yürütülmesinden çıkarılan sonuçlar değerlendirilmiş ve bu deneyimden hareketle lisans düzeyinde mimarlık bölümü için sekiz dönemi içeren bütünleşik müfredat önerisi getirilmiştir. Bütünleşik eğitim, kuramsal ve uygulamalı derslerin birbiriyle etkileşimlerinin maksimum düzeye çıkarılarak geçişimli yürütülmesi pratikleri olarak tanımlanabilir. Bu modelde kuramsal, teknik dersler ve stüdyoların eşgüdümlü yürütülmesi mümkün olur. Öğrenciler tasarım projelerini edindikleri kuramsal, tasarımsal ve teknik arka planla yaparlar ve kuram derslerinde geri dönüşler sayesinde dersler arasında çok yönlü akışlar gerçekleşir. Bilgi ve tasarım pratikleri bütünleşir ve empatiyle çok yönlü anlama ve zihinsel esneklik desteklenir.

Anahtar Kelimeler: disiplinlerarası yaklaşım, sanat, mimarlık, müfredat.

Toka, S. (2021). Mimarlık Eğitiminde Bütünleşik Eğitim Deneyimi ve Müfredat Önerisi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 118-139.

Integrated Education Experience and Curriculum Proposal in Architectural Education

ABSTRACT

The interdisciplinary approach, which has become the subject of frequent discussions with the emerge of poststructuralism, has also gained importance in the field of education. Since the Constructivism movement and the Bauhaus school, integrated application of art, architecture and engineering production and education practices can be seen as an interdisciplinary approach. Interdisciplinary education curriculum models discussed by H. H. Jacobs not only provide a space for theoretical discussion but also put forth examples of practical applications. In this study, the results obtained from courses of the Architectural Expression Techniques and Introduction to Culture and Art History, which were conducted with the application of the integrated education model in the Department of Architecture, were evaluated. Based on this experience, an integrated curriculum covering eight semesters has been proposed for undergraduate studies at the Department of Architecture. Integrated education can be defined as the practices of conducting theoretical and applied courses in a transitive manner by maximizing their interaction with each other. In this model, it is possible to conduct theoretical, technical courses and studios in a coordinated manner. Students produce their design projects with the theoretical, design and technical background they have acquired, and multi-directional flows occur between courses thanks to the feedbacks in theoretical courses. Knowledge and design practices are integrated, and versatile learning and mental flexibility are supported by empathy.

Keywords: interdisciplinary approach, art, architecture, curriculum.

GİRİŞ

İnsanlar ve eleştiri okulları gibi, fikirler ve kuramlar da kişiden kişiye, durumdan duruma, bir dönemden diğerine seyahat eder. Kültürel ve entelektüel yaşam genellikle bu fikir dolaşımı ile beslenir ve çoğu zaman bu dolaşım ile sürdürülür. İster kabul edilmiş biçimde veya bilinç dışı etkiyle olsun, ister yaratıcı ödünç alma ya da bütünüyle benimseme ile olsun fikirlerin ve kuramların bir yerden diğerine hareketi hem bir gerçek hem de entelektüel faaliyet için yararlı bir koşuldur. (Said, 1983, s. 226).

Postyapısalcılık ile birlikte sıkça tartışılan, her bir disipliner alanının diğer disiplinler alanlarla yatay düzlemde ilişkiye geçmesini savunan disiplinlerarası yaklaşım; farklı disiplinlerin özerk ve temassız uzmanlık alanlarından çıkmasının ve yapısal ayrımların parçalanarak alternatif pratiklerin üretilmesinin önünü açar. Disipliner yaklaşım, her bir pratiğin uzmanlık alanına ait eğitim programlarının kendi içinde kalarak kategorik olarak sistemleştirildiği modernizmden günümüze kadar gelen bir planlama modeli olarak uzun süre sürdürülmüştür. Mimarlık alanında ise, bu yaklaşım hakim anlayış olarak yerleşikliğini büyük ölçüde korur.

Bir disiplin olarak mimarlık ve mimarlık eğitimi nispeten yeni bir olgudur. Geleneksel toplumlardan modern toplumlara geçişin son yıllarına kadar mimarlık eğitimi, ustalardan öğrencilere bilgi ve beceri aktarım sürecine dayanmıştır. 19 ve 20. yüzyılda bilginin disiplinlere ayrılması ve meslekleşmesi yani yeni bilgi üretmek üzere kurumsal yapıların oluşturulması süreci sonunda, mimarlık eğitim sistemi birbirinden tamamen farklı ancak birbiriyle örtüşen dört farklı sisteme ayrılmıştır. İlk kez Fransa'da organize, resmi mimarlık eğitimi fikri kurumsallaşmıştır. Almanya'da öğretim ile araştırma arasında bir bağlantı olduğu ve olması gerektiği ve üniversitelerde mimarlık eğitimi yoluyla bunun olanaklı olduğu fikri üzerinden kurumsallaşmaya gidilmiştir. Amerika'da ise bu iki ekol Britanya'dan miras kalan çıraklık sistemi ile sentezlenmiştir (Stevens, 2014, s. 1).

Farklı sistemlerin uygulanmasını savunan ve bunu yerleşik bir eğitim

programlaması olarak sürdüren, bir nevi ekol niteliğinde olan bu sistemlerden sıyrılarak, mimarlık ve sanat eğitimi manifest nitelikte radikal şekilde değiştiren modelleme örnekleri ise avangart sanat ve mimarlık akımları içinden çıkmıştır. Hem mimarlık hem de sanat alanlarında, bütünleşik ve interdisipliner bir yaklaşımın yenilikçi bir programlama ve hayata dair bir duruş olarak sergilenmesinin örnekleri avangart akımlara kadar götürülebilir.

20. yüzyılın ilk yarısında Konstrüktivizm akımı ve Bauhaus okulunun çalışmalarına kadar götürülebilen interdisipliner eğitim pratikleri, sıkıca disiplinlere ayrılmış ve akademizm olarak adlandırılacak eğitim süreçlerine alternatif eleştirel yaklaşımlar olarak ele alınabilir.

Konstrüktivizm 1913 yılında Rusya'da Tatlin'in önderliğinde ilk olarak mimarlıkta ortaya çıkar ve resim ve heykel alanlarında da yaygınlaşır. Modern malzemenin teknik analiziyle üretim sürecini ve mühendisliği estetik fikirlerle destekler, komünist toplum düzenine hizmet edecek hayat ile iç içe geçmiş seri üretim ile sanatçının atölyesinden fabrikaya geçişini amaçlar. 1917 Devrimi'nden sonra akımın öncüsü sanatçılar, toplumsal gereksinimlere odaklanarak ve sanattan çok tasarıma dayanan yeni sanat öğretilerini devrim sonrası kurulan okullarda ve atölyelerde üretimi de içerecek şekilde hayata geçirirler.

Varvara Stepanova ve Aleksander Rodçenko 1922 tarihli *Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubu Programı*'nda: Sanayileşmiş malzemenin fonksiyonel kullanımı olan tektonika (teknik); malzeme kullanım sürecinin düzenlenmesi olan konstrüksiya (konstrüksiyon) ve malzeme seçimi ve işlevsel hale getirilmiş malzeme olan faktura olmak üzere, pratik yapıların gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasında ustalık kazanmak için üç disiplin belirler. Konstrüktivizmin ilkelerinin belirlenmesinde öncü rol oynamış, devrim ilkelerini yaymak için kurulan sanat ve tasarım okullarında eğitimcilik yapan Aleksey Gan 1922 yılındaki Konstrüktivizm bildirisinde endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten ve geçmişle bağlarını kopartan yenilikçi bir öğreti ortaya koyar (Gan'dan aktaran Antmen, 2011, s. 111):

Tektonik, Komünizmin özelliklerine bağlı olarak, endüstriyel malzemelerin elverişli kullanımıyla ortaya çıkar ve şekillenir... Konstrüktivist, eğitilmiş bir Marksist olarak sanatı bütünüyle geride bırakmış ve endüstriyel malzeme konusunda kendini ileri düzeyde geliştirmiş bir kişi olmalıdır. Bu yolda Tektonik

onun deneysel ve pratik eylemlerinin zihinsel yönü olarak ona kılavuzluk edecektir. Faktura, malzemenin imal edilmesi sürecinin kendisidir. Malzemenin bir tarafının değil, bütününün imal süreci anlamına gelir.

Konstrüktivizm, 20. yüzyılın modern sanat akımları üzerinde büyük bir etkiye sahip olan Bauhaus ve De Stijl hareketleri gibi ana eğilimleri etkiler. Her ne kadar bir akım olarak yapıcılığı (konstrüksiyon estetiğini) öne çıkarsa da, Konstrüktivist akıma bağlı pratiklerde; sanatçı-mimar-mühendis üçlüsünün entegre üretim pratiklerini hayata geçirmesi söz konusudur. Yapısal tasarımların sanatçılar ile mimar ve mühendislerin ortak çalışmaları ile üretilmesi, bir eğitim modellemesi olmamakla birlikte, farklı disiplinleri bir araya getiren yenilikçi bir yaklaşım ve eğitim pratiği sergiler. Sosyalist gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenince ve öncü sanatçıların Rusya'dan batıya göç etmesiyle ortadan kalkar (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 175).

Endüstri devrimi sonrası yeni "yapı" üretim pratiği geliştirmek için tüm tasarım disiplinlerinin yapıya hizmet vermek üzere örgütlenmesi gerektiğini vurgulayan bir anlayışı hayata geçiren ve Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar kentinde kurulan Bauhaus (yapım-evi) okulu, Gesamtkunstwerk (bütün sanat) anlayışına dayanan ve tüm sanat ve tasarım dallarının bir bütün olduğu görüşüyle sanat, zanaat, mimari ve teknolojiyi iç içe geçiren bir eğitim modeli olarak, 1919-1933 yılları arasında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi tarafından kapatılıncaya kadar varlığını sürdürmüştür. Sanat ve endüstriyi işlev ve toplumsal yarar bağlamında bir araya getiren bir eğitim merkezi olmayı arzular. Bauhaus'un temel düşüncesi ve disiplinlerarası deneysel müfredat ve yenilikçi öğretim uygulamaları, endüstriyel ürünlerin sanat ve estetik kaygı ile üretilmesini ve sanatı günlük hayatın içine sokan bir anlayışı sahiplenir. Uygulamalı eğitimin, atölyenin öncelikli olduğu modellemede usta-çırak ilişkisi esas alınır. Sanat ve zanaatı bütünleştirerek akademik eğitim sistemine alternatif sunar. Temel tasarım 1920'lerde modernizm ve Bauhaus okulunun temel öğretim konularından biri olarak mimarlık bölümlerinin günümüze kadar gelen kalıcı derslerinden bir haline gelmiştir. Gropius 1919 yılıdaki *Weimer'daki Staatliches Bauhaus'un Programı* başlıklı manifestosunda, eğitimin basamaklarına değinir: Her öğrencinin bir zanaat öğrenmek zorunda olduğu zanaat eğitimi, resim ve çizim eğitimi, bilim ve kuram eğitimi. Eğitim bölümlerini: Çıraklar için ders programı, kalfalar için ders programı ve genç ustalar için ders programı olmak üzere üç düzeye ayırır (Conrads, 1991, s.38). 1923 yılındaki *Bauhaus'un Teorisi ve Örgütlenmesi* başlıklı

yazısında Weimar'daki okul hakkında şöyle söyler (Bayer, Gropius W. ve Gropius I., 1938, s. 24-25):

Bir sanat akademisinin teorik müfredatı, bir sanat akademisinin pratik müfredatı ile birleştirildi. Sanat ve zanaat okulu, üstün yetenekli öğrenciler için kapsamlı bir sistemin temelini oluşturacaktı. İnanç şuydu: "Bauhaus, tüm yaratıcı çabanın koordine edilmesi, yeni bir mimaride sanat ve tasarımdaki tüm eğitimlerin birleştirilmesidir". Bauhaus'un uzak da olsa nihai hedefi kolektiftir. Yapısal ve dekoratif sanatlar arasında hiçbir engelin bulunmadığı sanat eseri; Yapı.

Bauhaus okulu sanatçı-mimar-usta pratiklerini bir araya getirerek eğitim modellemesi olarak iki temel grup disiplini kapsayan sistemli bir yaklaşım geliştirir: *Werklehre* (beceri öğrenimi) adı verilen el işçiliğinin pratik biçimde öğretildiği atölyeler ve *Formlehre* adı verilen kuramsal ve biçim yaratma sorununa eğilen atölyeler (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 49). Bir mimarlık ve tasarım okulu olarak; çırak-kalfa-usta ilişkisini de bu sistemin içerisine yerleştirerek kuram, estetik ve uygulamayı bir araya getiren yenilikçi ve bütünleşik bir eğitim modeli ortaya koydukları söylenebilir. Ancak zamanla bu yenilikçi özelliklerini yitirirler; modernist stilin içinde kalarak, tasarım süreçlerinin giderek klişeleştiği ve kurallı hale gelip zihinsel esnekliği sınırlayan bir gelenekselleşmeye yönelirler.

Lisans veya yetişkin seviyesinden daha aşağı sınıflar ve yaş grupları için olmakla birlikte, okullarda uygulana gelen ve/veya üzerinde tartışılan müfredatların, modellerin avantajlı ve dezavantajlı yönlerine değinerek interdisipliner bütünleşik müfredat önerisinde bulunan Jacobs, disiplinlerarası kavramını; bir kavram, tema ya da problemin birden fazla disiplinin yöntem ve dilini kullanarak bütüncül bir yaklaşımla ele alınması olarak ele alır. Eğitim ve/veya ders içeriğinin belirlenmesinde: Disiplin temelli tasarım, paralel disiplin tasarımı, tamamlayıcı disiplin birimleri/dersleri, disiplinlerarası birimler/dersler, entegre gün modeli ve program tamamlama olmak üzere altı müfredat yaklaşımını değerlendirir. Disiplin temelli içerik tasarımda; okul günü boyunca ayrı zaman bloklarında ayrı konularla disiplinlerin katı bir şekilde ayırımına odaklanılır. Bütünleştirme için hiçbir girişimde bulunulmaz, aslında bundan kaçınılır. Paralel disiplin tasarımda; eğitmenler derslerini diğer disiplinlerde verilen konulara karşılık gelecek şekilde kendi disiplin alanlarında paralel bir şekilde işlerler. Tamamlayıcı disiplin birimleri veya dersleri tasarımda; belirli bir disiplinin bir temayı veya konuyu araştırmak için resmi birleşik bir derste diğer disiplinlerin eğitmenleri bir

araya getirilir. Disiplinlerarası birimler/dersler tasarımında; haftalık, aylık, dönemlik vb. süreler için belirlenen bir ders ya da birimde okulun müfredatındaki tüm disiplinler bir araya getirilir. Entegre gün modeli; çocuğun dünyasında ortaya çıkan temalara ve sorunlara dayalı, tam günlük bir programdır. Devlet veya okul tarafından belirlenen müfredat içeriği yerine, çocuğun soruları ve ilgi alanlarına odaklanan organik sınıf yaşamına dayalı bir yaklaşımdır. Programı tamamlama yaklaşımı; disiplinlerarası çalışmanın en uç şeklidir. Öğrenciler okul ortamında yaşarlar ve müfredatı günlük yaşamlarından çıkarırlar (Jacobs, 1989, s. 13-24).

İnterdisipliner yaklaşıma dayalı pratiklerden ve Jacobs'ın müfredat modellemelerinden (Jacobs, 1989, s. 13) yola çıkan bu çalışma; Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde 2019-2020 Güz Yarıyılında *Kültür Sanat Tarihine Giriş (KSTG)* ve *Mimari Anlatım Teknikleri (MAT)* derslerinin bütünleşik yürütülmesi deneyimine dayanır. Tarihsel bir akış içerisinde iki farklı dersi aynı içerikte bir araya getirilerek bütünleşik eğitim modellemesini uygulamaya koyar. Bauhaus okuluyla sistemleşen temel tasarım dersiyle başlayan modern tasarım eğitimini de tartışmaya açar. Deneyimden yola çıkarak getirilen müfredat önerisi, yerleşik dört yıllık mimarlık programını; sanat, mimarlık ve kuram pratiklerinin ilişkiseliliği üzerinden yenilikçi bir bakış açısıyla güçlendiren manifest nitelikte bir yaklaşım sunar.

Günümüzde, her meslek alanında olduğu gibi mimarlık mesleği ve bu mesleğin öğretildiği eğitim programları çeşitli yeterlilik ve akreditasyon süreçlerine dâhil olmuştur. Ülkeden ülkeye ve kısmen de ülke içinde farklılıklar gösterebilen mimarlık eğitimi veren mimarlık programları arasında bir taraftan yenilikçi programları destekleyen bir taraftan da mevcut programların uluslararası standartlara uygunluğunu sağlayan çeşitli kuruluşlar faaliyetlerini yaygınlaştırmışlar ve akredite mimarlık programlarının geliştirilmesine teknik destek ve sonrasında denetim olanağı sağlamaktadırlar. 1940'da kuruluşundan itibaren; "Eğitim felsefelerinin veya uygulamalarının standardizasyonuna yönelecek koşullar yaratmamak veya koşulların yaratılmasına değil, daha ziyade bireysel okula özel koşullara uygun uygulamaların geliştirilmesini teşvik edecek koşullar yaratmak ve sürdürmek", misyonunu edinen The National Architectural Accrediting Board (NAAB), uluslararası akreditasyon sertifikası da veren Amerika Birleşik Devletleri'nde mimarlık programı alanında faaliyetlerini sürdüren bağımsız bir kuruluştur (The National Architectural Accrediting Board

[NAAB], 2021). Yine, The European Association for Architectural Education (EAAE); Avrupa'da mimarlık okulları düzenlemek, mimarlık eğitiminin kalitesini artırmak için Avrupa mimarlık okulları ağı oluşturmak, tartışmaları, değişimleri ve ortak bir politikayı teşvik etmek misyonunu üstlenen, Avrupa Birliğine ait ülkelerle sınırlı olmayan ve tüm Avrupa ülkelerinin katılabildiği üyeliğe dayalı kar amacı gütmeyen Belçika tescilli uluslararası bir kuruluştur. Çalıştay ve proje faaliyetleri ile uluslararası düzeyde mimarlık programlarını kısmen tartışmaya açmaktadır (The European Association for Architectural Education [EAAE], 2021).

Ulusal düzeyde faaliyet gösteren bu tür kuruluşlardan biri de ülkemizde Mimarlık Akreditasyon Kurulu adıyla 2006 yılından bu yana TMMOB Mimarlar Odası çatısı altında çalışmalarını yürüten MiAK'dır. Mimarlık Eğitimi Akreditasyon Derneği-MiAK olarak kuruluşu ise 2019 tarihinde onaylanmıştır. Mimarlık eğitiminin değerlendirme ve akreditasyon çalışmaları aracılığı ile geliştirilmesini ve böylece, daha iyi eğitilmiş ve kalitesi yükseltilmiş mimarlar yetiştirilerek toplum refahının ileri götürülmesini hedefleyen MiAK, mimarlık eğitimi veren mimarlık programlarının değerlendirilmesi ve akredite edilmesi sürecini ayrıntılı olarak düzenlemekte ve uygulamakta; kurumlara mimarlık eğitiminin değerlendirilmesi ile ilgili alanlarda teknik bilgi vermektedir. Akredite edilen kurumlar, bölümler ya da dereceler değil eğitim programlarıdır. Bir programın akredite edilebilmesi için, o programı tamamlamak üzere öğrencilerce izlenebilecek çeşitli seçeneklerin tümünün ilgili ölçütleri sağlaması gerekir. Ayrıca MiAK tarafından akredite edilmiş bulunan programlar, mimarlık alanında yükseköğretim düzeyindeki en az dört (4) yıllık lisans ve MiAK tarafından belirlenen lisansüstü programlardır¹.

Uluslararası ve ulusal alanda öne çıkan benzeri kuruluşların, mimarlık mesleği ve eğitiminde standart kalite ve uluslararası geçerliliği destekleyen hedefleri her ne kadar olumlu bir çaba gibi görünse de, eleştirel bir yaklaşımla olumsuz yönde etkileri olduğu da görülebilir. Mimarlık mesleği ve mimarlık eğitiminin süregiden tartışma konusunu olan teorik ve pratik arasındaki ayrışmadan kaynaklı bütünleşme problemini ele aldığı makalesinde Akgün; Bologna, MiAK vb. akreditasyon kıstaslarının tek tipleşmeyi desteklediğini, farklı eğitim modellerinin oluşmasına dolaylı olarak engel

¹ <http://miak.org>. 2017 de başlayan MiAK akreditasyon başvurusunun Ağustos 2020 tarihi itibarıyla Üniversiteler ve programları bazında listesine: <http://miak.org/index.cfm?sayfa=okullar> adresinden ulaşılabilir.

olduğunu, farklı öncelikleri ve programları olan mimarlık okulları sayesinde mimarlık disiplininin farklı alanlarıyla bütünleşme imkânının daha fazla olacağını ileri sürer (Akgün, 2016, s. 10-11).

Bu kuruluşlar bünyesinde yürütülen faaliyetlerin, bu makale kapsamında önerdiğimiz müfredat programını destekler nitelikte misyonlar edindikleri görülmektedir. Hiç şüphesiz mesleki yeterlilik ve mimari program akreditasyonu disiplin içinde tutarlılık, sürdürülebilirlik ve verimliliği sağlar, ancak; bu makalede önerilen müfredat akreditasyon için başvuru yapılabilecek bir mimarlık programı taslağı olmaktan ziyade kişisel deneyimden yola çıkan ve sezgisel bir manifesto özelliğini de taşıyan bir müfredattır. Önerilen müfredat, mimarlık ve mimarlık eğitim programı alanında interdisipliner, bütünleşik eğitime dayalı yenilikçi modelleri tartışmayı önerir ve mimarlığın disiplinler ketumluğunu kırmak yönünde tartışmaya açık alan üretir.

İki yılda bir gerçekleştirilen ve son olarak "Mimarlık, Mesleki Gelişim ve Eğitim Politikaları" temasıyla 13 Aralık 2019 yılında 10'uncusu gerçekleştirilen Mimarlık ve Eğitim Kurultayları, her ne kadar mimarlık ve mimarlık eğitimi alanında bir tartışma ortamı yaratsa da tartışmalarda politik ve mesleki sorunların öne çıktığı görülmektedir. Mimarlık ve Eğitim Kurultayı-VII'de MiAK başkanı Esin sunumunda (Esin, 2014):

Bir bölümden, "programdan" ya da öğrenciden "öğrenenden" akreditasyon ne bekliyor? Öğrenenin hangi bilgi ve becerileri kazanmış olduğu test ediliyor, anlaşılmaya çalışılıyor? Programdan beklentiler kısaca şöyle ifade edilebilir:

I. Bilgi ve Becerinin Bütünleştirilmesi

Program mimarlık bilgisini bütünleştirebilmeli,
Ders ve projeler öğrenenin düşünce ufkunu açmalı,
Müfredat dışı tartışma ve zihinsel beslenme ortamları yaratabilmelidir.

II. Eleştiriye ve Değişime Açık Olma, Özgünü Arama

Program eleştiriye, değişime ve dönüşüme açık olmalı,
Her düzeyde özgünlüğü alkışlamalı, peşinde olmalıdır.

III. Bireysel Gelişim ve Farkındalık

Program öğrenenin kendi gelişim çizgisini oluşturmasına olanak sağlamalı,
Öğrenenin kendisini geliştirmesine olanak tanımalıdır, o da bir "öğrenen"dir,

şeklinde bir eğitim programından beklenenleri genel olarak özetlemiştir. Beklentiler, burada önerilen müfredatla gerçekleştirilmeye çalışılan pratiklerle uyumludur.

Bununla birlikte, mimarlık eğitiminde asgari standart arayışının yanında eğitimin tek tipleşmesinin de önüne geçen bu beklentilerin; kapsamlı ve detaylı bir mimarlık programı üzerinden tartışılması, mimarlık programlarının çeşitlendirilmesi ve farklı programların önerilmesi ile pratiğe dökülmesi mümkündür.

Deneyim (Uygulanan Müfredat)

Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Bölümü, 2006 yılında Dicle Üniversitesi bünyesinde “Mardin Artuklu Mimarlık Fakültesi” adı altında eğitim vermeye ve 2010 yılında üniversitenin sosyal bilimler üniversitesi olma arzusuna paralel bir şekilde disiplinlerarası anlayışı benimseyerek Mardin’de eğitim vermeye başlamıştır. Farklı disiplinlerden gelen akademik kadroya sahip olmasının avantajıyla yenilikçi bir eğitim yaklaşımını hayata geçirerek, mimarlık alanında gelenekselliğin dışına çıkan ders içerikleri ve tasarım olanaklarını desteklemiştir. Nitekim, 2017 yılında, uluslararası saygın mimarlık yapı ödülleri olan *Mies van der Rohe Ödülü* için Türkiye’den eğitiminden ötürü ilk kez yapı dışında aday gösterilmiştir (Bayhan, 2016). Esnek ve disiplinlerarası deneyime olanak sağlayan bu eğitim anlayışı sayesinde, 2019-20 Güz Yarıyılında, 1. Sınıf öğrencilerine verilen kuramsal ve uygulama alanlarındaki *Kültür ve Sanat Tarihi’ne Giriş (KSTG)* ve *Mimari Anlatım Teknikleri (MAT)* dersleri bütünleşik yürütülmesi fikri hayata geçirilmiştir. Derslerin mevcut programları esas alınsa da süreç içinde programlar esneyerek parçalanmış, iç içe geçmiş ve alanlar birbirlerini tekrar tekrar yenilemiş, dönüştürmüş ve desteklemiştir. Derslerin etkileşimiyle birlikte her ders sonunda bir sonraki dersin nasıl işlenebileceği öğrencilerle birlikte tartışılmıştır. Haftalık olarak ders konularının uygulama konularıyla bütünleştirilmesi ile Tablo 1’de gösterilen ders akışı benimsenmiştir.

Tablo 1. İki Dersin Haftalık Bütünleşik Ders Akışı

HAFTA	Kültür ve Sanat Tarihine Giriş	Mimari Anlatım Teknikleri
1	<i>Giriş: Kültür, sanat, tarih</i>	Tesadüfi lekelerin üretilmesi ve kontrollü çizgilerle denetimleri
2	Mağara dönemi	Mağara resmi tarzında leke çalışması
3	Mezopotamya	Stilize soyutlama
4	Mısır	Leke ve kontur
5	Anadolu uygarlıkları	Üç boyutlu formlar
6	Antik Yunan	Perspektif
7	Ara sınav	Dosya teslimi
8	Roma	Perspektif
9	Ortaçağ	Deformasyon

10	Doğu	Soyut ve figürsel süs
11	Rönesans	Perspektif, oranlar ve ışık gölge
12	Aydınlanma	Perspektif, oranlar, ışık gölge ve renk
13	Modernlik	Modern resimsel anlatım
14	Modernlik	Kolaj
15	Final	Dosya teslimi

1. Hafta: KSTG dersinde kültür, sanat ve tarih genel kavramlarıyla birlikte ele alınmış; MAT dersinde ise rastgele renkli lekeler çeşitli yollarla (serpme, damlatma, sürme, dağıtma) oluşturulmuş ve leke yorumlama ile lekelerin figürsel çizgilerle denetlendiği bir atölye yapılmıştır.

2. Hafta: KSTG dersi Mardin il merkezdeki İplik Mağaraları'nda yapılmış ve mağara resmi konusu işlenmiş; MAT dersinde ise lekelerle "mağara dönemiyle empati kurduğunuzda bu mağarada nasıl yaşarsınız?" temalı çalışma yapılmıştır.



Görsel 1. 2. Hafta MAT'da yapılan çalışma örnekleri

3. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı ile birlikte MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş, Mezopotamya kültür ve sanatı anlatılmıştır. MAT dersinde ise Mezopotamya sanatındaki stilizasyondan yola çıkılarak dönemle empati kurma temelli soyutlama çalışması yapılmıştır.

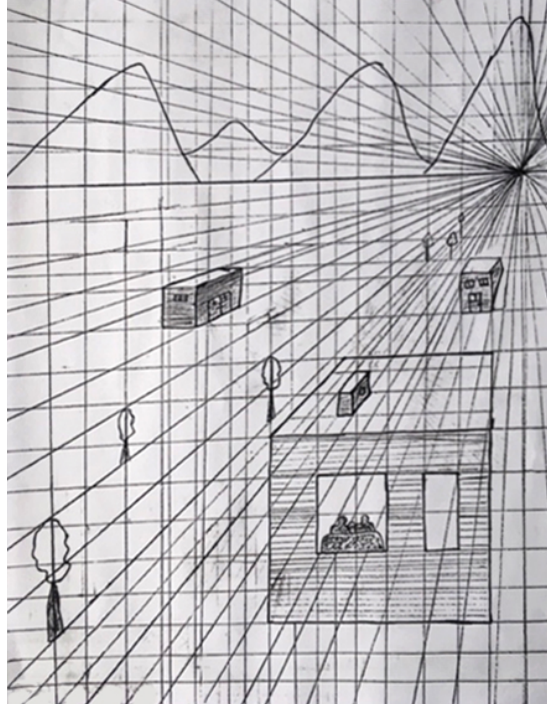
4. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı ile birlikte MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş, Mısır sanatı ve kurallı Mısır resmi anlatılmıştır. MAT dersinde ise leke ve çizgiden oluşan Mısır sanatı üzerinde konuşulmuş ve dönemle empati temelli leke-çizgi çalışması uygulanmıştır.



Görsel 2. 4. Hafta MAT'da yapılan çalışma örnekleri

5. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar değerlendirilmiş, Anadolu uygarlıkları kültür ve sanatı anlatılmıştır. MAT dersinde ise aynı konu konuşulmuş ve dönemle empati kurularak üç boyutlu form tasarımı yapılmıştır.

6. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Antik Yunan akılcı felsefesi ile sanatı anlatılmıştır. MAT dersinde ise modernliğe kadar sürecektir olan akılcı sanatın ilk örnekleri üzerinde durulmuş ve akılcı perspektif uygulama çalışmasına başlanmıştır.



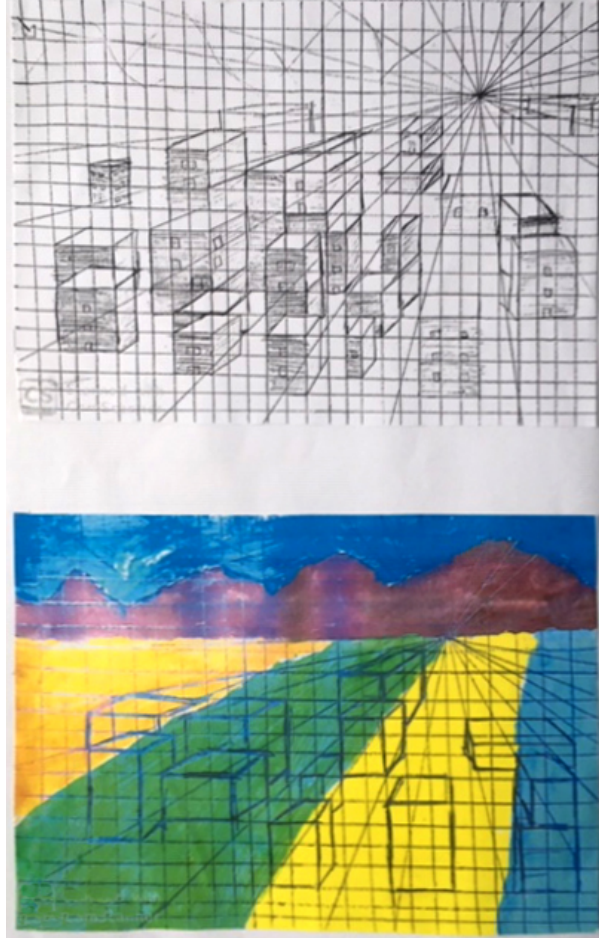
Görsel 3. 6. Hafta MAT'da yapılan çalışma örneği

7. Hafta: KSTG'de ara sınav; MAT'da dosya teslimi.

8. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Roma akılcı felsefesi ve sanatı (Vitruvius, oranlar ve Roma mühendisliği) anlatılmıştır. MAT dersinde ise Roma dönemi kısaca konuşulmuş ve modernliğe kadar sürececek olan akılcı perspektif ve oranlar çalışmasına devam edilmiştir.

9. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Ortaçağ kültür ve sanatı (deformasyon ve ifadeci anlatım) anlatılmıştır. MAT dersinde ise Ortaçağ dönemi kısaca konuşulmuş ve figüratif deformasyon ve ifadeci anlatım uygulanmıştır.

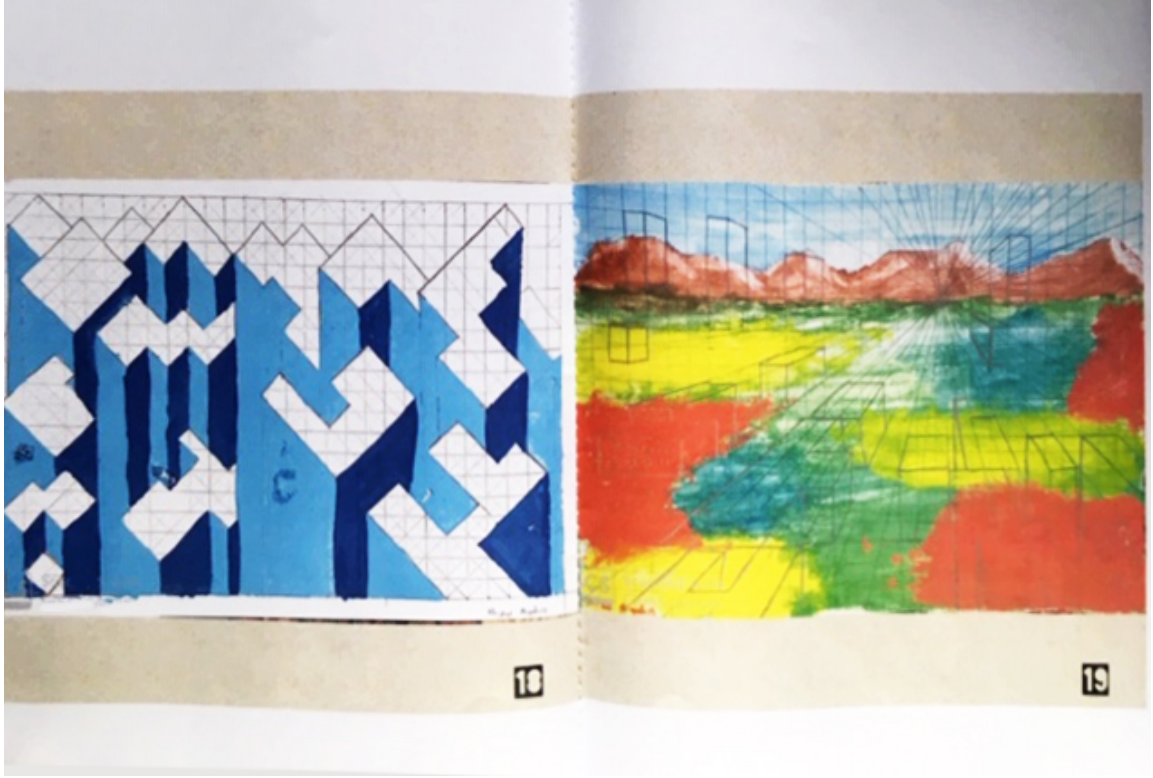
10. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Doğu sanatları (Ortadoğu, Hindistan ve Çin) anlatılmıştır. MAT dersinde Doğu sanatları, özellikle minyatür ve süs üzerine konuşulmuş ve soyut süs uygulaması yapılmıştır.



Görsel 4. 11. Hafta MAT'da yapılan çalışma örnekleri

11. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Rönesans (perspektif, renk, oranlar, ışık gölge) anlatılmıştır. MAT dersinde, Rönesans dönemi kısaca konuşulmuş ve akılcı perspektif ve oranlar ile ışık gölge çalışmasına devam edilmiştir.

12. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve Aydınlanma akılcı felsefesi ile sanatı (klasik sanat) anlatılmıştır. MAT dersinde, aydınlanma dönemi kısaca konuşulmuş ve akılcı perspektif ve oranlar ile ışık gölge ve renk çalışmasına devam edilmiştir.



Görsel 5. 12. Hafta MAT'da yapılan çalışma örnekleri

13. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve modernlik ve modern sanat akımları anlatılmıştır. MAT dersinde, serbest renkli modern anlatım uygulaması yapılmıştır.

14. Hafta: KSTG dersinde giriş olarak önceki dersin kısa tekrarı yapılmış, MAT dersindeki çalışmalar konuşulmuş ve modernlik ve modern sanat akımları anlatılmıştır. MAT dersinde, serbest renkli kolaj çalışması yapılmıştır.

ulaşılması lineer bir sürece dayansa da, sürekli geri dönüşler ve ilişkisellikler kurularak bilgi ve uygulama pratikleri zenginleştirilmiş, bilgi yanında empatiyle çok yönlü anlama ve zihinsel esneklik desteklenmiştir.

Mimari Anlatım Teknikleri dersi ile *Kültür ve Sanat Tarihine Giriş* dersi programları esas alınarak tasarlanan ve yürütülen bu deneyim, tasarım derslerinin de bütünlük eğitim modellemesiyle yürütülmesinin efektif olacağını gösterir niteliktedir. Bu model, Güzel Sanatlar okullarında aydınlanmacı klasik desen eğitimine alternatif veya onunla bileşen bir model olarak görülebilir. Temel tasarımın tarihsel ifade tarzlarıyla birleştirilmesini önerir. Hiç şüphesiz sanatın tarihi temel tasarım bilgisini içermektedir. Burada yapılmak istenen temel tasarım ve modern-postmodern tasarımın tarihsel sürece yayılmasıdır.

Temel tasarım, hem tarihle ve kuramlarla bağları hem de elemanlar/teknik ve fikirler/tasarım anlamında soyuttur ve soyut bir noktadan başlar. Zamanla eğitim ve uygulama anlamında akademik klişelerin üretilmesine yol açmış, yeni gelenekselliklerin oluşması sonucunu doğurmuştur. Bu geleneksellikler geniş anlamda okullarda ya da sanat-mimarlık çevrelerinde klişeleşmeler halinde olabildiği gibi bireysel klişelere de dönüşmüştür ve dönüşme olasılıklarını içinde barındırmaktadır. Geleneksellikler ve klişeler ise zihinsel esnekliği ve tasarımsal yaratıcılığı sınırlayarak her türden pratiğin birlikte ve/veya ayırık olarak nitel farklılaşmasını engeller.

Temel tasarımda; soyut olarak başlayan renk, kontur, leke doku gibi elemanlar üretildikleri zaman, yer ve koşullardan koparılmıştır. Bu elemanları yaratıcı biçimde kavramanın yollarından biri ise; ortaya çıkış dönemleri, neden ve nasıl oluşup değiştiklerinin bilgisine sahip olmak, pratiğini kavramak ve insan zihninde yer edişlerini sağlamaktır. Geriye dönüşle temel tasarım elemanlarının ortaya çıkış dönem ve koşullarıyla ilişki içinde öğrenilip uygulanması, dönemleri çok yönlü anlamayı da sağlar. Böylece kuram ve uygulama birbirlerini çoğaltıp geri dönüşlerle destekleyerek öğrenilirken, bu ilişkinin esnekliği ve geçirgenliği de zihinsel esnekliği ve yaratıcılığı destekleyen bir özellik kazanır: Dersler birbirlerini desteklemekle kalmaz birbirlerine nüfuz ederler, geri dönüşlerle birbirlerini sağlamlaştırır ve disiplinler arasındaki bu akış disiplinlerarasılık fikrinin kendisinin de özümsemesi sonucunu ortaya çıkarır.

Bütünleşik eğitim, kuramsal ve uygulamalı derslerin birbiriyle etkileşimlerinin maksimum düzeye çıkarılarak geçişimli yürütülmesi pratikleri olarak tanımlanabilir. Dersler arasında etkileşim ve geçişimi sağlamak üzere çoklu ders pratikleri, birbirini destekleyecek ve her aşamada değişim esnekliğini de gözetecek şekilde planlanır.

Bütünleşik eğitim modeli, kuram, teknik ve tasarımın birbirleriyle iç içe yürütülmesiyle gerçekleşir. Kuramsal derslerde yer alan teknik ve tasarım bilgisinin içerik olarak teknik ve tasarım derslerine nüfuz etmesi, teknik ve tasarım derslerinde yapılanların kuram dersleriyle birlikte dönüşümlü olarak akışması söz konusudur. Kuram, teknik ve tasarım kendi mecralarından ve araçlarından koparılmazlar ama çeşitli şekillerde birbirlerine akışları genel veya detay şeylerde olabildiğince çok ve çeşitli olur. Örneğin tarih öğreniminde önemli bir problem olan anakronizm, bütünleşik model içerisinde dönemlere ilişkin empati çalışmaları ile aşılabılır. Bu çalışmaların teknik ve tasarım derslerinde yapılması gerekir ve yaratıcı faaliyetin önemli bir yönü olan empatinin tasarım faaliyeti içindeki yerini sağlamlaştırır.

Lisans düzeyinde eğitim veren mimarlık bölümleri için Tablo 2'de verilen sekiz dönemlik müfredat önerilmektedir. Bu öneride dersler ve konular kuramsal, tasarım ve teknik olarak ayrılmaktadır. Kavramların sözlük taraması sonrası içerik ayrımları şöyle sınıflandırılmıştır: "*Tasarım 1*: Bina, mobilya veya tefrişat gibi işlevsel, grafik veya seri üretim nesnesinin biçimlendirmesi veya işlenmesi, yaratılması ve planlaması. *Tasarım 2*: Şema; genellikle bir dizi eskiz, belge, çizim, maket veya dijital yollarla bir bina, inşa alanı, yapıt veya nesnenin temsili" (Design, 2008). Mimarlıkta karşılığı olan dersler ise mimari tasarım stüdyolarıdır. "*Teknik*: Makineler, teknoloji veya uygulamalı bilim ile ilgili. (Technic, 2008). *Teknoloji 1*: Faydalı bir işlevi yerine getirmek için bilimin pratik kullanımı. *Teknoloji 2*: Mühendislik bilimleri ve endüstrideki uygulamaları" (Technology, 2008). Mimarlık müfredatındaki karşılığı yapı bilgisi, rölöve, konstrüksiyon ve strüktür ile bilgisayar destekli tasarım, teknik çizim gibi, imaj üretme teknikleridir. *Kuramsal* ise eğitim literatüründeki kuramsal dersleri kasteder: Kültür ve sanat tarihine giriş, mimarlık tarihi ve bunlarla ilişkilenen felsefi ve sosyolojik kuramları içerir. Bu kavramlar teorik irdelenmeden azade, eğitim literatürü açısından ele alınmıştır; teknik, kuramsal ve tasarım ayrımı mimarlık literatürünün disipliner açıdan başat kısımlarını kasteder ve bütünleşik eğitim yaklaşımı da bu üç ana alan arasında işleyebilir.

Tablo 2. Mimarlık Bölümü için Sekiz Dönemlik Müfredat Önerisi

1. Sınıf
1. Dönem:
<i>Kuramsal:</i> Kültür ve sanat tarihine giriş
<i>Felsefe ve sosyolojiye giriş, mimarlık teorisi ve kavramalarına giriş</i>
<i>Tasarım:</i> Mimari tasarım stüdyosu: Kuramsal içerikle ilişkilenen projeler
<i>Teknik:</i> Mimari anlatım teknikleri: Kuramsal içerikle ve temel tasarım stüdyosuyla ilişkilenen teknikler
2. Dönem:
<i>Kuramsal:</i> Doğal toplumlarda mimari, din, büyü, sanat, efsane
<i>Tasarım:</i> Doğal yapı ve ilksel mimari içerikli proje (doğal toplumlara ilişkin empati çalışmalarını da kapsar)
<i>Teknik:</i> Doğal toplumlarda yapılar ve ilksel mimarilerde teknik
<i>Bilgisayar destekli tasarıma giriş</i>
2. Sınıf
3. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Mezopotamya ve Mısır mimarlığı, mitoloji ve kutsal anlatı
<i>Tasarım:</i> Mezopotamya ve Mısır'dan yola çıkan stilizasyon ve soyutlama içerikli mimari proje
<i>Teknik:</i> Tuğla yapı ve sütunlu taş yapı
<i>Bilgisayar destekli tasarım</i>
4. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Antik Yunan ve Roma dönemi mimarlığı, ilkçağ düşüncesi
<i>Tasarım:</i> Antik Yunan ve Roma içerikli mimari proje
<i>Teknik:</i> Taş yapı, sütun, kemer, kubbe, tonoz, kubbe Bilgisayar destekli tasarım
3. Sınıf
5. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Batı Ortaçağı ve İslam Mimarlığı, Ortaçağ toplumsallığı ve düşüncesi
<i>Tasarım:</i> Batı Ortaçağı ve İslam Mimarlığı, Ortaçağ toplumsallığı ve düşüncesi içerikli mimari proje
<i>Teknik:</i> İfadeci taş yapı, sütun, kemer, tonoz, kubbe, süsleme
6. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Rönesans ve Aydınlanma'dan Modernliğe mimarlık tarihi, Rönesans ve Aydınlanma düşüncesinden modernlik düşüncesine
<i>Tasarım:</i> Modern yapı projesi
<i>Teknik:</i> Rölöve, konstrüksiyon
4. Sınıf
7. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Modern mimarlık tarihi, çağdaş sosyal teori, modern sanat akımları
<i>Tasarım:</i> Modern mimari proje
<i>Teknik:</i> Rölöve, konstrüksiyon
8. Dönem
<i>Kuramsal:</i> Güncel mimarlıklar, güncel teoriler, güncel sanat
<i>Tasarım:</i> Güncel mimari bitirme projesi

Bu müfredat önerisinde önemli olan, kuram ve uygulama eğitmenlerinin çeşitli tarzlarda birlikte çalışmasıdır. Eğitmenler dönemlik ders planlarını iletişim içinde hazırlar, birbirlerinin derslerinin programlarını takip eder ve/veya katılır, birbirleriyle ve

öğrenciyle iletişim ve gerektiğinde kuram, tasarım ve teknik konularında ortak ders yaparlar. Öğrenci her derste bir diğer dersi de düşünür ve irdeler. Dersler arasındaki analitik bağları kavrama düzeyi artar. Tasarım projelerini edindikleri kuramsal, teknik ve tasarımsal arkaplanla yaparlar. Kuram derslerinde geri dönüşler sayesinde dersler arasında çok yönlü akışlar gerçekleşir. Öğrencinin teknik bilgisi pekişir, kavrayışı çok yönlü olarak bütünselleşir ve güçlenir. Örneğin Antik Roma döneminde ve Ortaçağ'da kemer-kubbe-tonoz sistemini öğrenen bir mimarlık öğrencisinin malzeme ve taşıyıcılık bilgisi pratikleşir. Rönesans'ta klasik resim çalışan öğrencinin anatomi, oran ve kompozisyon bilgisi pekişir. Bütünleşik müfredat programında öğretmenlerin iş yükleri ve performansları aynı anda yükselir. Tarihsel dönemlere göre yapılan stüdyolarda, konuların kısıtlanması ise bu modellemenin dezavantajlı tarafı olarak görülebilir.

Bu müfredatta kuramsal, teknik dersler ve stüdyoların eşgüdümlü yürütülmesi mümkün olur/yürütülmelidir. Kuramsal, tasarım ve teknik alanlarından eğiticiler her dönem birlikte çalışmalı, aynı programın bileşenleri olarak eğitimin akışına göre programın senkronizasyonunu sağlamalıdır.

Tarihsel dönemselliklerde kuram, teknik ve tasarım birbiriyle bütünlük arz eder. Derslerde kuram, teknik ve tasarımların ortaya çıktıkları dönemselliğin incelenmesi ve o döneme ilişkin empati temelli çalışmalar yapılması esastır. Bu şekilde kuram, teknik ve tasarım bütünleşik olarak her türden pratiğe dökülebilir; kuram, teknik ve tasarım dersleri arasındaki kopukluklar giderilir. Tarihsel dönemselliklerin ele alınmasında bu yaklaşımın benimsenmesi, mimarlıktaki yapı bilgisi ve restorasyon bilgisine ilişkin birikimi de canlandırır, dönüştürür. Öğrenci, her tarihsel dönem için çalışırken ve tekrar yeni tasarımlar yaparken kendi bilgi ve tasarım pratiğini de oluşturur.

Bu müfredat önerisi hiç şüphesiz uygulamada revize edilmeye açıktır ve üzerinde tartışılması gereken ders içeriklerinin ana hatları ile verildiği manifest bir modellemedir. Mimarlık kuramı ve eğitimi üzerine yazım ve uygulama pratiği özelliği taşır. Bu yönüyle mimarlık programı değil, deneyim üzerinden önerilen müfredattır ve mimarlık eğitiminde yeni ve farklı bir mizansene çağrıda bulunur. Bu mizansenin oluşturulmasında avangart akımların deneyimlerinin yeniden hatırlanması kuşkusuz önemlidir. Mimarlık alanında avangart akımların önemini Tanju şöyle değerlendirir

(Tanju, 2003, s. 57):

Avangart genellikle kabullenilenin aksine, kimi egosantrik öznelerin uçuk kaçık etkinliklerinin çok ötesinde anlam taşıyor. Organik, rasyonel ya da sentetik, her türlü *bütünsellik/birlik nostalgilerinin*; gerçekliğin tek ve doğru temsiline dayanan uzlaşma arayışlarının kaçınılmaz bir terör içerdiğini fark etmek gerekiyor, tıpkı vücuttaki sıvı dolaşımının yol açtığına benzer bir terör. Eğer mimarlığın, teknokratik eylemlerin ve moda üretiminin dışında, hala anlamlı olma gizilgücü varsa, bunu ancak etkin farklılıkların üzerinden işleyen bir deneysellikle gündeme getirmesi gerekiyor.

Makale kapsamında değinilen akreditasyon kuruluşlarının niyet olarak önerdikleri ancak pratikte standartlaşmaya da yol açan destek ve denetim süreçleri, sanat, mühendislik ve mimarlık alanlarını bir araya getirerek farklılık ve yaratıcılıktan beslenen Bauhaus ve Konstrüktivizm gibi avangart akımların hayat ve eğitim üzerinden deneyimledikleri süreçlerden farklı bir mecrayı temsil eder. Bu mecradan hareket eden her türden mimarlık pratiği yeni tartışmaların önünü açar, disipline hapsolmuş pratiklerin ilişkiselliğinin yaratıcı üretimler için elzem olduğunu hatırlatır.

KAYNAKÇA

Akgün, Y. (2016). Bütünleşik Mimarlık Eğitimi ve Pratiği. *Ege Mimarlık Dosya*, 93.

Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.

Bayer, H., Gropius W. ve Gropius I. (ed.). (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. New York: 1. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf

Bayhan, B. (2016, 22 Aralık). 2017 Mies Ödülü'ne Türkiye'den 13 Proje Aday Gösterildi. *Arkitera*. <https://www.arkitera.com/haber/2017-mies-odulune-turkiyeden-13-proje-aday-gosterildi/>. Erişim Tarihi: 13 Şubat 2021.

Conrads, U. (1991). *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. (Çev. Dr. S. Yavuz). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Design (2008). N. Davies ve E. Jokiniemi (Ed) *Dictionary of Architecture and Building Construction* (s. 112). USA: Architectural Press is an imprint of Elsevier.

EAAE, *About EAAE*. <https://www.eaae.be> . Erişim Tarihi: 13 Şubat 2021

Esin, N. (2014). Mimarlık Eğitiminde Akreditasyon Tartışmalı Konular Üzerinde

Yeniden Düşünelim. *Mimarlık Dergisi*, 376.

Gropius, W. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus*. (Çev. P. M. Shand). Cambridge: M.I.T.

Jacobs, H. H. (Ed.). (1989), *Interdisciplinary Curriculum: Design and Implementations*. USA Alexandria: Edwards Brothers Inc.

MiAK. *Mimarlık Akreditasyon Kurulu Çalışma Esasları 2017*. <http://miak.org>. Erişim Tarihi: 13 Şubat 2021

MiAK. *MiAK Başvurulu Mimarlık Programları ve Süreçleri*. <http://miak.org/index.cfm?sayfa=okullar>. Erişim Tarihi: 13 Şubat 2021.

NAAB. *History*. <https://www.naab.org>. Erişim Tarihi: 13 Şubat 2021

Said, E. W. (1983). *The World, The Text and The Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP.

Stevens, G. (2014). *A History of Architectural Education in the West 2001*. <http://www.archsoc.com/kcas/Historyed.html>.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Tanju, B. (2003). Avangart Hemen Şimdi!. *Arredamento Mimarlık*. 155, 57-58.

Technic (2008). N. Davies ve E. Jokiniemi (Ed) *Dictionary of Architecture and Building Construction* (s. 376). USA: Architectural Press is an imprint of Elsevier.

Technology (2008). N. Davies ve E. Jokiniemi (Ed) *Dictionary of Architecture and Building Construction* (s. 376). USA: Architectural Press is an imprint of Elsevier.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* Oyununda Mimetik Arzu ve Kısır Döngü

Geliş Tarihi/Received: 09.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 13.02.2021
DOI: 10.46372/arts.857199

Dr. İbrahim GÜNGÖR
Dokuz Eylül Üniversitesi
GSE, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı (Mezun)
ibrahim.gungor99@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3633-8524

ÖZ

Bu çalışmada temel amaç Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununun Rene Girard'ın kapsamlı bir teoremin başlangıç noktası olarak ortaya attığı 'mimetik arzu' kavramı çerçevesinde analiz edilmesidir. Girard, edebiyat kuramcısı olarak başladığı akademik çalışmalarına kültürün ve dinin kökenlerine eğildiği bir sentez ile devam etmiştir. Bu esnada da mitleri, kutsal kitapları, romanları ve hatta tiyatro metinlerini çözümlenmeleri için sadece bir analiz malzemesi olarak değil aynı zamanda bir kanıt niteliğinde kullanmıştır. Köken olarak bir halk hikâyesine dayanan *Ferhad ile Şirin* oyunu da 'mimetik arzu'nun yoğun olarak görüldüğü bir ilişkiler ağına ve rekabetten şiddete uzanan bir çatışma ortamına sahiptir. İlk bakışta romantik görülebilecek yapısının derinlerinde yatan 'arzunun cehennemi mekanizmaları' analiz edildiğinde, oyunun Girard'ın 'romansal hakikat' olarak ifade ettiği özellikleri pek çok noktada taşıdığı görülür. Ama oyun sonuna doğru kimi koşut düşünceler ortaya çıkmaya başlar. Bu noktalar Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi bakışının oyuna nüfuz etmiş izleri ile Girard'ın bir düşüncenin karşı karşıya geldiği anlardır.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, mimetik arzu, rene girard, nâzım hikmet, ferhad ile şirin.

Güngör, İ. (2021). Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* Oyununda Mimetik Arzu ve Kısır Döngü. *ARTS: Artıklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, ss. 140-164.

Mimetic Desire and the Vicious Circle in Nâzım Hikmet's *Ferhad and Şirin*

ABSTRACT

This study aims to analyse the play *Ferhad and Şirin* by Nâzım Hikmet within the framework of the concept 'mimetic desire' put forward by Rene Girard as a terminus a quo to a comprehensive theory. Girard synthesises the academic work he begins in literary criticism with the origins of culture and religion. In the process he uses myths, religious texts, novels and plays not only as material to be analysed and deciphered but also as evidence. The play *Ferhad and Şirin* which originates from a folk story yields an environment of conflict in which a dense case of 'mimetic desire' is seen in the cobweb of relationships sprawling from rivalry to violence. When the "infernal mechanism of mimetic desire" is analysed underlying what seems at first a romantic structure, the play can be seen to carry at various points what Girard defines as 'romanesque truth'. However, towards the end of the play some parallel thoughts begin to emerge. These points are where Nâzım Hikmet's social realist point of view penetrating the text meet Girardian thought.

Keywords: theatre, mimetic desire, rene girard, nâzım hikmet, ferhad and sirin.

GİRİŞ

Rene Girard bir edebiyat kuramcısı olarak başladığı araştırmacılığının ilerleyen dönemlerinde antropoloji, kültür ve dinler tarihi gibi alanlara ilgi duymaya başlamıştır. Girard, 'şiddet' ve 'kutsal' arasındaki ilişkiyi görüşlerinin temelinde yerleştirmiş ve 'mimetik teori'sini yaratmıştır. Bu teorinin temel önermesi 'arzu'nun mimetik bir doğaya sahip olduğudur. 'Arzu' temelde mimetiktir, yani taklide dayanır. Bu düşüncesini ilk çalışmalarında edebî eserleri incelerken geliştirmeye başlamış, sonra kültürün ve dinin kökenine dair kapsayıcı bir teorem olarak *Şiddet ve Kutsal* (1972) isimli çalışmasında açıklamış, daha sonra gelen eleştirilerin de bir söyleşi dilinde yanıtladığı *Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalmış Sırlar* (1978)'da detaylandırmış ve farklı bir boyutunu da *Günah Keçisi* (1982) isimli kitabında ele almıştır. Düşüncelerinin bilimsel bir dayanak kazanması için mitleri, efsâneleri, kutsal kitapları kanıt olarak ele aldığı gibi romanları ve tiyatro metinlerini de benzer bir bakışla analiz etmiştir. Girard kurucu bir öge olarak 'şiddet' ve 'kutsal' ilişkisini incelerken edebî eserleri o derede bir kanıt niteliğinde sunar ki edebiyata estetik ya da etik değeri kadar, hatta onlardan da çok epistemolojik değer attettiği düşünülür (Fleming, 2014, s. 2).

İlk çalışmalarında Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoyevski, Proust gibi isimlerin romanlarına eğilen Girard, sonrasında Shakespeare'in oyunlarını incelemiştir. Shakespeare'in "ender bulunan ve radikal bir sezgi" (2018, s. 57) gösterdiğini söylemiş ve başlı başına Shakespeare oyunlarını ele aldığı *Theatre of Envy: William Shakespeare* (1991) isimli çalışmasını yazmıştır. Bu kitapta başka oyunlar ile birlikte özellikle *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununu Shakespeareyen mimetik teorinin kusursuz bir örneği olarak enine boyuna analiz etmiştir (Girard, 1991, s. 46). Girard, Shakespeare'in oyununa teoremi açısından yoğun ilgi duymuş ve şöyle demiştir: "Şiddetli ve kolektif mimesis hadiseleri hakkında, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndan daha belirleyici olanı yoktur herhalde (...)" (2018, s. 57).

Rene Girard'ın 'mimetik arzu' yaklaşımı göz önüne alındığında Nâzım Hikmet'in yaygın olarak *Ferhad ile Şirin* olarak bilinen ama tam adıyla *Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu* isimli oyunu (bundan sonra *Ferhad ile Şirin* olarak bahsedilecektir) da yoğun bir mimetik ilişki ağı (rekabet ağı) barındırmaktadır. Çalışmada bu iddianın detaylı olarak ortaya koyulabilmesi için

önce Girard'ın 'mimetik arzu' kavramı ayrıntılarıyla ele alınacak, sonra *Ferhad ile Şirin* halk hikâyesinin kökenlerine ve Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununun konusuna göz atılacak daha sonra da 'mimetik arzu' perspektifinden metnin okunmasına geçilecektir.

Mimetik Arzu

Yeryüzündeki şiddet döngüsü pek çok farklı dönemde farklı incelemelere konu olmuştur. İnsanların şiddete olan yatkınlığı ya da başka bir ifade ile eğilimi hep bir sorunsal olarak işlenir. Rene Girard kapsayıcı teoremi ile bu sorunun kökenine ya da içkinliğine ilişkin cevaplar bulmaya çalışır. Girard'a göre dinler ve kültürler kendilerini kurmak ve sürdürmek için şiddeti gizlemek zorundadır (2005, s. 131). Bu giz ancak mimetik olanın perspektifinden bakıldığında açığa çıkarılabilecektir.

Mimetik olanın incelenmesi Platon-Aristoteles çizgisinden bu yana sosyal bilimler ya da sanat araştırmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Rene Girard mimetik olana atfedilen olumsuz görüşlerin karşısına bir kurucu öge tasarımı ile çıkmıştır. Mimetik olanın 'sürü'ye ya da 'kullaşma'ya, 'tektipleşme'ye dönük bir potansiyel taşıdığına duyulan inancın Platon'a dayanan bir gelenekten kaynaklandığını söyler. Girard'a göre "taklit kültürel sorunsalını kesin hâliyle Platon belirlemiştir" (2018, s. 20). Ama Girard, Platon'un mimetik olana bakışında asıl unsurlardan birinin budandığını düşünmektedir. Ona göre "insan tavırlarında öğrenilmemiş hiçbir şey, ya da hemen hemen hiçbir şey yoktur ve her öğrenme süreci taklitle indirgenebilir. Eğer insanlar birdenbire taklit etmeye son verseler, tüm kültürel biçimler ortadan kalkardı" (2018, s. 18-19). Yani Girard'da taklit, üzerine özellikle çağdaş dönemde yapılmış olumsuz atıflara karşıt bir şekilde, kültürel biçimlerin kurucu olgusudur (Girard, 2013, s. 18-19). Ama mimesisi ne Aristoteles'in anladığı anlamda pozitif bir öykünme hâli ne de Platoncu bir anlamda tek başına yıkıcı bir öge olarak görmez. 'Ben' ve 'Öteki' arasındaki daimi karşılıklılığı vurgular şekilde bir mimetik ilişki tanımlar. Bu karşılıklılığı yaratan öge 'mimetik arzu'dur, yani arzunun mimetik doğasıdır.

Girard, 'mimetik arzu'yu yeryüzündeki şiddet döngüsünün köken olgusu olarak görür. 'Mimetik arzu' kavramı, ilkel düzeyde bir 'arzu üçgeni'nin işlemesi ile ortaya çıkar: 'Arzu üçgeni', Özne-model-nesne arasında oluşan ilişki biçimidir. Temel olarak 'mimetik arzu'nun oluşumunu sağlayan mekanizma budur. Girard, öznenin nesneye

karşı duyduğu arzunun model tarafından dolayımlandırıldığını iddia eder. Yani arzu önsel olarak nesnede tanımlanmaz. Bizim nesneye yönelmemizi sağlayan, arzuyu besleyen şey nesnenin 'ne'liği ya da ona duyulan ihtiyaçtan çok onun başka birisi tarafından arzuluyor oluşudur (Girard, 2013, s. 206). Gil Bailie, *Violence Unveiled: Humanity At The Crossroads (Gözler Önüne Serilen Şiddet: Dönüm Noktasındaki İnsanlık)* isimli çalışmasında bu durumu şöyle örnekler:

Şöyle bir sahne hayal edin. Küçük bir çocuk kreşte kendisi için etrafa saçılmış düzinelerce oyuncakın arasında yalnız başına oturuyordur. Orada dalgın bir şekilde oturmuş sıradan bir ilgi ile hoşuna gidebilecek herhangi bir oyuncak için bakılmaktadır. İçeriye başka bir çocuk girer ve odaya bakar. Diğer çocuğu ve çevresindeki düzinelerce oyuncakı görür. Sonra ikinci çocuğun oyuncakların arasından birini seçme zamanı gelir. En çok ilgi çekici bulacağı oyuncak hangisi olacaktır? Büyük ihtimalle ilk çocuğun sıradan bir bakışla da olsa ilgileniyor görüldüğü oyuncak. İkinci çocuk herhangi bir oyuncaktansa birinci çocukla daha çok ilgileniyormuş gibi gözükür, ama bu ilgi ilk çocuğun ilgi gösterdiği oyuncakla yönelik bir merakla çevrilir... Peki ya ikinci çocuk oyuncak için harekete geçerse ne olur? Birinci çocuğun umursamazlığı bir anda yok olur. Aniden can havliyle oyuncakla sarılır. Son derece hidretli bir şekilde "O benim" der. Onun bu yoğun tepkisi ikinci çocukta oyuncakla dönük en baştaki yumuşak harekete geçişinin sahip olduğundan çok daha güçlü bir arzu doğurur. İki çocuk birbirlerine ne kadar çok beğendiklerini kanıtlamaya çalışarak oyuncakla yönelik arzularını beslerler. Çatışma çözümsüz kaldıkça, iki çocuğun da bu kavgada biraz sorumluluk alması önerisi kararlı bir şekilde reddedilecektir. Her ikisi de bu anlaşmazlığın sorumlusunun diğeri olduğundan emin olacaktır (Bailie, 1995, s. 116-117).

Bu temel rekabet arzunun derecesini de belirler. Her iki taraf da nesneye sahip olabilmek için ona ne kadar ihtiyacı olduğu, nesnenin onun için ne kadar hayati, vazgeçilmez ve devredilemez olduğu ile ilgili varsayımlarını güçlendireceklerdir. Bu durum karşılıklı bir taklit etkisi yaratır. Nesneye ilk yönelen kişi taklitçisi tarafından engellenmeye çalışılır. Ama kısa süre içinde bu rekabet, model-özne ilişkisinin de birbiri içinde erimesine neden olur. Karşılıklı rekabet ile şiddete doğru ilerleyen çatışmalarında birbirinin taklitçisi olmaya başlarlar. Girard bu taklit durumunun özünde, arzunun özelliğinin yattığı sonucuna varır: "Arzu temelde taklit eder [mimetiktir], örnek aldığı arzuya göre biçimlenir ve örneğin seçtiği nesneyi seçer" (2003, s. 206-207).

Ama bu noktada rekabeti/çatışmayı doğuran bir eşik göze çarpmaktadır. Düşüncelere yönelik taklide duyulan ilk arzu zararsız görülür. Ama taklit ideallere/hedeflere yöneldiği anda kişi bir tehdit, rakip olarak görülmeye başlanır; rekabet ve şiddet ortaya çıkar. Kişinin temel gereksinimleri giderildiği anda ilk arzusu 'kendisi olmak' ya da temelde 'olmak'tır; özgün ve biricik varlığını hayatta görünür kılmak istemektedir. Bu hedefinin yöneleceği nesnenin ne olduğunu bilmediği için "önceden

bu 'olmak'la donatılmış olduğu anlaşılan örnek kişi bir nesneyi arzuluyorsa o nesne daha tam, daha doygun bir 'olmak' sağlayabilecek yetide" (Girard, 2003, s. 207) görülmeye başlanır. Mimetik arzu devreye girdiği andan itibaren kendi varoluşunu tehdit altında hisseden 'örnek/öteki', çatışmanın da yolunu açmış olur. Bu artık bir çeşit itibar (prestige) mücadelesidir. Girard çatışma ve bunun doğurduğu şiddet dizgesini şöyle açıklar:

Rekabetler şiddetlendikçe, rakipler buna neden olan nesnelere unutmaya yöneldikçe, birbirlerinden büyülenmiş gibi etkilenmeleri artar. Rekabet tüm dışsal hesaplarından arınır ve özetle, katıksız rekabet veya itibar rekabeti hâlini alır. Her rakip diğeri için hayranlık duyulan ve nefret edilen, hem yere serilmesi hem de özümsemesi gereken model-engel haline gelir (Girard, 2018, s. 43).

Model, engel hâline geldikçe bir yandan nesneden uzaklaşılır ama diğeri yandan da 'nesne' gerçekte sahip olmadığı bir değer kazanır. Bu değer dolayımlayıcının itibarının nesneye yansımadır (Girard, 2003, s. 248; Girard, 2013, s. 35). Girard'a göre "Üçgen arzu, nesnesinin yüzünü değiştiren arzudur" (2013, s. 35). Nesnenin kazandığı değer, ona herkes tarafından arzulamasını sağlayacak biriciklik sağlar. Bu, rekabetin doğurduğu arzunun yarattığı bir yanılsamadır. Artık temel güdülenme nesneye sahip olma düzleminde değil, rakibin alt edilmesi düzleminde işlemeye başlar. Bu alt etme işlemi sonrası kazanımları önem kazanır. Nesneye sahip olma arzusunu yaratan 'öteki'nin ona sahip olma imkânı ya da ihtimali veya bu yöndeki girişimi, özneyi onun benzeri bir arzu ile donatır. 'Öteki/model' de bir rakibin ortaya çıkışı ile başka bir güdülenme yaşar. Artık 'nesne/hedef'e yönelik bir tehdit ile karşı karşıyadır. Onu elde edemezse onusuz kalacağı düşüncesi ile arzusunu güçlendirir. Ve rekabet içerisinde o da temel hedefi olan nesneden uzaklaşarak 'mimetik arzu' ile koşullanır. Bu oluşan 'arzu üçgeni' Girard'a göre ikizkenar bir üçgendir. Dolayısıyla dolayımlayıcı ve özne birbirine yaklaştıkça arzu da artar: "Kutsal nesne yaklaşmıştır; elin erişebileceği bir yerde gibidir; özneye bu nesne arasında görünüşte tek engel kalmıştır: dolayımlayıcının kendisi. Dolayımlayıcı yaklaştıkça eylem daha ateşli bir nitelik kazanır" (2013, s. 83) Girard bu yakınlaşma sonrası oluşan şiddetli rekabet hâlinin cinayete kadar uzanabileceğini söyler (2013, s. 83).

Girard'a göre mimetik arzuyu şu üç kavramdan ayırmak olanaksızdır: Özdeşleşme, nesne seçimi ve rekabet (2003, s. 254). Seçeneklerin yaratılmasından önce bir model/öteki ile özdeşleşme, onun yöneldiği nesneye (seçeneğe) yönelim ve ortaya çıkan 'mimetik arzu' ile başlayan karşılıklı rekabet. Nesneden rekabete

yaşanan birinci yanılısama sonrası ikinci yanılısama rekabetin kartopu etkisinde yaşanır. Nesnenin kazandığı sanal prestij ya da daha önce de söylendiği gibi biriciklik, etrafına daha fazla sayıda talebin toplanmasına neden olur. Bu kalabalıklaşma sonrası şiddet zamanla toplum ya da topluluk için bir tehdit noktasına gelir. Çünkü rekabetin çözümsüzlüğü noktasında ortada şiddetten başka seçenek kalmamıştır. Her bir özne ötekini hedefi yönünde engel ve haksız görür. Ortaya çıkan bu şiddet bir intikam kısır döngüsü yaratır. İntikam ise karşılıklı bir korku sonucu ortaya çıkar; ya 'öteki' beni saf dışı bırakırsa? Bu durum dolayımlayıcı üzerinde çifte bir rol yaratır. O hem nesneyi işaret eden 'kutsal' model hem de ona kavuşmayı engelleyen 'kötü' engeldir (Girard, 2013, s. 80).

Karşılıklı şiddet, farklılıkların yok olmasına ve tüm toplumun şiddetin tehdit eden bulaşıcı etkisi karşısında savunmasız kalmasına neden olmaktadır. Bu farksızlaşma durumu yıkıcı bir şiddet döngüsü doğurur. Kartopu etkisi ile her geçen an kalabalıklaşan rekabet, günah geçişinin ortaya çıkmasını zorunlu kılar. Aksi halde şiddet önü alınamaz bir şekilde yok oluşu getirmektedir. Şiddet ile kaosa sürüklenen topluluk, şiddetin sorumlusu olduğuna inandığı bir kişiyi kurban olarak seçer. Bu kurban bunalımının da sonu anlamına gelmektedir. Topluluğu yıkıma sürükleyen şiddeti doğuran rekabet ve çatışma hâli, insanların üzerine çökmüş bir lanet olarak görülür. Bu metafizik sıçrama en temelde yatan 'mimetik arzu'nun yarattığı rekabetin ve bu rekabetin ortaya çıkardığı karşılıklı şiddetin oybirliğine dayalı şiddet ile noktalanması ya da durdurulmasına yöneliktir.

Bu noktada oybirliğine dayalı şiddet üzerine birkaç söz etmemiz gerekmektedir. Yıkıcı hâle gelen karşılıklı şiddet mekanizması ancak bir suçlunun bulunması, kurban edilmesi ya da sürgüne gönderilmesi sonrası oluşan oybirliği ya da anlaşma ile noktalanır (Bkz. Girard, 2013, s. 110-123). Bu mekanizma şiddetin bir günah geçişine yansıtılarak toplumun ya da topluluğun şiddetten arındırılması amacını taşır. Bu kez şiddet yıkıcı değil yapıcı bir neden ile kullanılmaktadır. Bu nedenle bu tür şiddete 'oybirliğine dayalı şiddet' ya da 'kurucu şiddet' denilmektedir. Buradaki şiddet koruyucu bir mekanizma olarak algılanmaktadır.

Girard'ın teoremi kimi yan yana gelmez denilen sözcükleri bir araya getirmeyi de bu temel üzerinde başarır. Şiddet modern düşüncenin tek yanlı bakışından kurtarılıp

çift taraflı bir kavrama dönüştürülür. Yani ortaya çıkışı yok edici ve kaotik olabildiği kadar kurucu ve düzenleyici de olabilir. Girard, "suçlu ve yasadışı bir şiddetin içkinliği karşısında, kutsal, yasal ve meşru şiddetin etkili aşkınlığı" nı (2003, s. 32) görür. Bu aşkınlık onun mitolojik, ayinsel ve dinsel yansıması ile ilintilidir. "Sistemin önleyici ve tedavi edici olması intikamın süreğenlikten çıkarılması için aşkınlık gerekir, böylece intikam kısır döngüsü kurulmaz" (2003, s. 32). Temelde yatan mekanizmanın unutulması ve mitsel, ayinsel bir düzen inşa edilmesi insanın kendinden kaynaklı şiddet düzenini, kendinden saklayan kutsallaştırmanın bir parçasıdır. Ama bu bilmezlik toplumlar ve topluluklar için şiddeti önleyici bir fren işlevi görmektedir (2003, s. 193, 227).

Bu noktada ortaya çıkan ikileşme ise bugün teolojik düzlemde ele alınan ve metafizik sorunsallar olarak görülen dinsel ve ayinsel görüşlerin yaşamsal kökenine ilişkindir. Girard'ın düşüncesinde şiddetin önleyici olabilmesi için uygulanan kurban mekanizmasının taşıdığı aşkınlık, bugün pek çok modern incelemecinin görmezden geldiği bir düşünceye dayanmaktadır. Kutsal ve şiddet yan yana ve aynı hedefe hizmet etmek için bulunmaktadır.

Girard'ın 'mimetik arzu' kavramı şiddeti, karşılıklı ve oybirliğine dayanan şiddeti ortaya çıkararak domino taşıdır. Bu etki daha sonra ortaya kutsal olanı ve şiddetin çözümü olan mekanizmayı çıkaracaktır. İntikam döngüsünün sonlanması için kurban bunalımı çözülmelidir. Bu da ancak bir aşkınlıştırma, bir yansıtma işlemi ile gerçekleştirilir. Kurban olarak bir kölenin, bir hayvanın seçilmesi, intikam kısır döngüsünün kırılmasına ve şiddetin aşkın bir varlığın ya da varsayımın ürünü olması sağlanarak toplum dışına atılmasına olanak sağlar. İkame kurban ismi verilen bu mekanizma aslında günümüzde bulunduğu karşılıklı günahı değil topluluktaki kişilerin birbirine karşı beslediği düşmanlığı bünyesinde toplamıştır. Ayinin etkisi tedavi edici değil önleyicidir. Yok olması ile günahlar silinmez, şiddetin topyekûn yok ediciliği önlenmiş olur (Girard, 2003, s. 139-142). Bu durum farksızlığın sonlandırılması ve toplumun yine heterojen bir birlik olması anlamını taşır. Girard'a göre: "(...) kültürel düzen, düzenlenmiş bir farklılıklar sisteminden başka bir şey değildir. Bireylere 'kimlik'lerini veren, kendilerini başkalarına göre konumlandırmalarını sağlayan bu farklılıklardır" (2003, s. 67). Girard düşmanlığı çığırından çıkarmanın farklılıkların yitirilmesi olduğunu düşünür. İnsan adaletinin temeli farklılık düzeninin korunabilmesinde yatmaktadır. Bu düzen bozulduğu anda adalet de yerinde duramaz (2003, s. 68-71).

Bu anlatılanlar temel oybirliğine dayalı şiddet mekanizmasının ana özelliklerini taşımaktadır. Kutsal ile şiddet burada da yan yanadır. İkame kurban toplumu yıkımdan kurtarmıştır; önce bütün laneti bünyesinde toplamış ve topluluğu arındırmış, arınma sonrasında ise kendisi bir kurtarıcıya dönüşmüştür. Ayınlaşan kurban törenlerinin işlevi, “şiddeti ‘temizlemek’, yani onu ‘aldatarak’, intikamının alınması tehlikesi bulunmayan kurbanlara yönelterek basıncını almaktır” (Girard, 2003, s. 49). Yani dinsel yan aslında şiddete bağımlıdır ve koruyucu bir aşkınlaştırma işlevidir.

Aşkınlaştırılarak temeldeki rekabet ilişkisini durdurmak ve toplumsal bir yıkıma götüren ‘şiddet’in yolunu kesmek, ‘şiddet’in dünya dışı bir önleyici, tedavi edici gücün parçası olarak görünmesine neden olur. Eğer bu yapılmazsa ‘mimetik arzu’nun neden olduğu her rekabette taraflar ‘şiddet’i kendi şahsında canlandırarak egemen olmak, tanrısal şiddete hakim olmak ve gücü ele geçirmek isteğine yöneleceklerdir. Ama oybirliğine dayalı şiddet mekanizması tanrıyı topluluğun dışında tutar, kişilerin gücü elde tutmak için şiddete yönelmelerine engel olur: “Şiddet bir kez dışarı atılıp tüm insanlardan kesin bir biçimde uzaklaştı mı, tanrılığın aşkınlık dışında gerçekliği yoktur. İsterik bir rekabetin doğruca tanrısalılık doğurması olanaksızdır. Tanrı, oybirliğine dayalı şiddet aracılığıyla oluşmaktadır” (Girard, 2003, s. 204).

Rene Girard bu mekanizmanın uzantılarını çağdaş bilim adamlarının araştırmalarında göremez ve bu sezginin Sophokles gibi, Shakespeare gibi büyük yazarların eserlerinde ise yakalanmış olduğunu düşünür. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (2013) isimli eserinde çeşitli romanlarda bu ilişkinin izlerini sürer. Girard’ın bu çalışmasında pek çok örneğini verdiği üzere ‘romantik yalan’ arzusunun kendiliğinden olduğunu ve özerk bir özneliği savunur: “Romantikler imgelemin ‘kendi kendini dölediğini’ savunurlar” (2013, s. 35). Girard’a göre bu bir çeşit yanılsamadır ve bu fikrin karşısına ‘romansal hakikat’ düşüncesini koyar. Büyük yazarların eserlerinde sezgisel olarak hissedilmiş arzusunun mimetik örneklerini bu hakikatin çeşitli görüngüleri olarak ortaya koyar. Ve arzusunun kendiliğinden oluşu ile ilgili yönelimleri de, mimetik ilişkide arzulayan öznenin, arzusunun ‘rakip/öteki’den ‘bağımsız’, ‘kendiliğinden’, ‘özgün’ olduğuna inandırma çabasının bir parçası olarak görür (2013, s. 55).

Ferhad ile Şirin Hikâyesinin Kökeni

Hikâyenin ilk izlerine M. S. 6. yüzyıl civarında rastlanır. Sasani hükümdarlarından Hüsrev Perviz'in (M. S. 596-628) hayatı ve aşk maceralarının anlatıldığı hikâyelerde Şirin'den birkaç satırla söz edildiği bilinmektedir (Timurtaş, 1959, s. 65). Hikâye daha sonra 11. yüzyılda Firdevsi'nin yazdığı *Şehname*'de yer alır. Yine 11. yüzyılda Senai, 12. yüzyılda da Nizami, *Hüsrev ü Şirin* ve *Şirin ve Hüsrev* isimleriyle mesnevî tarzında konuyu işlemişlerdir. Hikâyenin İran'dan Türk kaynaklarına geçişi de Nizami'nin etkisi ile olmuştur ve Nevai, *Ferhad u Şirin*'i yazmıştır (Seyidoğlu, 2002, s. 133). Bu artık klasikleşmiş aşk hikâyesi operetlerde, operalarda, filmlerde ve tiyatro oyunlarında kullanılmış, Türk halk edebiyatına ve hayal perdesine konu olmuştur (Timurtaş, 1959, s. 69).

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin*'i

Nâzım Hikmet, *Ferhad ile Şirin* oyununu halk hikâyesinden yola çıkarak, kendi özgün şiirselliğiyle ve toplumcu gerçekçi bakışından öğeler katarak yazmıştır. Nâzım Hikmet'in 1948 yılında Bursa Cezaevi'nde yatarken kaleme aldığı oyunun konusu şöyledir: Arzen hükümdarı Mehmene Banu'nun kız kardeşi Şirin hasta yatmaktadır. Hastalığına uzun süredir bir çözüm bulunamamaktadır. Ülkeye onu iyileştirenin ödüllendirileceği ile ilgili haberciler salınmıştır. Saraya bir yabancı (GELEN) gelir ve Şirin'i iyi edeceğini söyler. Herkesin içinden gelen sesleri duyabilen bu çirkin yabancının bazı şartları vardır. Saray hizmetlilerinin iç seslerinde dillendirdikleri isteklerini şartları arasına koyar, iyileştikten sonra Şirin'e bir köşk yaptırılmasını ister. En önemli şartı, Mehmene Banu'nun kardeşinin iyileşmesi için güzelliğini vermesi gerektiğidir. Mehmene Banu bu istekleri kabul eder ve Gelen'in büyüü ile güzelliğini verip kardeşinin iyileşmesini sağlar.

Şirin için yapılan köşkün nakkaşlığını Ferhad yapmaktadır. Ferhad'ın bu işteki ustalığı dillere destandır. Ustabaşı, Şerif ve babası Behzad bile onu kıskanmaktadır. Ferhad dört gün dört gece uyumadan çalıştıktan sonra nakışlarını bitirip iskele üstünde uyuyakalır. O uyandığı zaman Mehmene Banu, Şirin ve saray eşrafı da biten köşkü görmeye gelirler. Şirin ve Mehmene Banu bu ziyaret sırasında Ferhad'ı görürler ve âşık olurlar. Şirin ziyaretten sonra Ferhad'ın yanına gider. Ferhad da Şirin'e âşık olur.

Şirin ve Ferhad'ın kaçma kararına Dadı ve oğlu Şerif yardım ederler. Şerif, Ferhad'dan nakış ve boya sırlarını öğrenmek vaadiyle bu yardımı yapmaktadır. Kaçtıklarını duyan Mehmene Banu peşlerine adamlar salar. Yakalandıklarında Ferhad'a Demirdağ'ı delme cezası verir.

Arada 10 yıl geçer. Ferhad bu süre içerisinde aralıksız dağı delmek için çalışır, bir gün bile Şirin'in yüzünü göremez. Tüm bu çabası ile kasabada adı duyulmuştur. İnsanlar onu görmeye gelmektedir. Mehmene Banu, Şirin'e Ferhad'ın cezasının bittiğini, eğer hemen işi bırakırsa evlenmelerine izin vereceğini söyler. Fakat Ferhad artık dağı sadece Şirin'e kavuşmak için değil aynı zamanda kasaba suya kavuşsun diye delmektedir. Şirin'e işini bırakamayacağını ancak dağı delme işi bittikten sonra ona kavuşabileceğini söyler. Oyun Ferhad'ın gürz sesleri ile sona erer.

Ferhad ile Şirin Oyununda Mimetik Arzu

Girard'ın krizin ve kıyıcı şiddetin ortaya çıktığı dönemlerin genel özelliği olarak gördüğü veba, salgın, kuraklık, sel, açlık gibi dış nedenlerin veya politik ya da dinsel çatışma gibi iç nedenlerin (Girard, 2005, s. 17-18) pek çoğuna *Ferhad ile Şirin* oyununun genel yapısında rastlanmaktadır. *Ferhad ile Şirin*'de oyunun başında öğreniriz ki Arzen şehrinde uzun zamandır devam eden bir salgın vardır ve bu salgın temiz suyun olmamasından yani bir çeşit kuraklıktan kaynaklanmaktadır. Üstelik Sultan Mehmene Banu bu susuzluğa duyarsız kalmaktadır. Yani oyunda susuzluktan ve hastalıktan kırılan halk ile sarayın umursamazlığı arasında politik bir çatışma göze çarpar.

Dışarıdan Şirin'i iyileştireceğini söyleyerek saraya gelen yabancı (GELEN) şehrin durumunu da oyunda ilk dillendiren kişidir. "GELEN: Biliyorum. Arzen şehrinde içilecek su yok. Çeşmeleri su değil, irin akıtıyor" (Hikmet, 1987, s. 71). Şehrin içinde bulunduğu kriz durumu, Mehmene Banu'nun günah keçisi basmakalıplarına (bkz. Girard, 2005, s. 35, 39) uygunluğu ve GELEN tarafından gerçekleştirilen ayin ilk bakışta şehrin oybirliğine dayalı şiddetinin gerçekleşeceği ve Mehmene Banu'nun kurban edilerek şiddet döngüsüne bir son verileceği izlenimi yaratır. Mehmene Banu pek çok açıdan Girard'ın tarif ettiği günah keçisi özelliklerini taşımaktadır. Hem hükümdardır hem de dillere destan bir güzelliği vardır. Girard günah keçisinin yani ikame kurban olarak seçilen kişinin Pharmakos gibi toplum dışı köleler olabileceği gibi Kral (hükümdar) da

olabileceğini söyler. Çünkü Kral da toplum dışı, kesim dışıdır. Onu yalıtlayan merkezî konumudur. Pharmakos toplumun altındaysa kral da üstündedir (Girard, 2003, s. 16-17).

Üstelik Girard'ın ilkel kabilelerde bulguladığı ayinlerdeki kralın ikili dokusu burada da görülmektedir. Mehmene Banu hem kurban gibidir hem de hükümdar olarak ayinde (büyüde) hâlâ tek söz sahibidir. Kararı veren o'dur. GELEN tarafından yapılan tören de hem belirli bir kurban edimini talep etmekte (güzelliğin fedası) hem de Girard'ın bahsettiği tüm kirlerin, kötülüklerin içinde atıldığı yani arınmayı ifade eden ateş ögesini (Bkz. Girard, 2003, s. 156-157) içermektedir. GELEN, Şirin'in iyi edilmesi karşılığında ateşi yakarak büyüü yapar. Ateş söndüğünde büyü bitmiş, Şirin uyanmış, Mehmene Banu'nun güzelliği kurban edilmiştir. Ama tüm bunlara rağmen tören şiddetin toplum dışına yansınmasını sağlayacak temel öğeleri içermez. Çünkü GELEN Arzen şehrinden değildir ve temelde ikame kurban için bir oybirliğine dayanmamaktadır. Girard oybirliğinin önemini şöyle ifade eder: "Oybirliği kesin bir zorunluluktur. Tek bir katılımcının çekimser kalması bile kurban edimini yararsızdan da öte, tehlikeli kılmaktadır" (Girard, 2003: 141). Bu nedenle kurucu şiddet gerçekleşmemiştir. Dahası, bu tören oyun boyunca sürecek 'mimerik rekabet' ağının da başlatıcısı olacaktır.

Feda edilen güzellik sadece Şirin'i kurtarır; oysa kentte hâlâ susuzluk devam etmektedir. Gelen dilekleri içinde şehrin susuzluktan kurtarılmasını iletmemiştir. Bunun başarılamadığını, uzun zamandır denendiğini dillendirmiştir. Pek çok noktada Girard'ın sözleri ile söylersek "arzunun cehennemi mekanizmaları" (2013, s. 80) işlemeye devam etmektedir. Bunun yaratacağı farksızlaşma şiddetin toplum dışına atılmasını sağlayacak bir oybirliğini bir türlü doğuramamaktadır. Mehmene Banu kıyım basma kalıplarını taşısa da bu noktada dikkat çekenin intikam kısır döngüsünün devamı olduğunu söylemek daha yerinde olacaktır.

Başka bir açıdan bakıldığında GELEN, bir ikame kurban gibi gözükken Şirin'i kurtarmış ve şehirdeki kaosun asıl sorumlusu olarak görülebilecek Mehmene Banu'ya bir günah keçisi basmakalıbı daha eklemiştir. Artık Mehmene Banu güzel ve çirkin, iyi ve kötüyü, kutsal ile lanetliyi aynı bedende taşımaya başlar. Aynı zamanda sorunları çözmeyen ama iktidarda kalmaya devam eden bir güçsüzdür.

Şehirdeki susuzluk bir tür salgına sebep olmuştur ve son verilmesi gerekmektedir. Yani şiddetin topluluk dışına atılması sağlanmalıdır. Hükümdar olarak Mehmene Banu'nun bu reel soruna bir çözüm üretmediği ortadadır. GELEN'in burada intikamın devamını sağlayan bir temsilci olduğunu söylemek mümkündür. Mehmene Banu'dan güzelliğini alarak ona onun şiddetini geri yansıtmaktadır. Toplumdaki kaos devam etmekte, Mehmene Banu halka suyu ulaştırmayarak intikam döngüsünün sürmesine neden olmaktadır. Bu içselleştirilmiş şiddet ve yıkım Mehmene Banu'nun ikame kurban değil şiddetin taraflarından olan rakiplerden biri olmasını sağlar. Kurucu şiddet oyun boyunca iç içe geçen pek çok hikâyedeki mimetik rekabetlerle bir türlü sağlanamamaktadır.

Mehmene Banu güzelliğini feda ettiği andan itibaren metafizik bir arzu olarak kaybolan güzelliği ile ilgili bir arayışa girer. Bu güzellik, sürekli yanında yer alan ve onun için vazgeçtiği güzelliği ona hatırlatan Şirin'in vücudunda yaşamakta ve Şirin bir çeşit soyut arzunun modeli olarak Mehmene Banu'yu arzu ile donatmaktadır. Fakat bu metafizik arzu bir model olarak Şirin, Mehmene Banu'ya Ferhad'ı işaret edene kadar rekabete dönüşmemiştir. Oyunun şiddet kısır döngüsünde önemli bir yer tutan arzu üçgeni bu olayla başlayacaktır.

Oyunun merkezinde yer alan bu 'aşk üçgeni', rekabet ilişkisinin çok farklı şekillerde görünür olduğu bir yapıdadır. Mehmene Banu ve Şirin oyunun 3. sahnesinde aynı anda Ferhad'ı görmüşlerdir. Bu sahnede Şirin ve Mehmene Banu'nun iç seslerini duyarız. Bu sesler bize ikisinin de Ferhad'a âşık olduklarını gösterir (Hikmet, 1987, s. 89). Şirin ve Mehmene Banu'nun birbirlerinin Ferhad'a duyduğu ilgiyi ilk an fark edip etmedikleri ile ilgili oyunda bir vurgu yoktur. Mehmene Banu nakışlarına bakmamış olmasına rağmen Ferhad'ı sarayın baş nakkaşı yapmıştır (Hikmet, 1987, s. 89). Bu vurgunun Şirin'in ilk anda duyduğu arzunun kuvvetlenmesine neden olmuş olabileceğini düşünmek mümkündür. Ama henüz model-engel ilişkisi belirgin değildir. Sahnenin devamında herkes çıktıktan sonra Şirin, Ferhad'ın yanına gider ve bu üçlü ilişkide arzu nesnesi Ferhad'a doğru ilk adımı atar. Ve *Ferhad ile Şirin*'in hikâyesi ile beraber rekabeti ve şiddeti doğuracak kısır döngü başlamış olur.

Başlangıçta model-engel ilişkisi belirgin olmasa da Mehmene Banu'nun da Şirin'in de aynı hedefe yöneldikleri açıktır. Ve çalışmanın başında çocuklar üzerinden

verilen örnekte görüldüğü gibi kişilerden biri nesneye doğru adım attığında diğerinin onu elde etme isteği de bir anda kamçılanmaktadır. Bu noktada tek fark Girard'ın da belirttiği (2018, s. 21) yetişkinlerin çocuklardan farklı olarak 'arzu'yu bastırmayı/gizlemeyi öğrenmelerinden kaynaklanır. Ferhad'la Şirin'in kaçtıklarını öğrenen Mehmene Banu'nun artık bu durumu bir rekabet olarak algılamaya başladığı ve arzusunun şiddete dönük bir yöne girdiği görülür. Şimdi o Şirin'in işaret ettiği Ferhad'a başka bir ilgi duymaya başlamış ve kardeşini de bu ilişkide engel olarak konumlamıştır. Bunu Mehmene Banu'nun repliklerinde açıkça görmek mümkündür: "Yarabbi, nasıl seviyorum. *Hele şimdi, hele şimdi...* Hiçbir ümit yokken artık... Belki hiçbir ümit olmadığı için... (...) *Nasıl kısıkanıyorum... Gebereceğim... (...) Şirin'im, bir tanem, kardeşim, öldüreceğim seni...*" (Hikmet, 1987 s. 104). Bu rekabet ilişkisi onda, Ferhad'a karşı daha önce olmadığı kadar yoğun bir ilgi yaratır; fakat sözlerinin devamından da anlaşılacağı üzere bu ilginin kaynağı Şirin'dir ve önemli olan Ferhad'ı elde etmesi değil Şirin'i alt etmesidir. Oyun boyu Ferhad'a ulaşmaya hiçbir zaman çalışmaz, sadece Şirin'in ona ulaşmasını engellemeye çalışır.

Dadı, Mehmene Banu'ya başka olasılıklardan, zenginliğinden, hükümdar oluşundan, vücudunun güzelliğinden dolayı elde edebileceklerinden söz eder (Hikmet, 1987, s. 108). Ama Mehmene Banu 'mimetik arzu' ile koşullanmıştır. Ve Şirin'i alt etmek isteği ile donanmıştır. Ortaya çıkan rekabet ilişkisi tüm diğer olasılıkların reddini getirdiği gibi şiddete doğru olan gidişi de besler. Mehmene Banu, Dadı'nın verdiği örnek üzerine 'mimetik arzu'sunun temeline iner. Şirin'in, Ferhad tarafından beğenilmiş olması üzerine onunla benzerlikleri üzerinde durur. Kendisinin hâlâ beğenilip beğenilemeyeceğini sorar (Hikmet, 1987, s. 108). Onu sevecek birinin arayışı değildir bu. Beğenilmenin, tercih edilmenin arayışıdır. Şirin, Mehmene Banu'nun uğruna feda ettiği güzelliğinin daimî taşıyıcısı olarak hem rakibi hem modeli olmuştur.

Bu durum, Girard'ın bahsettiği nesneyi elde edememiş olmanın yarattığı başarısızlık ve sonrasında ortaya çıkan iktidarsızlık hissini (Girard, 2013, s. 32) Mehmene Banu'da da yaratır. Mehmene Banu bir sultan olarak Dadı'nın da söylediği üzere hem makamı hem de güzel vücudu sayesinde kolaylıkla Ferhad gibi birini veya daha iyisini elde edebilecekken Şirin'in dolayımlayıcılığı onu bundan alıkoyar. Şirin ve Ferhad'ın yakalanıp getirilmesinden sonra Şirin'in söyledikleri ve sonrasında geçen zamanda yanında oluşu Mehmene Banu'da bahsi geçen iktidarsızlığı ve inadı yaratır. 11 sene

boyunca devam edecek bu durum onun da yıkımını getirir.

Oyunda belirgin olan bu rekabet ilişkisinin bir başka özelliği bu durumun içselleştirilmesinin yaygınlığıdır. Mehmene Banu'ya karşılıksız bir aşk besleyen Vezir, onun Ferhad'a olan aşkındaki model yansımasını fark etmiştir ve ona aslında yapması gerekeni işaret ederken tam da 'mimetik arzu'nun farkında olarak konuşmaktadır. Vezir şöyle der: " (...) Kaybettiğini kazanmaya cesaret edemeyecek kadar korkaksın. Onu senden alanı ezemeyecek kadar rahatına düşkünsün..." (Hikmet, 1987, s. 102).

Dadının başka olasılıklara Vezir'in ise şiddete dönük önerilerini reddeden Mehmene Banu, Ferhad'ı dağı delmeye göndererek arzu nesnesini uzaklaştırır. Modeli ile yan yana kalmayı sürdürür. Gittikçe iktidarsızlaşan bir iktidar temsilcisi olarak kardeşi Şirin'i bir yandan 'kötü' engel olarak görmekte ve onu öldürmek istemekte iken diğer yandan bir model-tanrı haline gelen Şirin'e dokunmamaktadır. Çünkü ancak bu yolla nesneye dönük arzusu sürekli olarak canlı kalacaktır. Şirin aynı zamanda Mehmene Banu'nun feda ettiği güzelliğinin taşıyıcısı olarak da bir 'çifte model-tanrı' olarak yakında tutulmalıdır.

Mehmene Banu'nun Ferhad'a dönük arzusu 'bastırılan', gizli tutulan bir arzudur. Yakalanan çiftin cezalandırılmasında iki nokta Mehmene Banu'nun kararlarını etkiler görünmektedir. Şirin, aynı zamanda bir hükümdar olan ablasına ihanet etmiştir. Ferhad ise hükümdarın kardeşini kaçırarak bir anlamda düzeni bozmuş ve dahası askerleri ile de çatışmıştır. Ferhad'a uygulanacak şiddet bu merkezden gelecekmiş gibi görünür. Ama temelde Mehmene Banu'ya yön veren bu noktaların dışında kalan gizli tuttuğu arzusudur. Dolayısıyla Mehmene Banu, model-tanrısına da, arzu nesnesine de sahip olduğu iktidar gücü ile muamele yapamamakta bir anlamda onu ele geçirmiş mimetik rekabetin diliyle konuşarak elindeki gücü kullanamamaktadır. Sonuç olarak da 'mimetik arzu'nun yarattığı rekabet bir kısır döngü halinde sürmektedir.

Mehmene Banu 11 yıl boyunca ne başka birine yönelir ne de Ferhad ile Şirin'in kavuşmalarına izin verir. Bu noktada Mehmene Banu'nun arzusunda Girard'ın bahsettiği çileciliği (Bkz. Girard, 2013, s. 132-134) görmek mümkündür. Model-mürit ilişkisinde arzuyla ilgili her belli ediş karşı tarafın da arzusunu daha da kışkırtacağından

arzu saklanır, gösterilmez. Bu gizleme Girard tarafından nesneye ulaşmak için modelden gizlenen dinsel bir çilecilik olarak görülmüştür. 11 yıl bekleyen Mehmene Banu, Şirin'e bir defa bile Ferhad'la ilgili hislerini söylemez. Şirin bu durumu üçüncü yılın sonunda ölmek üzere olan Vezir'in ağzından öğrenir. Ve karşılıklı konumlanan model ilişkisinde Şirin'in çileciliği de o gün başlar: "ŞİRİN: (...)Ben inanmadım. Fakat bir kere şüphe düştü içime... Hâlâ kurt gibi kemiriyor... Daha beteri, daha kötüsü bu ikinci şeyi işitmiş olmam, *ablama gidip sana koştuğu şartı geri alması için yalvarıp yakarmama engel oldu*" (Hikmet, 1987, s. 131).

Şirin ve Mehmene Banu'nu bu karşılıklı konumlanmaları bir sadist-mazoşist ilişkisi doğurur. Girard, 'mimetik arzu'nun model-engel ilişkisinin sonuç olarak hep kölelikle sonuçlanacağını söyler. Özne, model ile yakınlaştıkça bu durum daha da belirginleşmektedir. Kölelik arzusunun neden olduğu tehlikelere de sakınımsız atlama sonucunu doğurur. Bu yolla, yaratılmış arzusunun yeni boyutlarının keşfedileceği düşünülür. Ama bu ümitsiz çırpınış bir çeşit mazoşizmden kaynaklanmaktadır (Girard, 2013, s. 151-152). Şirin bu nedenle ayrılığa ve ablasının inadına direnir. Girard'a göre mazoşist 'kötü'nün zaferinin farkındadır. Ama davasını haklı görür ve savaşmayı bırakmaz. "Umutsuz olduğu ölçüde daha da 'övgüye değer'dir bu savaş" (2013, s. 157). Diğer yandan birbirlerine acı vermektedirler. Şirin güzelliğiyle olduğu kadar arzu nesnesini elde etmeye daha yakın oluşu ile, Mehmene Banu ise elinde bulundurduğu güç sayesinde bu rekabet ilişkisinin sonlanmasını engelleyerek...

Girard sadizmin de mazoşizmin diyalektik bir 'öteki' yüzü olduğunu belirtir. Arzu eden kişi kurban ya da köle olabildiği gibi işkenceci olmayı da seçebilmektedir. Bu durumda sadist özne kendi durumunu dolayımlayıcıya yansıtıp, onu da ikinci bir 'kendi' yapmaya çalışır. Bu Girard'ın da söylediği gibi (2013, s. 155) bir çeşit kurban-cellat oyunudur. Mehmene Banu dolayımlayıcısı-modeli olarak Şirin'i hep yakınında tutmaktadır. Onun sayesinde devam eden arzusunu, onun nesne üzerinde sahip olduğu devamlı hale gelmiş ve uzaklaşamayan hak ile güçlendirmektedir. Benzer bir şeyi Şirin'in de yaptığı dikkati çeker: O da ne sarayı terk etmekte ne de ablası ile konuşmaktadır. Kendi arzusunun kaynağı olarak sadist-mazoşist bir tutumla bir çeşit işkence gören ve işkence gördüren rolüne bürünür (Bkz. Girard, 2013, s. 154-155).

Tüm bu süreç boyunca şehirdeki susuzluğun neden olduğu salgın devam

etmektedir. Salgın ve ölümlerin haberi değil sesleri gelmektedir. Mehmene Banu'nun Ferhad ile konuştuğu 2. perde 2. sahnede (Hikmet, 1987, s. 115) saraya ulaşan sesler salgından yakını ölenlerin sesleridir. Bu, şiddet mekanizmasının ikame kurbanı bulup oybirliğine dayalı şiddeti yaratamadığı bir toplumun yıkımıdır.

Metnin bir diğer 'mimetik arzu' izleği 2. sahnede gördüğümüz Ferhad'ın nakkaşlığı çevresinde örgütlenmiş olan ilişkidir. Bu sahnede Şirin için yapılan köşkün nakışları işlenmektedir. Sahnede Ferhad, Ferhad'ın babası Behzad, Ustabaşı ve Dadı'nın oğlu Şerif vardır. Nakkaşlık bu noktada bir 'arzu nesnesi' olarak ortaya çıkar. Ferhad nakkaşlıktaki ustalığı ve hüneri ile diğerleri için bir model işlevi görmektedir. Şerif, Ferhad'ın işaret ettiği nakkaşlığa bir karasevda şeklinde tutulmuştur. Dadı oğlu Şerif'in durumunu bir başka sahnede şöyle ifade etmektedir: " (...) Seninkisi nakkaşlık değil, karasevda... Dilesen vezir olurdun..." (Hikmet, 1987, s. 92).

Oyun içinde Şerif'in nesne olarak gerçekten nakkaş ustalığına ulaşmayı aslında unuttuğunu ve sadece Ferhad'ı bir dolayımlayıcı olarak alt etmeye çalıştığını görürüz. Ferhad'ın yaptıklarını küçümser, o baygın düştüğü anda su vermekte tereddüt eder. Şerif'in Ferhad'a karşı şiddet döngüsünün eşiğinde dolaşan düşüncelerini okumak için repliklerine bakmak yeterlidir. Ferhad dört gün dört gece çalışıp nakış işlerken uyuyakaldığında Şerif rakibinden kurtulmak için dileğini dillendirir: "Öldü belki... Kımıldamıyor zaten... *Gebersin*" (Hikmet, 1987, s. 80).

Ferhad'ın yarattığı nesnedeki (nakkaşlık-ustalık) itibar bir kartopu etkisini de çoktan doğurmuştur. Şerif'in sözleri ile başlayan aşağıdaki bölüm bu durumu özetler:

ŞERİF: Kiskanmıyor musun?

USTABAŞI: Ben mi? Kimi?

ŞERİF: Ferhad'ı.

USTABAŞI: Ne yalan söyleyeyim, genç olsam hasedimden çatlardım. Hani, doğrusu, şimdi de yüreğimin bir yanı gülüyorsa, bir yanı ince ince sızıyor. Babası bile içerlemiştir biraz... Değil mi, Behzad Usta?

BEHZAD: Bilmem. (Şerif'e seslenir.) Sen nasıl buldun, ağam? Boyaları sahiden de benimkilerden...

ŞERİF: Senin boyaların lafı mı olur? Hele şu yeşilin yanında!...

BEHZAD: Peki, peki...(Hikmet, 1987, s. 82)

Aslında babası Behzad ve Ustabaşı da Ferhad'ı bir arzuya işaret eden model

olarak görmektedirler. Onları rekabetten ve şiddet döngüsünden uzak tutan tek şey yaşlarıdır. Yenilgilerini kaçınılmaz olarak kabul etmişler ama yine de 'mimetik arzu'yla donanmış ve modelin çevresinde yer almışlardır. Bu durumun özellikle Şerif için tam bir prestij savaşına dönüştüğü, kendi varlığını ispat edebilmek için Ferhad'ı alt etmesi gerektiğini düşündüğü görülür. Ustabaşı ve Behzad'da Şerif'e Dadı ile aynı öneriyi sunarlar ama o bu ihtimali aklından bile geçirmez.

BEHZAD: Dilediğin memlekete Vali olursun... Şerif Ağa...

ŞERİF: Ben nakkaş olmak istiyorum...

USTABAŞI: Sen bilirsin... Lakin Vali olmak...

ŞERİF: Ben nakkaş olmak istiyorum... Olmuşum zaten... (Hikmet, 1987, s. 79)

Şerif sadece Ferhad ile girdiği rekabeti kazanmak istemektedir. Ferhad ile Şirin'in aşkını öğrendikten sonra annesi ile beraber kaçmalarına yardım eden de Şerif olur. Fakat bu noktada niyetini bir kez daha belli eder. Şartı boyaların sırlarını öğrenmektir:

ŞERİF: (Ferhad'a) Duydun ya, Ferhad Ağa... Yani demek isterim ki...

FERHAD: Bütün bunları konuşmadık mı?

ŞERİF: Bir daha konuşalım... Yarın sabah...

FERHAD: (Şerifin sözünü keserek) Yarın sabah benim odama geleceksin, sana yeşil boyamın, yeryüzünde benden başka kimsenin bilmediği yeşil boyamın sırrını vereceğim...

ŞERİF: Lale kalemininkini de...

FERHAD: Bunu konuşmamıştık.

ŞERİF: İşte şimdi konuşuyoruz ya.

FERHAD: Peki, lale kaleminin de sırrını vereceğim... Daha, dahası yok mu, benden daha başka bir şeyler, başka bir şeyler daha istesene...

DADI: (Şerife) Şerif'im, ah Şerif'im, aklın fikrin hep boyada, hep kalemde... Halbuki... (Hikmet, 1987, s. 92)

Onlara kavuşmalarını sağlamak için yardım etmiyordur. Niyeti Ferhad'ın nakkaşlık sırlarını öğrenmek, onun şehirden gitmesini sağlamak ve onu alt etmektir. Bu noktada yardım niyeti bir çeşit şiddettir. Rakibini sırlarını ele geçirip, nesneden uzaklaştırarak yok etmiş olacaktır.

Fakat tam da Girard'ın özne ve modelin birbirinin arzusunu körüklediği ile ilgili

görüşüne paralel bir süreç yaşanır. Şerif'in alt etmek için kaçma konusunda yardım ettiği Ferhad belki kaçarak değil ama Demirdağ'ı delme şartı sonrası dolayımlayıcı-model-engel olmaktan uzaklaşır. Bu durumda Şerif nakkaşlıkta usta olmuş olsa da arzusunu besleyen öge ortadan kalkmıştır. Bunun sonucunu oyunun sonunda açık bir şekilde görürüz. Şerif, Demirdağ'ı delen Ferhad'ın yanına belli ki zaman zaman uğramaktadır. Bu durumun onun rekabet ilişkisindeki zaferini canlı tutmak istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Fakat Ferhad bir rakip olmaktan vazgeçmiştir. Dolayısıyla Şerif'in arzusunun kaynağı kesilir. Bu durumda dolayımlayıcının eksikliğini gidermek için bir çeşit mazoşizmin devreye girdiğini söylemek mümkündür. Şerif, Ferhad'ın aşılabilir bir dolayımlayıcı olduğunu bilmektedir, o rekabetten çekilse bile onun bir şekilde 'arzu'nun kaynağı olmasını sağlamaya çalışır. Model-tanrısını harekete geçirip kendi başarısızlığına tekrar kendini döndürerek dolayımlayıcısını var edecek ve böylece arzusunu körüklemiş olacaktır (Bkz. Girard, 2013, s. 149-154).

Oyunun 3. perde 1. sahnesinde Ferhad'ı bir kez daha ziyarete gelen Şerif yanındaki Behzad Usta'ya nakkaşlıkta kullanılabilir yapraklar gösterir. Kendi zaferini Ferhad'ın yanında kutlamak ister ama görürüz ki rakibinin yokluğunda hâlâ Ferhad'ın ona verdiği sırlar ile zaman geçirmiştir. Ferhad ona, gösterdiği yaprakların değil başka yaprakların daha iyi sonuç vereceğini söyler. Şerif, onun yanına gelip zaferini perçinlemeye çalıştığı anda da kendi zayıflamış arzusunu görmüş olur: "ŞERİF: Bilir misin, *Ferhad*, nerden bileceksin ya, kendime Şerif Ağa değil, Şerif Usta dedirtmek için..." (Hikmet, 1987, s. 125).

Artık bir usta olarak anılmaktadır. Ferhad ise onun dilinde Ferhad Usta değil, *Ferhad*'dır. Behzad Usta, Şerif'in yanıltıldığını görür görmez onu ilk olarak elde ettiği ünvanı geri almakla tehdit eder. "BEHZAD: Oğlumun hakkı var, Şerif Usta... Fazla kalın kafalılık etme, yine Şerif Ağa derim ha..." (Hikmet, 1987: 126) Çünkü o da hâlâ 'mimetik arzu'nun bir parçasıdır.

'Mimetik arzu' ile donanmış iki kişi, Mehmene Banu ve Şerif dolayımlayıcılarından yani model-tanrılarından uzaklaşmamaktadırlar. Arzularını canlı tutacak yegâne seçenekleri budur.

Oyunun bir diğer ve oldukça dikkat çekici 'mimetik arzu'su Ferhad ve

Demirdağ ilişkisinde görülür. Ferhad oyun içerisinde Şerif ve diğer nakkaşlar tarafından model/dolayımlayıcı, Şirin ve Mehmene Banu tarafından da nesne olarak görülmektedir. Şerif'le girdiği mücadelede rekabet, arzusunu kirbaçlayamayacak kadar düşüktür. Şirin'in elde etme konusunda da bir rakiple karşılaşmaz. Ferhad metinde sürekli bir kazanan olarak çıkar karşımıza. Onun 'mimetik arzu'su ise Demirdağ'ın delinmesi noktasında rekabete ve şiddete uzanacak bir döngüye ulaşır. Metin boyunca şehirdeki susuzluk ve daha sonra bu susuzluğun neden olduğu hastalıklar düzeltilemez bir problem olarak ortadadır. Mehmene Banu'nun babası zamanında çabalar boşa gitmiştir. Bir çok kişi Demirdağ'ı delme pahasına hayatını vermiştir. Demirdağ'ı delebilmek şehre suyun ulaştırılmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla Demirdağ'ı delebilecek kişi kurtarıcı olacaktır. Girard'ın bahsettiği tanrısal gücü kendinde toplayacaktır (Girard, 2003, s. 204).

Tanrısal gücün bir kişide somutlanması şiddetin toplum dışına atılmadığı ve kutsal ve aşkın şiddetin sağlanamadığı durumlarda ortaya çıkar. Ve rekabetin sürekliliğine, intikam döngüsünün devamına neden olur. Bir nesne olarak şehre su ulaştırmak ve insanları kurtarmak, Mehmene Banu'nun yapamadığını yapmak, Demirdağ'ı delmek çevresinde dolayımlanır. Demirdağ suyu hapsetmiştir. Demirdağ'ı alt edecek ve suyu halka ulaştıracak kişi efsanesi Ferhad'ın gözünde bir rekabet ilişkisi başlatır. Çünkü o bir kazanan, yiğit olarak metin boyu bu rekabet ilişkilerindeki zaferleri ile özdeşleştirilir. Nakkaşlıkta ustadır, sevdiği Şirin'i alıp saraydan kaçmayı başarır, yakalandıklarında da bir yiğit gibi savaşıır.

FERHAD: Teslim olmak adetimiz değildir, Sultanım.

MEHMENE BANU: Dövüştün. Sen meğer yalnız nakış yapmasını değil, dövüşmesini de bilirmişsin.

FERHAD: Bilirim, Sultanım (Hikmet, 1987, s. 115).

Tüm bu özellikleri onu, pek çok rakibin başaramadığı Demirdağ'ı delme işine yönlendirmiş olmalıdır. Mehmene Banu'nun alt edilmesi ile donanmıştır. Arzu üçgeni şöyle kurulmuştur:

Özne-Model-Nesne ---> Ferhad - Mehmene Banu ve Demirdağ'ı delmeye çalışanlar- Suyu şehre ulaştırmak: Kahramanlık (tanrılık)

Diğer yandan aynı durum şöyle de okunabilir: Ferhad yakalandıktan

sonra Mehmene Banu tarafından bir rekabet ilişkisine sürüklenir. Şirin'i elde etmek istemektedir fakat bunun için Demirdağ'ı delmelidir. Ferhad, Mehmene Banu'nun ve başka kimsenin yapamadığı bu şeyi bir dolayımlayıcı olarak görebilir. Çünkü nesnesine giden yolu emeğinin işaret etmesi gerektiğine inanmaktadır.

FERHAD: (...) Bu kadar kolay, bu kadar rahatça... Rahatçadan da başka bir şey, bu kadar...

(...) Düşün ki, Şirin, sana ulaşmak için benden hiçbir şey istenmedi (Hikmet, 1987, s. 95).

Bu nedenle Mehmene Banu'nun dağı delmesi ile ilgili teklifini hemen kabul eder. Bu anlamda 'arzu'nun metafizik bir kökene dayandığı görülebilir. Tıpkı Girard'ın da ele aldığı gibi Don Kişot'un şövalyelik arzusunun kaynağının kitaplarda yer alan Şövalye Amadis olması gibi (2013, s. 23-25) Ferhad da aşılamayan bir efsane olarak Demirdağ'ı kendine dolayımlayıcı-rakip-engel yapar. Nâzım Hikmet'in pek çok diğer şeyle birlikte Demirdağ'ı da konuşurmuş olması (1987, s. 122) bu modellikte onu da canlı bir rakip olarak görmemize daha net olanak sağlar. Demirdağ, önce kimsenin alt edemediği, suyu esir tutan olarak, sonra Şirin'e kavuşmak için Mehmene Banu tarafından gösterilen bir hedef olarak karşımıza çıkar. Bu noktada arzu üçgeninin bir diğer inşası şöyledir:

*Özne-Model-Nesne ---> Ferhad - (Mehmene Banu ve verdiği görev:
Demirdağ'ı aşmak - Şirin*

Bu ilişkide Mehmene Banu'nun rolünü de açıklamak duruma ışık tutacaktır. Ferhad'ı elde etmeye çalışırken onu unutup Şirin'i hedef alan Mehmene Banu, Ferhad 'ı Şirin'den ayırmayı bir ceza olarak görür. Böylece Şirin'e karşı olan rekabeti kaybetmemiş olacaktır. Kendi kazanamasa da rakibinin kazanma olasılığını ortadan kaldırır. Ferhad'a da Demirdağ'ı, Şirin'e ulaşmak için bir hedef olarak bildirir. Ferhad için Mehmene Banu'nun alt edilmesinin yolu dağın delinmesinden geçer, ancak bu yolla Şirin'e ulaşacaktır. Mehmene Banu, Şirin'i ulaşılmaz kıldığı oranda Ferhad'ın onu elde etme isteğinin arttığını söylemek mümkündür.

Bu noktada oyun sonunda Mehmene Banu'nun Ferhad'ın dağı delmekten vazgeçmesi halinde Şirin'le kavuşmalarına izin vereceğini söylemesi metnin süregelen 'mimetik rekabet'inin bir sonu gibi görünmektedir. Ve özne-model-nesne ilişkisinde

Mehmene Banu'nun uzun yıllara yayılan çatışma ortamından çekilmesi anlamına da gelir. Kuşkusuz Demirdağ'ın delinmesi bir hükümdar olarak Mehmene Banu için farklı açıdan bir yenilgi yaratacaktır. Ferhad'a bir ceza olarak ilettiği bu iş uzun zamandır yönettiği ülkenin yaşadığı sorunu çözmesi gerekenin kendisi olduğunu düşünmeyen bir hükümdarın başarısızlığıdır. Bu noktada Nâzım Hikmet'in metninde kurban olarak sürekli işaret edilen, şehirdeki krizin ve şiddet döngüsünün sorumlusu olan hükümdar Mehmene Banu 'mimetik arzu' izleğinin dışında okunabilmektedir. Kuşkusuz Ferhad'ın 11 yıl boyunca süren ve pes etmeyen kararlılığı, Demirdağ'ı bir hedef ve engel olarak Ferhad'ın önüne sunan Mehmene Banu için farklı bir düşünce açmıştır.

Öte yandan temelde yer alan mimetik rekabetler ağında finale doğru Ferhad'ın Demirdağ ile ilişkisi merkezli bir değişim göze çarpar. Bu noktada metnin izleğinin Girardyen bir okumaya direnç göstermeye başladığı görülür. Tüm kurban basmakalıplarının Mehmene Banu'yu işaret ettiği bu toplumsal yapıda kurucu şiddet gerçekleşmediği için şiddet kısır döngüsü süreğen hale gelmiştir. Ferhad bu döngünün kırılması için Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi düşününün bir temsilcisi olarak kendini feda eden bir kurban-kahraman haline gelmeye başlar. Mehmene Banu tarafından verilen cezayı çoktan unuttuğunu söyler (Hikmet, 1987, s.133).

Ferhad, tüm yaşamını feda ederek, dağın delinmesi ve şehrin içinde bulunduğu kaostan kurtulması için çalışmaktadır. Girardyen bir bakışla Ferhad'ın dağ delme çabasında mazoşist bir yan da görülebilir. Şirin de oyunun sonunda Ferhad'ın dağ ile ilişkisini benzer bir şekilde ifade etmiştir: "Ferhad'ım bana kavuşmak için zaten *eziyet çekmek istiyordu* diye düşü..." (Hikmet, 1987, s. 130). Ama Ferhad onun sözünü keser ve bu düşünceyi reddeder. Bir yandan, 'mimetik rekabet' çerçevesinde okunduğunda, nasıl ki dolayımlayıcının yani ablasının yasağı Şirin'in arzusunu körüklüyorsa, Ferhad'ın da dağın, verdiği tüm mücadeleye rağmen delinmemesi ile sonuçta ulaşacağı başarı kadar yinelenen hayal kırıklığının arzusu ile de donandığı düşünülebilir. Girard böyle bir noktada rekabette oluşan sürekli başarısızlığın sonucunu şöyle ifade eder: "Yalnızca bu başarısızlık onun için gerçek bir tanrıyı, kendi girişimlerinden etkilenmeyen bir dolayımlayıcıyı ortaya çıkarabilecektir" (2013, s. 149).

Ferhad arzusunu körükleyen dolayımlayıcısı, tanrısı Demirdağ'ın çevresinden

bu nedenle ayırlamaz diye düşünülebilir. Ama diğer yandan ortada neredeyse bir rekabet kalmamıştır. Ferhad, Mehmene Banu tarafından işaret edilen nesneye ulaşma girişiminde Mehmene Banu'yu bir rakip olarak unutmaya başlamış ve sorunun çözümü için bir kurban-kahraman haline gelerek 'mimetik rekabet'ten bir toplum kurtarıcısına doğru bir değişim geçirmiştir. Dolayısıyla da sonucun getireceği kurtuluş (suyun şehre ulaştırılması) ve dahası kavuşma (Şirin) ile bir türlü delinemeyen dağın bir model-tanrı olarak Ferhad'ın arzusunu hep diri tutması gittikçe birbirinin içinde erimeye başlar. Ferhad'ın şu sözleri dağın çevresinde gittikçe bireysel bir arzudan toplumsal bir mücadeleye doğru evrilen görüşlerine ışık tutar: "İki iş birbirine karıştı, (...), hatta artık hangisi ağır basıyor, ağır basmak meselesi de değil, yani demek istediğim..." (Hikmet, 1987, s. 125). Artık bireysel bir arzu olarak Şirin'e ulaşmakla Demirdağ'ın delinmesinin getireceği kurtuluş bir olmuş, Demirdağ Şirin, Şirin Demirdağ haline gelmiştir.

SONUÇ

Metin boyunca yoğun olarak okunan tüm 'mimetik arzu' kökenli ve aynılığı sürekli doğuran ilişkiler bir intikam kısır döngüsü yaratmıştır. Arzen şehri kaosun ortasında yer almakta ve yıkıma sürüklenmektedir. Kurucu şiddet bir türlü gerçekleşmemektedir. Üstelik 'arzunun cehennemi mekanizması' toplumda farksızlığı öyle bir noktaya getirmiştir ki, sadece metnin olay örgüsünde yer alan durumlarda değil, Arzen şehrinin halkı arasında da yayılmaktadır. Dadı metinde süreğen hale gelmiş intikam durumunun tellallığını yapar. Olan her şeyden haberi vardır: Şehirde hastalık çıkar. Dadı şehrin bu nedenle bir gün batacağını söyler (Hikmet, 1987, s. 107). 'Mimetik arzu'nun yarattığı kartopu etkisini ve bunun yarattığı şiddetin şehirdeki içselleşmiş hâlini bir örnek üzerinden açıklar:

DADI: Bak, Sultanım, şehirlilerden bir Zehra vardır, kervancı Alizade'nin kızı... Çiçek bozuğudur... Bir avuç leblebi at suratına, bir tanesi yere düşmez. Gelgelelim onun da bir endamı var. Seninkinin yanında kale alınmaz ama, Allah ona bir endam vermiş, bacaklar, memeler, bel, boyun... Babası da zengin... Delikanlılar birbirini vuruyormuş: Zehra'ya sen görücü göndereceksin, ben göndereceğim diye... (Hikmet, 1987, s. 108).

Şiddetin topluluk dışına yansıtılması şöyle dursun dalga dalga yayılan mimetik rekabetler saraydan şehre ve oradan Demirdağ'a kadar uzanmaktadır.

Ama Nâzım Hikmet'in metne ördüğü toplumcu gerçekçi çizgi oyun sonunda Girardyen bir okumaya karşıt bir yapı ortaya çıkarmıştır. Ferhad oyunun sonunda 'mimetik rekabet' ağının dışına bir adım atarak toplumsal kurtuluşa dönük bir feda kültürünün temsilcisi olarak belirmiştir. Aşkın önüne engel çeken bir hükümdar olarak Mehmene Banu'yu kendisine dolayımlayıcı almaktan uzaklaşmış ve dağın delinmesi, suyun şehre ulaşması ve şehirdeki krizin, salgının son bulması için bir kurban-kahraman haline gelmeye başlamıştır. Gerçek bir suçlu olmasına ve tüm kurban basmakalıplarını taşımasına rağmen bir türlü kurucu şiddetle cezalandırılmayan Mehmene Banu yerine, kendi hayatını bu kurtuluş için adanmıştır. Mimetik rekabetler ağının yarattığı kriz ortamı ile Girard'ın tasarımına uymaya devam eden oyunda Ferhad'ın bilinçli olarak kurban-kahraman konumuna geçişi 'mimetik arzu'ya koşut bir yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İki izlek de farklı özellikleri ile oyun sonunda görünmektedir: Ya Ferhad kendini feda edışı ile kurtuluşu getirecektir ya da Girard'ın şiddet kısır döngüsü, farksızlığı ortadan kaldıracak ve kurucu şiddeti gerçekleştirecek bir kitlenin hareketine kadar sürecek gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

Bailie, G. (1995). *Violence Unveiled: Humanity At The Crossroads*. New York: Crossroad.

Fleming, C. (2014). *Mimesis, Violence, and the Sacred: An Overview of the Thought of Rene Girard*. S.Cowdell, C. Fleming, J. Hodge (Ed.), *Violence, Desire, And The Sacred* (s. 1-13). Broadway/Bedford: Bloomsbury.

Girard, R. (1978). Interview with Rene Girard. *Diacritics*, 8, 1, Special Issue on the Work of Rene Girard, 31-54 .

Girard, R. (1991). *Theatre of Envy: William Shakespeare*. Indiana: St. Augustine's.

Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal* (Çev. N. Alpay). İstanbul: Kanat Kitap.

Girard, R. (2005). *Günah Keçisi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Kanat Kitap.

Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (Çev. A. E. İldem). İstanbul: Metis.

Girard, R. (2018). *Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalmış Sırlar* (Çev. A.

Berktaş). İstanbul: Alfa.

Hikmet, N. (1987). Ferhad ile Şirin (Toplu Oyunları 2). İstanbul: Adam.

Seyidoğlu, B. (2002). Ferhad ile Şirin. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 19, 133-135.

Timurtaş, F. K. (1959). Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikayesi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi TDE Dergisi, 9 (12), 65-88.

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Issue/Sayı 5, February/Şubat