



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 2022, Issue/Sayı 8, September/Eylül

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2022, Issue/Sayı 8, September/Eylül

Sahibi | | Owner

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

Baş Editör | | Editor in Chief

Prof. Dr. Mehmet IŞIK Prof.

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA 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, Bilgi Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

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

Düzeltilmen | | Reader

Öğr. Gör. Hande SAPMAZ Lect.

Öğr. Gör. Maşallah KILINÇ Lect.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kaan ÖZKAN 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

arts.artuklu.edu.tr

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. Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University 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. 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. Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. 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.



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

Şebnem SANKIR

Sanat Alanının
Simgesel Değer Üreten
Kültürel Aracısı Olarak
Kültürel Kitlesele Fonlama Platformları

11

Cultural Crowdfunding Platforms
as Cultural Intermediator
of the Art Field that Produce
Symbolic Value

Sezer CİHANER KESER ve Hanife Neris YÜKSEL

20. Yüzyıl Anıtlarının
Devrilmesiyle
Yıkılmaya Çalışılan Görsel Tarih

29

Visual History Tried
to Destroy Through Overthrow
of 20th-Century Monuments

Selin KİRAZ DEMİR

Son Dönem Türk Sinemasında
Anti-Kahraman Kadınlar

51

Anti-Hero Women
in Contemporary Turkish Cinema

Aziz COŞKUN ve Aydın KAYMAK

Gerçekliğin Yitimi:
Don't Look Up Filminde
Siyasi Mizah

81

Loss of Reality:
Political Humor
in The Movie Don't Look Up

Esra ERTUĞRUL TOMSUK

Kadın, Doğa, Sanat Bağlamında
Çevreci Mücadelenin
Sanatla Buluşması:
Ekofeminist Sanat

111

The Meeting of Environmental
Struggle with Art in The Context
of Women, Nature, Art:
Ecofeminist Art

Meliha Elif DEMOĞLU

Bir Pazar Günü (1930)
Filmi Üzerinden Kracauer'ın
Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış

128

A View on Kracauer's
Concept of Found Story Through
People on Sunday (1930)

Shyqyri CAUSHAJ ve Zeynep ÇETİN ERUS

Oyuncu Seçiminin
Film Yapısına Etkisi:
Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği

151

The Effect of Casting
on the Film Structure: An Example
of Nuri Bilge Ceylan's Cinema

Emre ŞEN ve Ayşe ÇIVKIN

20. Yüzyılda Modernizmin
Çağdaş Türk Resim Sanatına
Etkileri

183

The Effects of Modernism
on Contemporary Turkish Painting
in the 20th Century

Orhan ERKAL

Thomas Girtin ve Joseph Mallord
William Turner'ın Erken Dönem
Suluboya Resimlerinin İncelenmesi

205

Analysis of Early Watercolor
Paintings by Thomas Girtin and
Joseph Mallord William Turner

Havva DEMİRCAN

1970'lerin
Plüralist Karakteri Bağlamında
Yeni İmge Ressamları

242

New Image Painters
within the Context of the
Pluralist Character of the 1970s

Başak ŞİRAY

Maddi Olmayanın
Sürükleyici Deneyimi

266

Immersive Experience
of the Immateriality

İkbal BOZKURT AVCI ve Aslı EKİCİ

Sinemada
Uyarlama Çalışmaları Açısından
İstanbul Kırmızısı

278

Istanbul Red
In the Context of Adaptation
Studies in Cinema

Derya ÇETİN

*Sofra Sırları'nda
Kadın Oluş*

296

*Becoming Woman
in Table Secrets*

Ç E V İ R İ
T R A N S L A T I O N

Stephen HALLIWELL

Diegesis - Mimesis

314

Melike Saba AKIM

Çev. - Trans.

Editörden

Merhaba!

Hep birlikte büyüttüğümüz ARTS'ın sanatın, sosyal bilimlere değdiği noktadaki makaleleriyle sanatçı ve bilim insanlarının yoğun ilgisini çekmeye devam ettiğini görmek bizlere güç ve güven veriyor. Öncelikle dergimize gösterdiğiniz ilgi ve verdiğiniz destek için hepimize teşekkür ediyoruz. ARTS'ın sekizinci sayısı da çok sayıda makale içerisinden yayınlanmaya uygun bulunan birbirinden nitelikli makalelerle sizlerle buluşuyor...

Bu sayımızda sizlerle bir güzel haber de paylaşmak istiyoruz. Erken görünüm (*online-first*) sistemine geçmek için gerekli altyapı çalışmalarımızı tamamladık. Bundan sonraki sayılarımızı erken görünüm sistemine uygun şekilde yayınlayacağız. Böylece hakem süreçleri tamamlanarak yayına hazır hale gelen makaleler, gerekli hazırlıkların ardından periyodik sayının yayınlanma tarihinden önce de yayınlanabilecek ve hedef kamularla paylaşılacaktır.

ARTS'ın sekizinci sayısında Marmara, Van Yüzüncü Yıl, İstanbul Aydın, Cumhuriyet, Bitlis Eren, Çankırı Karatekin, Yalova, Hacettepe, Tekirdağ Namık Kemal, Samsun, Selçuk ve İstanbul Medeniyet Üniversitelerinde görevli akademisyen ve akademisyen adayları tarafından kaleme alınan on iki özgün araştırma makalesi ve bir çeviri makale yer almaktadır. Makalelerden beşi sinema, dördü çağdaş sanat, üçü resim, biri heykel alanındandır. Makale gönderen akademisyenlerin farklı üniversitelerden farklı alanlardan olması derginin yayınlarını kuruluş felsefesine uygun şekilde sürdürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

ARTS'ın bundan sonraki sayılarında da birlikte olmak dileğiyle.

Prof. Dr. Mehmet IŞIK
Editör

Düzeltilme

Dergimizin 2022 yılının Şubat ayında yayınlanan 7'nci sayısında yer alan "Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*" başlıklı makalenin DOI numarası ile "Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi'nin Karşılaştırılması" başlıklı makalenin DOI numarası tasarım sürecinde sehven aynı girilmiştir. Söz konusu makalelere ilişkin, içerisinde DOI numaralarının da olduğu, güncel ve geçerli künye bilgileri aşağıdaki gibi düzeltilmiştir:

Ekici, A. (2022). Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 128-150. DOI: 10.46372/arts.1039331

Özden, K. (2022). Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi'nin Karşılaştırılması. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 151-178. DOI: 10.46372/arts.1053606

Sanat Alanının Simgesel Değer Üreten Kültürel Aracısı Olarak Kültürel Kitlesele Fonlama Platformları

Geliş Tarihi/Received: 24.03.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.07.2022
DOI: 10.46372/arts.1092809

Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SANKIR
Zonguldak Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
sankirsbnm@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4297-1062

Öz

Kültürel araçlar, sanatsal üretim ile üretilen sanat nesnesinin tüketilmesi arasında yer alarak kültürel üretimin anlam ve değer üretimine katkı sağlamalarının yanında etkinlik ve faaliyetleriyle sanatçıların başarıya ulaşmasına da yardımcı olmaktadır. 1970'li yıllarda başlayan dijitalizasyon süreci sanat alanında kültürel kitlesele fonlama platformları gibi yeni araçların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çalışma, bu anlamda kültürel kitlesele fonlama platformlarının sanatın farklı alanlarında yer alan kültür üreticilerinin sembolik sermaye yaratma süreçlerine katkılarını aydınlatmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda sosyal bilimler literatüründe yer alan kitlesele fon platformlarının sadece sanat kategorisi üzerinde yapılan çalışmalara odaklanılmıştır. Kültürel kitlesele fonlama platformlarının kültürel aracılık fonksiyonlarının anlaşılması ile bu platformların kültür üreticilerine ve kültürel ürünlere etkilerinin ortaya konması hedeflenmiştir. Sonuç olarak, kültürel kitlesele fonlama platformları küratörlük ve düzenleyici aracılık hizmetinde bulunmakta, sanatsal üretimin finanse edilmesine aracılık etmekte, kültürel üreticilerin ve sanatsal ürünlerin görünür ve ulaşılabilir olmasını sağlamaktalar. Ayrıca bu platformlar kültür üreticilerinin sosyal sermayelerini genişletmekte ve sanatçının güvenilirliği ile itibar inşasına katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: kültürel araçlar, sanat, kültürel alan, kültürel kitlesele fonlama platformları, sembolik sermaye

Sankır, Ş. (2022). Sanat Alanının
Simgesel Değer Üreten Kültürel Aracısı Olarak Kültürel Kitlesele Fonlama Platformları.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 11-28.

Cultural Crowdfunding Platforms as Cultural Intermediator of the Art Field that Produce Symbolic Value

ABSTRACT

By being between cultural production and the field of consumption cultural mediators, not only contribute to the production of meaning and value of cultural production, but also help artist achieve success with their activities. The digitalization process started in the 1970s has led to the emergence of new mediators such as cultural crowdfunding platforms in the field of art. The aim of the study is to enlighten how cultural crowdfunding platforms contribute to the symbolic value production process of cultural producers from different fields of art. In line with the objectives of this study, that is discussing cultural mediator activities of cultural crowdfunding platforms, social-scientific researches on crowdfunding in the cultural sector were focused. By understanding the cultural mediation functions of cultural crowdfunding platforms, it is aimed to contribute to the understanding of the shaping influence on cultural producers and cultural products being in different fields of art. As a result, cultural crowdfunding platforms serve as a curatorial and regulatory mediaries, mediate the financing of artistic production and ensure that cultural producers and artistic products are visible and accessible. In addition, these platforms expand the social capital of cultural producers and contribute to the credibility and reputation of the artist.

Keywords: cultural intermediaries, arts, cultural field, cultural crowdfunding platforms, symbolic capital

GİRİŞ

Sosyolojik geleneğe bakıldığında Becker 1982 yılında yayınladığı “*Sanat Dünyaları*” adlı yapıtında sanat eserinin kolektif inşa sürecine yönelik bir anlayış getirmiştir. Bourdieu de simgesel mallar ekonomisinin işleyiş mekanizmasına yönelik analizlerinde sanat eserinin değerinin ve anlamının üretiminde bağlamı esas alarak (Zolberg, 1990, s. 129-132) sanat eserini sadece yaratıcısı ile açıklamamıştır. Bourdieu eserin değerinin inşasını, eserin üretimine katılan alandaki bütün aktörlerin (eleştirmenler, koleksiyoncular, jüriler, müze müdürleri, akademiler, sanat piyasası üzerinde etkili olabilen yetkili siyasal ve yönetsel merciler) dahil olduğu ve kolektif çabanın verildiği bir süreç olarak ele almıştır (Bourdieu, 1999, s. 352).

1970’li yıllarda başlayan ve ardından küreselleşme ve bilgi teknolojileri alanında meydana gelen hızlı değişimler sonrası dijitalizasyon süreci sanat alanında “kültürel kitlesel fonlama platformları” gibi yeni araçların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Rykkja, Munim, Bonet, 2020, s. 5; De Voldere ve Zeqo, 2017, s. 8). Örneğin, Patreon, Kickstarter gibi sanatsal platformlar ticari girişimlerin yanında sanatsal girişimcileri kapsamaktadır. Sanat alanının oyuncularını/üreticilerini, bireysel olarak proje üretmekte ve kendi kariyerlerini geliştirme çabalarının bir parçası olarak bu tarz platformları kullanmaktadırlar (Rykkja, Maehle vd, 2020; s.425). Kültürel kitlesel fonlama platformları projelerin geniş kitlelerce fonlanmasını sağlamanın yanı sıra patronaj, kâr amacı gütmeyen hibeler, devlet destekli hibeler, kurumsal sponsorluklar gibi geleneksel fonlama yöntemlerini aşarak sanatsal projelerin finansmanında alternatif bir rol üstlenmekte ve sanatçıların kariyerlerinin ilerlemesine yönelik yeni yollar açmaktadır. Bu bağlamda kitlesel patronaj/fonlama sanatın himayesinin yeni bir biçimi olarak kabul edilmektedir (Swords, 2017, s. 64-65; 2020; Brabham, 2017, s. 985-86; Dalla Chiesa ve Dekker, 2021, s. 1-2).

Bu çalışma sanat alanının bir aracı olarak ortaya çıkan kültürel kitlesel fonlama platformlarının sanatçıların sembolik sermaye üretimindeki rolü ve etkilerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Müzik, plastik sanatlar, tiyatro gibi farklı sanat alanlarında yapılmış bu tarz çalışmalar bulunmaktadır (Thorley, 2012; Galuszka ve Bystrov, 2014; D’Amato ve Cassella, 2021). Çalışma bu bakımdan sosyal bilimler literatüründe kitlesel fonlama platformlarının sanat kategorileri (görsel ve sahne sanatları, müzik, fotoğrafçılık, film yapımı, yayıncılık, medya ve tasarım) üzerine yapılan çalışmalara odaklanıp incelemektedir.

Sanatsal kariyerler üzerine yapılan çalışmalarda da belirtildiği gibi sanatsal

alan oldukça belirsiz bir özellik taşımaktadır. Sanat alanı içerisinde var olmaya çalışan sanatçıların büyük bir çoğunluğu düzensiz gelir ve güvencesiz bir yaşam ile karşı karşıya kalmaktadır. Sanatsal çalışmalarından yeterli geliri elde edemeyen sanatçıların pek çoğu başka iş piyasalarında çalışmak durumunda kalmaktadırlar (Menger, 2006, s. 5). Sanatçılar, sanatsal üretimlerini sürdürebilmek için alternatif finansman kaynaklarına yönelmekte ve değerlendirmektedirler. Bu bağlamda sanatsal üretimin finansmanının yeni bir aracısı olarak kitlesele-fonlama platformlarının ortaya çıkışı, sanatçıların çalışmalarının ve dolayısıyla kariyerlerinin inşasında bu platformları kullanan ilk gruplardan biri olmalarını sağlamıştır (Younkin ve Kashkooli, 2016, s. 30; Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 424).

Bu çalışmada dijital platformların kültürel ürünün sembolik değerinin oluşmasındaki fonksiyon ve rolünü açıklarken aynı zamanda bilgisayar, internet ve bilişim teknolojileri alanındaki gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan kültürel kitlesele fonlama platformlarının sanat alanının yeni araçları olduğunu iddia etmektedir. Yeni araçlardan biri olarak kültürel kitlesele fonlama platformlarının sanat alanındaki fonksiyonlarının ve rolünün incelenmesi bu platformların sanatçılara ve kültürel üretime etkisinin anlaşılması açısından önemlidir. Benzer şekilde sembolik mallar ekonomisinin işleyiş mekanizmasının incelenmesi Lizé ve Renard'ın (2016, s. 1) da belirttiği gibi toplumun kültürel mallara nasıl değer verdiğinin anlaşılmasına yönelik bir imkân ortaya koymaktadır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde bu araştırmanın dayandığı teorik perspektif ele alınmıştır. Bu şekilde kültürel araçların sanat alanında nasıl bir işlevi yerine getirdiğine yönelik bilgi verilmiştir. Ardından sırası ile kültürel kitlesele fonlama platformlarının gelişimi ve bu platformlar hakkında bilgi verilmiştir. Son bölümde de kültürel kitlesele fonlama platformlarının sanat alanındaki kültürel aracılık faaliyetleri ele alınmıştır.

Kültürel Araçlar ve Sembolik Değerin İnşası

Kültürel araçlar ve sembolik değer inşası üzerine sanat sosyolojisindeki Bourdieu (1999) ve Becker'inki (2013) gibi yaklaşımlar sanat eserlerinin tarihsel bir süreç içerisinde oluşmuş kurumlar ve yapılarca toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini açıklamaktadır. Bourdieu (1999, s. 263-270), sanat alanı özelinde yapmış olduğu çalışmalarda sanat yapıtının; üretimine katılan, eseri üretmeye ve sürdürmeye katılan tüm unsurlar ile birlikte anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, bir üretimin

sembolik ve ekonomik başarısında alanda yer alan bütün tarafların etkisi vardır. Bir başka anlatımla Bourdieu (1999) alan teorisini kullanarak sanat alanı içerisinde yer alan müze, sanat galerileri, eleştirmenler, yayınevleri, gibi aracı kurumların faaliyet ve pratiklerini ele alarak etkilerini ortaya koymuştur. Aslında Bourdieu (1999, s. 264) homoloji (benzeşiklik) bağlantılarının bir sonucu olarak, kültürel üretim ile tüketim alanı arasında yer alan araçların sembolik ürünlere olan inancın üretimini nasıl inşa ettiğini açıklamaktadır. Böylelikle kültürel ürünlerin kolektif bir çabanın sonucu olduğunu yapmış olduğu çalışmalar ile göstermektedir.

Sanat alanı içinde yer alan kültürel araçlar kapı eşikçileri, sanat simsarı, değer biçiciler gibi farklı adlarla sosyal bilimler alanında çalışılmıştır. Kültürel araçlar (eleştirmenler, galeri sahipleri, müze müdürleri, radyo yapımcıları, ajanslar, yayıncılar gibi) geniş bir kültürel alanı şekillendirmektedir. Kültürel araçlar, sanatsal üretim ile üretilen sanat nesnesinin/ yapıtının tüketilmesi arasındaki çeşitli işlevlerden (seçme, dağıtma, tanıtma vb.) sorumlu profesyoneller ve kurumlar olarak tanımlanabilir. Kültürel araçlar etkinlik ve faaliyetleriyle sanatçıların başarıya ulaşmasına yardımcı olmaktadır (Lizé ve Renard, 2016, s. 1-2). Diğer taraftan, kültürel araçlar, sanatçılar için yalnızca eserlerin değerlendirilmesi ve sanatsal itibarın oluşturulması için değil, aynı zamanda onların ekonomik olarak desteklenmesi, hedeflere ulaşması yolundaki belirsizliğin paylaşılması ve izleyici kitlesine ulaşması noktasında da son derece önemlidir (Janssen ve Verbood, 2015, s. 2).

Bourdieu, sanat alanı içinde yer alan sanatçıların mücadelelerini simgesel sermaye yaratmaya yönelik stratejiler olarak görmektedir. Ona göre, simgesel sermaye ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye dahil olmak üzere bütün sermaye türlerinin toplamından oluşmaktadır. Bu sermaye başkaları tarafından kabul görmeye, bilinmeye ve tanınmaya dayanmaktadır (Bourdieu, 2006, s. 148). Çalışma kapsamında, sanatçıların eylemlerini, alanda var olma, ün yapma ve tanınma stratejilerini anlamaya uygun bir kavram olan simgesel sermaye kavramı kullanılmıştır.

Kitlesele Fonlama Platformları ve Ortaya Çıkış Süreci

Kültürel kitlesele fonlama, kültürel ürünlerin üretimi, dağıtımı ve tüketiminin finansmanı için kitle fonlamasının kullanılması anlamına gelmektedir (Rykkja, Munim, Bonet, 2020, s. 2-3; Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 425). Günümüzde kültürel

kitlesel fonlama platformlarının bağış temelli, ödül temelli, ödünç verme/borç ve hisse bazlı olmak üzere farklı tür ve modellerinin olduğu görülmektedir. Bağış temelli modelde, destekçilerin kendileri için herhangi bir karşılık ya da bir fayda elde etmeye yönelik beklentileri yoktur. Bu modelde, destekçilerin teşvikleri, kültürel üretimle ilişkili ve onu destekleyen çeşitli değerlere bağlıdır. Kalan diğer üç modelde ise bağış yapan fonlayıcılar farklı biçimlerde karşılık almaktadırlar. Ödül modelinde kitlesel fonlayıcılara bir e-posta ile teşekkür etme ya da varsa web sayfalarında fonlayıcının desteğinden bahsetme gibi maddi olmayan karşılıklardan kitle fonlarınınca desteklenen ürünün katılımcılara gönderilmesine kadar değişen bir dizi karşılık söz konusudur. Borç verme modelinde kitlesel fonlayıcılara bu karşılık genellikle faizin ödenmesi şeklinde olurken, hisse modelinde bu karşılık eşit pay, kar payı ve fonlanan girişimin oylanma hakkı şeklinde olmaktadır (Handke ve Chiesa, 2022, s. 3).

Platform temelli şirketlerin ortaya çıkışı 2008 yılında meydana gelen büyük ekonomik durgunluk dönemine denk gelmektedir. Dünya genelinde yaşanan büyük ekonomik durgunluk şirketleri hem çalışanlar nezdinde hem de yeni müşterilerin kazanılması noktasında yeni arayışlara sokmuştur. Sonrasında da platform ekonomisi oldukça hızlı bir şekilde büyümüştür. Bu büyümenin arkasında iki itici güç olduğu belirtilmektedir. Bunlardan ilki geleneksel ekonomilerde faaliyet gösteren yerleşik şirketlerin faaliyetlerini dijitalleşirmesi sürecidir. Şirketlerin faaliyet ve işlemlerini dijitalleşirmelerine olanak sağlayan altyapı 1970'lerde mini bilgisayarların ortaya çıkması ile başlamıştır. Sonrasında da 80'lerde kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ve 90'larda internetin yaygın olarak kullanımı gibi süreçler sistemin büyümesine olanak tanımıştır. Dijitalleşen şirketler bir yandan kendi iç işleyişlerini enformasyon teknolojilerini kullanarak sürdürürken diğer yandan web sitelerini kurmuşlardır. Zaman içerisinde bu alanda önde gelen şirketlerin finansal işlemlerinde birbirlerinin hizmetlerini kullanması büyüme yönünde itici kuvvetlerden birini oluşturmuştur (Vallas ve Schor, 2020, s. 274).

Büyümenin arkasındaki ikinci itici güç ise dijital şirketlerin piyasaları ele geçirme veya yeni fırsatlar yaratma stratejilerinden oluşmaktadır. Bu amaçla dijital şirketler interneti kullanarak mevcut piyasalara müdahale etmektedir. E-ticaret platformları; konaklama ve mal gibi hizmetleri sağlayan platformlar; müzik ve video içeriği sağlayan platformlar bu gruba örnek verilebilir (Vallas ve Schor, 2020, s. 274-275). Bununla birlikte, sosyal medya şirketlerinin de bu platformların gelişmesinde önemli rolü bulunmaktadır. Instagram, facebook, twitter ve bloglar gibi sosyal

medya platformları sanatçıların kitlesel fonlama için oluşturdukları projeler hakkında bilgileri paylaştıkları önemli iletişim araçlarından bazılarıdır. Bu şekilde sanatçıların toplumsal sermayelerini ekonomik sermayeye çevirme fırsatı da ortaya çıkmaktadır (Röthler ve Wenzlaff, 2011, s. 5).

Kültürel Kitlesel Fonlama Platformları

Kültürel ürüne yönelik geleneksel yatırım modelleri ile değer zinciri ve yapısında meydana gelen değişimler alternatif yolların ortaya çıkmasına imkân tanımış ve böylece geleneksel araçların rolleri devre dışı bırakılmış olmaktadır. Bütün bunlarla birlikte, sanatsal içeriklerin geleneksel yöntemlerden bağımsız şekilde üretilmesini sağlayan olanakların artması sonucu kitlesel fonlamalar, farklı içeriklerdeki kültürel ürünlerin üretimini destekleyen araç işlevi görmüş ve böylece sanat alanının taraflarından biri olarak yerini almıştır. Bugün bağış, ödül, ödünç verme/borç ve hisse bazlı olmak üzere farklı tür ve çeşitlerde kitlesel fonlama modelleri mevcut olmakla birlikte kültür sektöründeki (sanat, müzik ve dizayn, film ve eğlence, medya ve yayıncılık) kitlesel fonlama, ağırlıklı olarak ödüle dayalı bir şekilde işlemektedir (Langley ve Leyshon, 2017, s.11-15 ; De Voldere ve Zeqo, 2017, s 39; Rykkja, Maehle, Munim vd., 2020, s. 424).

Kitlesel fonlama çoğunlukla bir ürün veya hizmetin ön satışını yansıtmaktadır. Bu şekilde işleyen bir sistemde destekçiler ve Arkadaş grupları ile meraklılar ve hayranlar tarafından sağlanan kitlesel fonlama sanatçıların finansal kaynağını oluşturmaktadır (Langley, 2016, s. 302-303). Diğer taraftan, kalabalığın himayesi (crowd patronage), sanatçıların kariyerlerini finanse etmeleri için abonelik benzeri ödemelere izin veren bir model olarak işlev görmektedir. Başka bir söyleyişle kalabalığın himayesi sanatçılara pratiklerini geliştirme ve devam ettirme noktasında finansal olarak yardımcı olmaktadır (Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 425-27; Swords, 2017, s. 69).

Gelişmiş kültürel kitlesel fonlama platformları arasında Kickstarter (Mollick, 2014, s. 2), Symid, Patreon, ArtistShare, Indiegogo gibi şirketler bulunmaktadır (Handke ve Chiesa, 2022, s. 6). Bunların arasında "Patreon" popüler ve oldukça da büyük bir şirket olarak karşımıza çıkmaktadır. Patreon, görsel sanatçılar, video üreticileri, müzisyenler, yazarlar gibi kimi sanatsal içerik üreticilerinin izler kitleleri tarafından finansal olarak desteklenmelerini sağlayan bir aracı kurum olarak işlev görmektedir. Bu sistem içerisinde kültürel üretici/sanatçılar bir amaç ve hedef koyma, bunu net bir

şekilde tanımlama, konuyla ilgili bir görsel yükleme, kampanya hakkında bilgilendirici metin yazma, metinlerin uzunluğu, teşekkür videosu gibi ölçütlerin önemli olduğu bir temelde kitle tarafından değerlendirilmektedir. Eğer kitle sanatçıların ortaya koyduğu bu süreçleri desteklemeye değer görürse aylık bir fon akışı sağlamak ve kültürel üretici beklentiyi karşıladığı müddetçe de bu fon akışı devam etmektedir (Regner, 2021, s. 140-41).

Kickstarter, diğer büyük kitlesele fonlama platformlarından biridir. Kickstarter yaratıcı dallarda faaliyet gösteren bireysel sanatçılar da dahil olmak üzere güzel sanatlar, çizgi roman, dans, tasarım, moda, film ve video, müzik, fotoğrafçılık, yaratıcı yazarlık ve tiyatro olmak üzere birçok alandaki yaratıcı projelere hitap eden bir platform olarak karşımıza çıkmaktadır. 2009 yılında kurulan Kickstarter, ABD merkezli olup, ödül temelli kurulan ilk kitlesele fonlama platformlarından biri olma özelliği göstermektedir. Kuruluşundan sonra küresel çapta büyük bir topluluk oluşturan bu platformda çok çeşitli ticari ve kâr amacı gütmeyen kuruluşların yanı sıra bireysel sanatçılar da yer almaktadır. Kickstarter ayrıca görsel sanatlar alanında Avrupa'da en çok tercih edilen platformlardan biri olarak öne çıkmaktadır (Handke ve Chiesa, 2022, s. 4; Alexiou, Wiggins ve Preece, 2020, s. 835; Mollick, 2016, s. 1-2; De Voldere ve Zeqo, 2017, s. 41-43).

Diğer taraftan kitlelele tarafından fonlanan kültürel projelerin bu destekleri almalarını sağlayan etkilerin incelendiği çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalar projelerin kalitesi, çevrim içi sosyal ağlarda arkadaş çevresinin genişliği gibi çeşitli değişkenlerin kitlelelele karar verme süreçlerine etkisinden bahsetmektedir. Ayrıca proje üreticilerinin projeleri daha çok kendi coğrafi bölgeleri ile ilişkili özellikler göstermektedir. Bu bağlamda projelerin faaliyet gösterdiği nüfusun da bu fonlama sürecinde etkili olduğu belirtilmektedir (Mollick, 2014, s. 2; Lin ve Viswanathan, 2016, s. 1412-1413). Ödül temelli kültürel fon platformlarında sanat kategorisi altında yer alan projelerin başarılı olma ihtimaline etki eden değişkenlerin analiz edildiği bir çalışmada da en az bir videonun yer alması, yorum ve güncelleme sayılarının sermayedarların kararlarına pozitif etki ettiğini göstermektedir (Gürler ve Çağlar, 2021).

Sonuç olarak, bu çalışmanın iki özgün yanı olduğu düşünülmektedir. Birincisi, kitlesele fonlama platformlarının kültürel aracılık fonksiyonlarını analiz etmek ve bu platformların arasındaki etkileşimleri ortaya çıkarmaktır. İkincisi, farklı alanlarda üreten sanatçılara/kültür üreticilerine odaklanmak ve bu platformların onların

sembolik sermaye yaratma süreçlerine nasıl katkı sağladığını açıklamaktır.

KİTLESEL FONLAMA PLATFORMLARININ SANATÇILARA VE KÜLTÜREL ÜRETİME ETKİSİ

Sanatsal işler alanında yer alan aracılar alıcı ve satıcı arasındaki işlemleri yönetme biçimleri sayesinde işleri şekillendirmektedir. Bu bölümde kültürel kitlesel fonlama platformlarının faaliyet ve pratikleri beş başlıkta tanımlanmıştır. Bu faaliyet ve pratikler aşağıda sırası ile küratörlük ve düzenleyici aracılık, sanatsal üretimin finanse edilmesi, görünürlük ve ulaşılabilir olmayı sağlama, toplumsal sermaye elde etme ve itibar inşası başlıklarında ele alınmıştır.

Küratörlük ve Düzenleyici Aracılık

Kültürel kitlesel fonlama platformları sanatçıların çalışmalarını tanıtan bir küratör olarak tanımlanmaktadır. Sword (2020, s. 534-35), "Patreon" platformu üzerinde yapmış olduğu çalışmada bu platformlarca kullanılan birbiri içine geçmiş teknik araçlara dikkati çekerek deneyime dayalı geleneksel küratörlükten değer yargılarını ölçülebilir ölçütlere dönüştüren ve "algoritmik küratörlük" adını verilen yaklaşıma dikkat çekmektedir. Bu platformlardaki karmaşık süreçler sonuç olarak neyin sanat olduğunu takdir edip ön plana çıkartırken aynı zamanda platformlar arkasındaki mantık veri analistleri ile bu kodlar ve algoritmaları oluşturanlar tarafından yönetilmektedir. Diğer bir deyişle bu tip platformlar sanat konusunda sanat nesnesi ve sanatçıyı işaret ederek onun görünürlüğüne, tanınırlığına katkı sunan bir mekanizma olarak işlev görmektedir.

Küratörlük hizmetini yerine getirmek, verilen hizmeti kullanan taraflara yönelik aynı zamanda düzenleyici aracılık hizmetlerinde bulunmayı ve sitelerinin içeriğinin küratörlüğünü de (neyin yüklenip, neyin yüklenemeyeceğini belirleme) yaparak kültürel aracı olarak hizmet etmeyi içermektedir (Sword, 2017, s. 71-72; 2020, s. 533-34). Bu düzenleyici işlemde içeriklerin yüklenmesine hizmet sözleşmesi ve topluluk kuralları yönergesi kurallarına uygunluk temelinde izin verilmektedir. D'Amato ve Cassella'da (2021, s. 2586-87) kültürel kitlesel fonlama üzerine olan çalışmasında bu platformların projeleri seçme, değerlendirme ve sınıflandırma kriterlerinin izlerkitleyi yönlendirdiğini ve tercihlerini etkilediğini belirtmektedir. Sonuç olarak platformlarca projelerin tasnif edilmesi, seçme ve düzenleyici kriterlerin belirlenmesi temelinde verilen bu hizmetler yalın bir şekilde kültür üreticilerin amaçlarına ulaşmalarına

yardımcı olmamaktadır. Bu stratejileri kültürel kitlesele fonlama platformlarını, kültürel ürünlerin sembolik anlam ve değerinin inşa sürecinde yer alan aktif taraflardan biri yaparken aynı zamanda platformlar tarafından ortaya konan hizmetler, kültürel ürünlerin benimsetme ve tanınmasında onları aracı kurumlardan biri yapmaktadır.

Sanatsal Üretim Finanse Edilmesi

Kültürel kitlesele fonlama platformları sanatçılar ile onları finansal olarak destekleyenler arasında yer alarak finansal aracılık hizmeti vermektedir (Sword, 2017, s. 71-72; 2020, s. 531-532; Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 429-430). Sword (2017; 2020) bu durumu Patreon ve Subbable platformu üzerinde yapmış olduğu çalışmasında açıklarken aynı zamanda sanatçıların platformlardaki faaliyetlerinin kitlelerce fonlanması finansal aracılık olarak tanımlamaktadır. Kültürel kitlesele fonlama platformlarının finansal aracılık hizmeti reklam gelirlerinin bir kısmının içerik sahiplerine dağıtılmasını da içermektedir. Bu durum sanatçıların gelirine ek bir katkı sağlamaktadır (Sword, 2020, s. 531).

Esnek fon fırsatları kollayan bağımsız sanatçılar, "kendin yap" yaratıcıları ve amatörler üzerine yapmış olduğu çalışması ile Dalla Chiesa ve Dekker'ın (2021) bulguları kitlesele fonlama platformlarının sanatsal kariyerler üzerindeki etkisini aydınlatmaktadır. Çalışma kitlesele fonlamalar üzerinden elde edilen kaynak ile sanatçıların sanatsal projelerini hayata geçirebildikleri, bu anlamda da işlerini profesyonel olarak icra etmelerine olanak sağladığını tartışmaktadır. Bu platformlar üzerinden küçük miktarlarda da olsa yapılan bağışlar sanatçılara sanatsal kariyerlerini idame ettirebilmeleri için ihtiyaç duydukları parasal kaynakları sağladıkları için sanatsal kariyerlere yatırım aracına dönüşmektedir (Dalla Chiesa ve Dekker, 2021, s. 20).

Kültürel kitlesele fonlama şirketlerinin sanatçıların gelirine etkisi üzerine bir diğer çalışma da Kickstarter platformunda yer alan kültür üreticileri üzerine yapılmıştır. Çalışma, bu platformun sanatçıların kariyerlerine doğrudan etkisini göstermektedir. Sanatsal alan kategorisinde yer alan kültürel üreticilerden yüzde kırk biri (%41) Kickstarter'ın kariyer gelişimlerine katkısı olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcılar ayrıca kazançlarının yükseldiğini (%18) ve yeni iş fırsatları (%21) elde ettiklerini vurgulamışlardır. Diğer sanatsal alan kategorisinde yer alan katılımcıların birçoğu (%20) proje tamamlanıp, bitse bile projenin tam gün çalıştıkları işleri haline geldiğini belirtmiştir (Mollick, 2016, s. 6-7).

Bununla birlikte, hayran gruplarının platformlar üzerinden sanatçıların projelerine yapmış oldukları finansal yardım, sanatçıların ticari kaygılarla üretim yapma noktasından daha özgün üretim yapmasına ve bu bağlamda daha özerk kimlikler inşa etmesine olanak tanımaktadır. Diğer taraftan fon kültürü ve sanatçıların kendi marka değerlerini yaratmaya yönelik faaliyetleri kapitalist değerler altında da tartışılmaktadır. Fakat bu tartışmalar bu makalenin kapsamı dışındadır. Patronaj sistemi içerisinde yeni olan bu kitlesel fonlama (Patreon gibi) platformları web üzerinden yapmış oldukları aracılık faaliyetleri ile aslında sistem içerisinde gücün paylaşımını değişime uğramaktadır. Aynı zamanda bu platformlar dışarıdan daha fazla insanın sanatı finanse etmesine destek vermektedir (Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 425; Swords, 2017, s. 63-64). Sonuç olarak kültürel kitlesel fonlama platformlarının tarafları buluşturarak kültürel ürünlerin finansmanına aracı olması kültür üreticilerinin ekonomik sermaye elde etmesine yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra sanatsal işlerin finansal olarak desteklemesi ve kültür üreticilerine ek gelir sağlama açılarından da kaynak sağlaması bu kültürel kitlesel fonlama platformlarını sanatçılar için önemli araçlardan biri haline getirmektedir.

Görünürlük ve Ulaşılabilir Olmayı Sağlama

Platformlar hem tüketici hem de üreticilerin ihtiyaç duydukları çeşitli ürün ve hizmetleri sunmaktadırlar. Bunların yanında platformlar bilgiye, paraya (finans), içerik ve networka ulaşımında üçüncü tarafları bir araya getiren araçlar olarak da ortaya çıkmaktadır (Sword, 2017, s. 69-71; De Voldere ve Zeqo, 2017, s. 35). Bu bağlamda kültürel kitlesel fonlama platformları yaratıcıları, potansiyel hayran gruplarını ve destekçileri bir araya getirerek sanatsal değerlerin birlikte yaratıldığı bir süreci işletmektedir (Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 430).

Kitlesel fonlama platformlarının sunmuş olduğu temel hizmetlerden biri de servis hizmet koşullarını kabul eden tarafları buluşturmadır. Platformlar, kullanıcıların profiller ve ürünler oluşturmasına ve bunlarla ilgili verilere erişmesine olanak tanıyan araçlar sağlamaktadır. Bu araçlar sanatçıyı doğrudan izleyici kitlesine bağlamaktadır (Thorley, 2012). Bu hizmetlerden bir diğeri ise platformların resim ve video toplayan diğer platformlardan içerik oluşturmalarına olanak sağlayan araçların kullanımına imkân tanımasıdır (Sword, 2020, s. 525-527). Bunun yanında popülerliğin platformların başarısının bir ölçütü olmasından ötürü, bu platformlar yüksek katılımı, kullanıcı sayısını ve kullanıcıların aralarındaki bağlantı yoğunluğunu

bir kriter olarak gözetmek durumunda kalmakta ve bu nedenle kullanıcılar için giriş bariyerleri oldukça düşük tutulmaktadır (Sword, 2020, s. 525; Kribs, 2017, s. 1). Platformlar aynı zamanda içeriklerin dağıtımını da yapmaktadır. Sanatçılar, sanatsal işlerinin üretim süreçlerinin sergilenmesi ve dağıtımında daha uzmanlaşmış platformları kullanmaktadırlar (Sword, 2017, s. 70-71; 2020, s. 527-530). Bu olanak ve hizmet araçlarının hepsi sonuç olarak sanatçıların görünürlüklerini artırmakta ve ulaşılabilir olmalarının önünü açmaktadır.

Ayrıca bağışçılar kitlesele fonlama platformları üzerinde hesapları bulunan sanatçılara yönelik bilgiler de edinmektedir. Halihazırda izleyici kitlesini oluşturmuş ancak ticari başarılarını gerçekleştirebilecek bir şirket bulamayan sanatçılar, bu platformlar üzerinden daha görünür olabilmektedir. Bu da geleneksel arabulucuların kendilerini bulmalarına ve ulaşmalarına olanak sağlamaktadır (Röthler ve Wenzlaff, 2011, s. 37; D'Amato ve Cassella, 2021, s. 2587). Sonuç olarak kültürel kitlesele fonlama platformları kültürel üreticilerin hayran grupları, destekleyicileri, izlerkitleleri ve sanat alanının diğer taraflarınca ulaşılabilir olmalarını sağlamaktadır. Bu da kültürel kitlesele fonlama platformlarını kültürel üreticilerin simgesel sermaye üretimine katkı sağlayan taraflardan biri yapmaktadır.

İlişkiler Ağı Elde Etmede Aracılık

Sanatçıların farklı seviyelerde de olsa sosyal medya üzerinden etkileşimleri olmaktadır. Beğeniler, yorumlar, değerlendirmeler ve paylaşımlar içeriğe güvenin inşa edilmesine doğrudan etki etmektedir. Bu durum bir taraftan sosyal sermayeyi harekete geçirirken diğer taraftan kültürel ürünü destekleyenlerin sayıca artmasını sağlamaktadır. Bunun sonucunda kültürel ürünün gelişmesi, basımı, dağıtımı ve alınması gerçekleşmektedir (Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 430; Shim, Yecies, Ren ve Wang, 2020, s. 835).

Kitlesele fonlama platformlarının sosyal sermaye yaratılması üzerindeki etkisi özellikle de kitle fonlamasını kariyerlerini geliştirmek için bir fırsat olarak görebilen simgesel sermayesi düşük sanatçı adayları için ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü bu platformlar ilişkilere yeni bir boyut katmaktadır. Platformda bir tarafta kültürel üreticiler olarak isimlendirilen ama önünde uzunca bir yolu olan sanatçı adayları bulunurken diğer tarafta parası olan ve sanatçıları desteklemeye hazır bir kitle bulunmaktadır. Platformlar üstünden projenin tamamlanmasına yönelik ortaya konan pratiklerin başarıya ulaşması da bu platformlardaki aktif gruplar ile ilişkiler ağının kurulmasını

yani izlerkitlenin oluşturulmasına yönelik yatırım yapmayı gerektirmektedir. (Galuszka ve Brzozowska, 2016, s. 751). Sonuçta kurulan bu ilişkiler, hayran grupları ve platform faaliyetleri sanatçıların sanatsal güvenilirliğinin yanında algılanan ekonomik değerini de artırmakta ve böylece gerçek mali katkılarının ötesine geçen sembolik bir değere sahip olmaktadır (Rykkja, Maehle, Munim, vd., 2020, s. 430 ; D'Amato ve Cassella, 2021, s. 2587).

Örneğin, Mollick'in (2016) müzik, video oyunu, karikatür, yayıncı, film ve gazetecilik gibi birkaç kültür endüstrisinde yer alarak platformlarda proje üreten gruplara yönelik platformların etkilerini analiz ettiği çalışması bu süreci açıklamaktadır. Mollick (2016, s. 10-12), bir platformda projesi ile yer alan bu grupların bazılarının bir yayıncı (yayınevi, müzik, karikatür) ve dağıtımçı (yayınevi, müzik, film) edindiklerini, ana akım yayıncılar ve dağıtımcılardan bildirim (karikatür) aldıklarını ve yayın ve basım giderlerinin karşılandığını (yayıncı, karikatür) belirtmiştir. Shim ve diğerleri (2020, s. 837-38), Line Webtoon üzerine yapmış oldukları çalışmada paralel bir etkiden bahsetmektedirler. Webtoon üzerinden yayınlanan 'Cheese in the Trap' zaman içerisinde çevirmen hayran grupları tarafından gönüllü olarak Vietnamca ve Tayca'nın yanısıra birçok Avrupa dillerine çevrilmiş ve uluslararası alanda takip edilmiştir. Cheese in the Trap'a artan ilgi ve genişleyen izleyici kitlesi film ve televizyon yapımcılarını Cheese in the Trap'ın sermaye desteği verilebilecek değerli bir yatırım olduğu inancını üretmiştir. Dolayısı ile aktif hayran grupları gönüllü çeviri hizmetleri ile bir taraftan takipçileri arasında güven inşa edip, bağlılıklarını gösterirken diğer taraftan kültürel ürünün üretim sürecine ve uluslararası dolaşımına etki etmiştir.

İtibar İnşası

Kültürel araçlar, diğerlerinin ürünlere (hizmet, pratikler, insanlar gibi) yönelik eğilimlerini, bu ürünlerin meşru olduğu yönünde etkileyerek aslında bir değer inşa etmektedir. Dolayısıyla kültürel araçlar neyin, kimin meşru, arzu edilir ve değerli olduğu veya olmadığı gibi görüşler üzerinde etkili olmaktadır (Maguire ve Mathews, 2012, s. 552-553).

Kültürel araçların sanatsal kariyerler üzerindeki bir diğer etkisi de özellikle alanda yeni olan sanatçı adaylarının ün kazanmalarına katkı sağlamasıdır. Kültürel kitlesel fonlama platformları üzerinden kitlelerce fonlanan yani finansal olarak desteklenen projeler, sadece sanatçıların kariyerlerine yapılan küçük yardımları onların sanatsal kariyerlerine yapılan bir yardıma dönüştürmekle kalmamakta, aynı

zamanda projelerin ve dolayısıyla da sanatçının güvenilirliğine ve itibar inşasına da katkıda bulunmaktadır (Dalla Chiesa ve Dekker, 2021, s. 18-20). Benzer sonuç gelişmelerinin başında finansman çekmek için meşruiyet oluşturmaya çalışan henüz yeni sayılabilecek sanatsal organizasyonlar için de bulunmuştur. Kitlesele fonlamanın diğer finansman kuruluşlarına meşrulaştırıcı bir sinyal gibi hareket edebileceğini ve bunun sonucu olarak da kitlelerin de bu referanstan yola çıkarak hareket edebileceği vurgulanmaktadır (Alexiou vd, 2020, s. 842-43).

Shim ve diğerleri (2020, s. 835) tarafından Webtoon ve Webnovel yayın ve dağıtım platformları üzerine yapılan çalışmada, platformlar üzerinden kültürel ürünlere yönelik kitlelerce yapılan seçme, değerlendirme, öneri ve değerlendirmelerin bir nevi sosyal filtreleme işlevi görerek bu ürünlere yönelik güvenin inşa edilmesini doğrudan etkilediği tartışılmaktadır. Sonuç olarak bir zamanlar geleneksel kurumlar tarafından yerine getirilen bu süreçler, kültürel kitlesele fonlama platformları tarafından gerçekleştirilmekte ve yeni içeriğin geliştirilmesi, yayınlanması, dağıtılması ve satın alınmasıyla sonuçlanmaktadır.

SONUÇ

Sanatsal değer in üretimi yani simgesel malların işleyiş ekonomisi sanat sosyolojisinin önemli konu başlıklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Simgesel mallar ekonomisinin işleyiş mekanizmasının anlaşılması sanat alanı içerisinde konumlanan ve simgesel değer üreten tüm tarafların amaç ve faaliyetleri ile bu mekanizmaların işleyişe olan etkisinin incelenmesini içermektedir (Bourdieu, 1999; Becker, 2013).

Kültürel kitlesele fonlama platformlarının sanatçı ve kültürel ürünler üzerindeki etkisini aydınlatması sanat alanının işleyiş mekanizmalarının analizi için önem taşımaktadır. Platformlar üzerinden kültürel ürünlere yönelik yapılan söylemler, -Bourdieu'nun (1999, s. 267) da belirttiği gibi kavrama ve değerlendirmeyi kolaylaştırmaya yönelik yalın bir katkının ötesinde- kültür ürünlerinin anlam ve değer üretimini inşa etmektedir. Üretilmiş bir tablonun, müziğin, filmin sıradan bir üründen (Sankır, 2018) kültür ürününe uzanan sürecinde bu kültürel kitlesele fonlama platformlarının hizmetleri bir değer üretim mekanizması olarak işlev görmektedir.

Küreselleşme, uluslararası alanda internet kullanımının yoğunlaşması ve yaygın hale gelmesi ile birlikte kültürel bilgilere ulaşma, elde etme, değer biçme gibi mekanizmalar da değişime uğramıştır. Kültürel kitlesele fonlama platformlarının

ortaya çıkması ile birlikte sanat üreticileri bu platformlar üzerinden kendi tanıtıcı sayfalarını oluşturmakta, video, ses ve resim yükleyebilmektedir. Ayrıca bu platformlar, ürünlerinin ve sanatçıların uluslararası alanda dolaşımını ve dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan kültür tüketicilerince ulaşılabilir olmalarını sağlamaktadır. Dünyadaki kültürel tüketiciler de film, video, müzik, sanat tabloları gibi kültürel ürünlere web siteleri üzerinden kolayca ulaşma, satın alma, içeriklere sahip olma gibi olanaklara kavuştukları gibi bu kültürel ürünleri değerlendirmekte, yorumlamakta, diğer tüketicilerin öneri ve yorumlarını almakta, tartışmalara katılmaktadır (Janssen ve Verbood, 2015, s. 14-15). Bu fonksiyon ve rolleri ile kültürel kitlesel fonlama platformları sanat alanının yeni araçlarıdır.

Bu çalışmada sanat alanında faaliyet gösteren kültürel kitlesel fonlama platformlarının kültürel aracılık alanındaki rol ve aktiviteleri ortaya konmuştur. Kültürel kitlesel fonlama platformları küratörlük ve düzenleyici aracılık faaliyetinde bulunmakta, sanatsal üretimin finanse edilmesine aracılık etmekte, kültürel ürünün ve sanatçının görünür ve ulaşılabilir olmasını sağlamakta, sanatçıların toplumsal sermayelerini genişletmekte ve itibarlarının inşasına katkıda bulunmaktadır. Bu bakımdan çalışma, bir taraftan kültürel kitlesel fonlama platformlarının sanat alanındaki faaliyet ve pratiklerini aydınlatırken diğer taraftan da bu platformların sanat alanının yeni araçları olarak, sanatçılara ve kültürel ürünlere etkisini ortaya koymaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

Alexiou, K., Wiggins, J., & Preece, S. B. (2020). Crowdfunding acts as a funding substitute and a legitimating signal for nonprofit performing arts organizations. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 49(4), 827-848.

Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (Çev. E. Evren). İstanbul: Ayrıntı.

Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları* (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi.

Bourdieu, P. (2006). *Pratik Nedenler*. (Çev. H.U. Tanrıöver). İstanbul: Hil.

Brabham, D. C. (2017). How crowdfunding discourse threatens public arts. *New Media & Society*, 19(7), 983-999.

Dalla Chiesa, C., & Dekker, E. (2021). Crowdfunding artists: beyond match-making on platforms. *Socio-Economic Review*.

D'Amato, F., & Cassella, M. (2021). Cultural production and platform mediation: A case in music crowdfunding. *New media & society*, 23(9), 2575-2592.

Davidson, R., & Poor, N. (2015). The barriers facing artists' use of crowdfunding platforms: Personality, emotional labor, and going to the well one too many times. *New Media & Society*, 17(2), 289-307.

De Voldere, I., & Zeqo, K. (2017). *Crowdfunding: Reshaping the Crowd's Engagement in Culture*. Publications Office of the European Union.

Galuszka, P., & Bystrov, V. (2014). Crowdfunding: A case study of a new model of financing music production. *Journal of Internet Commerce*, 13(3-4), 233-252.

Galuszka, P., & Brzozowska, B. (2016). Early career artists and the exchange of gifts on a crowdfunding platform. *Continuum*, 30(6), 744-753.

Gerber, L., & Hui, J. (2016). Crowdfunding: how and why people participate. *In International perspectives on crowdfunding*. Emerald Group Publishing Limited.

Gürler, C., & Çağlar, M. (2021). Success Prediction of a Crowdfunding Project in Art Categories. In *Crowdfunding in the Public Sector* (pp. 147-166). Springer, Cham.

Handke, C., & Dalla Chiesa, C. (2022). The art of crowdfunding arts and innovation: the cultural economic perspective. *Journal of Cultural Economics*, 1-36.

Janssen, S., & Verboord, M., 2015. Cultural Mediators and Gatekeepers. In: James D. Wright (editor-in-chief), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Vol 5. Oxford: Elsevier. pp. 440–446.

Kribs, K. (2017). The artist-as-intermediary: Musician labour in the digitally networked era. *eTopia*.

Langley, P. (2016). Crowdfunding in the United Kingdom: A cultural economy. *Economic geography*, 92(3), 301-321.

Langley, P., & Leyshon, A. (2017). Platform capitalism: the intermediation and capitalization of digital economic circulation. *Finance and society.*, 3(1), 11-31.

Lin, M., & Viswanathan, S. (2016). Home bias in online investments: An empirical study of an online crowdfunding market. *Management Science*, 62(5), 1393-1414.

Lizé, W., & Renard, F. (2016). Cultural consecration and legitimation—Modes, agents and processes. *Poetics*, (58).

Maguire, J. S., & Matthews, J. (2012). Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context. *European journal of cultural studies*, 15(5), 551-562.

Menger, P. M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In Victor A. Ginsburgh and David Throsby (Ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture 1* (ss. 765-811). Elsevier B.V

Mollick, E. (2014). The dynamics of crowdfunding: An exploratory study. *Journal of business venturing*, 29(1), 1-16.

Mollick, E. R. (2016). Containing multitudes: the many impacts of Kickstarter funding. Available at SSRN 2808000.

Regner, T. (2021). Crowdfunding a monthly income: an analysis of the membership platform Patreon. *Journal of Cultural Economics*, 45(1), 133-142.

Rykkja, A., Maehle, N., Munim, Z. H., & Shneor, R. (2020). Crowdfunding in the Cultural Industries. In *Advances in Crowdfunding* (pp. 423-440). Palgrave Macmillan, Cham.

Rykkja, A., Munim, Z. H., & Bonet, L. (2020). Varieties of cultural crowdfunding:

The relationship between cultural production types and platform choice. *Baltic Journal of Management*.

Röthler, D., & Wenzlaff, K. (2011). Crowdfunding schemes in Europe. *EENC report*, 9, 2011._

Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelere Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524-543.

Shim, A., Yecies, B., Ren, X., & Wang, D. (2020). Cultural intermediation and the basis of trust among webtoon and webnovel communities. *Information, Communication & Society*, 23(6), 833-848.

Swords, J. (2017). Crowd-patronage—Intermediaries, geographies and relationships in patronage networks. *Poetics*, 64, 63-73.

Swords, J. (2020). Interpenetration and intermediation of crowd-patronage platforms. *Information, Communication & Society*, 23(4), 523-538.

Thorley, M. (2012). An audience in the studio – the effect of the Artistshare fan-funding platform on creation, performance, recording and production. *Journal on the Art of Record Production*, 7, (Technology, Time and Place). <http://arpjournal.com/>

Vallas, S., & Schor, J. B. (2020). What do platforms do? Understanding the gig economy. *Annual Review of Sociology*, 46, 273-294.

Younkin, P., & Kashkooli, K. (2016). What problems does crowdfunding solve?. *California Management Review*, 58(2), 20-43.

Zolberg, V. L. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

20. Yüzyıl Anıtlarının Devrilmesiyle Yıkılmaya Çalışılan Görsel Tarih

Geliş Tarihi/Received: 19.04.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2022
DOI: 10.46372/arts.1105717

Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
GSF- Heykel Bölümü
sezerihaner@gmail.com
ORCID: 0000-001-5954-1301

Doç. Hanife Neris YÜKSEL
Akdeniz Üniversitesi
GSF- Heykel Bölümü
hanifeyuksel@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0381-3950

ÖZ

Her dönemin ve rejimin heykellerle ilişkisi, iktidarın toplumla, toplumun da bireyle ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır. Modern insan, en yoğun biçimde 20. yüzyılda lider tasvirleri ve kahramanlık hikâyelerinden oluşan şehir heykellerini görmeye ve algılamaya başlamıştır. Bu araştırmanın inceleme alanı, özellikle yirminci yüzyıl sonrası döneme denk gelen aynı zamanda çoğunlukla tek partili yönetimlerin tek adam rejiminden hareketle yaptırıldıkları anlaşılan büyük boyutlu heykellere, değişen konjonktür ve iktidarı ele geçiren yeni rejimler sonrasında yapılan saldırıları ve tahribatları kapsamaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan, yıkılan ve tahrip edilen anıtsal heykel örneklerinde tarihsel gerçekliğin, geçmişin izlerinin ve görsel tarihin yok edilmesi kaygısı açıkça gözlenmektedir. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan doküman analizine uygun bir biçimde yapılmıştır. İlgili dijital arşiv kayıtlarından ve dokümanlardan ulaşılan eserler metaforik anlamlarıyla birlikte ideolojik özellikleri açısından ele alınıp değerlendirilmiştir, araştırma sonucunda elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır. Çalışmada, yıkılan anıtların mevcut gücü nasıl yansıttığı ve ideolojik bir araç olarak nasıl kullanıldığı göstergelere dayalı olarak incelenmiş ve mevcut durum değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: heykel, anıt, bellek, ideoloji, rejim, propaganda

Cihaner Keser, S. ve Yüksel, H. (2022).
20. Yüzyıl Anıtlarının Devrilmesiyle Yıkılmaya Çalışılan Görsel Tarih.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 29-50.

Visual History Tried to Destroy Through Overthrow of 20th-Century Monuments

ABSTRACT

The relationship of each period and regime with sculptures clearly reveals the relationship of power with society and society with the individual. Modern people began to see and perceive the city sculptures, which consist of depictions of leaders and heroic stories most intensely in the 20th century. The study area of this research covers the attacks and destructions made after the changing conjuncture and new regimes to the large statues, which are understood to have been built by the one-man regime of the single-party governments, especially in the post-twentieth century period. It is observed that the sculptures discussed in the research are depicted in very large dimensions and positioned at important points of the settlement area, and ideological, religious or one-man meanings are attributed to these practices. In the examples of ruined and destroyed monuments, the concern for destruction of historical reality, traces of the past and visual history is clearly observed. In the study, how the destroyed monuments reflect the current power and how they are used as an ideological tool has been examined based on the indicators and a current situation assessment has been made.

Keywords: statue, monument, memory, ideology, regime, propaganda

GİRİŞ

Heykeller tarihin hemen her döneminde toplumların kültürel kimliklerini oluşturan önemli sembollerden birisi olmuştur. Sanat tarihine bakıldığında siyasi erkin her dönemde sanatçılarla iş birliği içinde olduğu görülmektedir. Sanatın gücünün sosyal ve ekonomik sermayenin otoriteleri tarafından fark edilmesi bir başka kurum olan "sanatsal patronajı" da ortaya çıkartmıştır. Fransızca kökenli olan patronaj terimi, güçlü bir koruma ya da desteği işaret etmektedir (Kettering, 1992, s. 839). İdeolojik olarak istenilmeyen veya tasvip edilmeyen unsurların yıkılmaya, yok edilmeye çalışılması tüm dünyada politik bir gelenek haline gelirken, bu durumdan en çok heykellerin etkilendiği görülmektedir. Bu tür yaklaşımları toplumu şekillendiren mevcut yeni iktidarların ideolojisine göre biçimlendirme arayışları olarak değerlendirmek mümkündür. Birçok dönemde, sanat alanında patron kişi olarak değil siyasi iktidar olarak varlık bulmaktadır. Fransız Devrimi sırasında cumhuriyetçi görüşleri yaymaya çalışan sanat, Napoleon zamanında mutlakiyetçi düşüncüyü yüceltmıştır. Fransa'da on dokuzuncu yüzyılda bazı sanatçılar sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmışlardır (Lynton, 1991, s. 90). Patronaj daha sonrada özellikle İtalya, Almanya ve Sovyetler Birliği gibi totaliter rejimlerde sanatsal üretimde çok etkin bir ilişki biçimi olarak gözlenmektedir (Keser, 2006, s. 45).

Her dönemde ve toplumda kamusal alana mal olmuş heykelleri dönemsel anlamda erki elinde bulunduran mevcut rejimlerin ve ideolojilerin sürdürülebilirliğinin temsiliyeti noktasında ele almak ve değerlendirmek olasıdır. Simgesel anlamda değerlendirildiğinde, "simge, üzerinde az çok bir uzlaşmaya varıldığı ve alışkanlığa bağlı bir ilişkiyi barındırdığı için toplumsal niteliği daha baskın bir alana göndermede bulunur. Simgede belli bir kesime, gruba veya ulusa ait bir temsiliyet söz konusudur" (Tekiner, 2021, s. 21). Bu noktada anıtsal heykelleri tarihin, mevcut erkin ve kültürel değerlerin yansıtma aracı olarak incelemek hiç de yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Bu bağlamıyla ele alındığında, heykel anıtsal bir form ile kamusal alana mal olduğu noktada tek başına varlık bulan bir sanat eseri olmaktan ziyade dönemini yansıtan temsiliyet ile en önemli referanslardan birisi olma özelliğini de bünyesinde barındırmaktadır. Tekiner'in (2021, s. 22-23) ifadesiyle; anıtlar da diğer sanat eserleri gibi yapıldıkları dönemin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel kodlarını bünyesinde barındıran en önemli veri kaynaklarıdır. Bundandır ki tarihin hemen her döneminde değişen rejim ve inanç sisteminin kabul ettirilme aşamasında ilk saldırılar da heykellere yapılmaktadır, çünkü anıt sadece kendi nesnesine gönderme yapmaz

aynı zamanda öznesini de hatırlatır.

İkonoklazm en eski zamanlardan beri uygulandığı bilinen bir gerçekliktir. En eski çağlardan günümüze değin tarih, yıkılmış heykellerin paramparça kalıntılarıyla doludur. Antik Mısır'da Akhenaten'in, Hellenistik Dönem'de Herostratus'un, Roma'da İmparator Nero'nun heykelleri tahrip edilmiş ve yıkılmış, yazıtlardan isimleri kazınmıştır. Roma Dönemi'nde bu işleme hatıranın lanetlenmesi anlamında "damnatio memoriae" denmiştir. Bu durum kişiyi onursuzlaştırmanın bir formu olup, Roma Senatosundan vatan hainleri ya da Roma Devletinin itibarıyla oynayanlar için çıkartılmıştır. Orta çağ Hıristiyanlarının, Antik Roma'nın heykellerini parçaladığı, İspanyolların Amerika kıtasının keşfinden sonra Azteklerin ve İnkaların tapınaklarını yıktığı bilinmektedir. Yakın dönem ele alındığında Taliban örgütü tarafından dinamitlenen Buda heykellerinde de durum benzerdir. 2001 yılında Taliban tarafından, Afganistan'ın merkezindeki dev Buda heykellerinin bombalanarak yok edildiği yine 2017 yılında ISİD militanları tarafından Suriye'nin tarihi Palmyra kentindeki antik yapıların devirdiği gözlenmektedir. Suriye örneğine bakıldığında da İŞİD kendince "damnatio memoriae" yapmakta, anıları hafızalardan silmektedir. Yok, edilen sadece bir heykel, müze ya da bir höyük değildir, yok olan binlerce yıl önce kurulan uygarlığın kökleridir (Gezgin, 2015, s. 1). Toplumsal belleğin ve tarihsel yapının oluşturulmasında sembolik değerler taşıyan ürünlere ihtiyaç duyulmaktadır. Yakın zamanda "Büyük Temizlik" sırasında Stalin'in izlerini, Irak'ta Saddam'ın izlerini ve Mısır'da Mübarek'in izlerini yok etmek için ilk hedef her zaman heykeller olmuştur.

Yirminci yüzyıl, insanlık tarihindeki en yıkıcı yüzyılı olacak kabul edilmektedir. Bu dönemde ön plana çıkan geniş harabe manzaralarından yeni bir mimari tip doğmuştur. Buna kültürel anıt demek mümkündür. Bilindiği gibi Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, mimari anıtları çok sayıda ve tarzları ne olursa olsun korumayı amaçlayan, yalnızca onları gelecekteki çatışmalardan korumayı değil, aynı zamanda onları daha gündelik formlardan ayrı tutarak korumayı amaç edinen uluslararası bir hareket ortaya çıkmıştır. Bu hareket mimarlar, entelektüeller, sanat tarihçileri, arkeologlar, küratörler ve hukukçular dâhil olmak üzere farklı disiplinlerden birçok katılımcı ile başlatılıp Birleşmiş Milletlerin yeni diplomasisinde şekillenmiş ve daha sonra UNESCO olarak kabul edilmiştir (Allais, 2018, s. 22). Yıkım Tasarımları: 20. Yüzyılda Uluslararası Anıtların Yapımı isimli kitabında Lucia Allais, (2018, s. 12). "Heykelleri kamusal anıtlara dönüştürmek, tarihin bireyler tarafından yapıldığı fikrini aktarmaktadır. Bugün ise çok bireyselleştirilmiş bir kişisel eylemlilik ve aktivizm anlayışımız var. Ancak 20. yüzyılda

anıtların yıkımı olayları, bireylerin kitleler halinde harekete geçtiğinde tarihin de yeniden yapıldığını açıkça ortaya koyuyor. " ifadeleri ile olaya başka bir perspektif sunmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan doküman analizine uygun yapılmıştır. Bu doğrultuda doküman analizi; araştırılan konuyla ilgili dokümanların bilimsel esaslara uygun olarak detaylanması anlamına gelmektedir (Kıral, 2020, s. 170-189). Tarihçilerin ve arkeologların bir kültür veya medeniyetin geçmişine ilişkin özellikleri kullandıkları bir yöntemdir. Bundan ötürü araştırılması amaçlanan gerçek ve olgular ile ilgili bilgi içeren yazılı malzemeler, resimler ve geçmiş hakkında bize bilinmeyeni sunan kaynaklardır (Yıldırım, Şimşek, 2011, s.187). Araştırmanın genelinde dünya basını ve internet haber siteleri referans alınmış, görsel arşivlerinden faydalanılmıştır.

21. yüzyılda lider ve kahramanlık hikâyeleri tasvirlerinden oluşan, özellikle yirminci yüzyıl sonrası döneme denk gelen, çocuklukla tek partili yönetimlerin tek adam rejiminden hareketle yaptırıldığı ve merkezlere konumlandırıldığı anlaşılan büyük boyutlu kent heykelleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklemini söz konusu heykellere değişen konjonktür ve yeni rejimler sonrasında yapılan saldırıları ve tahribatların oluşturduğu araştırmada veriler dijital veri tabanlarından elde edilmiştir. İlgili dijital arşiv kayıtlarından ulaşılan eser görselleri metaforik anlamlarıyla birlikte ideolojik özellikleri açısından ele alınıp değerlendirilerek mevcut durum saptamasına gidilmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu araştırmanın inceleme alanını oluşturan ve özellikle yirminci yüzyıl sonrası döneme denk gelen çoğunlukla tek partili yönetimlerin tek adam rejiminden hareketle yaptırıldığı anlaşılan büyük boyutlu heykellere değişen konjonktür ve değişen rejimler sonrasında yapılan saldırılar ve tahribatlar örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Müdahale ile yıkımları gerçekleştirilen söz konusu 20. Yüzyıl anıt heykellerinin kronolojik sıralama gözetilerek incelendiği araştırmada elde edilen veriler iki tema altında toplanıp, sunulmuştur. Buna göre ilk tema olarak ele alınan Doğu Blok ve Sovyet Anıtlarına müdahaleler betimsel olarak aktarılmıştır. İkinci temada ise Ortadoğu'da ve Arap Baharını kapsayan coğrafyalarda müdahale edilen heykel

örneklere ile oluşturulmaya çalışılan yeni algı yöntemine yer verilmiştir.

Yıkılan ve Tahrip Edilen Anıtlar

Tarihi eserlerin tahribi büyük ölçüde bu tarihi anıtlarla bağlantılı olan ideolojik ve duygusal bağları yok etme, meydan okuma, yok etme ve bastırma arzusuna dayanmaktadır. Anıtlar, tarihte birbirini bağlayan veya bölen çeşitli figürleri ve olayları iletir. Anıtların uyandırdığı hatıralar, anıtların her toplumda sahip olduğu sembolik role bakıldığında dikkate alınması gereken unsurlardır. Bu önemli boyutları devre dışı bırakmak, anıtların oynadığı önemli rolleri baltalamak demektir. Herhangi bir anıtın yıkılması için her zaman bir gerekçe vardır. Ancak, önerildiği veya gerçekleştirildiği her durumda eylemin arkasındaki mantığı incelemek önemlidir (Sanni, 2021, s. 1).

Yıkılan heykellerin görsel bir dokumanı olma bağlamında kaydedilen en eski örneklerden biri 1776 yılında Birleşik Krallıkta Bağımsızlık Bildirgesi'nin onaylanmasından sonra askerler ve sivil halk tarafından yıkılan Manhattan'daki Britanya Kralı III. George'un heykelidir. 19. yüzyılın ortalarından kalma bu resimde İngiliz ressam Johannes Adam Simon Oertel'in heykelin yıkım anını ölümsüzleştiren bir resmi betimlemektedir (Fortin, 2017, s.1).



Görsel 1. Johannes Adam Simon Oertel'in 1776'da Britanya Kralı III. George'un heykelinin yıkımını tasvir ettiği tablosu, Fotoğraf: New-York Historical Society

Anıtların tahrip edilmesi veya zarar görmesi, herhangi bir grubun kendini anlamasında bir boşluk bırakmaktadır. Ancak anıtın yıkılmasında bir anıta ilişkin

hafızanın kaybolmaması, farklı bir anlam kazandırılmakta ve bu yeni anlayış, anıta atfedilen eski anlayışın yerini almaktadır. Bazen tarihi eserlere atfedilen hatıralar, aktarılmaması ümidiyle bastırılır. Anlatı halk tarafından tanınmaya başladığında, anılar bir süre sonra kaybolur ve unutulur. Tarihi anıtların tahrip edilmemesi bu temeldedir. (Sanni, 2021, s. 13).

Dönemsel olarak ele alındığında başta Doğu Almanya, Polonya, Romanya, Macaristan, Bulgaristan, ve Yugoslavya olmak üzere komünist rejim altına giren birçok ülke Moskova'dan yönetilen ve Doğu Blok olarak tanımlanan ülkelerdeki yönetim ve sistem değişikliğinden kaynaklı kırılmalar yaşamıştır. Bu kırılmaların izleri dönemin temsiliyet sembolü olan lider heykellerinin yıkılmasında da gözlenmektedir. Elbette bu imha eylemleri yeni dünya düzeninde sil baştan şekillenen sosyo-ekonomik sistemlerin ve ideolojilerin sert muhalefetinin propaganda işlevi olarak değerlendirilmelidir.

Yıkıma yönelik kitlesel eylemlerin heykellerdeki figürlere değil figürlerin temsil ettiği geçmişteki gerçekliğe ve temsil edilen rejimin var oluş durumuna bir saldırı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü protestocular heykelle var edilen o soylu temsil üzerinden görmek ve hatırlamak istemediklerine saldırarak var olan toplumsal belleği yok etmek istemektedirler. Araştırma boyunca sıralanan yıkım ve tahribat eylemlerinde heykel olma, anıtaştırılma durumuna dair ciddi saldırılar bulunduğu gözlenmiş ve tespitlerden hareketle mevcut durum saptamalarına yer verilmiştir.

Dünyanın Farklı Yerlerinde Yıkılan ve Tahrip Edilen Sovyet Anıtları

Siyasal lider kimliklerinin heykelleri genel olarak imgelerin simgeleştirme gücünün özde ise siyasal işlevlerinin bir paradigması olmuştur. Simgeler ve imgeler uzun bir süre boyunca temsil edilen kişilerin gerçek ikameleri olarak düşünülmüştür. Belma Akçura'nın (2020, s. 58) da ifade ettiği gibi, bir ülkenin devlet politikasının ya da mevcut ideolojik kimliğinin, heykel sanatıyla toplumun kültürel-estetik algısını da doğrudan etkileyecek güce ve öneme sahip olması oldukça belirleyici bir dinamiktir. İmgeler bir gücü ifade etmek, dayatmak ve meşrulaştırmak için kullanıldığından, aynı görüntüler ona meydan okumak, reddetmek ve gayrimeşru hale getirmek için kötüye kullanılır. Bu nedenle, dünyanın pek çok yerinde propaganda ile heykellerin yıkılması arasındaki bağlantıya karşın bazı devletler siyasi bir araç olarak sanata bu kadar başvurmamış olsaydı, dünya coğrafyasında meydana gelen kargaşaların bu kadar aşırı olmayacağı iddia edilebilir. Bu durumun özellikle 20. Yüzyıldan önceki

zamanlara göre daha yoğun şekilde var olduğu açıkça görülmektedir.

Rusya, Balkanlar ve Doğu Avrupa ülkelerindeki son siyasi gelişmelerin gölgesinde şekillenen toplumsal yapı sosyalist geçmişle hesaplaşmayı, geçmişe dair izleri silmeyi halen heykeller üzerinden sürdürmektedir. Özellikle Lenin ve Stalin heykellerinin vinçlerle, balyozlarla yerlerinden sökülerek parçalanması, sırtüstü yerlerde süründürülmesi, depolara kaldırılması, çöp kutularına, denizlere atılması büyük görsel şovlara dönüştürülmüştür. Birçok şehirde bulunun Sovyet rejimini hatırlatan semboller olan Sovyet Anıtları yıkılarak başka anıtlara dönüştürülmüştür.

20. yüzyıl heykel yıkımlarından en çarpıcı örneklerden birisi kuşkusuz 1962 yılında havaya uçurulan Stalin Anıtıdır (Görsel 2). On beş metre yüksekliğinde ve tamamen granit blokların yontulmasıyla oluşturulan oldukça büyük ölçekli taş anıt bugünkü Çek Cumhuriyetinin başkenti Prag'da 1 Mayıs 1955'te Stalin'in ölümünden iki yıl sonra tamamlanmıştır. Şehre hâkim olan bir merkeze konumlandırılan dünyanın en büyük Stalin Anıtını oldukça dikkat çekici hale getiren olay ise yaklaşık altı yüz kadın ve erkek işçi ile çok uzun sürede heykeli tamamlayan Heykeltıraş Otakar Švec'in açılıştan bir gün önce intihar etmesi olmuştur. Siyasi iklimin değişmesi ve Stalin karşıtı sürecin heykelin tamamlanmasından kısa bir süre sonra başlaması, anıtın o dönemki yönetici Kruşçev'in emri ile yetkililer tarafından 1962 yılında 800 kg patlayıcı ve 1.650 fünye ile parçalanmasına sebep olmuştur. Anıtın kalıntıları depolanmadan önce kamyonlara yüklenerek etkinliği kutlamak için Prag'ın Eski Kent sokaklarında toplanan ve tezahürat eden kalabalığının önünde geçit töreni yapılmıştır (Asiedu, 2005, s. 1). Soğuk savaşın zirvesinde Prag'ın üzerinde yükselen devasa Stalin Anıtının, SSCB'nin eski Çekoslovakya üzerindeki hâkimiyeti ve eski rejimin hatırlatıcı öznesi olması nedeniyle imha edildiği açıkça gözlenmektedir. Oldukça uzun bir süre boş kalan Stalin Anıtının kaidesine anıtın yıkımından 60 yıl sonra, 1991 yılında zamanın değişimini simgeleyen devasa bir Metronom Kinetik Heykeli dikilmiştir (Borg, 2017, s. 1). (Görsel 3).



Görsel 2. 1955'te açılıp ve 1962'de yıkılan Prag Letná Park Stalin Anıtı, Fotoğraf: Getty Images



Görsel 3. Prag Stalin Anıtı ve yıkımından sonra 1991 yılında kaidesine dikilen Metronom Kinetik Heykeli, Fotoğraf: Wikimedia Commons. /Aktron

Prag Letná parkında yıkılan Stalin Anıtı gibi Macar Ekim Devrimi sırasında, 23 Ekim 1956'da devrilen ve sonrasında yeni yönetim tarafından kaldırılan Bükreş'teki Joseph Stalin Anıtı da devrilen heykellere bir başka örnek olarak ele alınabilir (Görsel 4). Yıkımdan sonra Bükreş şehir merkezinin ortasında yer alan Stalin anıtının çevresine toplanan kitle şaşkınlıkla bu yıkım olayını algılamaya çalışmış ve sonrasında heykelden ayırdıkları büyük kafayı tahrip ederek şehir meydanındaki yerinden uzaklaştırmışlardır.



Görsel 4. Devrilen Bükreş Stalin Anıtı, Fotoğraf: Andor D. Heller/Hungarian News Agency

Rus Bolşevik lider Vladimir Lenin'in de Asya ve Avrupa başta olmak üzere kıtalar boyunca heykellerinin dikildiği bilinmektedir. Joseph Stalin heykelleri gibi bu heykellerin de çoğu, Romanya, Özbekistan ve Etiyopya gibi ülkelerde, Sovyet bloğunun çöküşü sırasında kaldırılmıştır. Tarihin her döneminde olduğu gibi dikildiği dönemde söz konusu anıtlar ile o yılların güçlü sivil ve siyasi tutkularına tanıklık edilmesi amaçlanmaktadır. Ancak sonraki dönemlerde temsil özelliği taşıyan heykellere müdahaleler hız kazanmıştır. Lenin heykellerine yapılan ilk müdahalelerden birisi 5 Mart 1990 tarihinde Romanya komünist lideri Nikolay Çavuşesku ve karısı Elena Çavuşesku'nun kurşuna dizilmesinden yaklaşık üç ay sonra Bükreş'te bulunan Rus lider Vladimir Lenin'in anıtsal boyutlu heykelinin devrilmesidir (Görsel 5). Oldukça kalabalık bir kitle tarafından iş makineleri ve halatlar kullanılarak kaidesinden ayrılarak yıkılan heykelin üzerinden halk protesto gösterilerine devam etmiştir.



Görsel 5. Devrilen Bükreş Vladimir Lenin' Anıtı, Fotoğraf: Associated Press

Lenin'in bir başka anıtsal boyutlu heykelinin yıkılma örneği ise Afrika kıtasında gerçekleşmiştir. Etiyopya'daki genç erkekler, Etiyopya'nın komünist yanlısı diktatör

Mengistu Haile Mariam'ın sürgünden ayrılmasından iki gün sonra 23 Mayıs 1991'de Addis Ababa'daki Rus Bolşevik devrimci lider Vladimir Lenin'in heykelini sökmüşlerdir. Kitle daha sonra devrilen Vladimir Lenin heykelinin üzerine çıkarak yeni yönetim lehinde tezahürat yapmıştır (Görsel 5).



Görsel 6. Etiyopya'da devrilen Vladimir Lenin Anıtı, Fotoğraf: AFP Agence France-Presse - Getty Images

Özellikle yirminci yüzyıl sonrası döneme denk gelen tek parti hükümetleri ve tek adam rejimlerinden kalma Stalin ve Lenin heykellerine yapılan yıkıcı/yok edici müdahaleler gibi pek çok tek partili dönem yöneticisinin heykellerine de sert müdahaleler olmuştur. Bunlara yıkılan Yugoslavya'nın Tiran Kentindeki Enver Hoca'nın oldukça büyük boyutlu bronz heykeli örnek gösterilebilir. 20 Şubat 1991 tarihinde yaşanan olaya ait görselde Arnavutlara ait olduğu kabul edilen, Tiran özelinde Komünist rejimin son sembolü olarak tasvir edilen liderin heykeli toplanan kalabalık halk kitlesi tarafından kaidesinden zorla ayrılıp, kaldırılırken binlerce kişinin çevredeki binaların çatılarından tezahürat yaptığı gözlenmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Devrilen Tiran Enver Hoca' Anıtı üzerindeki Göstericiler, Fotoğraf: Reuters

Takvimler 25 Haziran 2010'u gösterdiğinde, Sovyet lider Josef Stalin'in Gürcistan'daki memleketi Gori'nin merkez meydanındaki dev bir bronz heykelinin de kaidesinden ayrılarak devrildiği görülmektedir. Anıt, Gürcistan'ın Rusya ile beş günlük bir savaşı kaybetmesinden iki yıl sonra, Batı yanlısı Cumhurbaşkanı Mikheil Saakashvili tarafından Sovyet döneminden kalma anıtlara yönelik baskı sırasında yıktırılmıştır. Ancak bu anıtın akıbeti diğer yıkılıp parçalanan heykeller gibi olmamıştır. Kasaba yetkilileri heykelin kaldırılıp kaldırılmaması konusunda bir referanduma gitmiş daha sonra heykelin kasabanın Stalin Müzesi'ne dikilmesi yönünde çoğunluk sağlanarak heykel müzede konumlandırılmış ve muhafaza edilmiştir (Görsel 7).



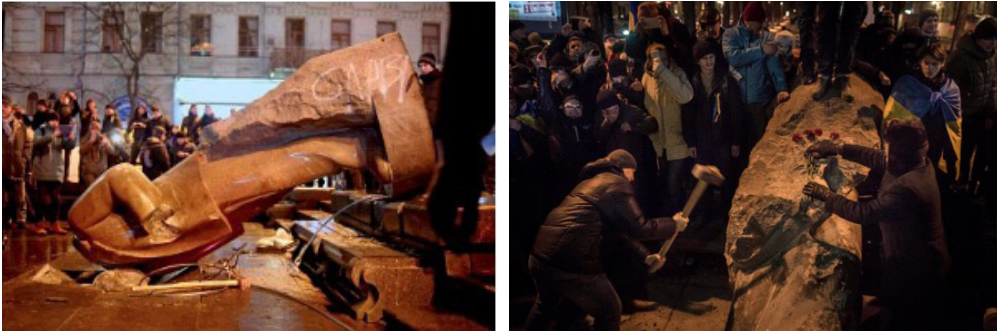
Görsel 7. Gürcistan Gori merkez meydanında kaidesinden ayrılan bronz Stalin Heykeli,
Fotoğraf: Reuters

90'lardan 2010'lu yıllara gelindiğinde geçmişte Doğu Blok ülkelerde kent meydanlarına konumlandırılan Sovyet Anıtlarına yönelik müdahalelerin tekrar hız kazandığı gözlenmektedir. Bulgaristan'ın Sofya kenti meydanında bulunan Sovyet Ordusu Anıtı da yıllar içinde birkaç kez bu müdahalelerden nasibini almıştır. Protestocular tarafından 2011 yılının Haziran ayında anıtta yer alan Sovyet askerlerinin figürleri, Kaptan Amerika, Süpermen, Noel Baba ve Ronald McDonald gibi popüler ABD kültüründen karakterlere benzeyecek şekilde boyanmış, anıtın beton kaidesine sprej boya ile "Zamanla hareket etmek" cümlesi yazılmıştır. Yıllar içinde birkaç kez yeniden orijinal rengine boyanan anıt tekrar Şubat 2014'te başka bir müdahaleye maruz bırakılarak, Ukrayna bayrağının renklerine boyanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Sofya Sovyet Ordusu Anıtı'na yapılan müdahaleler, 2011-2014, Fotoğraf: Reuters

Ukrayna'da ise son dönemde sökülen binlerce Lenin heykeli benzer kaderi paylaşmış, bazılarının üzeri boyanmış, bazıları paramparça olmuş, bazıları ise bodrum katlarında saklanmış. Daha yakın tarihli bir yıkım eylemi ise 8 Aralık 2013'te Kiev'de görülmektedir. Kent meydanında bulunan taş bir Lenin heykeli, Avrupa Birliği entegrasyon destekçileri tarafından düzenlenen bir miting sırasında protestocular tarafından devrilmiştir. Dönemin Ukrayna Cumhurbaşkanı Viktor Yanukoviç'e ve onunla daha yakın ilişkiler kurma planlarına karşı düzenlenen kitlesel Euromaidan protestoları sırasında kalabalıklar heykeli çekiçlerle saldırmıştır. Ukrayna birlikleri ile Rus destekli ayrılıkçılar arasında devam eden çatışmalar sırasında Lenin heykelinin protestocular tarafından devrilmesinden sonra bu tahribata insanların bir kısmı büyük tepki göstermiştir. Anıtı onurlandırmak için yaşlı bir adamın heykelin üzerine çiçek bırakması ise oldukça dikkat çeken bir ayrıntı olmuştur (Görsel 9).



Görsel 9. Kiev'de Lenin Anıtı'na yapılan müdahaleler, 2013, Fotoğraf: Sergey Ponomarev for The New York Times

Heykellerin yıkılmasına tepki gösteren kitlenin kendini yoğun bir biçimde hissettiren gerçeğin içinden çıkıp gelen, dönemini-neslini yitirmek veya kaybetmek zorunda bırakılmış bir zümre olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Anıtlar tahrip edilmekle ve sökülmekle kalmamış pek çok aşağılayıcı muameleye de maruz

bırakılmışlardır. Doğu Bloğun yıkılmasından özellikle de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasından bu güne yıkılmış, yerlerinden edilmiş birçok anıt ve lider heykelleri aynı zamanda kapitalizmin zaferinin de birer simgesi haline dönüşmüştür.

Ortadoğu'da ve Arap Baharında Yıkılan/Tahrip Edilen Anıtlar

21. Yüzyılın son çeyreğinde dünyanın birçok yerinde, özellikle Avrupa'da, 2000'li yıllarda Ortadoğu coğrafyasında, daha sonraki dönemlerde Arap Baharı ile Mısır ve Suriye örneklerinde heykellerin halk kitleleri tarafından devrilmesine sıkça rastlanmaktadır. Lenin ve Stalin heykellerinin yıkılmasından sonra Saddam, Mübarek ve Esad'ın heykellerinin de provoke edilmiş geniş halk kitlelerince yıkıldığı gözlenmektedir. Bu eylemleri daha sonraki süreçlerde yapılmasını düşünülen yeni uygulamaların başlangıç aşaması olarak ele almak mümkündür.

Yakın tarihte bir heykelin en çok bilinen devrilme görüntülerinden birisinin Amerika'nın Irak'ı işgali dönemine denk düşen 2 Nisan 2003 tarihinde başkent Bağdat'daki Firdos Meydanı'nda bulunan 39 metrelik bronz Saddam Hüseyin heykelinin sökülmesi olduğu söylenebilir. Firdos'taki olayların, Amerika'nın galip geldiğini, savaşın bittiğini ve Iraklıların mutlu olduğunu göstermek için sahnelendiği iddia edilmektedir. Meydanda yaşanan olaya ilişkin, Quadia Muhammed (2011, s. 1) "Bayraklar, heykeller, bunlar bize savaşın nasıl bir şey olduğunu anlatan simgeler değildir. Yanlış simgelere bakıyoruz. Simgeler metal ve kumaştan değil, etten ve kandan yapılmışlardır. Ve bunlar bizim odaklanmamız gereken şeylerdir." Derken oluşturulmaya çalışılan yapay gündeme dikkat çekmek istemektedir. Çünkü Amerikan Deniz Piyadeleri Bağdat'ta çok sayıda yabancı muhabirin bulunabileceği tek yeri ele geçirmiştir. Piyadeler tarafından iş makinalarıyla yıkılan heykelin başını kısa bir süre için bir Amerikan bayrağıyla kaplanmış ardından bayrak aceleyle Irak bayrağıyla değiştirilmiştir. Boynuna zincir dolanan heykel, ABD zırhlı aracı tarafından çekilerek kaidesinden ayrılmıştır. (Görsel 10). Daha sonra kafası kesilen dev bronz heykel olay yerinde toplanan Iraklılar tarafından parçalanmaya çalışılmıştır (Görsel 11).



Görsel 10. Bağdat Firdos Meydanı, Saddam Hüseyin Heykelinin ABD Deniz Kuvvetlerince başına Amerikan bayrağı Geçirilme ve Yıkılma Anı, 2003 Fotoğraf: AFP - Agence France-Presse



Görsel 11. Bağdat Firdos Meydanı, Saddam Hüseyin Heykelinin başını parçalamaya çalışan kalabalık, 2003, Fotoğraf: Oleg Nikishin - Getty Images

O döneme ait medya raporları askerlerin, heykel kütesinin aşağı çekilmesine yardım ettiğini yazsa da böylesi bir görüntünün çekiciliği henüz fethedilmemiş bir bölgenin hâkimiyeti anlamını da doğurmaktadır. Yıkımın yaşandığı gün orada basın muhabiri olarak görev yapan The New York Times Magazine gazetecisi Peter Maass'ın (2011, s.1) ifadeleriyle, bu yıkım Amerikan ordusunun en başından beri büyük bir gösteri sergilemek gibi harika bir fikri olmasından kaynaklanmaktadır ve heykelleri yıkan sadece Amerikan askerleri değildir, "tarih boyunca işgalci orduların yaptığı budur, bir ülkeyi işgal edersiniz, karşı olduğunuz rejimin temsillerini yerle bir edersiniz."

Propaganda, çağlar boyunca savaşın temel unsurlarından biri olmuştur. Ancak gerçek olayları gerçek olaylardan sonra yeniden paketlemek yerine, savaş alanında olaylar yaratma fikri modern bir gelişmedir. Diğerlerinin yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaş zamanı mit oluşturmanın bileşenlerini; rastgele gerçek,

yaratıcı hayal gücü, inanma iradesi olarak tanımlayan ve bu üç unsuru sahtekârlık olarak tanımlayan Walter Lippmann tarafından geliştirilen bir medya teorisini ifade etmektedir. Onun belirttiği gibi, erkler gerçeklere olduğu kadar kurgulara da güçlü bir şekilde tepki verir ve çoğu durumda tepki verdikleri kurguların yaratılmasına yardımcı olurlar (Maass, 2011, s. 1). Bu bağlamda Firdos Meydanında bulunan dev Saddam Hüseyin Heykelinin ABD Deniz Kuvvetlerince başına Amerikan bayrağı geçirilmesi ve heykelin devrilmesi olayları, Saddam Hüseyin iktidarı karşısında Amerika'nın galip geldiğini, savaşın bittiğini ve Iraklıların mutlu olduğunu göstermek için sahnelendiği ifade etmek hiç de yanlış bir tespit olmayacaktır. Saddam heykellerinin yıkılmasının görsel bir şova dönüştürülmesinin altında yatan düşüncenin, bir dönemin kapanışı daha da önemlisi kapatılışı olduğu açıkça gözlenmektedir.

Kırık heykeller ve tahrip edilmiş portreler, Irak olaylarından yıllar sonra Arap Bahar'ında belirgin bir şekilde bir daha ortaya çıkmaktadır. Bu hareket barışçıl değişimin habercisi olmamıştır. Olaya Mısır özelinde bakıldığında zaman, Ocak 2011'de protestocular ve isyanlar ülkeyi sarsarken kuzeydeki İskenderiye kentinde Mısır'ın o zamanki Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in portresinin parçalanmasının bir başka heykele müdahale örneği olduğu görülmektedir. Mısırlı Nobel ödüllü Ahmed Zewail, son Mısır Devlet Başkanı Enver Sedat ve Mısırlı romancı ve Nobel Ödüllü Necib Mahfouz ve eski Mısır Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in yer aldığı Kahire'nin eteklerinde konumlandırılan dev anıt büyük ölçüde tahrip ve tahrif edilmiştir (Görsel 12). Yaşanan olaylardan ve söz konusu heykele saldırıdan haftalar sonra Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek istifa etmiş, onun yerine seçilen selefi Muhammed Mursi'nin iktidarı ise, ancak bir yıl sürmüştür.



Görsel 12. Kahire Mısırlı Ahmed Zewail, Enver Sedat, Necib Mahfouz ve eski Mısır Devlet Başkanı Hüsnü Mübarek'in yer aldığı tahrip edilmiş Anıt, 2011, Fotoğraf: Reuters

Arap Baharı kapsamında ele alınabilecek bir başka heykel yıkım olayı ise 23 Ağustos 2011 tarihinde Libya'da yaşanmıştır. Libyalı silahlı milisler ve isyancılar dönemin Devlet Başkanı Muammer el-Kaddafi'nin Trablus'taki Bab al-Azizia yerleşkesini ele geçirmişlerdir. İsyancılar orada bulunan ve Kaddafi'nin betimlendiği heykeli kaidesinden ayırarak başını sökmüş ardından koparılan başı ayakları altına alarak bu yıkıma ait fotoğraf ve görüntülerini bir başarı göstergesi olarak dünyaya servis etmişlerdir (Görsel 13). Bu eylem de diğer örneklerde olduğu gibi eski liderin itibarsızlaştırılmasının bir formu olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşanan olaydan iki ay sonra Kaddafi öldürülmüştür. Ancak ülkedeki çatışma ortamı ve siyasi kaos devam etmekte ve kargaşa güncelliğini yitirmemektedir.



Görsel 13. Libya eski Devlet Başkanı Muammer el-Kaddafi'nin Yıkılan Anıtı, 2011,
Fotoğraf: Associated Press

Zamanlama anlamında aynı dönemlere denk gelen ve Arap coğrafyası olarak kabul edilen Ortadoğu da gerçekleşen bir başka heykele saldırı olayı ise Mart 2013'te Suriye'nin Rakka şehrinde yaşanmıştır. Bu kez, 1971'den 2000 yılına kadar Suriye Devlet Başkanı olan ve mevcut Devlet Başkanı Beşar Esad'ın babası Hafız Esad'ın heykeli yerinden sökülmüştür. Ülkede 2013 yılında yaşanan bir başka örnek ise Devlet Başkanı Beşar Esad'ın kardeşi Bassel Al-Assad'ın bir heykelinin ülkenin doğusundaki Rakka kentinde devrilmesi olmuştur (Görsel 14). IŞİD militanları kısa sürede bu şehrin kontrolünü ele geçirmiştir ve bölge şu anda da IŞİD tarafından kontrol edilmektedir. Ancak Devlet Başkanı Beşar Esad halen görevde kalmaya devam etmektedir.



Görsel 14. Suriye'de yıkılan Esad Heykelleri, 2013, Fotoğraf: Reuters

Yukarıda sıralanan örneklerden de anlaşılacağı üzere, 2000'li yıllarda Irak başta olmak üzere Ortadoğu coğrafyasında gözlemlenen, akabinde Arap Baharı ile Mısır ve Suriye gibi ülkelerin kent meydanlarına konumlandırılan anıtsal nitelikteki heykellerin muhalif halk kitleleri tarafından devrilmesi daha önceki heykel yıkım olaylarıyla bir hayli benzerlik taşımaktadır. Geçmiş döneme ait referanslar taşıyan anıtların yıkımına yönelik yapılan saldırılar, heykelin devrilmesinden çok daha büyük anlamlarla yüklüdür. Meselenin özüne bakıldığında söz konusu örnekler Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinde yıkılan heykellerden çok da farklı bir anlam içermemektedir. Meydanlarda var olan anıtların yıkımı ile açıkça önceki rejim ve temsilcilerinin itibarsızlaştırılması ve yok sayılması amaç edinilmektedir. Bu manzaralar da batıdaki örneklerde olduğu gibi bir dönemin kapanışının ve yeni bir dönemin başlangıcının görsel birer yansıması olarak değerlendirilmelidir.

SONUÇ

İdeolojik olarak istenilmeyen veya tasvip edilmeyen unsurların yıkılmaya, yok edilmeye çalışılması tüm dünyada politik bir gelenek haline gelirken, bu durumdan en çok heykellerin etkilendiği görülmektedir. Bu tür yaklaşımları toplumu şekillendiren mevcut yeni iktidarların ideolojisine göre biçimlendirme arayışları olarak değerlendirmek mümkündür.

Dönem anıtlarının yıkımına yönelik yapılan saldırılar, heykelin devrilmesinden çok daha büyük anlamlarla yüklüdür. Bu eylemler toplumsal belleğin ve hafızanın yok edilişi, tarihsel ve kimliksel göstergelerin imhası anlamına gelmektedir. Burada bir kimlik katliamı veya sembolik yok ediş söz konusudur. Döneminin temsili olan anıt heykellerin daha sonraki dönemlerde nasıl algılandığını, neden tahrip edilmeye

çalışıldığını ve parçalanarak yıkıldığını anlamaya yönelik bir araştırma elbette çok daha kapsamlı olarak farklı dinamiklerin bir araya getirilmesi gereken disiplinler arası bir çalışma olmalıdır. Böylesi bir saptama organik bağlarından hareket edilerek toplumların dünya siyasetinin ya da insanlık tarihinin ne tip değişimlerden ve dönüşümlerden geçtiğini saptamak için yapılabilir. Ancak kent meydanlarında var olan anıtların yıkımı ile önceki rejim ve temsilcilerinin gözler önünden çekilerek yok sayılması, önemsizleştirilmesi ve itibarsızlaştırılması amaç edinilmektedir. Bu manzaralar bir dönemin kapanışının görsel yansımalarıdır. Arkeolog İsmail Gezgin'in (2015, s. 1) Roma İmparatorluğu'nda da benzer bir kimlik katliamı veya sembolik yok edişin söz konusu olduğundan bahsetmektedir. Ünlü Roma İmparatoru Domitianus başarısız bir imparatorluktan sonra suikastla öldürülünce Roma senatosu, "damnatio memoriae" ilan etmiş, imparatorun anıları ve kimliği toplumun hafızasından silinmiş, imparatora ait, heykeller parçalanmış, kişisel mekânları tahrip edilmiş, tapınakları yıkılmış, ismi kent meydanlarındaki yazıtlardan kazınmıştır. Sanatın, görünürlük, temsil ve zaman kavramları ile olan ilişkisini imge üzerinden gerçekleştirmesi imge ve bellek ilişkisini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda belleği, bireyin toplumsal yapılar ekseninde deneyimlediği ve algıladığı dinamikleri nesnel aracılığı ile zihinde tutma gücü olarak da tanımlamak mümkündür. Eğitim psikoloğu Prof. Dr. Binnur Yeşilyaprak'ın (2008, s. 289–299) tanımlaması ile "bellek, insanın en temel işlevlerinden biri olmakla birlikte insanın varoluşunu zaman ve mekân bütünlüğü içinde algılamasına ve sürdürmesine imkân veren en önemli yetilerden biridir". Hatırlatma kültürünün en önemli öğelerinden birisi olan anıt heykel "belirli bir kurguya oturtarak söylemini yaratır ve görselliğe dayanan doğası gereği, onun bellek üzerindeki en etkili uyarılarından birisi olmasını sağlar" (Yalım, 2002, s.183). Bellek George Orwell'in 1984 adlı romanında, bir toplumun belleğinin nasıl silindiğini, onu oluşturan sembollerin nasıl yok edildiğini ve yerine yeni bir kimlik ve bellek yüklendiğini yazmaktadır (Gezgin, 2015, s. 1). Söz konusu örneklerde de benzer biçimde Batı dünyasının yeni ekonomik düzenleri ile heykellerle sembollere, kültüre ve iktidara saldırılarak geçmişle birlikte varlık bulan toplumsal bellek yok edilmeye çalışılmaktadır. Elbet ki heykellere düzenlenen bu saldırıların görünenin ötesinde bir etkisi ve amacı vardır.

Sonuç olarak; genel bir değerlendirme yapılırsa araştırmada ele alınan heykellerin çok büyük boyutlarda betimlendiği, yerleşim alanının önemli noktalarına yerleştirildiği ve bu uygulamalara ideolojik, dini ya da tek kişilik anlamlar yüklendiği

görülmektedir. Ele alınan örnekler incelendiğinde yıkıma ve tahribata yönelik provokasyonlarla başlayan kitlesel eylemlerde heykellerdeki figürlere değil figürlerin temsil ettiği geçmişteki gerçekliğe ve temsil edilen rejimin var oluş durumuna bir saldırı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü protestocular heykelle var edilen o soylu temsil üzerinden görmek ve hatırlamak istemediklerine saldırarak var olan toplumsal belleği yok etmek istemektedirler. Araştırma boyunca sıralanan yıkım eylemlerinde heykel olma, antlaştırılma durumuna yönelik bir saldırı olduğu gözlenmektedir. Çalışma kapsamında incelenen, tahrip edilerek yıkılan anıt örneklerinde tarihsel gerçekliğin, geçmişin izlerinin ve görsel tarihin yok edilmesi kaygısı açıkça görülmektedir.

Heykellere ve anıtlara saldırı anlamında araştırma kapsamında incelenen örneklerin ve bu girişimlerin ne ilk ne de son olacağı düşünülmektedir. Toplumsal yapılarda, eski bir kimliğin abidesi olan heykele tahammül edemeyen onu yıkmak, yok etmek isteyen veya kendisine ait kılabilceği bir dönüşümü arzulayan güç odakları her dönemde bulunmaktadır. Mevcut heykellerin köleliği korumak için mi, savaşanları anmak için mi ayakta durması, yoksa silinemeyecek bir tarihi hatırlattıkları için mi yıkılması/devrilmesi konusunda tartışmalar her dönem devam etmiştir ve edecektir. Tarihi mirasın sadece sembolleri yok ederek yapıldığını veya sona erdirildiği kesinlikle düşünmemelidir. Tarih, yok edilmeye çalışılan belleğin kaybı noktasında yıkılan heykeller düştüğünde bitmemektedir. Asıl mesele bu anıtların, bayrakların ve portrelerin kamusal alanlardan kaldırıldıktan sonra neler olacağına ilişkindir. Gazeteci yazar Belma Akçura'nın (2020, s. 14) da ifade ettiği gibi "Heykeli dikilecek" birileri varsa, "heykeli yıkılacak" birileri de mutlaka var olacaktır.

KAYNAKÇA

Akçura, B. (2020). *Kaldırın Şu Heykeli Buradan* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Allais, L. (2018). *Designs of Destruction: The Making of Monuments in the Twentieth Century Hardcover*. Chicago and London: Hardcover Edition The University of Chicago Press.

Asiedu, D. (2005, 5 Mart). World's biggest Stalin monument would have turned 50 on May Day. *Czech Radio*. <https://english.radio.cz/worlds-biggest-stalin-monument-would-have-turned-50-may-day-8098509>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022

Borg, A. P. (2017, 24 Nisan). Prague's Metronome – and Communist Past. *The Unexpected Traveller*. <http://www.unexpectedtraveller.com/pragues-metronome-communist-past/>. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2022.

Fortin, Jacey (2017, 17 Eylül). Toppling Monuments, a Visual History. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/08/17/world/controversial-statues-monuments-destroyed.html>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022

Gezgin, İ. (2015, 22 Mart). Sil baştan: Damnatio Memoriae. *BirGün Gazetesi*. <https://www.birgun.net/haber/sil-bastan-damnatio-memoriae-76728>. Erişim Tarihi: 21 Ocak 2022.

Jobson, C. (2014, 5 Mayıs). Landscapes Altered by the World's Largest Statues. *Colossal*. <https://www.thisiscolossal.com/2014/05/landscapes-altered-by-the-worlds-largest-statues/>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022

Keser, N. (2006). *Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Kettering, S. (1992). Patronage in Early Modern France. *French Historical Studies*, 17(4), 839-862.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Veri Analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (15), 170-189.

Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Maass, P. (2011, 3 Ocak). The Toppling: How the Media Inflated the Fall of Saddam's Statue in Firdos Square. *ProPublica*. <https://www.propublica.org/article/the-toppling-saddam-statue-firdos-square-baghdad>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022

Muhammed, Q. (2011, 3 Ocak). Podcast: Peter Maass, Talks About the Toppling of Saddam. *ProPublica*. <https://www.propublica.org/podcast/peter-maass-podcast-saddam-statue-firdos-square>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022

Sanni, J. (2021). The Destruction of Historical Monuments and the Danger of Sanitising History. *Journal of Philosophia*, 8 (15), 1187-1200.

Tait, R. (2021,28 Mart). Stalin statue site reveals chilling remains of Prague labour camp. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/28/stalin-statue-site-reveals-chilling-remains-of-prague-labour-camp>. Erişim Tarihi: 17 Mart 2022.

Tekiner, A. Ü. (2021). *Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset* (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalım, I. (2002). Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası. (Ed. G. A. Sargın), *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (1.Baskı) (s.180-202) İstanbul: İletişim Yayınları.

Yeşilyaprak, B. (2008). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi* (10.baskı). Ankara: Pegem A

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar

Geliş Tarihi/Received: 12.11.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 18.03.2022
DOI: 10.46372/arts.1022839

Dr. Öğr. Üyesi Selin KIRAZ DEMİR
İstanbul Aydın Üniversitesi
İletişim Fakültesi
selinkirazdemir@aydin.edu.tr
ORCID:0000-0001-5901-857X

Öz

Türk sinemasının karakter temsilleri bağlamında yapısal dönüşümü düşünüldüğünde özellikle 80'ler sonrasında o güne dek tabu olarak kabul edilen eşcinsellik, etnik kimlikler ve inanç meselesi gibi birçok konunun beyaz perdeye taşındığı görülmektedir. Buna rağmen, günümüzde dahi Türk filmlerinin temalarında tam anlamıyla toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının aşıldığı söylenemez. Genellikle ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde şekillenen ve toplumsal yaşamda yazılı olmayan bir kural gibi işleyen bu roller, sinemada da karakterler aracılığıyla kendisini gösterir. Fakat bugün, toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkıyor olsa da izleyici tarafından benimsenen farklı bir karakter yapısı bulunmaktadır: Anti-kahramanlar. Çalışmada, Türk sinemasının son dönemde çekilen Nefesim Kesilene Kadar (2015) ve Sofra Sırları (2017) adlı filmleri üzerinden anti-kahraman kadın karakterler feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmada, kadın karakterlerin filmlerdeki temsil biçimlerine odaklanılmaktadır. Dolayısıyla, her iki film de Türk sinemasında başrollerde yer alan anti-kahraman kadınların temsili kadını ve erkek yönetmenlerin bakış açısıyla yansıtmadan dolayı çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmada, anti-kahraman kadınların sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin sunulmasına ve karakter oluşumuna olan etkileri sorgulanmıştır. Buna göre, kadın karakterlerin anti-kahraman olarak konumlanması ile birlikte toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını dönüştürme potansiyeli olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: anti-kahraman, sinemada kadın, toplumsal cinsiyet, betimsel analiz

Kiraz Demir, S. (2022).
Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 51-80.

Anti-Hero Women in Contemporary Turkish Cinema

ABSTRACT

Character representations have changed in Turkish Cinema, especially after the 80s, and many subjects that are considered taboo before have started to be shown in the screen. Despite this, it cannot be said that gender stereotypes have been completely overcome even today. These roles, which are generally shaped by ideological approaches and function like unwritten rules in society, show themselves in cinema through the characters. However, there is a different character structure adopted by the audience, even though it goes beyond gender stereotypes: Anti-heroes In the study, anti-hero female characters were analyzed through the descriptive analysis method within the framework of feminist theory, through the contemporary films of Turkish Cinema, *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) and *Sofra Sırları* (2017). The study focuses on the representations of female characters in films. Therefore, both films are included to the study as they reflect the representation of anti-hero women in Turkish cinema from the perspective of male and female directors. In the study, the effects of anti-hero women on the presentation of gender roles and character formation in cinema were questioned. Accordingly, with the positioning of female characters as anti-heroes, it has been determined that there is a potential to transform gender stereotypes.

Keywords: anti-hero, woman in cinema, gender, descriptive analysis

GİRİŞ

Bundan yüzyıllar önce Miguel de Cervantes'in kaleme aldığı, dünya tarihinin ilk modern romanı olarak kabul edilen *Don Quijote (Don Kişot, 1605)*, okuyucuların benimsediği ilk anti-kahramanlardan biridir. Don Quijote kötü bir karakter değildir, kahraman da değildir, fakat öteki olarak konumlanmıştır. Toplum normlarının dışındadır (Cervantes, 2016). Don Quijote ile beraber klasik edebiyat, efsaneler, mitolojik karakterler hatta masallarda dahi karşılaşılan anti-kahramanlar; yapısında gaddarlık, kötücüllük bulunmasa da kendi idealleri için mücadeleye eden, iyilik ve doğruluk peşinde koşmayan, genellikle toplum tarafından belirli özelliklerinden ötürü dışlanmış kişiler olarak adlandırılırlar. Anti-kahramanlardan bazı özellikleri nedeniyle nefret edilmesi mümkün değildir çünkü onlar bir hikâyedeki kötülük temsili olmaktan ziyade çoğu zaman hayatta şansın yüzlerine gülmediği, hakkını korumak için toplumun meşru olarak kabul etmediği yolları kullanmayı seçen karakterlerdir.

Günümüzde postmodernizmin de etkisiyle birlikte edebiyat ve sinema alanında yaygınlaşan bir kavram olan anti-kahramanlar, "kötüler" olarak algılanmamalıdır. Çünkü kimi zaman kötü karakterler kahraman, iyi karakterler ise anti-kahraman olabilirler. Bunun yanı sıra, hikâyeye ilerledikçe kahramandan anti-kahramana dönüşen karakterler de olabilir. Bu nedenle anti-kahramanlık kavramının yazın ve seyir deneyimleri bakımından geçirdiği dönüşüm, bugün sinema alanında konumlandığı yer ve tüm bunların toplumsal yaşamda ve toplumsal cinsiyet rollerinin konumu konusunda oluşturabileceği olası etkilerin incelenmesi çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Kadınlar, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* adlı kitabında belirttiği gibi, özellikle insanların yerleşik düzene geçişi ve aile içi iş bölümünün yaygınlaşması, üremede erkeğin rolünün anlaşılması ve cinsiyetlerin birbirine olan üstünlüğünün "kas gücü" ile tanımlanması gibi nedenlerle yüzyıllar boyunca *erkeğin ötekisi* olarak konumlanmak durumunda kalmıştır (Beauvoir, 2010, s. 12). Ana kahraman olan erkeğin ötekisi olarak varlık gösteren kadın, aslında tam da bu özelliklerinden dolayı olağan bir şekilde anti-kahramanlık kavramına yakınlaşır. Bu durum sanatta, kötülük yapan erkeğin o kötülüğü yapmasını tetikleyen, onu yoldan çıkararak, kendi idealleri ve çıkarları uğruna her şeyi yapabilecek potansiyele sahip kadın temsillerinin oluşmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla biyolojik olarak kişiye tanımlanan cinsiyet ve bu tanımın toplumsal yaşamda gerektirdiği birtakım normlar, yani cinsiyet rollerinin benimsenmesi de kolaylaşır. Cinsiyet rolleri özellikle tecimsel sinemada hâkim

ideolojik yapı çerçevesinde şekillenirken, bu rollerin dışında kalan kadınlar artık anti-kahramanın tam da kendisi olabilmektedirler.

Sinema, toplumdaki farklı insan tiplerinin bir arada seyredildiği, karakter özelliklerinin olay örgüsü aracılığıyla izleyiciye aktarıldığı, belli davranışların toplum tarafından kabulü için kayda değer bir etkisi olduğu düşünülen sanatlardan biridir. İzleyicinin yakın gözlemi altında bulunan filmlerdeki ana karakterler, herhangi bir davranışıyla ilgili haklı bir gerekçenin ön plana çıkarılmasıyla birlikte izleyici gözünde meşru olmayan davranışlarda bulunsalar da benimsenebilir ve haklı bulunabilir. Bu durumda karakter, bir anti-kahramana dönüşür.

Dünya sinemasında son dönemde fantastik ve bilim kurgu gibi bazı film türlerinin teknolojiyle paralel olarak gelişmesi, anti-kahramanların görünürlüğüne artırmıştır. Türkiye'de ise bu durumun biraz daha farklı geliştiği söylenebilir. Türk sinemasında uzun yıllar devam eden geleneksel yapı, film öykülerinin belli kalıplarda sunulmasına sebep olmuş, olağandışı olarak adlandırılan karakterler ve onların sergiledikleri davranışlar kötü örnek olarak gösterilmiştir. Zamanla anti-kahramanı izleyicinin sahiplenmesiyle birlikte artık hâkim ideolojinin sınırlarını aşan kişiler de kendi haklı yönlerini ortaya koyarak beğeni kazanmaya başlamıştır. Öyle ki, özellikle son dönemde Türkiye'de gündemi oluşturan cinsiyet eşitliği konusu, sinemada da yansıtılmaya başlanmıştır. Artık kadınların, erkeğin ötekisi olarak konumlanmak zorunda kalsalar da, birer anti-kahramana dönüştüğü filmler çekilmeye başlanmış, böylelikle toplumsal cinsiyet yargıları aşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada feminist kuram çerçevesinde yapılacak olan betimsel analiz yöntemiyle ilk olarak 2015 yapımı Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar* adlı film incelenmektedir. Filmdeki kadın karakter Serap, Türk sinemasındaki kadın karakterlerde çok sık rastlanmayan bir şekilde, kendisini acındırmayan, ağlamayan, kendi yöntemleriyle sorunlarının üstesinden gelen biridir. Bu özellikleri toplumsal cinsiyet yargıları ekseninde Serap'ı bir öteki ve anti-kahraman yapmaktadır. Üstelik Serap karakteri, Türkiye'nin sayılı kadın yönetmenlerinden biri tarafından yaratılmıştır. Bu nedenle çalışma için uygun bir örneklem olduğu düşünülmektedir. Böylelikle çalışma, bir kadın yönetmenin hayal gücüyle yaratılan kadın karakterlerin anti-kahraman olarak nasıl konumlandırıldığını sorgulamayı amaçlamaktadır. Serap'la ortak özellikler gösterdiği kadar çatıştığı noktalar da bulunan Neslihan ise 2017'de Ümit Ünal'ın çektiği *Sofra Sırları* filminin ana karakteridir. Neslihan'ın da başına gelen sorunlarla baş etme biçimi oldukça olağandışıdır. Bu da onu başka bir anti-

kahraman yapmaktadır. Bir erkek yönetmenin gözünden anti-kahraman kadının nasıl oluşturulduğu, hangi özelliklerin, nasıl ön plana çıkarıldığı çalışmanın bir diğer önemsediği konudur. Bu nedenle çalışmada ikinci bir örneklem olarak *Sofra Sırları* filmi seçilmiştir. Film, geleneksel cinsiyet rollerinin baskın bir şekilde gösterildiği ve bu kalıp yargıların kadın karakterin dönüşümünü tetikleyen ana unsur olması dolayısıyla çalışmaya dahil edilmiştir. Böylece kadın yönetmenin gözünden anti-kahraman kadın ve erkek yönetmenin gözünden anti-kahraman kadının benzeştiği ve ayrıldığı noktaların ortaya konması amaçlanmıştır. Çalışmanın, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin temsili ile anti-kahramanlığın bu rollerin izleyicideki algısı konusunda yeni bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

Kahraman ve Anti-Kahramanın Doğuşu

Anti-kahraman, tanımlanması oldukça güç, keskin sınırları olmayan, farklı dönem ve koşullar altında nitelikleri değişebilen bir türdür. Genellikle kahraman karşıtı özellikleri kendisinde toplayan anti-kahramanı daha iyi analiz edebilmek için öncelikle kahramanın ortaya çıkışı ve yolculuğunu incelemek gerekir. Kahramanlık olgusunun kökenlerinin mitolojiye ve Antik Çağ edebiyatına dayandığı bilinmektedir. Mitolojik kahraman sıradan dünyadan çıkıp doğaüstü bir yola girer. Burada birçok tuhaflıkla ve masalsı güçlerle karşılaşır ve mutlak bir zafer kazanır. Bu zaferden eskisinden daha güçlü çıkar ve bu güç, benzerleri üzerinde üstünlük kurmasını sağlar (Adams, 1976, s. 32-34). Aslında ilk oluşumu bakımından sahip olduğu özelliklerin bugünkü anlamından oldukça farklı olduğu görülmektedir. Fakat yine de tüm bu özelliklerin, bugünün kahramanı ve anti-kahramanının oluşumu için önemli bir zemin oluşturduğu söylenebilir.

A *Glossary of Literary Terms*'de anti-kahraman "modern bir roman veya oyunda, ciddi bir edebi eserin geleneksel kahramanı veya kahraman ile ilişkilendirdiğimiz karakterden büyük ölçüde farklı olan baş kişi" olarak tanımlanmaktadır (Abrams ve Harpnam, 1999, s. 11). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* ise anti-kahramanı "genellikle başarısızlık yeteneği verilen kişi" olarak açıklamaktadır. Buna göre bir anti-kahraman yüksek ahlaki standartlara sahip olmayabilir ve mitolojinin, folklorun veya efsanelerin geleneksel ilke karakterinin özelliklerini taşımayabilir (Cuddon, 1998, s. 43). Anti-kahraman, özellikle ilk dönem edebi metinlerde bir kurtarıcı veya lider olarak onurlandırılmamaktadır. Daha çok korkak, cesaretsiz, beceriksiz ve hatta sadece şanssız bile olabilmektedir.

Kahraman kavramının en yalın açıklamasını Aristoteles *Poetika* adlı eserinde yapmıştır: "sıradan olandan daha iyi biri" (Aristoteles, 2010, s. 23). Buna göre kahraman, cesurdur, onurludur ve tehlikeli bir görevi üstlenmeye hazır bulunmaktadır. Campbell ise, ilk kez 1949 yılında yayımlanan *The Hero with a Thousand Faces* adlı çalışmasında kahramanı ikiye ayırmıştır. Bunlardan ilki, kendi bölgesine ait ve mikrokozmdur. Sıra dışı güçlere sahip olan bu kahraman tipi, kişisel ölçekte zorbalara karşı üstünlük sağlamaktadır. Bu tip kahramanlar kabilesel ya da yereldir ve tek bir halka lütuflarını sunmaktadırlar. Buna karşılık ikincisi ise dünya tarihine ait, makrokozmdur bir zafer elde etmektedir. Macerasından geriye toplumun bir bütün olarak yenilenmesi için araçlar getirmekte ve evrensel kahramanlar olarak anılmaktadırlar (Campbell, 2017, s. 42).

Kahramanın vazgeçilmez özelliklerinden biri de hayranlık uyandırmasıdır. Yaşadığı bu büyük dönüşüm içerisinde değişmeyen yegâne özelliğinin bu olduğu söylenebilir (Law, 1983, s. 390). Alışlagelmiş tanımının neredeyse tamamen dışına çıkan bu karakter, şimdiye dek üzerinde barındırdığı tüm sıfatların *kasten* karşısında durarak yeni bir oluşum içine girmekte ve anti-kahramanın oluşumu da bu noktada başlamaktadır.

Anti-kahramanlığın ortaya çıkış pratiklerini doğru analiz edebilmek açısından modernizm ve modernizmin toplumsal etkilerinin açıklanması gerekmektedir. Modernizm üzerine çalışan önemli isimlerden biri, Marksist teorisyen Marshall Berman'a göre modernlik, yaşamın imkân ve zorluklarına karşı elde edilen bir deneyim yığını olarak tanımlanmaktadır. Modern olmak bir yandan serüven, güç, coşku, gelişme ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken, öte yandan kişinin sahip olduğu, bildiği ve olduğu her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamla başa çıkılmasını gerektirmektedir. Berman, çalışmasına da adını verdiği gibi modern olmayı Marx'ın "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir dünyanın parçası olmakla özdeşleştirmiştir (Berman, 2013, s. 27).

Modernizmin dinamikleri ve endüstri devrimi ile birlikte aydınlanma teorisi bilimi ön plana çıkararak bir döneme geçişin önünü açmıştır. Bu dönemde toplumsal sınıfların ortaya çıkışı, yaşanan toplumsal değişimler ve insanlar arasındaki ilişkilerin geçirdiği dönüşüm, kahramanın nitelikleri üzerine sorgulamaları beraberinde getirmiştir (Bröckling, 2019, s. 127-129). Tüm bu değişimler, zamanla toplumsal kahramanların yerini kendi dünyalarının kahramanına bırakmasına sebep olmuştur. Böylece, roman, hikâye, tiyatro vb. anlatı türlerinde en önemli ve topluma yararlı iyi kimse konumunda olan kahramanın dönüşümü başlamıştır. Modern anti-kahraman

tüm bu mücadele alanında varlık gösteren, bu dünyanın bir parçası olmaktan uzak, uyumsuz bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizmin etkisiyle sosyo-kültürel yapının dönüşümünün toplumdaki kahramanlık normlarının da değişmesini beraberinde getirmesiyle, anti-kahramanlığın giderek yaygınlaşmaya ve benimsenmeye başladığı söylenebilir.

Yirminci yüzyılın başlarında modern anti-kahramanlık olarak adlandırabilecek kahramanın evrimleştiği yeni yapı, insanların geleneksel değerler hakkındaki belirsizliklerine ve modernitenin yapısal olarak insanı konumlandırmasına karşı bir duruşu temsil etmektedir. Ayrıca bu durum, modernizm ruhunun bir özelliği olarak görülebilmektedir. Değişen zaman ve kültürel dinamikler ile insanların ahlaki değerleri sorguladığı bir döneme işaret eden modernizm ile birlikte tutarlı anlamın kaybolduğu, özlerin değerinin düştüğü söylenmektedir. Böylelikle insanlar bu karmaşık yaşamda bir anlam arayışına girmişler, kontrol edemeyecekleri ya da anlayamadıkları bu dünyada bir düzen oluşturmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla modern kahramanların eksikleri, farklı kahramanlıklarda kendisini göstermeye başlamıştır. Anti-kahramanlık, yaşanmakta olan bu kültürel parçalanmanın bir yansıması olarak oluşumunu tamamlamaya başlamıştır (Niemneh, 2013, s. 75-76).

İlk olarak edebi metinlerde görülen anti-kahramanların, özellikle Fyodor Dostoyevski'nin romanlarında çok önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. O güne dek Don Quijote da dahil olmak üzere pek çok ana karakter anti-kahraman özelliklerine sahip olsalar da genellikle anti-kahraman olarak adlandırılmamıştır. Fakat Dostoyevski'nin 1864 yılında yazdığı romanı *Yeraltından Notlar* tam bir anti-kahraman başyapıdır. Romandaki ana karakter kendisini *yer altı adamı* olarak tanımlamaktadır ve olay örgüsü boyunca bu karakterin kendi içinde yaşadığı çatışmalar ve bunalımlarına yer verilmektedir. İki kısımdan oluşan hikâyede ilk olarak anti-kahraman karakterin itirafları, pişmanlıkları, iç hesaplaşmaları ve varoluşsal sorgulamaları üzerinde durulurken, ikinci kısımda hayatındaki insanlarla çatışmaları ve yaşadığı hesaplaşma anlatılmaktadır (Dostoyevski, 2013). Dostoyevski'nin anti-kahramanlığın yazın alanındaki varlığı adına açtığı bu yol, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) romanındaki Gregor Samsa'dan, Herman Hesse'in *Bozkırkurdu* (1927) romanındaki Harry'ye, Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı* (1938) romanındaki Roquentin'den, Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) romanındaki isimsiz ana karakterin bulunduğu birçok eser çağın yeni anti-kahramanlarını yaratmıştır. Bu yapıtlar, ilerleyen yıllarda sinema filmlerindeki birçok anti-kahramana da ilham olan karakterleri içermektedir.

Kahraman ve anti-kahramanların ilk dönem eserlerde belirgin ayrımları ve her birinin kendine özgü özellikleri, ahlaki kuralları ve değer yargıları olmasına karşın günümüzde bu farkların belirsizleşmeye başladığı görülmektedir. Çağdaş yazın alanında anti-kahramanların sayısı savaş, politik ve sosyolojik gelişmelerin bir sonucu olarak kahramanların önüne geçmiş, edebi metinlerin odak noktası kahramanlık ve cesarettten ziyade başarısızlık, eylemsizlik, belirsizlik ve çaresizlik temalarına kaymıştır (Kadiroğlu, 2012, s. 1). Modern hayatın toplumsal alanda yarattığı bunalımlar, toplumun özne olarak anti-kahramanla empati kurabilmesini sağlamaktadır ve anti-kahramanlığa bir misyon yüklemektedir.

Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller ve Anti-Kahramanlar

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliğinin kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden üretilmesi ve yayılması, sosyal bilimler alanında yapılan pek çok çalışmada tartışılan konularından biridir. Toplumsal cinsiyet rollerinin özellikle popüler sinemada egemen ideolojinin çıkarlarını destekleyecek ve toplumsal sınıfların devamlılığını sağlayacak şekilde üretildiği söylenebilir. Kültürel normlar ve geleneksel yapı etrafında şekillenen toplumsal cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine uygun olduğu düşünülen yaşayış ve düşünüş biçimlerinin benimsetilmesi olarak açıklanabilir. Buna göre kadın ve erkek cinsiyetlerinin birleşiminden biyolojik anlamıyla cinsiyet ortaya çıkmakta, toplumsal cinsiyet süreci ise farklı ve eşit olmayan sosyal bedenleri belirlemektedir. Toplumsal olarak kurulan bu kategoriler biyolojik olarak “kadın ve erkek” ile toplumsal olarak “kadın ve erkek” olarak sınıflandırılmaktadır. Kadın ve erkek olarak doğan kişilerdeki anatomik farklılıklar, toplumsal alandaki yaşayış biçimlerini de şekillendirmektedir (Lorber, 1993, s. 568-569). Erus ve Gürkan (2012) toplumsal cinsiyeti “erkek ya da kadın olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden kültürel bir yapı” olarak açıklamaktadır (s. 207). Yanı sıra kavram, “bireyi kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) olarak kategorize eden psiko-sosyal özellikler” şeklinde de ifade edilmektedir (Rice, 1996, s. 5).

Toplumsal cinsiyet ideolojilerinden kaynaklanan kadın ve erkeklerin toplumsal alanda algılanış biçimlerindeki farklılıklar, egemenlik ve tahakkümün bedeni nasıl ürettiğine dair yapılan çalışmalar sonucunda netleşmektedir (Direk, 2018, s.183). Cinsiyetlerden kaynaklanan bu eşitsizlik durumu ve toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel ve tarihsel olarak üretim ve anlamlandırma aşamalarını açıklamayı hedefleyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* adlı çalışmasında

Fine, direniş gösteren bir güç haline gelen noktanın biyoloji değil, kültüre uyarlanmış zihinler olduğunu ifade etmiştir (Fine, 2011, s. 23).

Erkeklerin ve kadınların biyolojik cinsiyetleri üzerinden oluşturulan bu toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerde kültürel bir kimlik oluşmasını beraberinde getirmekte ve bu durum çok nadir değişmektedir. Buna göre toplum içindeki her kişi yerine getirdiği görevin içine nüfuz etmekte ve kendi sınıfına hapsedilmektedir. Kişi, temsil ettiği ideolojinin içinde yok olmakta ve kültürel kimliğinin içinde bireysel özellikleri geri planda kalmaktadır (Demez, 2009, s. 17). Bu durum, zamanla birey olma sorununu ortaya çıkarmakta ve farklılıklara karşı hoşgörünün azalmasına da sebep olabilmektedir. Böylelikle ötekilik sorununun kendini iyiden iyiye göstermeye başladığı söylenebilir. Toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla gerek aile, gerek toplum, gerekse çalışma hayatında çeşitli baskılara maruz kalan kişiler ise çoğunlukla kadınlardır. Bu nedenle kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet rollerine yönelik yapılan çalışmalar, toplum içinde cinsiyet eşitliğinin sağlanması açısından oldukça önemlidir. Burada kitle iletişim araçlarının, özellikle de sinema filmlerinin kritik bir işlevi bulunmaktadır. Çünkü bu filmler izleyiciye bir sinemasal gerçeklik sunmakta, duygularına seslenmekte, dolayısıyla inandırıcılığı ve ikna ediciliği yüksek bir araç haline gelmektedir.

Sinemada da, tıpkı edebiyat alanında olduğu gibi kahramanın anti-kahramana dönüşüm süreci belirgin bir şekilde kendisini göstermiştir. Sinemanın ilk anti-kahramanları, edebiyatta da olduğu gibi beceriksiz ve pasif karakterlerden oluşurken; zamanla, post modernizmin tüm tanımları parçalı hale getirmesiyle artık anti-kahramanlar filmlere ağırlığını koyan, hikâyenin seyrini değiştirebilen, hatta bir filmin ana karakteri haline gelmeye başlamıştır (Salman, 2020, s. 2892).

Dünyasınemasında filmin seyri açısından *etkili* olarak nitelendirilebilecek ilk anti-kahramanların, şimdiye dek izleyicinin alışık olduğu erdemli, görevini yerine getiren bir kurtarıcı olmaktan ziyade, daha kusurlu, bugünün dünyasından bakıldığında da daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Anti-kahramanların bu gerçekçi yüzü izleyici tarafından ilgi görmekte ve benimsenmektedir. Dünyadaki örnekler bakıldığında, popüler filmlerde ya da sanat filmlerinde pek çok anti-kahramana rastlanmaktadır. *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, David Fincher, 1999) filmindeki Tyler Durden'dan filme ismini veren Leon'a (*Sevginin Gücü*, Luc Besson, 1994), *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006) filminin V karakterinden, *Pirates of the Caribbean*'in (*Karayip Korsanları*, Gore Verbinski, 2003) muzip ve tabuları yıkan korsanı Jack Sparrow'a, Coen Kardeşler'in *Inside Llewyn Davis* (*Sen Şarkılarını Söyle*, Ethan Coen, Joel Coen,

2013) filmindeki Oscar Isaac tarafından canlandırılan bitik müzisyenden, çok kez uyarlamaları çekilen *Joker*'e (*Suicide Squad*, *The Joker*, *Gerçek Kötüler*, 2016) dek birçok anti-kahraman, dünya sinemasında önemli karakterler arasına girmiştir.

Bu isimler, her ne kadar toplumu eylemlerinin haklılığı konusunda iki kutba ayıran ve bazıları tartışmalara sebep olan karakterler olsalar da izleyicinin onları hatalarıyla, başarısızlıklarıyla ve kusurlarıyla benimsediği, eleştirse de anladığı ve zaman zaman hak verdiği söylenebilir. Çünkü bu karakterler, modern dünyanın bir eleştirisi olarak "fırsat eşitsizliğini" ve bu eşitsizliğin yarattığı toplumsal sonuçları daha belirgin bir şekilde izleyiciye sunmaktadırlar (Diker, 2020, s. 291).

Sinemanın anti-kahramanları hatalarıyla ve eylemlerinin olumsuz sonuçlarıyla açık bir şekilde izleyicinin karşısına gelmektedir. Böylece gündelik hayatta da kusursuz olmayan insan, kendi hayatından da pek çok ortak nokta bulabilmektedir. Toplumdaki insanlara benzer şekilde, bu kişilerin de zaafı bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kahramanların insanların toplum içinde zaman zaman kendilerini sergiledikleri haline, anti-kahramanların ise aslında var oldukları, özlerine yaklaştığı söylenebilir. Anti-kahramanlar hata yapabilmekte ve onaylanma ya da ahlaki açıdan üstün olma kaygıları bulunmamaktadır. Bu karakterlerin özellikle bugün, iyilerin ya da kahramanların karşısında konumlanmak zorunda olmadığı da görülmektedir. Söz konusu karakterler üzerinden düşünüldüğünde, eylemsizliğin de bu anti-kahramanların bir özelliği olma zorunluluğu bulunmamaktadır.

Anti-kahramanların günümüz dünyasında yaşam pratiklerine ve insanın özüne daha yaklaşmış oldukları söylenebilir. Fakat bazı anti-kahramanların filmlerde sebepleri açıkça gösteriliyor olsa da eylemlerinin haklılığı sorgulanmaktadır ve sorgulanmalıdır. Özellikle başkasının hayatına zarar verebilen anti-kahramanların her ne kadar filmin hikâyesine ve kurgusuna katkı sağladığı düşünülse de normalleştirilmemesi gerekir. Böyle durumlarda bazı anti-kahramanların eylemleri izleyiciyi olumsuz etkileyebilmekte ve kendisinin yaptığı ya da yapacağı zararlı eylemleri meşrulaştıran bir hale gelebilmektedir. Bu nedenle anti-kahraman karakterler oluşturulurken bu tür konulara dikkat edilmelidir. Örneğin son olarak Todd Phillips'in yönettiği *Joker* (2019), bir anti-kahraman olarak konumlanmaktadır. Çocukluğundan itibaren toplum içerisinde yaşadığı dışlanmışlık, anne-baba figürlerinin eksikliği ve psikolojik birçok etmenin onu suça yönlendirdiği görülmektedir (Langley, 2012, s. 146-157). İzleyici olarak *Joker*'e üzülme veya acımak olağandır. Fakat karakter artık başkasına zarar verebilme boyutuna geldiğinde anlamak ve empati kurmak daha da zorlaşmaktadır.

Böyle bir durumda anti-kahramanın gerçekçi olmasının ve insanın kusurluluğunu açıkça yansıtabilmesinin izleyicinin onu sorgusuzca sahiplenmesini gerektirmediği düşünülmektedir.

Dünya sineması ile karşılaştırıldığında Türk sinemasının anti-kahramanlarının ise çok nadir yasa dışı işlere karıştığı görülmektedir. Dünya sinemasında görülen örneklerin aksine yerli filmlerde anti-kahramanlar çoğunlukla ötekileştirilen, eylemsiz insanlarla sınırlanmaktadır. Ayrıca karakterlerin oluşumunda dünya edebiyatından da esinlendiği söylenebilir. Örneğin Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* (2012) filmindeki anti-kahraman Muharrem, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından uyarlanarak izleyiciye sunulmuştur (Yüksel, 2017, s. 39). Yönetmenin aynı zamanda *Masumiyet* (1997), *Yazgı* (2001) ve *Kader* (2006) filmleri de birer anti-kahraman başyapıtı olarak gösterilebilir. Bir başka örnek olarak, Onur Ünlü'nün filmi *Polis*'teki (2017) Musa adlı karakteri, anti-kahramanlık özelliklerini gösterdiği sözleriyle dikkat çekmiştir: "Benim şiddete meyyalim, vallahi dertten" (Aytekin, 2014, s. 273). Taylan Kardeşlerin *Vavien* (2009) filmi ise, Türk sinemasının başarılı örneklerinden biri olarak daha önce çok karşılaşılmayan bir anti-kahraman karakteri yaratmıştır: Celal. Türk sinemasının anti-kahramanları çokça örneklendirilebilir. Fakat burada dikkat çeken önemli noktalardan biri de, *kadın* karakterlerin hikâyelerde nasıl konumlandırıldığı konusudur.

Sinema tarihi boyunca, başlangıcından günümüze filmler incelendiğinde kadın karakterlerin temsilinde ve sunulmasında birçok sorun göze çarpmaktadır. Bu sorunların kökeni ise genellikle toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına paralel şekilde karakter özelliklerinin şekillenmesi ve bu kalıpların dışında kalan kadınların genellikle *kötü* karakterler olarak gösterilmesidir. Bu durum, sinemada *Femme fatale* karakterlerin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. *Femme fatale* karakterler ilk olarak Film Noir (Kara Film) terimiyle adlandırılan filmlerde ortaya çıkmıştır. Terim, Fransız sinema eleştirmenleri tarafından Hollywood suç filmlerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Grossman, 2009, s. 21). Kara Film ile görülmeye başlayan *Femme fatale* imgesi, cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan en ikonik temsillerden biridir. Anlamı "ölümcül kadın" olan bu karakterler, erkeği felakete sürükleyen ve toplumsal ilişkileri bozan kişiler olarak açıklanmaktadır. Bu kadınlar yalnızca erkeği felakete sürüklemekle kalmaz, aynı zamanda ataerki düzenle erkek merkezli bir kurum olan aile ve evlilik kurumunu da tehlikeye sokmaktadır. Dolayısıyla *Femme fatale* karakterler toplumsal ve ahlaki değerleri yıkıma uğratmaktadır (Arpacı, 2019, s.

41-42). *Femme fatale* karakterler her ne kadar bazı anti-kahramanlık özelliklerini barındırıyor olsalar da, belirgin ayrımları da bulunmaktadır. Örneğin, anti-kahraman kadınların odağı ve motivasyonu özellikle bireysel olarak birine kötülük yapmak değil, kendi hayatlarını kurtarmaktadır.

Sinemada kadınların, erkeklerle kıyaslandığında temsil edilmişindeki sorunlar 1960'ların sonlarında feminist hareketlerin artması sonucunda feminist film kuramının gelişmesiyle bir nebze de olsa değişime uğramaya başlamıştır. Bugün ise, bağımsız film üretiminin hızlanması ve kadınların filmlerin üretim aşamasına daha çok dahil olmasıyla birlikte ana karakter olan kadınların görünürlüğü artmıştır. Örneğin, 2018 yılında New York Film Academy tarafından beş yüz film üzerine yapılan adlı araştırma, filmlerdeki kadın karakterlerin, kadın yönetmenler söz konusu olduğunda % 5,4 oranında, kadın senaristlerde ise % 10,7 oranında ekran görünürlüğünün arttığını ortaya koymuştur (NFYA, 2018). Yine de bu artışın özellikle popüler sinemanın eril dilini dönüştürebilecek potansiyele ulaşmasının pek mümkün olduğu söylenemez. Bu bağlamda, hemen her filmin kendi içinde bir politiklik barındırdığı düşünüldüğünde, cinsiyet eşitsizliğinin sinema alanına da yansması kaçınılmaz olmaktadır.

3Sinemada genellikle ideolojik nedenler doğrultusunda cinsiyet temsilleri ve toplumsal cinsiyet rollerini sunumunda belli kalıplarla karşılaşmak mümkündür. Bu filmlerde kadınlar ya geleneksel normlara uyan, ya tamamen bu normların karşısında *Femme fatale* olarak konumlanan ya da kendi hayatlarının kahramanı olarak mücadele eden anti-kahraman kişiler olarak gösterilmektedir. Anti-kahraman kadınlar ise genellikle anti-kahramanın pasif özelliklerini taşıyan karakterler aracılığıyla sunulmaktadırlar. Dünya sinemasının en popüler anti-kahraman kadınları ise kendilerine has birtakım özellikleriyle ekrandadırlar. Toplumsal cinsiyet kalıplarını aşan bu kadınlar izleyici tarafından meşru olarak kabul edilen yaşam pratiklerinin dışına çıkmış karakterler olarak görülebilirler. Böylece hikâyelerin kahramanı olmaktan ziyade anti-kahramanlığa yaklaşmaktadırlar. Bu kadınlar, toplumsal olarak dayatılan belli yaşayış biçimlerini kabullenişleriyle değil, kendi mücadelelerinin bir sonucu olarak eylemde bulunurlar. Bu nedenle sinemada kadın kahramanları görmek oldukça güçtür fakat her ne kadar erkekler kadar olmasa da kadın anti-kahramanlara daha sık rastlanabilmektedir.

Anti-kahraman kadınların beyazperde de görünürlüğünü artıran filmlerden biri kuşkusuz ki, Ridley Scott yönetmenliğindeki *Thelma ve Louise*'dir (1991). Mutsuz ve monoton hayatlarından sıkılan iki kadının yolculuk hikâyesini anlatan filmde ilk

kırılma noktası Thelma'nın bir erkek tarafından cinsel saldırıya uğraması ve Louise'in onu kurtararak tecavüze yeltenen adamı öldürmesiyle görülmüştür. Sonrasında hırsızlıklar ve kaçış devam etmiş, iki kadın anti-kahramana dönüşmüştür.

Joker'in yardımcısı ve kahraman Batman'in en büyük düşmanlarından biri olan *Harley Quinn*, kötü bir baba, tembel bir kardeş ve umursamaz bir anne ile büyümüş, psikiyatrist olmuştur. Joker'le tanışması da mesleği aracılığıyla olur ve kendi psikolojik sorunlarından ötürü ona karşı bir şeyler hissettiğini zannetmiştir. Böylece dünya sinemasının en önemli anti-kahraman kadınlarından biri oluşmuş olur.

Quentin Tarantino'nun, anti-kahramanlar aracılığıyla anlattığı hikâyeleri oldukça fazla olduğu görülmektedir. Yarattığı anti-kahraman kadınlardan en önemlisi *Kill Bill* (2004) filmindeki Umma Thurman'ın canlandığı *The Bride (Gelin)* karakteridir. Düğün günü kendisine yapılanlar ve yaşadığı haksızlıklar onu intikam almaya itmiştir. Olağanüstü yeteneklere sahip bu kadın, bir ölüm makinası haline gelerek anti-kahramanlığa adım atmıştır.

Dünya sinemasındaki anti-kahraman kadın karakterin örnekleri daha da çoğaltılabilir. Kadın ve erkeklerin anti-kahramana dönüşüm hikâyelerinde en dikkat çekici nokta onlara "yoldan çıkmaları" için sebepler veriliyor olmasıdır. Bu sebepler izleyici tarafından kabul gördüğü ve içselleştirildiği ölçüde karakterler sevimli ve desteklenmektedir. Özellikle günümüz anti-kahramanlarının pasif ve eylemsiz olmadıkları, aksine *kendi* hayatları için mücadele ettikleri söylenebilir. Yaşadıkları adaletsizliklerin bir şekilde önünü kesmek ya da intikam almak için eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Fakat erkek ve kadın anti-kahramanların arasında altı çizilmesi gereken bir fark bulunmaktadır. Erkekler, toplum tarafından bir şekilde ötekileştirilmiş, dışarda kalmış, iletişimsiz bireylerden oluşurken kadın karakterleri *anti* olmaya iten genellikle *erkeklerle* yaşadığı sorunlar ya da beraberliklerdir. Harley Quinn, aşık olmuştur. Bride, düğün gününde, üstelik hamileyken saldırıya uğramıştır. Thelma ve Louise monoton hayatlarını arkada bırakmak üzere yola çıkmışlardır. Tüm bu kırılma noktalarının kadın karakterlerin meşru çizgiden çıkmalarına sebebiyet verdiği görülmektedir. Anti-kahraman olabilmeleri bir anlamda eril iktidarın desteklediği toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkmayı gerektirmiştir.

Türk Sinemasının Anti-Kahraman Kadınları

Dünya sinemasındaki örneklerden sonra Türkiye'de kadın karakterlerin anti-kahraman olma hikâyeleri ve taşıdıkları özelliklere daha yakından bakmanın,

toplumun cinsiyet rollerine olan bağlılığı ve bunun karakterlere yansımalarını irdelemek bağlamında oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Türk sinemasında kadın temsillerinin toplumsal yapı çerçevesinde şekillendiği ve bu temsillerdeki dönüşümün de büyük ölçüde ülkedeki kadın çalışmalarına paralel bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir.

Türkiye 'de var olan yoğun ve köklü kültürel yapı hemen hemen tüm toplumsal sınıfların ve bireylerin yaşam pratiklerini belirleyecek düzeyde baskınlık göstermektedir. Bu nedenle bu kültürel yapının dışına çıkıldığında toplumun geri kalanı tarafından dışlanma ya da anlaşılama gibi sorunlarla mücadele etmek gerekebilir. Bu tutum, sosyal kimlik teorileriyle açıklanmaktadır. Sosyal kimlik, bireyin bulunduğu sosyal çevrenin değer yargılarına, normlarına, geleneklerine, diline, dinine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği ortak bir aidiyet bilincini ifade etmektedir. Birey, sosyal kimliği aracılığıyla toplumsal yaşam pratiklerine dahil olur. Sosyal kimliğin dışına çıkan bireyler ise toplum tarafından dışlanma ya maruz kalabilmektedir (Dalbay, 2018, s.169).

Toplumsal cinsiyet rolleri ise sosyal kimlik, kültür ve politik yapı ile doğrudan ilişkilidir. Osmanlı Devleti Dönemi'nden beri ülkemizde toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyet eşitsizliği konusunda mücadele eden kişiler (özellikle kadınlar) ise, sorunların daha fazla önemsenmesi ve normalleşmemesi adına çalışmalar yapmışlardır. Örneğin, ilk kadın dergilerinin (*İnsaniyet ve Muhadderât*) basılması, Müslüman kadınların sorunlarını anlatan Terakki gazetesinin çıkarılması, düzenlenen konferanslar ve kurulan dernekler, kadınların cinsiyet eşitliği konusunda ve toplumdaki cinsiyet rollerine dair algıların değişmesi yönünde attıkları adımlardan bazılarıdır (Çakır, 2016, s. 59-64). Bugün ise kadın çalışmaları çatısı altında yapılan pek çok araştırma, toplumsal cinsiyetin kadınların hayatını nasıl ve neden şekillendirdiği konusuna odaklanmış ve sorunsalları gündeme taşımayı başarmıştır. Örneğin, *Geçmişten Günümüze Kadın Çalışmalarında Yansımalar* adlı çalışma, özel ve kamusal alanda kadınların geleneksel normlar dolayısıyla karşılaştıkları güçlülere odaklanmış, dijital çağın dijital yerlilerinin, kadını hangi bakış açısıyla algıladığı ve günümüze dek gelen geleneksel ve ideolojik söylemlerle nasıl anlamlandırıldığı konusunu irdelemiştir (Sarı ve Tombul, 2020). Tüm bu çalışmaların bir uzantısı olarak sinemadaki geleneksel kadın temsillerinin de değişim geçirdiği, benzer sorgulamaların -çalışmada da olduğu gibi- kadın karakterlerin filmlerdeki konumları üzerinden yapıldığı görülmektedir. Türk sinemasında anti-kahraman olarak adlandırılabilen ve çalışmanın analizine konu

olan kadın karakterler de, filmin merkezinde yer alan, belli sorunlarla mücadele eden kişilerden oluşmaktadır. Fakat anti-kahraman olabilmeleri ve mücadele edebilmeleri için ya yasadışı ya da ahlaki olarak meşru kabul edilmesi zor yollara başvurması gerekmektedir. Normlara uyum sağlayamayan ve kendi mücadelesini verebilen “anti” kadınlar ancak bu şekilde kahraman olabilmektedirler.

Türkiye’de çekilen filmler incelendiğinde, kadın karakterlerin anti-kahraman olması bir yana kahraman özellikleri gösterdiği filmlerin bile yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Bazı kahramanlık özelliği gösteren kadın karakterlerin ise toplumdaki *erkeklik* algısına yaklaştıkları ve kendi öz varlıklarıyla ve bedenleriyle kahraman olarak kabul edilmedikleri söylenebilir. Buna en etkili örneklerden biri Metin Erksan’ın yönettiği ilk filmi *Şoför Nebahat*’tir (1960). Film, sinema ve kadın çalışmaları alanında yapılan pek çok araştırmada sıklıkla incelenen filmlerden biridir. Bu incelemelerde filmler aracılığıyla yaşam biçimleri, bireylerin tüketim alışkanlıkları, kadınların konumları ve durumları ile ilgili hatırlatmalar yapıldığı, var düşünce yapısının daha da benimsetildiği ifade edilmektedir (Biryıldız, 1993, s. 17).

1970’lerde seks filmlerinin herhangi bir sansüre uğramaksızın vizyonda yer bulmasıyla birlikte kadınların bu ucuz filmlerde yalnızca birer meta gibi sergilendiği söylenebilir. Ayrıca, 1980’lere kadar olan süreçte kadınlar ya kahraman erkeğin yanında ona destek olan ya da onu yoldan çıkarmaya çalışan saf kötücül karakterler olarak karşımıza çıkmışlardır. 80’lerden sonra darbenin de etkisiyle toplumsal sorunların filmlerde ele alınması zorlaşmış, böylece Türk sineması birey hikâyelerine odaklanmaya başlamıştır. Artık kadın sorunlarının merkeze alındığı bu yapımlar kadınların ana karakter olsa da “kahraman” olmalarını sağlayamamış, hatta kadınlar belli stereotiplere (dulluk, analık vb.) sıkışmaktan kurtulamamışlardır (Doğan, 2013, s. 9). Bu filmler, her ne kadar erdemli kadınları ön plana çıkarsalar da birçoğu Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmindeki Aliye öğretmen ile aynı kaderi paylaşmış, zafer kazanamamışlardır. Bu dönemde ayırt edici kadın temsillerinden biri de *Femme fatale* karakterinin bir benzeri olan vamp kadın tipleridir. Bu kadınlar cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, motivasyonu mutlu yuvaları dağıtmak olan, tüm bunları yalnızca kötülük amacıyla gerçekleştiren ve tabii ki erkekleri yoldan çıkaran karakterler olarak izleyiciye sunulmuşlardır (Esen, 2000, s. 29). Dönemin belki de gerçekten kahramanlık özelliklerini gösteren nadir filmlerinden biri Yavuz Turgul yönetmenliğinde *Fahriye Abla* (1984) olmuştur. Fahriye karakteri, içinde bulunduğu koşullara ve toplumsal baskılara karşı durmuş, toplumun onu sırf kadın olduğu için

sokmaya çalıştığı kalıplara girmemenin mücadelesini vermiştir. Bir erkeğin yardımı olmadan ayakları üzerinde duran kadın temsili, Fahriye Abla filmi aracılığıyla başlamış olur (Erus, 2011).

1990'lar itibarıyla yeni ve genç kuşak yönetmenlerin filmlerini çekmeye başlamasıyla Türk sinemasında özellikle bağımsız yapımlar toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kısmen de olsa karşısında konumlanmayı başarmışlardır. Hem çekilen filmler, hem de kadın çalışmaları bağlamında bu filmler üzerine yapılan incelemelerle, sinemadaki toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıp yargıları sorgulanmaktadır. Bu bağlamda feminist sinema çatısında değerlendirilen pek çok film, klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış stereotiplerini dönüştürmekte, aynı zamanda film anlatı yapısındaki ideolojik söylemlerin de yapı bozuma uğratılmasına katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşım, var olan söylemlerin yeniden düşünülmesine olanak tanıyabilmektedir (Özdemir, 2018, s.161). Filmlerdeki bu kadın karakterler mevcut nitelikleri gereği çoğunlukla kahraman olmaya yaklaşmaktadırlar. Ne de olsa hem anti olmak hem de belli toplumsal norm ve yargıların karşısında durmak filmler adına bir risk olarak da düşünülebilir. Fakat kadınların yıllarca filmlerde kahraman olarak konumlandırılırsalar da, bu durumun toplumdaki statülerini değiştirmede çok az etkili olduğu söylenebilir.

Son dönemde anti-kahramanlığın izleyici tarafından bu denli benimsendiği, izleyicinin karakterlerle daha fazla empati kurabildiği düşünüldüğünde bu kadınların toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının dönüşüme uğramasında daha fazla rol üstlenebileceklerine dair yeni sorular gündeme gelmektedir. Bu karakterler, bireysel ve kadın olmalarından kaynaklanan bu sorunları, kendi hikâyelerini, anti-kahramanlık perspektifinden anlatarak toplumdaki cinsiyet rollerine yönelik algıyı yumuşatabilir ve cinsiyet eşitsizliğinin azalmasına katkıda bulunabilirler. Son dönem Türk sinemasının iki anti-kahraman kadınının ve hikâyelerinin detaylı bir şekilde analiz edilmesi, konuya dair daha net bir çıkarımı mümkün kılmaktadır.

Yöntem

Sinemada karakter temsilleri ve özellikle kadınların temsili konusu sıklıkla ele alınmakta, böylelikle feminist film kuramları filmlerin incelenmesinde referans alınan alanların başında gelmektedir. Dolayısıyla son dönem Türk filmlerindeki anti-kahraman kadınların temsili üzerine yapılacak olan bu analiz, feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Feminist bakışla biçimlenen feminist film kuramları, sinemanın dikizleyen ve gözetleyen özellikleri üzerinde

durmaktadır. Bu teoriler, kadının arzusunun nesnesi olarak kullanıldığını anlatan temsil stratejilerinden ve bu temsili kimin yaptığına ilişkin konulara dikkat çekerken, kadının bakışını da ihmal etmemektedir (Ergeç, 2019, s.12). Tüm bunların yanı sıra Claire Johnston'ın *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (1973) adlı çalışması, feminist film kuramlarının temelini oluşturmakta ve feminist karşı sinemanın nasıl yapılabileceğine dair tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Johnston'a göre, kadın karakterin nasıl temsil edildiği konusuyla birlikte bu temsilin sinema perdesinde yarattığı imajın izleyici açısından hissettirdiği duygular da kadınların temsili açısından gelişiminde rol oynamaktadır (Özdemir, 2018, s. 134).

Sinemayı cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olarak açıklayan Smelik'e (2008, s. 1) paralel olarak feminist film kuramlarının öncü isimlerinden Laura Mulvey ise, geleneksel sinemanın anlatı yapısını eleştirmiştir. Buna göre, eril karakter etkin ve iktidar sahibi olarak kurulmakta ve dramatik aksiyon genellikle erkek aktörün etrafında gerçekleşmektedir. Kadın karakterler ise bir seyir nesnesine dönüşme sorunuyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu bağlamda filmler aracılığıyla oluşturulan kodlar izleyiciyi ideolojik anlamda da yönlendirebilmektedir (Mulvey, 1999).

Feminist film kuramları çerçevesinde yapılan betimsel analizde, Agnes Varda'nın "sinemanın cinsiyeti yoktur, sinemacının cinsiyeti vardır" ifadesinden yola çıkarak, kadınların sinemada oldukları gibi neden temsil edilmediği, temsil edildiği öne sürülen kadın karakterlerin aslında nasıl ideolojik olarak üretildiği gibi sorulara odaklanılmaktadır (Saygılıgil, 2013, s. 143). Dolayısıyla toplumda var olan cinsiyet eşitsizliğinin sinemada bir dil olarak kullanımı, film analizlerinde feminist bir perspektiften yapılacak olan betimsel analiz yöntemini gerekli kılmaktadır. Bunun yanı sıra feminist perspektiften yapılan bu analiz, toplumbilim disiplini aracılığıyla ataerkil düşünce ile kültürel kodları irdeleyerek, cinsiyet farklılıklarının nasıl sunulduğunu çözümlenmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla çalışmada incelenen filmlerde, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının nasıl sunulduğu, bunların kadın karakterlerdeki anti-kahramanlık kavramı ile çatıştığı noktalar ve temsil bağlamında kadın karakterlerin dönüşümüne odaklanılmıştır.

Analizi yapılan filmlerdeki kadın karakterlerin kadın ve erkek yönetmenler tarafından nasıl kurulduğu ve kurulan rollere karakterlerin tepkisi, cinsiyet rollerinin geleneksel kadın/erkek ideolojisiyle ve tüm bunların anti-kahramanlık kavramıyla olan ilişkisi cinsiyet araştırmaları temel alınarak çözümlenmiştir.

Türk Sinemasının Anti-Kahraman Kadınları Serap ve Neslihan Karakterlerinin Feminist Bakış Açısıyla Analizi

Serap, kadın yönetmen Emine Emel Balcı'nın 2015 yılında yazıp yönettiği ilk uzun metrajlı filmi *Nefesim Kesilene Kadar* filminin ana karakteridir. Yaratıcısının deyimiyle;

(...)Serap için bir anti-kahraman tanımı yapılabilir. Hiçbirimizin üzerine alınmak istemediği bir çeşit kötülük hâline yabancılaşmak istedim aslında. Roller teryüz edip kendimizi de etrafımızı da ne kadar hırpaladığımızı anlamaktı niyetim. Filmdeki karamsar duygumun sebebi budur. Kafa yordukça kötülüğün, yaptığından rahatsız olmama ya da bununla mutlu olma hâlini de beraberinde getirdiğini, bu hikâyede kötü aranacaksa bu ancak başka bir şey ya da başka birleri olabilir hissiyle, sezgisel bir biçimde kurguladım Serap'ı... (Yılmaz, 2015, 22 Ekim).

Buna göre Serap karakteri, Balcı'nın toplumun dayattığı kimliklere ve baskıya karşı bir direniş halini temsil etmektedir.

Filmin başından itibaren Serap'ın yalnız ve kendi ayakları üstünde durmak zorunda olan genç bir kadın olduğu bilinmektedir. Babası tır şoförü olan Serap, ablası ve eniştesiyle aynı evde kalmakta fakat burada mutsuz bir hayat yaşamaktadır. Serap, kazandığı haftalığı da dahil olmak üzere yaptığı her şeyin hesabını eniştesine vermek zorundadır. Ama o kazandıklarından biriktirerek kendi ihtiyacı olmasına rağmen babasına ayakkabı, mont almıştır. Babasının daha önce bir kaza yaptığı, bu nedenle kullandığı araca zarar verdiği için patronuna borçlu olduğu öğrenilmiştir. Serap aynı zamanda bu borcu ödeyebilmek ve babasına yardımcı olabilmek için de gizlice para biriktirmektedir.

Serap, ablası ve eniştesinin varlığı dolayısıyla oldukça zor bir hayat sürdürmektedir. Eniştesi, akşamları eve geldiğinde para saklayıp saklamadığını anlamak için elleriyle üstünü aramaktadır. Bazı akşamlar yine para saklıyor mu diye eşyalarının karıştırıldığını fark etmiştir. Tüm bu durumlara katlanan kadın için patlama noktası eniştesinin babasıyla ilgili söylediği bir söz olmuştur. Kendisine yönelik onca kötü muameleyi sineye çeken Serap, babasıyla ilgili duruma sessiz kalamamış ve evi terk ederek geceleri gizlice çalıştığı konfeksiyon atölyesinde kalmaya başlamıştır.

Atölye, sabahları çalışanlarını balık istifi gibi servisle işe götüren, katı çalışma kuralları olan, Serap'ın da ortacılık yaptığı bir mekân olarak gösterilmiştir. Atölyede baskın bir hiyerarşi bulunmaktadır. Ustabaşı kadından çok çekinilmektedir, çünkü her an yanlış bir harekette çalışanların haftalığını kesebilmekte veya işten kovabilmektedir. Serap'ın konuştuğu bir kadın arkadaşı bulunmaktadır. Ayrıca Serap, orada şoförlük yapan bir gençten hoşlanmaktadır. Arkadaşıyla geçen diyaloglardan bunun

aralarında konuşulmuş olduğu bilinmektedir.

Atölyede kalan Serap, saçlarını lavaboda yıkamakta, çuvallardan yatak, kumaşlardan battaniye yapmaktadır. Ürkütücü sessizliğin içinde yalnız başına olsa da ablasıyla eniştesinin evine dönmeyi düşünmemiştir.

Filmin atmosferi işçi sınıfı kadınlarının yaşam standartlarını gerçekçi bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Hiçbir güzelleme kaygısı olmadan, kişi ve mekânlar olduğu gibi gösterilmiştir. Sıradan insanların sıradan hayatları tüm sadeliğiyle ve doğallığıyla çekilmiştir. Serap'ı genellikle arkadan çeken kamera, Serap'ın baktığı yerden onun hayatına bakabilmeyi sağlamaktadır. Görülen ise kent yaşamındaki yoksulluğun ve sıradanlığın resmidir. Her şeye rağmen mücadelesine devam eden Serap'ın en büyük gayesi ise babasının borçlarını bitirerek onunla birlikte bir eve çıkmaktır. Babasıyla her görüştüğünde bu ısrarı devam etmektedir fakat babasından beklediği reaksiyonu alamadığı gibi hiçbir sözün tutulmadığı da görülmektedir. Yavaş yavaş Serap'ın babası tarafından kandırıldığını anlaşılmaya başlanır. Serap'ın anlaması için ise biraz daha zamana ihtiyacı vardır.

Serap'ı kandıran yalnızca babası değildir. Aynı zamanda atölyede bir şeyler paylaşabildiği tek arkadaşını da hoşlandığı erkekle gördüğü an Serap için kırılma noktası olmuştur. Kandırıldığını anlayan Serap artık ezilen, mücadele eden, pasif bir karakter olmaktan çıkarak ve anti-kahramana dönüşeceği ilk adımı atmıştır. Atölyedeki baskın otorite figürü olan ustabaşına giderek arkadaşını ele vermiş ve kovulmasını sağlamıştır. Hatta bu olaydan sonra terfi almış ve ortacılıktan ütücülüğe geçmiştir. Burada dikkat çekilen nokta, arkadaşı ve hoşlandığı erkek birlikte yakalanmalarına karşın yalnızca kadın işçinin işine son verilmiş olmasıdır.

Bu olaydan sonra Serap'ı kamikazede görülmektedir. Serap ilk kez mutlu ve rahatlamış gibidir. Kustukça içindeki bütün öfkeyi atmaktadır. Defalarca jeton sormakta ve tekrar tekrar binerek aynı duyguyu yaşamaktadır fakat babası “yeter” diyerek onu durdurur. Bu olay Serap karakteri için bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. İlk kez birine bilerek ve isteyerek zarar vermiş ve canının yanmasının intikamını almıştır.

İzleyici, Serap'ın farklı bir yüzüyle daha tanışır fakat Serap hala babasına karşı iyi niyetli tutumunu sergilemeye ve babasının yanlışlarını göz ardı etmeye devam etmektedir. Daha doğrusu, babasına inanmak, tutunmak istemektedir. Gizlice babasının cüzdanına para koymuş, ev tutmuştur. İlerleyen sahnelerde Serap'ın yetiştirme yurdunda yaşadığını öğrendiğinde izleyicinin sorguladığı babalığı Serap sorgulamamıştır. Tek isteği, kaçakçılıktan hapiste yattığını öğrendiğimiz

babasıyla başını sokabileceği bir evdir. O evin, Serap için aile ve baba figürünün de o ailenin tek temsili olduğu söylenebilir. Baba, Serap'ın sorularını sürekli cevapsız bırakmaktadır. İşi olsun diye çabalamamakta, Serap gibi birlikte yaşamak için de heveslenmemektedir. Hatta Serap'ın onu sıkıştırdığını düşünerek “beğenmiyorsan git ablanda kal” demiş ve Serap'ın “dışarda yatarım daha iyi” demesine karşılık ona bir tokat atarak nerede kaldığını sormuştur. Babanın bu sorusuyla aslında Serap'ın nerede kaldığını ya da başına bir iş gelmesinden endişelendiğini değil kendi namusu için endişelendiği anlaşılmaktadır. Serap'ın hayalindeki o evde babanın yerinin olmadığı artık kesinleşmiştir.

Serap bir gün kaldıkları otel odasında babasını bir kadınla birlikte yakalamıştır. Yine de tüm bunlar Serap'ın babasından vazgeçmesini sağlamamış, hatta babasının gerçek yüzünü çok sonra öğrenmiştir. Bu gerçek, Serap'ın anti-kahraman imajını tamamlayacak bir dizi olayın sonucunda gerçekleşmiştir. İşyerinde birlikte çalıştığı arkadaşını kovdurduktan sonra kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü diğer kişi yeni hedefidir: hoşlandığı erkek. Yolda karşılaştığı ve arabasına bindiğinde bir alacaklısından para aldığını gördüğü an Serap için intikam zamanı gelmiştir. Birlikte bara gittikleri ve Serap'ın o parayı çaldığı ancak hırsızlık süsü verdiği görülmektedir. Bu parayı babasının borcunu ödemek için çaldığı öğrenilir. Borcu ödemek üzere babasının çalıştığı yere gitmiş ancak orada aslında o borcun küçük bir borç olduğu ve çok uzun zaman önce kapandığını öğrenmiştir. Böylece Serap babasının da ona yalan söylediğini anlamıştır. Serap'ın babası Serap'tan aldığı parayı biriktirmiş ve Almanya'da tek başına bir hayat kurmak için kaçmaya hazırlanmaktadır. Gerçeği anlayan Serap babasını kaçakçılık suçundan polise ihbar etmiştir.

Filmde Serap'ın yaptığı kötülüklerin daima dayandığı temeller bulunmaktadır. Bunca hayat mücadelesi içinde haksızlığa uğrayan, kandırılan, iyi niyeti kullanılan bir kadın, “kendi” ayakları üzerinde durabilmek ve var olabilmek için bu “kötülükleri” yapmıştır. Fakat izleyicinin gözünde kötü değildir, yetimhanede büyümüş, oradan kaçmış, kötü koşullar altında yaşamak zorunda kalmıştır. Film, güvenebileceği kimsesi olmayan bir kadının son biriktirdiği parasını da babasına vermemesi ve iş yerinden ayrılmasıyla ve Serap'ın o parayla kendine yeni bir hayat kuracağına dair umutla sona ermiştir. Serap artık kendi hayatının kahramanı, izleyicinin ise anti-kahramanı konumuna gelmiştir.

Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* filminde yarattığı bu atmosferin, Türkiye'de işçi sınıfına mensup birçok kadının hikâyelerine benzediği söylenebilir.

Filmin geçtiği mekanlar, kişiler arası ilişkiler, çıkar çatışmaları, maddi zorluklar ve bu zorlukların getirdiği mücadeleler tüm gerçekliğiyle ve yalınlığıyla kaydedilmiştir. Serap, birilerine zarar vermiş bir kadın olarak görülmüş ama bu duruma yol açan sebepler tüm açıklığı ve ikna ediciliğiyle yansıtılmıştır. Dolayısıyla Serap, tüm zaaflarıyla kabullenilmiştir. Yaşadığı hayatın ona karşı acımasızlığının yanında Serap'ın verdiği karşılık çok görülmemektedir. Böyle bir yaşam, Serap'ın suçu değildir, o mecbur kalmıştır. İşte tam da bu noktada Serap karakteriyle Neslihan ayrışmaktadır. Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* filmindeki kadın karakter Neslihan'ın, bir anti-kahraman olmasına yol açan sebepler Serap'ınkilerle toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından beslenmesi dolayısıyla ortaklıklar gösterse de Neslihan'ın bir seri katile dönüşmesi dolayısıyla keskin bir çizgiyle de ayrılmaktadır.

2018 yapımı *Sofra Sırları* filmi, o güne dek Türk sinemasının hiç görmediği kadın karakterlerden birini ortaya çıkarmıştır. Neslihan, kocasıyla aşk evliliği yapmış, onun için yaşadığı şehri terk etmiş ve iş hayatından uzak kalmış bir kadındır. Bir süre sonra evliliğinde ve kocasıyla olan ilişkisinde sorunlar yaşamaya başlamıştır. Kocasının ilgisizliği, sevgisizliği, küçük düşürücü tavırları ve aldatması Neslihan'ın anti-kahramana dönüşümünü tetikleyen öğeler olarak sunulmaktadır.

İlk bakışta her ne kadar kendi küçük dünyasında mutlu bir ev kadını olarak görülse de, çok daha fazlasını hayal ettiği görülmektedir. Neslihan, çevresine ve kocasına varlığını yaptığı yemeklerle kanıtlamaya çalışan biridir. Kendisinden beklenen ideal eş rolünü kusursuzca yerine getirse de bir türlü kocasından takdir görememiş bir kadındır. Yaptığı fedakarlıkların karşılığını göremediği anda çaresizliği bir silaha dönüşmüştür. Bir gece kocasının boğazına takılan yemeğin onu nefessiz bırakması karşısında hiçbir şey yapmamasıyla, ölümüne sebep olmuştur. Aslında bu konu oldukça tartışmaya açıktır; Neslihan kocasını bile isteye öldürmemiş, yalnızca ölümüne tepkisiz kalmış ve bir atılımda bulunmamıştır. Fakat bilinmektedir ki yemeği de Neslihan yapmıştır. Neslihan karşısında Ethem'in yediği yemeğin boğazına takılmasıyla bir yol ayrımındadır fakat bu defa olayın gidişatını değiştirmek için bir hamle yapmamasıyla düşünülen ve filmin başında gösterilen kadar masum bir kadın olmadığı söylenebilir. Ya da yapmadığı o hamle ile kurtardığı kişi kendisi olabilir.

Neslihan ve kocası Ethem'in aralarındaki ilişki ataerkil toplumun kadın-erkek ilişkilerine büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Maço erkeğin aile içinde baskın rol üstlenmesi ve söz sahibi olması, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir şekilde evle ilgilenmesi ve akşam işten gelen kocayı rahat ettirmeye çalışması,

ev içine sıkışan kadının en iyi bildiği şey olarak yemeklerini sunması toplumun gelenekleriyle birebir ilişkilidir. Bu nedenle Ethem'in ölümünün, hem Neslihan'ın film içindeki konumu hem de toplumsal cinsiyet rolleri bakımından önemli bir kırılma noktasına işaret ettiği söylenebilir.

Ethem'in ölümünden sonra "özgürleşme" sürecine giren Neslihan, bu yolda önüne çıkan tüm engelleri cinayet işleme pahasına yok etmiştir. Önce Ethem'in sevgilisi olan komşuyu, ardından kocasının birlikte çalıştığı yeri dolandırdığını öğrendiği iş arkadaşlarını öldürmüştür. Son olarak evine aldığı, şefkatine muhtaç olduğunu gördüğümüz ve beraber cinayet işlediği çiçekçi çırağını ihbar etmiş ve hapse attırdıktan sonra yine en önemli silahı olan yemek ile zehirlemiştir. Her cinayette Neslihan'ın "kendince" sebepleri bulunmaktadır. Kocasının sevgilisini kendisinininki de dahil olmak üzere başka evlilikleri de bozduğu gerekçesiyle, iş arkadaşlarını çalıştıkları yeri dolandırdıkları, paragöz oldukları ve evine gelip onu sorgulayarak küçük düşürdükleri gerekçesiyle, çiçekçi çırağını ise aslında onunla para için birlikte olduğu gerekçesiyle öldürmüştür. Filmde Neslihan, bir seri katil olmaktan çıkıp, asil suçluların karşısına çıkan kötü niyetli kurbanlar olup olmadığını sorgulatmış ve bir anti-kahramana dönüşmüştür.

Filmin rengi ve dokusu atmosferi destekleyecek şekilde düzenlenmiş, ilişkinin soğukluğunu doğru bir şekilde yansıtmaya yardımcı olmuştur. Filmin tamamı neredeyse ev içinde geçerken, sonunda Neslihan bir vapurda ve İstanbul'da görülmüştür. Fiilen özgürleşmiş olsa da aslında hala yalnız ve onu neyin mutlu ettiğinin tam olarak bilinmediği bir karakterdir. Belli ki sevgi ve ilgiye muhtaçtır, bu kendisine gösterilen ilk ilgiye sarılma çabasıyla gözlemlenir. Kocasının ölümünden sonra çiçekçi çırağıyla yaşadığı kısa süreli ilişkiyle birlikte aslında içinde bulunduğu duruma biraz da kendisinin sebep olduğu anlaşılmaktadır. O güne dek onu baskılayan ve var olmasını engelleyen tüm bu toplumsal etkenlere karşı savaş açmış fakat kendi benliği üzerinde bir gelişim göstermemiştir. Çiçekçi çırağına tıpkı kocasına davrandığı gibi davranmaya, ona itaat ederek yanında tutmaya çalışmıştır. Buradan yola çıkarak kadın karakterin hayatının sınırlarını kendisinin koyduğu söylenebilir. Onun asıl istediği özgürleşmekten ziyade sonsuza dek birilerine bağlanmaktır. Ataerkil yapının gerektirdiği toplumsal normlara boyun eğmek, yalnız olmadığı taktirde onun için bir sorun teşkil etmemektedir. Hayalleri her ne kadar daha bağımsız ve güçlü bir kadın olmak istediğini düşündürse de gerçek hayatta Neslihan bunu elde etmek için herhangi bir şey yapmamıştır. Yalnızca ona haksızlık edildiğini gördüğü anda aslında

insanların düşündüğü kadar zayıf olmadığını göstermiştir.

Filmde inşa edilen anti-kahraman kadının bu özelliklerinin filmdeki diğer kadın karakterlere de yansıdığı söylenebilir. Örneğin, Ethem'in iş arkadaşlarının eşlerinde de benzer toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi görülmüştür. Kadınlar, birbirleriyle yarış halinde, ev içi işleri ile ilgilenmenin dışında bir şey yapmayan, tek sosyal aktiviteleri komşularıyla gün yapmak ya da pikniğe gitmek olan karakterlerdir. Kocalarının esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolması sonucunda panik içinde Neslihan'ın yanına gelen kadınlar, kocalarının Neslihan tarafından öldürüldüğünü öğrendiklerinde önce şaşırmış fakat sonrasında kendilerine kalacak paraları düşününce mutlu bir şekilde ortamdaki ayrılmışlardır. Bu kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerinin yüklediği sorumluluk konusunda Neslihan'la benzer bir kaderi paylaşan fakat bu durumun olumsuz yansımalarının farkında dahi olmayan, düşünmeyen, sorgulamayan kişiler olarak yansıtılmışlardır.

Sofra Sırları'nda ya evli erkeklerle ilişki yaşayan ve onları kendisine bağlayıp yoldan çıkararak, ya kocalarıyla monoton ilişkileri olan ve aldatıldıklarının farkında bile olmayan ya da Neslihan gibi kötü muameleyi ve aldatılmayı değil kocasının ondan ayrılmasını hazmedemeyerek intikamı seçen kadınlar ön plandadır. Yine de Neslihan'ın bir noktada pasif olmaktan vazgeçerek kendine özgü silahıyla kendi hayatının anti-kahramanı olmayı seçtiği söylenebilir.

Yönetmen Ümit Ünal, *Sofra Sırları*'nın en çok kara komedi türüne yaklaştığından bahsetmiş ve herkesin kendisinden bir şeyler bulabileceği bir film olarak gördüğünü eklemiştir. Hatta Malatya Film Festivali'nde gösterimden başına gelen bir olayı anlatmıştır. on sekiz yaşında olduğunu söyleyen genç bir kadın: "Ben de bu filmdeki karakter gibi hayallerimle yaşıyorum ve benim gibi milyonlarca kadın var" diyerek tüm ekibi şaşırtmıştır. Ünal, Neslihan karakterini yaratırken bir dönem kendi içine düştüğü yalnızlık hissinden beslenmiş, fakat filmde ideolojik söylemler olmadığını dile getirmiştir (Yüksel, 2018, 16 Şubat). Kadın karakterlerin sinemada temsili konusunda kalıpların dışına çıkan bir örnek olarak gösterilen Neslihan'ın, yaratım aşamasında tıpkı kahramanın anti-kahramana dönüşümü gibi seyirciyi bazen kızdıran ve şaşırtan fakat "gerçek hayattaki gibi olma" özelliğiyle ön plana çıkan bir kadın olduğu söylenebilir. Kalıplardan kaçmak, klişelerden uzaklaşmak ve gerçek hayatta olduğu gibi olayları yansıtmak karakterin oluşum sürecinin vazgeçilmez unsurlarından biridir.

Sonuç

Günümüz sanat alanında anti-kahramanlar uzun bir dönüşüm sürecinden

geçerek gündelik hayatın olduğu gibi yansıtıldığı, idealize edilmeden, kusurlarıyla fakat tüm gerçekliğiyle karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle -eğer bu bir kusursa- Türk sinemasında anti-kahraman kadınlar, anti-kahraman olabilmek için toplumsal cinsiyet rollerinin dışında kalan karakterlerdir. Cinsiyet rollerinin bu kadınlar aracılığıyla sorgulanmasının, izleyicinin anti-kahramanları benimseme ve empati duymasıyla birlikte, onun aşılmasını daha mümkün hale getirdiği söylenebilir.

Anti-kahraman kadınların hikayelerinin anlatıldığı iki filmin feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle ele alınması neticesinde her iki karakterde de anti-kahramanlık özelliklerinin bulunduğu görülmüştür. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi anti-kahramanlığın tek ve net bir tanımı bulunmamaktadır. Fakat olmazsa olmazının, kahramanlık özelliklerini taşıması olduğu söylenebilir. Yani o, onurlu, ahlaklı olmak ve kendinden başkalarına iyilik yapmak için çaba sarf etmeyendir. Bu durum, günümüz dünyasında kendi sorunlarıyla mücadele eden bu insanlar için şaşırtıcı da değildir. Örneğin Serap, başta yaptığı tüm iyilikleri kendisi için yıkmıştır. Babasına gösterdiği sonsuz anlayış, babasının onu kandırdığını öğrendiği anda kesilmiştir ve en büyük zararı da ona vermiştir. Aslında verdiği zarar bir kötülük müdür yoksa bir suçlu için yapılması gereken şeyi mi yapmıştır, yönetmen izleyicinin bu soruları sormasını sağlayabildiği sürece Serap'ın hiçbir zaman salt "kötü" olarak nitelendirilemeyeceği söylenebilir. Serap karakterinin, gerek toplum içindeki konumu, gerek mücadelecisi duruşu ve "hassas" olmayan yapısı, gerekse giyim tarzı dolayısıyla geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ve sinemada kadın temsillerinin kalıplarını yıktığı söylenebilir.

Türkiye'de kadına şiddet (fiziksel ve psikolojik) olaylarını ve kadınların toplumsal alandaki birçok mekanizmada eşitsiz koşullara maruz kalmalarını gerçekçi bir şekilde gösteren film, haksızlığa uğramış benzer durumlardaki kadınların atmaya cesaret gösteremediği adımları Serap üzerinden gerçekleştirirken bir katarsis yaşatmaktadır. Üstelik yönetmen Emine Emel Balcı bu yaşam biçiminde Serap'ın suçu olmadığını da hissettirmiştir. Bu durumu ideoloji, toplum ve aile yapılarındaki bozukluğun bir sonucu olarak yansıtmaktadır. Anti-kahraman bir kadın olarak Serap, toplumdaki cinsiyet rollerinin bir nedeni değil, sonucu olarak konumlanmıştır. Serap, saf bir iyi değildir ve olmayacaktır çünkü koşulları onu böyle olmamaya zorlamıştır. İş arkadaşını ustabaşına şikâyet edip kovulmasını sağladığı sahneden sonra kamikazede mutlu görülen Serap, o an içindeki kötülükleri de atmaktadır.

Filmle ve yönetmenle ilgili yorumlara bakıldığında istisnasız her açıklamada

Serap'ın büyük mücadeleler karşısında hayatta kalmayı başaran bir kadın olduğundan bahsedilmekte ve en çok "gerçeklik" vurgusu yapılmaktadır. Serap izleyici tarafından tüm kusurlarıyla sahiplenilmiştir. Bu hikâyeyle birlikte ana karakterle benzer şartlarda yetişen diğer kadınların hikayeleri de açığa çıkararak toplumsal bir arka plan yaratılmıştır. Özellikle bağımsız filmlerin ortak özelliği olarak tanımlayabileceğimiz "sıradan" insanın yaşamı, olduğu gibi aktarılabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet bağlamından beslenerek incelenen Neslihan karakteri ise, Serap'la cinsiyet rollerinin ideolojik baskısına maruz kalması dolayısıyla ortaklıklar gösterse de içinde bulunduğu durumun aynı zamanda "sorumlusu" da olması dolayısıyla ayrılmaktadır. Ümit Ünal'ın yönetmenliğini üstlendiği bu filme göre kadının toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından kurtulabilmesinin ön koşulu önce kendi içinde onu reddetmesidir. Toplum ancak, kadının kendi farkındalığını kazanmasıyla değişebilmektedir. Aksi halde kadın, koşullarını değiştirmek için bir ölüm makinesine de dönüşebilecektir. Anti-kahraman Neslihan, oldukça belirgin ataerkil söylem ve davranışlara maruz kalmakta, izleyici dolaylı bir şekilde katil olduktan sonra bile onunla empati kurmaktadır. Hak vermemekte, fakat anlamaktadır. Serap'ın aksine anti-kahraman bir kadın olarak Neslihan, aynı zamanda toplumdaki cinsiyet rollerinin bir nedeni olarak sunulmuştur. Fakat Neslihan karakteri bu film ile birlikte anti-kahraman olarak konumlanırken, toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet eşitsizliğinin kadınlar üzerinde yarattığı baskıları göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu nedenle Neslihan karakteri bu rollerin toplumsal ilişkileri zedelemesi ve bunların olası sonuçlarını izleyiciye aktarmaktadır.

Öznenin kendisi toplumsal rolleri kabullenmesiyle doğacak birtakım sorunlara da kapısını açmaktadır. Sonunda ise hiçbir zaman mutlak mutluluğa ulaşamamaktadır. Fakat burada filmde sorgulanması ve eksik olduğu düşünülen bir noktaya da değinilmek gerekir. Kadın, toplumsal cinsiyet rollerini kabullenmesiyle onun salt sorumlusu olarak gösterilmemelidir. Bu kabullenme ve dolayısıyla öğrenme durumu, bebeklikten itibaren aile, toplum, medya ve iktidar gibi kanallardan değiştirilmesi çok zor mümkün olan bir yaşayış biçimi olarak aktarılmaktadır. Özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik temellere dayandırılarak -hatalı bir şekilde- açıklanması, onun sorgulanabilmesini de büyük ölçüde engellemektedir. Dolayısıyla Neslihan'ın temsil ettiği gibi kadınlar, büyük ölçüde toplumda var olabilmek için bu rollerin dışına çıkmamaları gerektiğine inanmakta ya da inanmak zorunda kalmaktadırlar.

Neslihan ve Serap, her ikisi de filmin sonunda bir yolculuğa çıkmışlardır. Kendi

hayatlarının kahramanı oldukları bu hikayelerde tek başlarına devam edecekleri düşünülmektedir. İkisinin de bu yasadışı ya da ahlaki olmayan yollara başvurmalarına sebep olan olayların, izleyici olarak onlara daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağladığı söylenebilir.

Tüm bunların yanı sıra çalışmada iki filmin karşılaştırmalı analizinde kadın yönetmen gözünden kadın sorunlarının işlenişinin daha gerçekçi ve sebep-sonuç odaklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Her iki filmin tür bakımından ayrışmasına rağmen iki anti-kahraman kadına yer vermesi, anti-kahramanlığın açıklanmasında yüzyıllardır yaşanan ikiliği de gözler önüne sermektedir. İki filmde de, ayrıntılı inceleme sonucunda karşılaşıldığı üzere anti-kahramanlığın farklı nitelikleri ön plana çıkarılmıştır.

Sonuç olarak, filmlerin izleyici üzerindeki etkileri düşünüldüğünde, şiddetin ana sebeplerinden ve bugünün en büyük sorunlarından biri olarak nitelendirilebilecek cinsiyet eşitsizliği konusunun gündeme taşınmasında, anti-kahraman kadınlarla empati kurabilmenin bir çözüm alternatifi olabileceği söylenebilir. Her ne kadar köklü bir toplumsal dönüşüm için yeterli olamasa da filmler ve karakterler, toplumsal algının değişimi için tetikleyici birer unsur olabilmektedirler. Daha eşit bir düzenin temellerinin atılması ve eşitsizliğin öznesi olan kadınların sorunlarının “görünür” olabilmesi için, filmlerdeki bu karakter temsillerine ihtiyaç duyulmaktadır. Anti-kahraman insandır. Bütün kusurlarıyla, öfkeleriyle, kırılganlığıyla ve hatalarıyla insanların kendilerine en yakın hissedebilecekleri karakterlerdir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet eşitsizliğinin kadınlar üzerinde yarattığı baskı ve sorunların anti-kahramanlar aracılığıyla özellikle yeni nesil izleyiciye bir bakış açısı kazandıracakları düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. ve Harpham, G. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (17. Baskı). Fort Worth: Harcourt B. College.
- Adams, P. G. (1976). The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction. *Studies in Literary Imagination*, 9(1), 29-52.
- Akad, L. (Yönetmen). (1949). *Vurun Kahpeye* [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Aristoteles (2010). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne* (3. Baskı) (Çev. S. Fırat). İstanbul: Can.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İngesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi*, 11(1), 140-154.
- Ayder, D. (Yönetmen). (2016). *Suicide Squad* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Aytekin, A. B. (2014). Gerçeküstücü Sinemanın Onur Ünlü Filmlerindeki Temsili. N. Kayar ve Ü. Güneş (Ed.), *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 271-286). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Balcı, E. E. (Yönetmen). (2015). *Nefesim Kesilene Kadar* [Film]. Türkiye: Prolog.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (16. Baskı) (Çev. B. Peker ve Ü. Altuğ). İstanbul: İletişim.
- Besson, L. (Yönetmen). (1994). *Leon* [Film]. Fransa: Columbia Pictures & Gaumont.
- Biryıldız, E. (1993). Şoför Nebahat Mı Olalım, Küçük Hanımefendi mi?. *Marmara İletişim Dergisi*, (4), 5-18.
- Bröckling, U. (2019). Heroism and Modernity. *freiDok*. <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:151771/datastreams/FILE1/content>. Erişim Tarihi: 08 Aralık 2021.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (7. Baskı) (Çev. S. Gürses). İstanbul: İthaki.
- Cervantes, M. d. (2016). *Don Quijote* (34. Baskı) (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi.
- Coen, J. Coen E. (Yönetmen). (2013). *Inside Llewyn Davis* [Film]. ABD: CBS Films & StudioCanal.
- Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (5. Baskı). London: Penguin.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi* (5. Baskı). İstanbul: Metis.
- Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. *Süleyman Demirel*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(31), 161-176.

Beauvoir, S. d. (2010). *İkinci Cins: Evlilik Çağı* (8. Baskı) (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel.

Demez, G. (2009). Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu. *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, 24, 17-25.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Diker, C. (2020). Bir Anti-Kahraman Anlatısı Olarak Joker Filminin Postmodernite Perspektifinden İncelenmesi. *sinecine*, 11(2), 267-299.

Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet* (1. Baskı). İstanbul: Metis.

Doğan, H. (2013). Türk Sinemasında 1980'li Yıllar ve "Dulluk" Teması Etrafında Üretilen Geleneksel Cinsiyet Rollerini. *Folklor/Edebiyat*, 19(76), 9-20.

Dostoyevski, F. (2017). *Yeraltından Notlar* (4. Baskı) (Çev. M. Özgül). İstanbul: İletişim.

Erksan, M. (Yönetmen). (1960). *Şoför Nebahat* [Film]. Türkiye: Duru.

Ergeç, E. N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7), 10-27.

Erus, Z. Ç. (2011). Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla. A. Sivas (Ed.), *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek* (1. Baskı) (s. 61-83). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Erus, Z. Ç. Gürkan, H. (2012). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış. *Selçuk İletişim*, 7(3), 206-217.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Beta.

Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club* [Film]. ABD: Twentieth Century Fox.

Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* (1. Baskı) (Çev. K. Tanrıyar). İstanbul: Sel.

Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (2. Baskı). Londra: Palgrave Macmillan.

Kadiroğlu, M. (2012). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Ankara.

Langley, T. (2012). *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight* (1. Baskı). New Jersey: Wiley.

Law, R. (1983). The Heroic Ethos in John Dryden's Heroic Plays. *Studies in English Literature, 1500-1900, Restoration and Eighteenth Century*, 23(3), 389-398.

Lorber, J. (1993). Believing is Seeing: Biology as Ideology. *Gender and Society*, 7(4), 568-581.

McTeigue, J. (Yönetmen) (2005). *V for Vendetta* [Film]. ABD & Almanya: Warner Bros.

Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Baskı) (s. 833-844) New York: Oxford UP.

NFYA (2018, 8 Mart). Gender Inequality In Film Infographic By The New York Film Academy Updated In 2018. *New York Film Academy*. <https://www.nyfa.edu/nyfa-news/gender-inequality-in-film-infographic-by-nyfa-updated-in-2018.php#>. YfKakupBxPZ. Erişim Tarihi: 24 Ocak 2022.

Niemneh S. (2013), The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic: A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, 46(4), 75-90.

Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *sinecine*, 9(2), 131-164.

Phillips, T. (Yönetmen). (2019). *Joker* [Film]. ABD: Warner Bros.

Rice, P. (1996). *Intimate Relationships Marriages and Families* (4. Baskı). California: Mayfield.

Salman, S. (2020). Postmodern Sinemada Anti Kahraman: Quentin Tarantino Filmlerinin Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 2881-2904.

Sarı, G. ve Tombul, I. (2020). *Geçmişten Günümüze Kadın Çalışmalarında Yansımalar* (1. Baskı). İstanbul: Hiper yayın.

Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları-2* (1. Baskı) (s. 143-165) İstanbul: Su.

Scott, R. (Yönetmen). (1991). *Thelma ve Louise* [Film]. ABD: MGM.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi - Ve Ayna Çatladı* (1. Baskı) (Çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora.

Tarantino, Q. (Yönetmen). (2003). *Kill Bill: Volume 1* [Film]. ABD: Miramax.

Turgul, Y. (Yönetmen). (1984). *Fahriye Abla* [Film]. Türkiye.

- Taylan, D. Taylan Y. (Yönetmen). (2009). *Vavien* [Film]. Türkiye: UIP.
- Ünlü, O. (Yönetmen). (2007). *Polis* [Film]. Türkiye: Eflatun.
- Ünal, Ü. (Yönetmen). (2017). *Sofra Sırları* [Film]. Türkiye: Anka, Chantier, RTNT.
- Verbinski, G. (Yönetmen). (2003). *Pirates of the Caribbean* [Film]. ABD: Walt Disney.
- Yılmaz, G. (2015, 22 Ekim). Anti-kahraman kadın karakteriyle: Nefesim Kesilene Kadar. *Bantmag*. <https://bantmag.com/anti-kahraman-kadin-karakteriyle-nefesim-kesilene-kadar/>. Erişim Tarihi: 22 Eylül 2021.
- Yüksel, A. H. (2018, 16 Şubat). Ümit Ünal İyi Filmi Zaman Belirliyor. *Hayalperdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/157-iyi-filmi-zaman-belirliyor.aspx>. Erişim Tarihi: 24 Eylül 2021.
- Yüksel, E. (2017). Bir Uyarılama Örneği Olarak Yeraltı Filmi. *sinecine*, 8(1), 39-59.

Gerçekliğin Yitimi: *Don't Look Up* Filminde Siyasi Mizah

Geliş Tarihi/Received: 05.05.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.07.2022
DOI: 10.46372/arts.1112736

Dr. Öğr. Üyesi Aziz COŞKUN
Bitlis Eren Üniversitesi GSF
Radyo, Televizyon ve Sinema
azizcosknn@hotmail.com
ORCID: 0000000284868266

Dr. Aydın KAYMAK
Cumhuriyet Üniversitesi
Teknoloji Fakültesi
aydinkaymak8484@gmail.com
ORCID: 0000000185349516

ÖZ

Post-truth, hakikatin halk kitlelerine kişisel duygular ya da çeşitli çıkar ilişkileri sonucunda gerçek dışı olarak aktarılmasıdır. Türkçeye hakikat sonrası olarak çevrilen kavram, kitlelerin hakikati/gerçeği aramak yerine hazır bulduğu ham bilgiyi sorgulamaksızın kabul ettiklerine vurgu yapmaktadır. Siyaset ile yakından ilişkili olan post-truth, yanlış bilginin yeni medya ortamlarında hızlıca bireylere ulaşabilmesiyle daha da dikkat çekmeye başlamıştır. Bu durum, büyük halk kitlelerinin oluşan bilgi kirliliği ortamında; doğruyu, hakikati, gerçeği bulmasını zorlaştırmıştır. Bu çalışmanın amacı, gerçekliğin *Don't Look Up* filmi özelinde nasıl manipüle edildiğinin incelenmesidir. Siyasi mizah bağlamında adı geçen filmde başkanlık algısının nasıl yaratıldığını ortaya koymak, elde edilen verilerden hareketle ne tür mesajların verildiğini tespit etmek de amaçlanmıştır. Çalışmanın önemi, adı geçen filmin hem vizyona yeni girmiş olması hem de literatürde ele alınan konuya benzer bir çalışmaya rastlanmamış olmasıdır. Film, Roland Barthes'in düz anlam, yan anlam kavramları esas alınarak gösterge bilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda; filmde mizah bağlamında, temel olarak siyasi ve bireysel çıkarıcılık, vurdumduymazlık, bilim adamlarına ve bilimsel bulgulara yönelik karşıtlık, gerçeğin çarpıtılması şeklindeki olgulara sıklıkla vurgu yapıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: post-truth, gerçeklik, don't look up, siyasi mizah, gösterge bilimsel yöntem

Coşkun, A. ve Kaymak, A. (2022).
Gerçekliğin Yitimi: *Don't Look Up* Filminde Siyasi Mizah.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 81-110.

Loss of Reality: Political Humor in The Movie *Don't Look Up*

ABSTRACT

Post-truth is the unreal transfer of truth to the public masses as a result of personal feelings or various relationship based on interests. The post-truth, which is closely related to politics, has started to attract more attention as misinformation quickly reaches individuals in new media environments. Considering this information; the aim of this study is to examine how reality is manipulated in the movie "Don't Look Up". It is also aimed to reveal how the perception of the presidency is created in the aforementioned movie in the context of political humour, and to determine what kind of messages are given based on the data obtained. The importance of the study is that the aforementioned movie has just been released and that there has not been a study similar to the subject discussed in the literature. The movie was analyzed with the semiotic analysis method based on Roland Barthes's concepts of denotation and connotation. As a result of the analyzes; in the context of humour, it is observed that the facts such as political and individual self-interest, indifference, opposition to scientists and scientific findings, and distortion of reality are frequently emphasized.

Keywords: post-truth, reality, don't look up, political humour, semiotic method

“İnsanları kandırmak, kandırıldığına inandırmaktan daha kolaydır.”

Oscar Wilde

GİRİŞ

Hakikat sonrası ya da Türkçe karşılığı ile gerçekliğin yitimi mefhumu, çok uzun bir geçmişe sahiptir. Kavramın tarihi “parrhesia” kelimesine dayandırılabilir. Parrhesia, ilk kez M.Ö. 484-407 yılları arasında Yunan edebiyatında Euripides'te karşımıza çıkmıştır. İsim olan parrhesianın yanında bir de fiil hali “parrhesiazomai” ve klasik metinlerde karşımıza çıkmayan “parrhesiastes” hali söz konusudur. İngilizcede “free speecb” (özgür konuşma), Fransızca “franc-parler” (açık sözlülük) ve Almanca “freimüthigkeit” (açık sözlülük) şeklinde çevrilen kavram etimolojik olarak her şeyi söylemek anlamına gelmektedir (Foucault, 2012, s. 9-10). Parrhesia kavramı, Atina toplumunda iyi vatandaşa özgü bir tutum olarak kabul edilmiştir. Felsefi manada demokrasinin ve politikanın şartı olarak belirlenen kavram, yaşam sanatının değişmez nesnesi olarak dikkat çekmiştir. Parrhesia; o dönemde, insanları bilgelik, gerçeklik ve ruh güzelliği konusunda kendilerine özen göstermeye davet ederek bir nevi ruhun terbiyecisi görevini üstlenmiştir. Sokrates'in Atinalı yurttaşlara “İster salıverin, ister salıvermeyin beni; iyice bilin ki şunu, bir kez değil bin kez ölmem gerekse bile, hiç mi hiç değiştirmeyeceğim yolumu” (Eflatun, 1971, s. 38)cümlesi açık sözlülüğün ve hakikatin (gerçeğin) göstergesidir.

Kavramın Orta Çağdaki kullanımı insanları farklı inançlara sürüklemiştir. İnsanlar, bu çağda, gerçek uğruna mucizelere, mitlere inanmaya ve birtakım inançlar uğruna diğer kişilere işkence yapmaya başlamışlardır. Bu durum normal olarak karşılanan insanlık dışı olayların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modern Çağda ise içsel düşünceler gerçeklik halini almıştır. Bu dönemde özellikle medyanın gerçekliği inşa etmede bir araç olarak kullanılması toplumsal yaşamda köklü değişiklikler ortaya çıkarmıştır. Bilgi toplumu olarak da isimlendirilen bu zamanda bilgiye ulaşmak hem ucuzlamış hem de kolaylaşmıştır. Fakat bu arada bilginin kalitesi ve doğruluğu gibi kavramlar da ön plana çıkmıştır (Sarioğlu, 2020, s. 378). Bilgi üretiminin fazla olduğu bilgi toplumunda, bilgi ve haber değer kaybetmiş, doğruluğu sorgulanır hale gelmiştir. Bu durum siyaset kurumuna da sirayet etmiştir. Siyaset ve gerçekliğin yitimi arasındaki en bariz örnek, 8 Kasım 2016 ABD Başkanlık seçimleri öncesi ve sonrasında vücut bulmuştur. Başkanlık seçiminde Donald Trump, manipülatif açıklamalar ve ırkçı söylemlerde bulunmuştur. Bu durum basında ve siyasette çok tartışılmasına

rağmen seçimin kazanını Trump olmuştur. Gerçek dışı içeriklerin çok kullanılması ve gerçek dışı üretilen içeriklerin doğrulanmasına rağmen sonucun değişmemesi Trump'ın seçilmesinde post-truth kavramının rolünü göstermektedir (Kellner, 2018: 89'dan aktaran Şen, Taşdelen, 2020, s. 13). Post-truth ve siyaset arasındaki bu ilişkide süreç içinde mizah da yavaş yavaş yerini almaya başlamıştır. Çünkü ABD Başkanlık seçiminde test edildiği üzere, siyasi stratejiler gerçek olmayan kavramlar üzerine kurgulanabilmektedir. Siyasetçiler mizah yolu ile seçmenlerin gerçek hissedeceği ya da duygularını coşturacağını düşündüğü şeyleri söylemekten çekinmemektedirler. Siyaset, gerçeklik ve mizah arasındaki ilişki; sahte ya da yalan haber, söylentiler, aldatmacalar ve siyasi hicivlerde rahatlıkla ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla konumuz itibarıyla özelde siyasetçilerin genelde her meslekten insanın gerçeğe saygı duymadıklarını da söyleyebiliriz. Bu yüzden hem medyada hem de sinema filmlerinde gerçekliğin nasıl bir yolla izleyici kitesine aktarıldığı konusu önem arz etmektedir.

Bu makalenin konusu, yukarıdaki tartışılan gerçekliklerin yol göstericiliğinden hareketle belirlenmiştir. Bu konu genelde medya ve sinema mefhumuna sığırken özelde *Don't Look Up* (Yukarı Bakma, Adam McKay, 2021) filmine odaklanmıştır. Film anlattığı konu itibarıyla gerçeklik ve post-truth kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Çünkü filmin genelinde çok ciddi olarak değerlendirilmesi gereken, dünyanın sonunu getirebilecek bir olay siyasi mizah şeklinde anlatılmıştır. Çalışmanın amacı, var olan bu gerçekliklerden hareketle oluşturulmuştur. Temel amaç, filmin genelinde gerçeklik olgusunun nasıl siyasi mizah malzemesi haline getirildiğinin incelenmesidir. Ayrıca siyasi mizah bağlamında nasıl bir başkanlık algısı yaratıldığını ortaya koymak, elde edilen verilerden hareketle ne tür mesajların verildiğini tespit etmektir. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmada "Nasıl bir başkanlık profili çizilmektedir?", "Siyasi mizah bağlamında ne tür mesajlar verilmektedir." şeklindeki soruların yanıtı da aranmaktadır. Filmin hem yakın tarihte vizyona girmiş olması hem de literatürde hakkında herhangi bir çalışmaya rastlanmamış olması çalışmanın önemini göstermektedir. *Don't Look Up* (2021) filmine yönelik belirlenen amaçlar dâhilinde yapılan çalışma sonucunda, filmde siyasi mizah bağlamında temel olarak siyasi ve bireysel çıkarıcılık, vurdumduymazlık, bilim adamlarına ve bilimsel bulgulara yönelik karşıtlık, gerçeğin çarpıtılması şeklindeki olgulara sıklıkla vurgu yapıldığı görülmüştür.

Yeni Medya Düzeninde Gerçekliğin Yitimi: Post-Truth

Bilindiği üzere içinde yaşadığımız dönem, iletişim çağı olarak adlandırılmaktadır. Bu çağ, insanoğlunun iletişim şekillerinde değişikliklerin ve çeşitlenmelerin arttığı bir dönemdir. Değişim ve gelişmelerin yaşanmasında; radyo, televizyon, sinema, gazete vb. kitle iletişim araçlarının yanında yeni medya çağının oluşumunu sağlayan internet ve mobil teknolojilerin yadsınamaz etkisi vardır (Kırık, 2017, s. 231). Özellikle internetin doğası gereği oluşturduğu yüksek hız, karşılıklı etkileşim, düşük maliyet, güncellenebilirlik gibi avantajlar söz konusu durumun ortaya çıkmasındaki en büyük etmenlerdir. İnternetin bu unsurları ile birlikte kullanılması rekabetçi üstünlüğü getirmiş, aynı zamanda yeni medya teknolojilerinin, eski medya sistemleri karşısında oldukça önemli bir güç elde etmesine yol açmıştır (Bulunmaz, 2014, s. 23). Yeni medya; radyo, gazete, televizyon, sinema olarak tabir edilen geleneksel medyadan farklı olarak dijital kodlama sistemlerini kullanan, iletişim sürecinin aktörleri arasında eş zamanlı olarak yüksek hızda karşılıklı etkileşimin multimedya biçimselliğine sahip araçlarla gerçekleştiği ortamlar olarak tanımlanabilir (van Dijk, 2004, s. 146). Yeni medyanın ortaya çıkışı ve hızlıca şekil değiştirilebilmesi, toplumların ve tek tek bireylerin gerçeklik algısında çelişkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni medya ile bireylerin iletişim süreçleri kısalmış, bilgi ve enformasyona erişim hızı artmıştır. Bu hız, bilgiye olan bağlılığı arttırmakla kalmayıp sürekli yeni bilgilerin üretimini ve var olan eski bilgilerin de yeniden üretimini gerekli kılmıştır. Bilginin nicelik olarak artması niteliğin ve bilgiye olan güvenin de azalmasına neden olmuştur. Böylece sayıca fazla enformasyon hem bilgilerin sınıflandırılmasında anlamlı bir veri tabanı oluşumunu zorlaştırmış hem de iletişim sürecinde hangisinin doğru bir şekilde seçilmesi gerektiği sorusunu meydana getirmiştir (Öngen, 2017, s. 1-2). Yeni medya ile zaman faktörünün öne çıkması, enformasyonun kısıtlı tüketimini, düşünme süresinin kısalmasını da beraberinde getirmiştir. Bilgi ve muhakemenin eksik olduğu bu durumlara karşın aksiyona geçme hızının artması, ötekileştirme, siber zorbalık ve "gerçekliğin bulanıklaştığı" gibi birçok sorunu ortaya çıkarmıştır. Enformasyonun yoğunluğu ve sosyal mecralardaki bilgi kirliliği gibi tehditler de haber medyası tüketicisinin güvendiği medya gruplarının takip edilmesini arttırmıştır. Bu eğilim tek boyutlu bilgiye erişim gibi eleştirel düşünceyi kısıtlayan bir tehdidi beraberinde getirmiştir (Oçak, 2020, s. 96). Bu dönemde bilgi, inanç, gerçeklik üzerine düşünce üretmek ve cevaplar aramak toplumsal davranışlar ve eylemlerin yerini almaya başlamıştır. İnsanlar; sorgulamak, düşünmek ya da bunların sonucunda ortaya çıkan gerçeklerden yoksun bir şekilde, büyük

uyum içinde hareket etmeye başlamışlardır. İnsan ilişkilerinde var olan bu durumun süreçte erozyona uğramış olması, gerçeklik kavramının tarihsel olarak birçok alanda kullanıldığını, anlamlarının sürekli değişkenlik gösterdiği gerçekliğini değiştirmemiştir. Felsefe, din, sanat ve bilim gibi birbirinden farklı disiplinlerce kullanılan gerçeklik kavramı, halk dilinde hakikat ya da doğru sözcükleriyle eş anlamlı kullanılmaktadır. Ancak bu kavramların tamamı birbirinden farklı muhtevalara sahiptirler. Çünkü gerçek, somut ve nesnel olarak her şey; hakikat, nesnel gerçekliğin kendine uygun kavramsal yansıması; doğru ise hem gerçeğe hem de düşünme yasalarına uygun olan manasına gelmektedir (Anar, 2014). Bu girift ilişkide karşımıza yeni bir kavram olan post-truth çıkmaktadır. Türkçeye "hakikat sonrası", "gerçeklik ötesi" anlamlarında çevrilen post-truth kavramı, Oxford Sözlüğüne göre; "insanların gerçeklerden çok duygu ve inançlara tepki verdiği durumlarla ilgili" olarak tanımlanmaktadır (www.oxfordlearnersdictionaries.com, 24.05.2022) Kavram, ilk olarak 1992 yılında Sırp asıllı Amerikan oyun yazarı Steve Tesich tarafından "Government of Lies" (Yalanlar Hükümeti) adlı makalede kullanılmıştır. Tesich, makalesinde Amerikan halkının büyük çoğunluğunun Bush hükümeti tarafından yapılan siyasi propagandaları sorgulamadan gerçekmiş gibi kabul ettiğini belirtmiştir. Söz konusu durumun çağımızda kaçınılmaz bir gerçeklik olduğunu ve insanların gerçeği ya da hakikati aramaktansa önüne gelen ham bilgi yığınlarını olduğu gibi kabul ettiğini yazmış ve bu durumun eleştirisini yapmıştır (Özkaya, 2020). Post-truth'un son zamanlarda en çok duyulan ve tartışılan kavramlardan biri olmasında; 2004 yılında Ralph Keyes tarafından kullanılmış olması, Oxford İngilizce Sözlüğü'nün kavramı yılın sözcüğü olarak seçmiş olması ve "kamuoyunu biçimlendirmede objektif gerçeklerin daha az etkili olduğu durumlar" olarak tanımlanmış olmasının etkisi yadsınamaz (Şen, Taşdelen, 2020, s. 12). Keyes, hakikat sonrası bir çağda yaşadığımızı dolayısıyla etik açıdan bir alacakaranlık kuşakta yer aldığımızı belirtmiştir. Bu kuşak sayesinde yalancı olduğumuzu düşünmeden gerçeği gizleyebildiğimizi ifade etmiştir. Davranışımız değerlerimizle çeliştiğinde, yapacağımız şey muhtemelen değerlerimizi yeniden düşünmek oluyor, diye belirtmiştir (Keyes, 2017, s. 23). Kavramın 2016 yılında dünya genelinde giderek daha da popüler olmasındaki temel etken, Donald Trump'ın Amerikan Başkanlığı'na seçilme süreci ve sonrasındaki başarısıdır (Şimşek, 2018, s. 4). Bu gelişme sonrası dönemsel bir terim olmanın ötesine geçerek siyasi yorumlarda bir başvuru halini almış, medya kuruluşlarınca sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Şen, Taşdelen, 2020, s. 12). Modern çağın içsel kanaatleri, yavaş yavaş gerçeklik

halini almaya başlamış, medya ise gerçekliği inşa eden bir role bürünmüştür. Söz konusu rol ile birlikte bilgiye ulaşmak hem kolaylaşmış hem de ucuzlamıştır. Bu olumlu gelişmelere karşın bilginin kalitesinde ve doğruluğunda ise gerilemeler yaşanmıştır. Post-truth kavramının yükselişe geçmiş olması, derin bir çelişki olarak okunmalıdır. Zira bilgi ve iletişim çağını yaşamamıza karşın iletişim konusunda geçmişte olmadığı kadar çalışma yapılmaması, iletişimsel sıkıntıları ve engelleri beraberinde getirmektedir. Ezcümle; bir yandan teknolojik ilerlemeler ile çeşitlenen iletişim kanalları avantajlar sağlarken diğer yandan “birbirini gittikçe daha az anlayabilen” toplumlar oluşmaya başlamıştır (Sarıoğlu, 2020, s. 378). Böylesi bir ortamda kişiler, inanç ve değerlerini paylaşan toplumsal gruplar içinde kendilerini daha rahat hissetmeye ve konumlandırmaya meyletmışlerdir.

Georg Simmel, (1910) kişilerin benliklerini muhafaza edebilmelerinin içinde oldukları grup yapısının dış koşulların baskısına adapte olabilmesi ile doğru orantılı olduğunu ifade etmiştir. Toplumsallaşma olarak bilinen bu durum, genellikle toplumların bireylerine görece dışsal ve varoluş biçimlerini belirleyen bir olgu olarak bilinmelidir. Nitekim Simmel, toplumsallaşma kavramında “kendinde bir şey olarak toplum” diye bir şeyin mevcut olmadığı tespitiyle “society as such does not exist” farklı bir noktada durmakta ve farklı bir noktadan bakışı temsil etmiştir. Fakat kendinde şey olarak toplumun olmaması, tek gerçek varlıkların bireyler olduğu anlamına gelmemelidir. Hem tekil bireyler hem de bütüncül olarak toplum, kendinde bir şeyler olarak alınmakla beraber, asıl önemli husus toplumsallaşmayı mümkün ve gerçek kılan karşılıklı etkileşimlerdir (Aslan, 2016, s. 200). Simmel’in bahsinin ettiği etkileşimin günümüz özelinde yeni medya ortamlarında kolektif zekâ ile oluşturulmaya başlanmıştır. Yeni medya ortamlarında günde bir kere çıkan gazetelerin yerini saat başı televizyonlarda yayınlanan haberlerin yerine anlık, saniyelik güncellenen haber portalları ortaya çıkmıştır. Böylece bireylerin bilgi edinme edimleri hızlanmıştır. Bu hız etkileşimin artmasını ve sanal toplulukların daha kolay oluşturulmasını sağlamıştır (Ayten, 2020, s. 13).

Gerçeklik Kıskaçında Aurasını Kaybeden Siyaset ve Mizah

“Siyaset kavramı ya da siyasa, Arapça kökenli olup aynı kökten gelen ‘seyis’ kelimesi hem dilimizde hem de aynı anlamda olmak üzere İngilizcede ‘syce’ ve Fransızcada ‘saïs’ olarak kullanılmaktadır. Siyasetin orijinal anlamı, at bakımı ve terbiyesidir.” (Kaya, 2014, s. 228). Kavramın bilinen eski tanımı, devlet yönetme sanatı

ya da devlet yönetme etrafında ortaya çıkan yönetim etkinliği olarak bilinmektedir (Taşkın, 2014, s. 25). Tanımdan hareketle, siyaset kavramının, günlük yaşamda kullanım sıklığından dolayı toplumu oluşturan tüm bireyler için açık anlamlar taşıdığını söyleyebiliriz (Eroğul, 1976, s. 113). Böylelikle, siyaseti en geniş manada; insanların yaşamını topyekûn düzenleyen genel kuralları yapmak, korumak ya da değiştirmek amacıyla gerçekleştirilen tüm faaliyetler kümesi olarak tanımlayabiliriz.

Siyaset olgusu, akademik bir kelime olmanın yanında çatışma ve işbirliği kavramlarıyla karmaşık bir ilişki içindedir. Bu durumun temel nedenini; kavramın farklı düşüncelerin, isteklerin, rekabet eden ihtiyaçların ve çatışan çıkarların varlığından ya da tabii oldukları kurallar hakkında hemfikir olmamalarını beraberinde getirmesine bağlayabiliriz (Heywood, 2014, s. 22). Siyaset kavramı; aile, din, eğitim, iktisadi kurumlar gibi toplumu ilgilendiren birçok müesseseyi bir araya toplayan toplumsal bir gerçekliktir. Bu gerçeklikte, toplumsal alanda ister küçük ister büyük çaplı olsun meydana gelen her değişim ve gelişim tüm kurumlara sirayet eder. Böylelikle adı geçen her kurum, birbiriyle ilişki ağı kurmaya, siyaset ile var olan ilişkilerini güçlendirmeye mecburdur (Karaoğlan, 2020, s. 2).

Siyaset ile yakın ilişki içinde olan bir diğer kavram, mizahtır. Mizah, Arapça kökenli bir sözcüktür; "müzah" kelimesine karşılık gelmektedir. Eskilerin "Galat-i meşhur, lûgat-i sahihten evlâdır", yani "Bir sözün yanlış söylenişi yaygınsa doğrusuna yeğ tutulur" dedikleri şey, tam olarak mizaha karşılıktır. Bu kurala göre; "müzah" kavramının yerini, yanlış söylenişi olan "mizah" dilimize yerleşmiştir (Nesin, 1973, s. 15). Türkçe sözlükte mizahın karşılığı olarak gülmece kullanılmıştır. Buna göre gülmece, "eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeksizin takılmak ereğini güden ince alay, mizah, humor ya da gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi." olarak tanımlanmıştır. Mizah, tanımlanması ve ölçülmesi zor bir kavramdır; bundan dolayı hakkında birçok tanıma yapılmıştır. Örneğin; Viktor Frankl (2009, s. 58-59) mizah, insan ruhunun kendini dış etkenlere karşı bir korunma silahıdır. Başka bir ifadeyle, insan yaşamındaki diğer her şeyden uzaklaşarak bir durumun aşılmasını sağlayabildiği çok iyi bir savunma aracıdır. Dolayısıyla mizah duygusunu geliştirme ve olayların mizahi yönlerine odaklanmak, yaşam sanatında uzlaşma ve çaba gerektiren bir hiledir, diye ifade etmiştir. Arthur Koestler (1997, s. 10) ise mizahı, yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkiler düzeyine büyük ve kesinlikle belirlen bir tepki yaratan tek yaratıcı eylem olanı olarak ifade etmiştir. İsmail Yardımcı (2010, s. 2-3) mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörünün yer aldığını

belirterek eğlendirmek, güldürmek ve birine bir davranışı kırmadan takılmak amacını güden ince alaya tanımlamıştır.

Mizah, toplumsal işlevi ile ele alındığında güldürüyle birlikte sorgulama ve eleştirmeyi içermektedir. Böylece toplumsal yaşamdaki her kurum, mizahı kullanarak sorgulamayı, eleştirmeyi çeşitli düzenlemelerle sağlamaktadır. Zaten mizahın temelinde inildiğinde, karikatür, fıkra, hiciv ve durum komedileri gibi sanatın birçok dalının muhteva edildiğini görürüz. Çünkü mizah, aklın keskinliğini açığa çıkaran sanat alanı olarak en kabasından en incesine her espriyi içeren geniş bir yelpazedir. Bununla birlikte görünüşte uyumlu olan, temelde ise uyumsuzluk barındıran parçaların bir bütün olarak bir arada sergilendiği alandır (Bayram, 2013, s. 108). Görüldüğü üzere mizah, gerçeklik ve ciddiyetin sınırlarına tutsak olmadan birçok kavramın tüm imkânlarını kullanmaya çalışmaktadır. Böylece hem toplumsal hem de bireysel olarak pek çok kavram ya da konu onunla ilişkilendirilebilir. Örneğin mizah; güldürü, nükte, şaka, latife gibi kavramlarla yakından ilişkilidir. Bu durum mizahın sınırlarını ya büstünün daraltmakta ya da iyice genişletip belirsizleştirmektedir (Alay, 2009, s. 22-23).

Mizah ile politika arasındaki en yakın ilişki, mizahın özgürleştirici etkisinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, espri yeteneğini geliştirmiş insan, kendisini kısıtlamaya çalışan hükümet tarafından bile tam anlamıyla sıkı bir denetime tabi tutulamaz. Çünkü espri yeteneği gelişmiş insan, bir kişinin garip şeylere gülebileme yeteneği sayesinde eylem olarak değilse bile düşünce olarak diğerlerinin üzerine çıkar ve özgürlüğünü korumayı başarır (Morreall, 1997, s. 412). Neticede mizah, algılama, anlama ve değerlendirme süreçlerini içeren bilişsel bir olgudur. Kimsenin düşünmediği soruların, fark edilmemiş ayrıntıların ve işlenmemiş malzemelerin işlendiği bir laboratuvar ortamıdır. Çünkü mizah, insanlık tarihinde sosyal ve kültürel gelişmelerin anlamlandırılmasında ve değerlendirilmesinde önem bir göstergesidir. Aynı şekilde sosyal ve siyasal tarihin kod ve mesajlarının taşıma görevini üstelenmiştir (Eker, 2014, s. 11).

Siyaset, gerçeklik ve mizah arasındaki üçlü kaygan ilişki de bu düzlemde başlamaktadır. Çünkü günümüz dünyasında siyasetçilerin çoğu, siyasi stratejisini gerçek olmayan kavramlar üzerine kurgulamaktadırlar. Böylelikle siyasetçiler, seçmenlerin gerçek hissedeceği ya da duygularını coşturacağına inandığı şeyleri söylemekten çekinmemekte ve başarı merdivenlerini bu şekilde tırmanmaktadırlar (Şimşek, 2018, s. 4).

Siyasetçilerin başarılı olabilmesi iyi yürütecekleri propaganda çalışmasına bağlıdır. Yani zamanı doğru yönetmeleri gerekmektedir. Bunun için medya araçlarına hâkim olmaları elzemdir. Medya, artık neyin yanlış neyin doğru olmadığını bize dikte eden bilgi mekanizmasına dönüşmüştür. Kısaca medya araçları, dipnotsuz hakikatlerden harmanlanmış postmodern politikaları her an, her saat ve mekânda toplumlara empoze etmektedirler (Şahin, 2011, s. 17). Harsin de siyaset, gerçeklik ve mizah ilişkisini; sahte veya yalan haberler, söylentiler, aldatmacalar ve siyasal yalanlar gibi iletişim formları ile ilişkilendirmektedir. Ona göre; kutuplaşma, etik dışı politikalar ve sosyal medya platformları da post-truth kavramından güç almaktadır. Bu kavram vatandaşların ve politikacıların artık gerçeğe saygı duymadıklarından değil, aynı zamanda inandıkları veya hissettikleri şeyi doğru olarak kabul ettiklerine dayanmaktadır. Bu yüzden toplumsal ve politik bir durum kabul edilmekte ve haber medyasını kapsayan bir toplumsal güven dağılımı olarak karşılayan bir kavram olarak nitelendirilmektedir. Sonuç olarak kavramın siyaset ile ilişkisi; söylentiler, komplolar, yalan haberler, gerçeği kontrol etme ve filtre balonları gibi popüler formları ve aynı zamanda çok sayıda etkisi ile tarihsel bağlamı içinde anlaşılacak bir olgudur (Şen, Taşdelen, 2020, s. 14-15).

Sonuç olarak, insanlık tarihinin başında sözlü ya da yazılı olarak ortaya çıkan mizah, teknolojik ilerlemelere ayak uydurarak değişikliğe uğramıştır. Önce gazete, radyo, televizyon ve sinema gibi geleneksel kitle iletişim araçları, ardından internet mizahın geniş kitlelerle buluşmasını kolaylaştırarak dönüşüm gücünü arttırmıştır. Bir sanat dalı olması yanında aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olan sinema da mizahın kitlelerle buluşmasına önemli katkılar sunmuştur. En önemli hedeflerinden birisi "var olanı sansüresüz anlatma ve aktarma" (Bayındır, 2020, s. 182) olan sinema bunu bazen doğrudan yaparken bazen de dolaylı olarak yapmaktadır. Dolaylı aktarma yollarından birisi de mizah kullanımudur. Çalışmaya konu *Don't Look Up* (2021) filmi politik eleştirisini mizah yoluyla yapan özgün yapımlardan birisidir.

YÖNTEM

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Çalışmanın amacı, gerçekliğin *Don't Look Up* (2021) filminde nasıl siyasi mizah olarak kullanıldığının incelenmesidir. Ayrıca siyasi mizah bağlamında adı geçen filmde başkanlık algısının nasıl yaratıldığını ortaya koymak, elde edilen

verilerden hareketle ne tür mesajların verildiğini tespit etmek de amaçlanmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda adı geçen filmde “Nasıl bir başkanlık profili çizilmektedir?”, “Siyasi mizah bağlamında ne tür mesajlar verilmektedir?” şeklindeki soruların yanıtı aranmıştır.

Çalışma kapsamında *Don't Look Up* (2021) filminde siyasi mizahla ilgili çeşitli sahnelerden bazı görseller ve konuşmalar seçilmiştir. Görseller ve konuşmalar seçilirken başkan ve ekibinin dâhil olduğu sahnelere önem verilmiştir. Bu sahnelerde yer alan siyasi mizah içeren bu görsel ve konuşmalar, çalışmanın amaçlarını en iyi şekilde yansıtacağı düşüncesiyle çalışma kapsamına alınmıştır. İlgili görsel ve konuşmalar, Barthes'in düz anlam, yan anlam kavramları esas alınarak göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Göstergebilim; “diller, düzgüler, belirtkeler vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir.” (Guiraud, 1994, s. 17). Gösterge ise, “belirli bir nesnenin veya nesnelerin ya da bir olgu veya olguların belirli kesitinin, belirli zaman dilimi içinde, belirli bir mekânda, belirli bir olgu ile nesne tarafından gösterilmesi ve dil aracılığıyla açıklanmasıdır.” (Şahin, 2014, s. 7). Tarihsel süreç içerisinde göstergebilim konusunda birçok isim ön plana çıkmıştır. Bunlardan biri de Roland Barthes'dir. Barthes, düz anlam ve yan anlam şeklindeki kuramlarının öncü ismidir. Bu kuramlar anlamlandırma konusu altında değerlendirilmektedir (Karaman, 2017, s. 31). Anlamın birinci şekli olan düz anlam, göstergelerin ortak duyusal, belirli anlamını işaret eder. Örneğin bir sokak manzarasıyla ilgili bir görsel, belli bir sokağı gösterir; sokak kavramı yapılar arasında görülen bir şehir yolunu ifade eder. Fakat sokak, çeşitli şekillerde görsellenerek farklı anlamları ifade edebilir. Görselde çeşitli teknikler kullanılarak bir sokak; çocuklar açısından mutlu, şefkat dolu, sıcak bir oyun haline dönüştürülebilir. Veyahut yine farklı teknikler kullanılarak sokak; çocuklar için yıkıcı, zalim, soğuk bir mekân haline getirilebilir. Düz anlam bağlamında, bu iki görsel aynı anlamı yansıtmaktadır: bir sokak ve sokakta görülen çocuklar. Farklılık yaratan görsellerin yan anlamlarıdır. Yan anlam, anlamın ikinci düzeyi olarak göstergenin, bireylerin heyecan gibi çeşitli duygularıyla toplumsal, kültürel değerleriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkan etkileşimi betimleyen bir kavramdır. Barthes'e göre; yan anlamdaki en önemli unsur, ilk düzeydeki gösterendir. Çocukların yer aldığı iki farklı anlam ifade eden sokak örneğinde farklılık; görselin biçim, görünüm unsurlarındaki değişimdir. Yani farklılık gösterendedir. Görsel örneği üzerinden kısaca anlatılacak olursak düz anlam neyin görsellendiğini, yan anlam ise nasıl görsellendiğini göstermektedir (Fiske, 1996, s. 116-

117).

Don't Look Up Filminin Özeti

Amerikalı film yönetmeni, yapımcı, senarist, komedyen ve oyuncu Adam McKay tarafından yönetilen 2021 yapımı *Don't Look Up* filminin dağıtımı dijital film platformu Netflix tarafından yapılmıştır. Filmin başrollerinde Leonardo DiCaprio ve Jennifer Lawrence yer almıştır. DiCaprio, Profesör Randall Mindy; Jennifer Lawrence ise astronomi doktorası adayı Kate Dibiasky rolünü üstelenmiştir. Film, dünyaya yaklaşan 5 ila 10 km genişliğinde bir kuyruklu yıldızın 6 ay 14 gün içerisinde onu yok edeceğini anlatmaktadır. Profesör Mindy ve Dibiasky, bu kuyruklu yıldız hakkında önce Amerikan başkanını sonra ise halkı uyarmak amacındadırlar. Film, politika ve medyaya absürt bir bakış getirmenin yanında iki bilim insanına karşı takınılan vurdumduymazlık ve bilim karşıtlığını ele alması açısından önemlidir. Amerikan Başkanı ile yapılan görüşmelerden sonuç alamayan ikili, talk show programlarına konuk olarak medyaya bilgi sızdırmayı denerler. Fakat program sunucuları Jack Bremmer ve Brie Evantee, konuyu önemsemezler. Sonrasında Dibiasky soğukkanlılığını kaybeder ve Dünyanın yok olacağını dolayısıyla tehlikenin önemsenmesi gerektiği konusunda nutuk atar. Bu nutuklardan sonra Dibiasky, internette siyasi mizah malzemesi konusu olur. Tüm çabalara karşı iki astronom, hiç kimse tarafından ciddiye alınmaz. Dünya, böylece kuyruklu yıldızın yol edilmesi gerektiğini savunanlar, durumu ciddiye almayanlar ve kuyruklu yıldızın istihdam alanı açacağını savunanlar şeklinde bölünür. Bu durum, bilim adamlarının siyasetçiler tarafından içine düşürüldüğü durumu göstermesi açısından önemlidir. Çünkü bilim adamları genelde korkak siyasetçiler tarafından düşmanlaştırılır, deli damgası yer, aşağılanır ve dışlanırlar. Filmde "yukarı bakmayın" sloganları attıran Başkanın tavırları bunun en açık göstergesidir. Filmin bir sahnesinde başkan halka; "Yukarı bakmanızı istiyorlar, çünkü korkmanızı istiyorlar. Yukarı bakmanızı istiyorlar, çünkü size 'yukarıdan bakıyorlar'. Kendilerini sizden üstün görüyorlar. Yukarı Bakma!" Nutuklarını atması da korkutucu bir gerçektir (Karacan, 2022). Sonuçta Başkan Orlean ve çevresindekiler, kuyruklu yıldızın dünyaya çarpmasından önce uzay gemisine binerek dünyadan ayrılırlar. Sonrasında beklenen olur ve kuyruklu yıldız dünyaya çarparak bir felakete yol açar. Çarpışmadan sonra, daha öncesinden Dünyayı terk eden seçkin kişiler, 22.740 yıl sonra yemyeşil bir uzay gezegenine inerek kapsüllerindeki kriyojenik uykularına son verirler. Çırlıçiplak bir şekilde yeni dünyalarına hayranlıkla bakan ekipten Başkan

Orlean, bir yaratık tarafından hemen öldürülür. Film böylece son bulur.

ANALİZ VE BULGULAR

Yukarıdaki bilgilerin ışığında film, birbirinden farklı siyasi mizah barındıran ve gerçeklik algısını sorgulatan 24 sahnenin yol göstericiliğinden hareketle aşağıdaki şekilde analiz edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 1. Prof. Mindy ve Dibiasky



Görsel 2. Başkan ve Ekibi



Görsel 3. Başkanı Bekleyen Grup



Görsel 4. Başkanın Oğlu

Siyasi mizahın konu edindiği ilk kare, Beyaz Saray'daki sahnedir. İlgili sahne, düz anlam bağlamında ele alınmıştır. Sahnede, Beyaz Saray'ın bir koridorunda iki kişi oturmaktadır. Bunlardan biri Profesör Randall Mindy, astronomi doktorası adayı Kate Dibiasky'dir. Bu kişiler, Amerika Birleşik Devletleri (ABD) başkanı Janie Orlean'a kuyruklu yıldız ve onun dünyaya yönelik etkilerini anlatmayı beklemektedirler (Görsel 1). Bir süre sonra Başkan ekibiyle beraber koridorda görünür. Mindy ve Dibiasky'nin yanında duran NASA'nın Gezegenel Savunma Koordinasyon Ofisi başkanı Dr. Oglethorpe, Başkana ve ekibine görüşme talebinde bulunur. Fakat Başkanın ekibinden bir görevli, önemli bir sorun olduğunu, beş dakika izin vermesi gerektiğinin belirtir. Akşama kadar bekleyen ekibe, Başkanın oğlu ve aynı zamanda Beyaz Saray Sekreteri Jason Orlean, görüşmenin bu akşam gerçekleşmeyeceğini iletir.

Sahne yan anlam bağlamında ele alındığında doktora adayı Dibiasky ve

Profesör Mindy'nin, Beyaz Saray'ın koridorunda gergin ve endişeli şekilde beklediği görülür (Görsel 1). Görselde görüldüğü üzere ekipte gerginlik ve endişe hakimdir. Bu durum, bilim adamlarının kuyruklu yıldızın dünyaya yönelik yıkıcı etkisinin bilincinde olmasından kaynaklanmaktadır. Filmin genelinde konu edilen ve olası sonuçları ile dünyanın sonunu getirmesi kuvvetle muhtemel olan kuyruklu yıldız, aslında Danacı'nın (2022) da ifade ettiği gibi bir metafordur. Bu metafor ile dünyanın canlıları ve geleceği için çeşitli riskler taşıyan günümüzün önemli sorunlarından olan pandemi ve küresel ısınma gibi tehlikeler kastedilmektedir.

Devam eden sahnede, bir süre sonra koridorda Başkan ve ekibi görülür (Görsel 2). Ekip, Başkanı görünce heyecanlanır. Fakat Jason, önemli bir konu olduğu gerekçesiyle beş dakika izin ister. Bekleyen ekip şaşkınlık ve çaresizlikle Başkan ve yanındakilerin gitmesini izler (Görsel 3). Bekleyiş, o gün akşama kadar sürer. Ekibin akşama kadar Başkan ile görüşmeyi beklemesinin sebebi, tehlikenin bilincinde olmaları ve bu tehlikeyi bertaraf etmek için kendilerini sorumlu hissetmeleridir. Uzun süren bekleyiş sonunda, Başkanın oğlu Jason, kapıda görünerek görüşmenin gün içinde gerçekleşmeyeceğini ve kendisini çok kötü hissettiğini söyler (Görsel 4). Prof. Mindy'in Başkanın olanlardan haberi olup olmadığına yönelik sorusuna cevap vermeyerek umursamaz şekilde kapıyı profesörün yüzüne kapatır. Başkanın kendini kötü hissetmesi bahanesiyle görüşmeyi ertelemesi ekibiyle birlikte kendisini düşündüğünü, gerçek sorun ve tehlikelere kayıtsız kaldığını göstermektedir. Ekip ile benzer şekilde bekleme esnasında askeri bir yetkilinin tavrı da bu durumu doğrulamaktadır. Bekleme esnasında askeri bir yetkili, bekleyen ekibe su ve yiyecek getirir; karşılığında 10 dolar alır. Ekip sonradan bunların ikram olduğunu öğrenir. Askeri yetkili, ikramı para karşılığı bekleyenlere satarak çıkar elde etmiştir. Bu durum Başkanın ekibindeki kişilerin çıkarıcı olduğu, çıkarını gerektiren işlerle ilgilendikleri mesajını vermektedir. Bu bağlamda hâkim düşünce Başkanın ekibinin kendisini yansıttığı şeklindedir. Bilim adamlarını tedirgin eden son derece önemli bir bulgu ve bunun yol açacağı yıkıcı etkilerin, Başkan ve ekibi tarafından dikkate alınmaması bilimsel bulgulara, bilim adamlarına ve gerçek sorunlara yeterince önem vermeyip görmezden geldiği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca Başkan ve ekibinin dünyaya yönelik tehlikeye kayıtsız kalması, günümüzde dünyaya yönelik tehlikelere siyasilerin ne derece kayıtsız kaldığını hicvetmesi açısından da önemlidir.



Görsel 5. Prof. Mindy ve Dibiasky



Görsel 6. Başkan ve Bilim Adamları



Görsel 7. Başkanın Oğlu



Görsel 8. Başkan

Siyasi mizahın konu edindiği ikinci sahne, Prof. Mindy, Dibiasky ve Dr. Oglethorpe'in Başkan Orlean ile gerçekleştirdikleri görüşmedir (Görsel 5). İlgili sahne, düz anlam bağlamında değerlendirildiğinde Prof. Mindy, Dibiasky ve Oglethorpe Başkanın odasında görüşme için hazır bulunmaktadır. Başkan ve yanındakiler ise kendilerini dinlemekte, anlatılanlar karşısında çeşitli tepkiler vermektedirler.

İlgili sahne yan anlam bağlamında; Başkanın umursamazlığına, bilim karşıtlığına, siyasi ve bireysel çikara dayalı bakış açısına gönderme yapmaktadır. Başkan, Jason ve iki yetkili üç kişilik ekibi dinlemektedirler (Görsel 6). Prof. Mindy, Dibiasky ve Dr. Oglethorpe kuyruklu yıldızla ilgili bulguları ve yok edici etkilerinin bilincinde olarak (özellikle de Prof. Mindy) son derece ciddi ve gergin görünmektedirler. Prof. Mindy, Dibiasky'i göstererek onun 5 ila 10 kilometre genişliğinde bir kuyruklu yıldız keşfettiğinden bahsetmektedir. Bu açıklamalar karşısında Başkanın tavırları dikkat çekmektedir. Yapılan açıklamaları Başkan ve yanındakiler, kayıtsızlık ifade eden bir edayla dinlemektedirler. Özellikle Başkanın oğlu Jason, açıklamalardan çok sıkıldığını bunların dinlemeye değer bulgular olmadığını tavır ve söylemleriyle belirtmektedir (Görsel 7). Jason'un "Çok sıkıldım. Ne olduğunu söyleyin." şeklindeki açıklaması umursamazlığını yansıtmaktadır. Başkanın yapılan açıklamalar karşısında; "Neden bahsediyorsunuz?" şeklindeki soru cümlesinin ardından sağ eliyle yaptığı "durun" anlamındaki işaret ve eşzamanlı kahkahası (Görsel 8) olanları, oğlu Jason

gibi ciddiye almadığını göstermektedir. Sonrasında Dibiasky ve Prof. Mindy, kuyruklu yıldızın etkilerini bilimsel bir üslupla anlatmakta ve bu kuyruklu yıldızın şiddetli tsunami ve depremlere yol açacağını dünyaya felaket getireceğini aktarmaktadırlar. Prof. Mindy, açıklama yapmaya devam ederken Jason "Bekle, bekle tuhaf nefes alıyorsun. Nefeslerin beni strese sokuyor." şeklinde cümlelerle mizahi ve umursamaz bir üslupla konuşmaya dâhil olmaktadır. Sonrasında Dr. Oglethorpe, kuyruklu yıldızın bir gezegen katili olduğunu Başkana izah ediyor. Başkan, kuyruklu yıldızın dünyaya çarpmasının ne kadar kesin olduğunu sormakta Prof. Mindy ise bu soruya "Yüzde yüz" şeklinde cevap vermektedir. Başkan ve yanındakiler bu durumun kesinliğini sorgulamakta, mevcut duruma olası bir gerçek gözüyle bakmaktadırlar. Başkan, bu olayın olma olasılığı konusunda "Yüzde yetmiş diyelim ve artık kapatalım" şeklinde umursamaz bir yanıt vererek ve bu umursamaz yanıtını el hareketi ve ciddiyetiyle pekiştirmektedir (Görsel 10). Ekibi dinlemek istememekte bu durumu halka izah edemeyeceğini belirtmekte ve bunu bir "delilik" olarak adlandırmaktadır. Başkanın mevcut tehlikeli gerçeği delilikle adlandırması onun konuya son derece ilgisiz kaldığını göstermektedir. Başkanın kendilerinden tam olarak ne isteği şeklindeki sorusuna, Dr. Oglethorpe bu meteorun yörüngesinden nasıl saptırılabilceğine yönelik bilgiler vermekte ve bunların uygulanmasını talep ederek hemen harekete geçilmesi gerektiğini aktarmaktadır. Başkan mevcut durumu ara seçimlerle bağdaştırmakta ve bu durumun kongreden önce duyulması halinde seçimleri kaybedeceğinden bahsetmektedir. Yani dünyanın sonuna mal olabilecek bir gerçeği, siyasi çıkarları uğruna yok saymakta, medya eliyle gerçeğine manipüle edilmesine ön ayaklık etmektedir. Aynı şekilde Başkanın çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini göstermekte ve bu şekilde "çıkarıcı bir Başkan" profili çizilmektedir. Bu profil Başkanın siyasi çıkarları tehlikeye düşeceği gerekçesiyle konuyla ilgili olarak bir şey yapamayacağı şeklindeki ifadesiyle pekiştirilmektedir. Ekibin ısrarlı açıklama ve uyarıları karşısında Başkan bu durumu oturup düşüneceğini söylemektedir. Dibiasky'in "Çıkalım buradan, burası sirke dönmüş" şeklindeki açıklaması kendilerini dikkate almayan Başkan ve yanındakilere yönelik bir sitem içermektedir. Ekibin düşünecek zamanın olmadığını, hemen hareket geçilmesi gerektiğine yönelik açıklamaları da dikkate alınmamaktadır. Mevcut durum Başkan tarafından "Komik bir hikâye" şeklinde ifade edilmekte ve durumu kahkahalarla karşılayarak çok ciddi bir gerçeği siyasi mizah malzemesi haline getirmektedir. Başkan, gizlice sigara içtiği zamanlarda çekilen görsellerinin 100 bin dolar ettiğinden, gizlenmeden içtiği

zamanlarda ise yükseldiğinden bahisle mevcut durumla ilgilenmesinin kendisine herhangi bir çıkar sağlamayacağı mesajı vermektedir. Anlatılan durumun geçmişteki kıyamet senaryolarından ya da sıradan şeylerden farkı olmadığını ifade etmekte ve yapacağı işleri olduğu gerekçesiyle görüşmeyi sonlandırmak istemektedir. Ekibin açıklamaları ise hiçbir işe yaramamaktadır. Ekibin devam eden ısrarlı açıklama ve uyarılarına karşılık bu durumu ciddiye aldığını ve kendisini çok üzdüğünü ifade eden Başkan, sonrasında kayıtsız tavırlarına devam etmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında ilgili sahne yan anlam bağlamında; Başkanın halkın gerçek sorunlarıyla ilgilenmediği, halka yönelik tehlikeleri göz ardı ettiği, bilim adamlarını ve var olan bilimsel gerçekleri kendi çıkarları doğrultusunda manipüle etmeyi düşündüğü ya da ettiği mesajı verilmektedir. Son olarak Başkanın siyasi bakış açısının ve tarzının Playboy dergilerinde yer alan kadınlardan farkının olmadığı da verilen mesajlar arasındadır. İlgili sahnede Jason'un "Açıkçası Playboy'da görmek isteyeceğim tek Başkan" şeklindeki açıklaması bu durumu yansıtmaktadır.



Görsel 9. Dibiasky'nin Tutuklanması



Görsel 10. Başkan



Görsel 11. Başkanın Oğlu



Görsel 12. Başkan

Siyasi mizahın konu edindiği bir başka sahne, Prof. Mindy, Dibiasky ve Dr. Oglethorpe'in polis zoruyla Beyaz Saray'a götürülmesi ve sonrasında Başkan Orleon'la yaptıkları görüşmenin yer aldığı sahnedir. İlgili sahnede Prof. Mindy, Dibiasky ve Dr. Oglethorpe, Başkan Orleon ve Jason'un bulunduğu ofiste görüşme

yapmaktadırlar.

Sahne yan anlam bağlamında, Başkan özelinde siyasi hırsına ve çıkar ilişkisine vurgu yapmaktadır. Görüşme sahnesinden hemen önce Prof. Mindy, Dibiaskey ve Dr. Oglethorpe'nin polis zoruyla, suçlu muamelesine maruz bırakılarak, silah doğrultmak suretiyle tutuklanmaları (Görsel 9) ve devamında ikinci sahnenin Başkanın odasında başlaması, halkı korumak ve kollamakla görevli olan polis gücünün de siyasi otoritenin emrinde olduğu ve çıkar ilişkisinin birer aracı olduğu şeklinde yorumlanabilir.

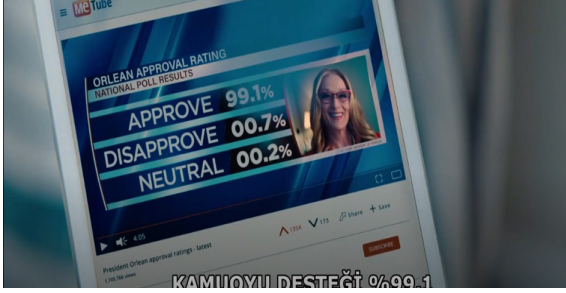
Zor kullanılarak gerçekleştirilmek istenen görüşmede, Başkan (Görsel 10) ciddi bir eda ve mecburiyet belirten ifadeyle üçlü ekibin açıklamalarını ciddiye almamasının bir hata olduğunu belirtmektedir. Aynı ciddiyetle Jason da Başkanın açıklamalarını destekleyerek kandırıldıklarını ifade etmektedir. Devamında ekibi ciddiye almamalarını bir hata olarak değerlendirerek ekipten özür dileyip ve bu özür şekline "Başkanlık özrü" adını vermektedir. Sonrasında Jason gezegeni kurtarmak için benzeri görülmemiş bir şekilde harekete geçmeye hazır olduklarını ifade etmektedir. Burada "kandırılmak" sözcüğü ayrı bir önem ifade etmektedir (Görsel 11). Bu sözcük sorumluluğun bir başkasına yöneltilmesi anlamını ihtiva ederek, hata olarak nitelenen durumun sorumluluğunu üzerlerine almadıklarını göstermektedir. Prof. Mindy ve Dr. Oglethorpe tarafından sevinçle karşılanan bu açıklamalar, Mindy tarafından sorgulanmaktadır. Mindy, "Aslında siz diyorsunuz ki ara seçimleri kaybetmek üzeresiniz çünkü porno yıldızı şerif sevgilinize poponuzun görsellerini gönderirken yakalandınız." şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Başkana karşı yapılan bu açıklama, bir önceki sahne analizinde de belirtildiği üzere "Playboy kadını" göndermesini pekiştirmektedir. Ayrıca söz konusu ifadeler Başkanın asıl amacının gezegeni tehdit eden kuyruklu yıldız olmadığı, kendi çıkarları gerektirdiği için ekiple görüştüğü şeklindedir. Başkan, Mindy'in açıklamalarına kendinden emin bir tavırla (Görsel 12) "Doğru" şeklinde yanıt vererek tüm iddiaları kabul etmektedir. Dolayısıyla görüşmenin başındaki ciddiyetin siyasi ve bireysel çıkar gereği olduğunu, yine siyasi ve bireysel çıkarlar doğrultusunda konuyla ilgilenecek olmasını vurgulamaktadır.



Görsel 13. Başkanın Halka Seslenişi



Görsel 14. Başkan ve Yaratılan Kahraman



Görsel 15. Başkanın Yeniden Seçilme Oranları



Görsel 16. Dergide Yer Alan Başkan Görseli

Siyasi mizahın konu edindiği sahneler, kuyruklu yıldız ve onun gezegene yönelik tehdit oluşturan yönünün Başkan Orleon tarafından gündem saptırma ve ara seçimleri kazanma amacına dönük olarak gerçekleştirdiği kampanyayla ilgili sahnelerdir. İlgili sahneler, düz anlam boyutunda değerlendirdiğinde Başkan Orleon, Prof. Mindy, Dibias ve Dr. Oglethorpe'in kuyruklu yıldız hakkındaki açıklamalarını, kendilerini de arkasına alarak televizyonlara açıklamalarda bulunmaktadır. Başkan, kuyruklu yıldızın yörüngeden saptırılması amacıyla birini görevlendirmekte, o kişiyi halka bir kahraman olarak tanıtmaktadır. Devam eden kampanya neticesinde, Başkan dergi kapaklarına çıkacak kadar ünlenmekte, halkın desteğini almaktadır. Sonraki sahnelerde yaratılan kahramanın içinde yer aldığı birçok sayıda roket, kuyruklu yıldız yörüngeden saptırmak için fırlatılmaktadır. Başkan, Prof. Mindy, Dibias, Dr. Oglethorpe'in de yer aldığı bir kontrol merkezinde roketin fırlatılmasını takip etmektedir. Medya, konuyu yakından takip etmektedir. Gerçeğin/hakikatin medya üzerinden saptırılması önem arz etmektedir. Çünkü çalışmanın kuramsal kısmında da ifade edildiği gibi, medya gerçeğin büyük halk kitlelerine ulaştırılmasında başrolde yer almaktadır. Asıl görevi halkı doğru bilgilendirmek olan medya, bazı siyasi saiklerden hareketle doğru olanı değil saptırılmış olanı halka sunabilmektedir.

İlgili sahnelerdeki kesitler, yan anlam bağlamında değerlendirildiğinde devam eden sahnelerde, Başkan mevcut tehlikeyi bir seçim kampanyası olarak

kullanmakta, bu doğrultuda da üçlü ekibi arkasına alarak kuyruklu yıldız hakkındaki bilimsel bulguları ve bu kuyruklu yıldızın gezegen açısından yaratacağı tehlikeleri televizyon aracılığıyla kitlelere aktarmaktadır. Ayrıca kuyruklu yıldızın rotasından saptırılması için gereken önlemlerin alınacağından bahsetmektedir (Görsel 13). Başkanın kuyruklu yıldız keşfeden ve dünya için tehlikelerini anlatan ekibi arkasına alması, ara seçimi kazanmak amacıyla yürüttüğü kampanyaya gerçeklik kazandırma amacına yönelik olduğu gibi bilime ve bilim adamlarına değer verdiği mesajı da taşımaktadır. Dolayısıyla Başkanın inanmadığı bir tehlikeyi ve bu durumu anlatan ekibi ara seçimi kazanmak amacıyla bir araç olarak kullandığı hicvedilmektedir. Çıkarıcı bir profil çizen Başkan aracılığıyla ABD başkanlarına ve siyasetine yönelik bir göndermede de bulunmaktadır. Siyasetin nasıl işlediği ve başındaki kişilerin durumu hicvedilerek anlatılmaktadır.

İlgili sahnelerde dikkat çeken bir diğer durum Başkanın bir kahraman yaratmak istemesidir. Bunun için son derece kaba ve paralı asker olan bir kişiyi, bu iş için görevlendirmektedir (Görsel 14). Başkanın bu iş için bir kahraman yaratmak istemesi, milliyetçi ve duygusal bir profil çizerek gündem saptırma ve kendisine yönelik vatansever bir lider imajı yaratmaya yöneliktir. Başkan, halka yönelik açıklamalarında "İsa Mesih sizi korusun" şeklinde dini söylemlere de yer vermektedir. Bu şekilde Başkanın her şey siyasi çıkar doğrultusunda bir araç olarak kullanıldığını vurgulanmaktadır. Başkanın ara seçimleri kazanmak için bilim adamlarını, onların bulgu ve öngörülerini medya aracılığıyla kullanması sosyal medyada geniş yankı bulmakta, haberlerde halkın desteğinin Başkana tam olduğu belirtilmektedir (Görsel 15). Burada halkın siyasiler aracılığıyla nasıl kandırıldığı (gerçeğin saptırıldığı) hicvedilmektedir. Yürütülen kampanya sonucu Başkan *World* adlı dergiye kapak olacak şekilde önem kazanmaktadır. Görsel 16'da da görüldüğü üzere Başkan, dergi kapağında seksi bir edayla sigara içer şekilde, görselin üzerinde ise "çok ateşli" ifadesi yer almaktadır. Burada da Başkana yönelik *Playboy kadını* göndermesi söz konusudur. Ayrıca bu şekilde Başkanın seksi bir kadın olarak gündemde olmak arzusunun gerçekleştiğine vurgu yapılmaktadır. Yürütülen kampanyanın bir devamı olarak yaratılan kahramanın da içinde yer aldığı çok sayıda roket gökyüzüne doğru fırlatılmaktadır. Başkan, Prof. Mindy, Dibiask ve Dr. Oglethorpe'nin bulunduğu bir izleme merkezinden roketin fırlatılması takip edilmektedir. Medya ve halkın konuyu yakından takip ettiği görülmektedir. Başkan, roketler aracılığıyla kuyruklu yıldızın yörüngeden saptırılması amacına yönelik gerçekçi bir profil çizmekte, bilim adamlarını

ve medyayı da yanına alarak bu profil doğrultusunda halkın desteğini almayı amaçlamaktadır. Fakat daha sonra Başkan kuyruklu yıldızın değerli madenlere sahip olduğunu fırlatma esnasında öğrenerek kuyruklu yıldız yörüngesinden saptırmaktan vazgeçer. Burada da Başkanın halkın gerçek sorun ve tehlikelerle ilgilenmediği kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettiği mesajı verilmektedir.



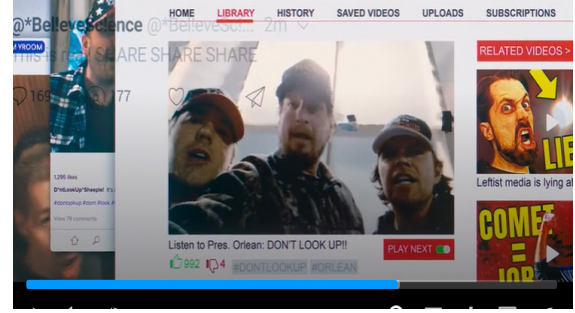
Görsel 17. Kuyruklu yıldız bakan insanlar



Görsel 18. Sosyal Medyada Yer Alan Bir Kare



Görsel 19. Başkan



Görsel 20. Sosyal Medyada Yer Alan Bir Kare

Siyasi mizahın konu edindiği bir başka sahne, Prof. Mindy ve Dibiasik'in dünyaya yaklaşan kuyruklu yıldız halka göstermeleridir. İnsanlar, ekip tarafından daha önceki açıklamalarının bir kanıtı olan kuyruklu yıldız görmeleri için yukarı bakmaya davet edilmektedirler. Başkan ve ekibi ise onları, yukarı bakmamaları gerektiği konusunda telkinde bulunmaktadır. Oluşturulan bu ikilik sosyal medyada geniş bir yankı bulmaktadır (Görsel 18).

Siyasi mizahın konu edindiği sahnelerden bir kesit insanların yaklaşan kuyruklu yıldız görmeleri ve dikkatli şekilde yukarı (gökyüzüne) bakmalarıdır (Görsel 17). Bu durum yan anlam bağlamında Başkan özelinde siyasilerin gizlediği gerçeklerin bir gün ortaya çıkacağı ve insanların gerçekleri er geç öğreneceği şeklinde bir mesaj taşımaktadır. Durum sosyal medyada da yoğun ilgi görerek look up (yukarı bakın) şeklinde bir uyarı, bilinçlendirme ve harekete geçirmeye yönelik bir mesajın halkın gündemine yerleşmesine neden olur. Bunun üzerine Başkan, aksi yönde açıklama

ve propaganda faaliyetlerinde bulunarak kitlelere yukarı bakmamaları yönünde telkinde bulunmaktadır (Görsel 19). Başkan yapmış olduğu açıklamalarda “Neden yukarı bakmanızı istiyorlar peki? Neden biliyor musunuz? Çünkü korkmanızı istiyorlar. Yukarı bakmanızı istiyorlar. Çünkü onlar size tepeden bakıyorlar.” şeklinde yaklaşan tehlikeyi, halkın korkmalarını istedikleri ve küçümsedikleri şeklinde yanılgılara bağlamakta, dolayısıyla da yaklaşan tehlikeyi (gerçeği) çıkarları doğrultusunda gizlemeye çalışmaktadır. Bu durum Başkanın siyasi ve bireysel çıkarlarına yaklaşan tehlikeleri bile göremeyecek/görmeyecek kadar bağlı olduğu mesajı vermesi açısından önemlidir. Başkanın insanların yukarı bakmamaları gerektiği şeklinde yapmış olduğu açıklamalar da sosyal medyada geniş bir yer bularak, filmin de adını da oluşturan *Don't Look Up* (2021) (Yukarı bakma) sloganının veya hareketinin yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Bu noktada Başkanın bilim karşıtlığı bağlamında halk arasında nasıl bir ikilik yarattığı da hicvedilmektedir.



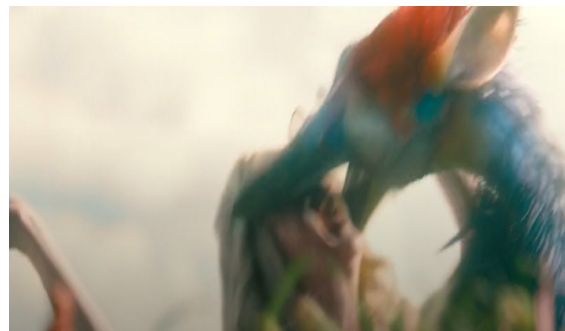
Görsel 21. Dünyaya Yaklaşan Kuyruk Yıldız



Görsel 22. Fırlatılan Roket



Görsel 23. Çıplak Şekilde Görülen Başkan ve Ekibi



Görsel 24. Başkanı Yakalayıp Öldüren Yaratık

Siyasi mizahın konu edindiği sahnelerden diğer kesitler, Başkan yanlılarının iyice yaklaşan kuyruklu yıldızı görmeleri akabinde Başkan ve ekibini protesto etmeleridir. Bunun üzerine Başkan ve ekibi, kuyruklu yıldızı bertaraf etmek için roket

ve drone gönderir. Roket ve drone denemesi başarısız olur. Bunun üzerine başkan ve beraberindeki kişiler, bir uzay gemisine binerek dünya benzeri başka bir gezegene dondurulmuş olarak iner. Sonrasında uyanan Başkan ve ekibi, gezegene dolaşmaya çıkarlar. Başkan hemen oracıkta bir yaratık tarafından öldürülür.

İlgili kesitler, yan anlam bağlamında ele alındığında Başkanın ekibinin halka yönelik yukarı bakmamaları yönündeki telkinleri dikkat çeker. Bu konuşmalarından birinde konuşmayı dinleyenler, iyice yaklaşan kuyruklu yıldız belirgin olarak görürler (Görsel 21). Böylece Başkan yanlıları onun ve ekibinin gerçekleri çarpıttıkları anlarlar. Kuyruklu yıldızın iyice belirgin olması dünyayı tehdit eden, öngörülebilir ve önlenemez tehlikenin geç kalınmış bir imgesini yansıtmaktadır. Bu bağlamda insanların dünyaya yönelik tehditleri algılama ve önleme noktasında ne kadar geç kaldıkları hicvedilmektedir. İnsanların yaklaşan tehlikeyi algılamaya başlamalarından sonra protesto edilen Başkan ve ekibi, siyasi çıkarları gereği strateji değiştirerek tekrar kuyruklu yıldızın gezegen üzerindeki tehlikesini bertaraf etmek için harekete geçmek zorunda kalırlar. Filmde geçen bu sahneler Başkan ve ekibinin siyasi çıkarları doğrultusunda her an siyasi olarak strateji değiştirmeye hazır olduklarını imlemektedir. Bunun üzerine Başkan ve ekibinin talimatıyla kuyruklu yıldız bertaraf etmek için kuyruklu yıldızla doğru çok sayıda roket ve drone gönderilir (Görsel 22). Filmde roket ve drone sistemlerinin gösterilmesi dünyayı tehdit eden kuyruklu yıldız dünyaya yaklaşmadan önce yok edilebilecek yeterlilikte sistemlerin olduğunu göstermesi anlamında önemlidir. Devam eden sahnede Başkan ve ekibi komuta merkezinde roketlerin fırlatılışını izlemektedirler. Fakat Başkan ve ekibine güvenmeyen, onların gerçek yüzlerini gören ve harekete geçmek için geç kalındığının bilincinde olan Prof. Mindy, Dibiaskey ve Dr. Oglethorpe Başkan ve ekibinin yanında yer almaz. Roket ve drone denemesi başarısızlıkla sonuçlanır. Bunun üzerine Başkan ve beraberindeki kişiler en yakın dünya benzeri bir gezegeni gitmek üzere 2000 kişilik, son teknoloji dondurma bölmeleri olan bir uzay gemisine binerek yok olmanın eşiğindeki dünyadan kaçmaktadırlar. Kaçarken oğlu Jason'u komuta merkezinde unuttur ve bunu uzay gemisinde hatırlar. Dolayısıyla artık Jason için çok geçtir. Bu durum siyasi emelleri doğrultusunda gözü hiçbir şeyi görmeyen (kendi oğlunu dahi) ve tehlike hasıl olunca önce kendi canını kurtarmaya çalışan Başkanın ne derece çıkarıcı, bencil bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Filmin devamında Prof. Mindy, Dibiaskey ve Dr. Oglethorpe'nin de öngördüğü şekilde kuyruklu yıldız dünyaya çarpar ve dünya gezegeni yok olur. Filmin son sahnesinde Başkan ve beraberindekiler uzay

gemisinden dondurulmuş bir şekilde yeşilliklerle kaplı, dünyaya benzer bir gezegene inerler. Başkan ve beraberindekiler son teknoloji donduruculardan çıkarak çıplak bir şekilde gezegene inerler (Görsel 23). Başkan ve ekibinin son teknoloji bir uzay aracından dondurulmuş olarak yer alması akabinde canlanarak gezegene inmeleri ülkenin her türlü teknolojik imkânlarından kendi çıkarları doğrultusunda yararlandıkları şekilde yan anlamlar taşımaktadır. Çıplaklık yeniden doğuş başka bir ifadeyle yeni bir hayat ifade etmektedir. Gezegene indikten kısa süre sonra Başkan'ı orada bulunan bir yaratık hemen başından ısırarak öldürür (Görsel 24). Yaratığın Başkan'ı öldürmesi "yaptıklarının cezası" şeklinde bir algı oluşturmaktadır. İlgili sahneler, bir bütün olarak ele alındığında Başkan ve ekibinin siyasi çıkarları doğrultusunda medya eliyle gerçeği nasıl manipüle ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca gerçek görevi olan insanları korumak ve refah seviyelerini yükseltmek yerine onları nasıl acımasızca ölüme terk ettiği vurgulanmaktadır.

SONUÇ

Hiciv türünde bir bilimkurgu filmi olan *Don't Look Up* (2021) filmine yönelik belirlenen amaçlar dâhilinde yapılan çalışma sonucunda, filmde siyasi mizah bağlamında temel olarak siyasi ve bireysel çıkarıcılık, vurdumduymazlık, bilim adamlarına ve bilimsel bulgulara yönelik karşıtlık, gerçeğin çarpıtılması şeklindeki olgulara sıklıkla vurgu yapıldığı görülmüştür.

Filmde Başkanla ilgili geçen sahneler değerlendirme konusu olarak seçilmiştir. Bu sahneler; bir bütün olarak ele alındığında çıkarıcı, umursamak, kendinden başka kimseyi düşünmeyen, önem ve değer vermeyen, bilim karşıtı, gerçekleri çıkarları doğrultusunda çarpıtıcı, halka yönelik gerçek sorun ve tehlikeleri görmezden gelen, sürekli gündemde olmaya çalışarak görünür olmak isteyen, narsistik bir kişiliğe sahip, *Makyavelci*¹ bir anlayışla amacına ulaşmak için her şeyi ve herkesi kullanan bir Başkan profili çizilmektedir. Başkanın ekibi ise benzer özelliklere sahip olarak onu yansıtmaktadırlar.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur, Başkan'a yönelik Playboy kadını metaforunun kullanılmasıdır. Farklı sahnelerde birçok defa, bu metaforun kullanıldığı görülmüştür. Bu durum, Başkan Orlean'ın mevcut konumunu hak etmediği, başkanlığının gereklerini yerine getirmekten uzak bir şekilde Playboy kadınları gibi bir yaşam tarzı benimsediği şeklinde yan anlamlar ihtiva etmektedir.

¹ Siyasi yönden çıkarların sağlanması için her yola başvurulabileceğini savunan, bunun meşru olduğunu kabul eden düşünce yapısı.

Filmde verilen ana mesajlardan bir diğeri, bilim adamlarının kuyruklu yıldız dair bulguları ve onun dünyaya yönelik tehlikelerine yönelik açıklamaları ve önlem alınması doğrultusundaki ısrarcı tavırlarına rağmen siyasilerin ve halkın dünyanın yok oluşuna karşı ne derece duyarsız, umursamaz oldukları ve bu yok oluşa rağmen siyasilerin çıkarıcı tavırlarından vazgeçmemeleridir. Kuyruklu yıldız aslında Danacı'nın (2022) da ifade ettiği gibi, günümüzde dünya ve canlılar için çeşitli riskler taşıyan ve dünyanın, insanlığın geleceğini önemli ölçüde tehdit eden pandemi, küresel ısınma gibi tehlikelerin bir metaforudur. Günümüzdeki açık tehlikelere karşı insanoğlunun duyarsızlığı filmde kuyruklu yıldız olarak sembolize edilmektedir.

Prof. Mindy ve ekibinin, dünya gezegenini yok edeceği kuvvetli bulgularla desteklenen bir kuyruklu yıldız hakkında Başkanı ve halkı uyarmaya yönelik çabalarının karşılıksız kalması, filmin başında Başkan ve ekibinin bilim adamlarını uzun süre bekletmesi, akabinde görüşmenin ertesi güne kalması, görüşme sonrasında ise bilim adamlarının dikkate alınmaması, Başkan ve ekibinin bilim adamlarına, bilimsel bulgulara yani gerçeklere değer vermediği şeklinde okunabilir. Prof. Mindy ve ekibinin tüm kanıt, açıklama ve ısrarlarına rağmen Başkan ve ekibinin onları dikkate almaması, sıradan bir olay olarak görmeleri, durumu delilik olarak tanımlamaları, duruma mizahi bir tarzda yaklaşmaları gerçeğin manipüle edildiğini göstermektedir. Filmde verilen mesajla göre; Başkan ve ekibi için bilim adamları, bilimsel bulgular ya da mevcut tehlikeler, yalnızca kendi çıkarlarına uyduğu sürece bir önem ve anlam ifade etmektedir.

Filmde Başkan ve ekibine yönelik verilen hâkim mesajlardan bir diğeri, Başkan ve ekibinin kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmeleridir. Bu durum, çeşitli sahnelerde defalarca vurgulanmaktadır. Başkanın ara seçimleri kaybedeceği kaygısıyla kuyruklu yıldız hakkında bilimsel bulgularını ve bunun dünya için taşıdığı yok edici tehlikeyi anlatan ekibi dikkate almaması, Başkanı bekleyen ekibe, Beyaz Saray'da ücretsiz olmasına rağmen, su ve yiyecek getiren bir askeri yetkilinin kişi başı 10 dolar karşılığında satması gibi örnekler Başkan ve ekibin çıkarıcı oldukları doğrultusunda mesajlar vermektedir. Filmde verilen mesajlara göre; Başkan ve ekibi, o derece çıkarlarına düşkündür ki, mevcut tehlikeleri dahi seçim kampanyası olarak kullanabilirler.

Siyasi mizah bağlamında verilen bir başka mesaj ise silahlı kuvvetler de dâhil olmak üzere ülkedeki birçok kamu kurum ve kuruluşunun Başkan ve ekibinin siyasi çıkarları doğrultusunda hareket ettiği şeklindedir. Üçlü ekibin, Başkanın istediği

zaman polis gücü kullanılarak Beyaz Saray'a getirilmesi bu duruma bir örnektir. Bu durum Louis Althusserci bakışla; devletin baskı aygıtının siyasilerin emrinde olduğunu, gerçeği manipüle etmede etkin bir güç olarak kullanıldığını göstermektedir.

Siyasi çıkarları doğrultusunda insanları acımasızca ölüme terk eden Başkanın, filmin sonunda bir yaratık tarafından öldürülmesi dikkate çeken bir başka konudur. Bu durum, Başkanın yaptıklarının cezasını çektiği şeklinde bir algı oluşturmaktadır. Dolayısıyla Başkanın siyasi ve bireysel çıkarlar doğrultusunda bir hayat sürmesi, insanlığın birçoğu gibi kendi ölümüne de sebep olmuştur. Başkan böylece Friedrich Nietzsche'nin "aşkın amaçlardan sıyrılmış olan ve kendi kendisine kalan dünya tek gerçekliktir" lafını doğrulamıştır (Kahveci, 2003, s. 36).

Filmde genel genel olarak günümüzde sıklıkla tartışılan pandemi, küresel ısınma gibi dünya ve insanlığa yönelik tehditlere kuyruklu yıldız metaforuyla gönderme yapılması, Başkan özelinde siyasilere yönelik bir eleştiride bulunması, gerçeklerin nasıl çarpıtıldığına odaklanması dikkate alındığında ilgili filmin ABD başkanına, siyasetçilere, insanlığa dünyayı tehdit eden unsurlar konusunda bir uyarı niteliği taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamında ilgili filmde sinemanın eleştirel niteliğinin başarıyla yansıtıldığı ve siyasilere, insanlığa önemli mesajlar verdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Alay, O. (2009). Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 116(808), 22-30.

Anar, E. (2014, 20 Mart). Gerçek nedir? Ya da gerçek gerçek midir?, *T24*.

Aslan, V. U. (2016). Simmel'in Toplum ve Öznellik Kavramları Üzerine. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, (21).

Ayten, A. (2020). Farklı Etik Yaklaşımlar: İnternetteki Her Şey Kamusal Mı? İçinde M. Binark & E. Ş. Dikmen (Ed.), *Yeni Medya Araştırmalarında Etik Bakış Açısı ve Uygulamalar* (ss. 9-34). Ankara: Alternatif Bilişim Derneği.

Bayındır, D. (2020). "2000'li Yıllar Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Don Kişotlar". Ragıp Taranç & Melih Tomak (Ed.). *5 Dakika Ara: Sinema ve Televizyonda Yönetmene Dair* (ss. 181-207). Çanakkale: Paradigma Akademi

Bayram, Y. (2013). Türkiye'de Siyasi Karikatürün Yeri ve 11'inci Cumhurbaşkanlığı Seçimine İlişkin Siyasi Karikatürlerin Çözülmesi. *Selçuk İletişim*, 6(1), 107-123.

Bulunmaz, B. (2014). Yeni Medya Eski Medyaya Karşı: Savaşı Kim Kazandı ya da Kazanacak? *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 22-29.

Danacı, Ç. (2022, 7 Ocak). "Don't Look Up" Filmi Üzerine. *ALEM*.

Eflatun. (1971). *Sokrates'in Savunması* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Eker, G. Ö. (2014). *İnsan, Kültür, Mizah-Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah* (2. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.

Eroğul, C. (1976). Siyaset Kavramı Hakkında Bir Deneme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 29(2), 113-130.

Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev.). Ankara: Ark Yayınları.

Foucault, M. (2012). *Doğruyu Söylemek* (3. baskı; K. Eksen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frankl, V. E. (2009). *İnsanın Anlam Arayışı* (S. Budak, Çev.). İstanbul: Okuyan Us.

Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim* (M. Yalçın, Çev.). Ankara: İmge Kitapevi.

Heywood, A. (2014). *Siyaset* (B. Kalkan, Ed.). Ankara: Adres Yayınları.

Kahveci, K. (2003). Nietzsche Felsefesinde Hakikatin Estetize Edilmesi. *U.Ü. FEn-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(4), 33-41.

Karacan, E. (2022). Netflix'in Kadrosu Yıldızlarla Dolu En Yeni Filmi İzleyici Karşısına Çıktı. İşte Eleştirmenleri İkiye Bölen Film Hakkında Bilgiler İncelemesi. *İyi ki*.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergibilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, (34), 25-36.

Karaoğlan, M. U. (2020). Sosyolojik Açıdan Siyaset (Siyasete Sosyolojik Bakmak). *Toplum ve Ütopya*, 1-15.

Kaya, E. (2014). Siyaset Devleti. *Ankara Barosu Dergisi*, (1), 220-243.

Keyes, R. (2017). *Hakikat Sonrası Çağ* (D. Özçetin, Çev.). İzmir: Delidolu Yayıncılık.

Kırık, A. M. (2017). Yeni Medya Aracılığıyla Değişen İletişim Süreci: Sosyal Paylaşım Ağlarında Gençlerin Konumu. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(1), 230-261.

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi* (S. Kabakçioğlu & Ö. Kabakçioğlu, Çev.). İstanbul: İris Yayıncılık.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Ankara: İris.

Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. İstanbul: Akbaba Yayınları.

Oçak, Z. (2020). Yeni Medyanın Kullanıcıların Bilişsel Uyumuna ve Hiper-Gerçekliğe Etkisi. *İçinde Sanat ve İletişim Araştırmaları* (ss. 93-117). Ankara: İksad Publishing House.

Öngen, O. (2017). Sosyal Medya Kullanıcılarının Gerçeklik Yanılgısı. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 1(1), 1-14.

Özkaya, A. (2020, 27 Nisan). Post Truth (Gerçeklik Ötesi): Yalanların Gerçekmiş Gibi Sunulduğu Bir Dünyada, Hakikatin Anlamı Nedir?. *Evrım Ağacı*.

Sanoğlu, E. B. (2020). Yalan Haber, "Post-Truth" Kavramı ve Medya Üçlemesi: Geçmişten Günümüze Gündem Belirleyen Örnekler. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 377-397.

Şahin, S. (2014). *Göstergebilim ve Tarihsel Gelişimi: Semiyotik Semiyoloji*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Şahin, T. (2011). Küresel Hegemonyanın Çevreyi İnşa Sürecinde Konjonktürel Araçlar: İktidar ve Medya. *Siyaset ve Kültür Dergisi*, 2(8), 9-21.

Şen, A. F., & Taşdelen, H. (2020). Post-Truth Siyaset Bağlamında Yeni Medya: 2019 Yerel Seçimi Örneğinde Bir İnceleme. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (33), 11-34.

Şimşek, V. (2018). Post-Truth ve Yeni Medya: Sosyal Medya Grupları Üzerinden Bir İnceleme. *Global Media Journal TR Edition*, 8(16), 1-14.

Taşkın, Y. (2014). Siyaset Nedir? İçinde Y. Taşkın (Ed.), *Siyaset Kavramlar, Kurumlar, Süreçler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

van Dijk, J. (2004). Digital Media. İçinde J. D. H. Downing, D. McQuail, P. Schlesinger, & E. Wartella (Ed.), *The Sage Handbook of Media Studies* (ss. 145-163). London: Sage.

www.oxfordlearnersdictionaries.com. (2022, 24 Mayıs). <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>.

Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 1-41.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Adam McKay

Senaryo: Adam McKay

Hikâye: Adam McKay, David Sirota

Yapımcılar: Adam Mckay, Kevin Messick, Scott Stuber, Betsy Koch, Todd Schulman

Oyuncular: Leonardo DiCaprio, Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Cate Blanchett, Rob Morgan, Jonah Hill, Mark Rylance, Tyler Perry

Tür: Hiciv, Bilimkurgu

Yapım Yılı: 2021

Süre: 145 dakika

Dil: İngilizce

Kadın, Doğa, Sanat Bağlamında Çevreci Mücadelenin Sanatla Buluşması: Ekofeminist Sanat

Geliş Tarihi/Received: 30.12.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 11.05.2022
DOI: 10.46372/arts.1050941

Arş. Gör. Esra ERTUĞRUL TOMSUK
Çankırı Karatekin Üniversitesi
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
esraertugrultomsuk@karatekin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4426-2710

ÖZ

60'lı yıllar birçok alanda hak arayışlarının en çarpıcı biçimiyle yaşandığı yıllardır. Yaşamla doğrudan bağlantılı olan sanat ortamı da bu bağlamda değişikliğe uğramış; alışlagelmiş sanat pratikleri yoğun bir şekilde tartışılırken bu hak arayışları sanat pratiklerine de yansımıştır. Geleneksel sanat tarihi anlatısında, modernizmin kahramansı yaratıları olan deha, ustalık, yetenek gibi kavramlar, erkeklere mal edilerek kadın sanatçılar dışlanmıştır. Feminist hareketten yola çıkan ve ataerkil toplum zihniyetine karşılık; çevreci mücadeleyi sanatla birleştiren ekofeminist anlayış da böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Doğanın dişil çağrışımından da yola çıkarak sanatçılar, tahrip edilen doğaya dikkat çekmiş, kadınlar üzerindeki eril hakimiyet ile doğanın sömürülmesi arasında bir bağ olduğu düşüncesi üzerinde durmuşlardır. Ekofeminizm bu süreçte; odağına doğayı, çevre bilincini, hem kadın hem de doğa üzerinde kurulan tahakküme dair eleştiriye koyan ve genellikle ortaklaşa çalışma, onarım, yenileme gibi kavramları içeren bir akım olarak karşımıza çıkmıştır. Literatür değerlendirmesine dayalı olan bu çalışmada bu alandaki yazın taranmış, insanın doğayla olan ilişkisine yeni bir bakış açısı sunan, sanat ve feminist hareketin kesiştiği noktada ortaya çıkan ekofeminist sanat anlayışının kavramsal boyutu ve tarihsel olarak gelişim süreçleri incelenmiştir. Sanatçılar üzerinden yapılan çözümlenmeler neticesinde, sanatın çevresel farkındalık yaratmak amacıyla bir aracı olarak konumlandırılması, çalışmanın önemini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: kadın, doğa, ekolojik sanat, ekofeminizm, ekofeminist sanat

Ertuğrul Tomsuk, E. (2022).
Kadın, Doğa, Sanat Bağlamında Çevreci Mücadelenin Sanatla Buluşması:
Ekofeminist Sanat
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 111-127.

The Meeting of Environmental Struggle with Art in The Context of Women, Nature, Art: Ecofeminist Art

ABSTRACT

The 60s were the years when the pursuit of rights in many fields was experienced in the most striking form. The art environment, which is directly related to life, has also changed in this context; While conventional art practices were discussed intensively, these pursuits of rights were also reflected in art practices. In the traditional art history narrative, concepts such as genius, mastery and talent, which are the heroic creations of modernism, are attributed to men and women artists are excluded. In response to the patriarchal society mentality that started from the feminist movement; The ecofeminist approach, which combines environmental struggle with art, emerged in such an environment. Starting from the feminine connotation of nature, the artists drew attention to the destroyed nature and emphasized the idea that there is a connection between the masculine domination over women and the exploitation of nature. Ecofeminism in this process; It has emerged as a movement that focuses on nature, environmental awareness, criticism of the domination established on both women and nature, and generally includes concepts such as joint work, repair and renewal. In this study, which is based on the literature review, the literature in this field was scanned, the conceptual dimension and historical development processes of the ecofeminist understanding of art, which emerged at the intersection of art and feminist movement, which offers a new perspective on the relationship of man with nature, were examined. As a result of the analyzes made on the artists, the positioning of art as a tool to create environmental awareness emphasizes the importance of the work.

Keywords: woman, nature, ecological art, ecofeminism, ecofeminist art

GİRİŞ¹

Feminizm 18. yüzyıldan başlayarak kadınlar üzerinde kurulan tahakkümü tartışmaya açan, cinsiyet eşitliğini savunan ve erkek egemenliğine karşı çıkan bir harekettir. Feminizmin en temel amacı, toplumun tüm kesimlerinde karşılaşılan cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmaya çalışmak, kadının erkekle eşit statüde olmasını sağlamak ve kadını ikincil kılan düşünce sistemini değiştirmektir. Buna göre, kadınların birçok alanda ikinci plana atılmasına, baskı altına alınmasına, bedenleri üzerinde söz sahibi olamamalarına, toplumsal rol ve sorumluluklarda eşit bir konumda olmamalarına karşı bir duruştur.

Kadınların toplum içindeki yerini ve rolünü ve haklarını genişletmeyi amaçlayan feminizm, cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan toplumsal hareketlerden biri olarak görülmüş, (Hooks, 2014, s. 12) geçmişten günümüze değişimler geçirmiş, tarihsel süreç içerisinde çeşitli dalgalara ayrılmıştır. Ekofeminizm, 1970'lerin ortalarında, ikinci ve üçüncü dalga feminizmist düşüncenin ve yeşil hareketten hareketle ortaya çıkmıştır. Ekofeminizm, feminizmin mücadele ettiği cinsiyetçi anlayışla mücadele ederken doğa ve çevre sorunlarının da çözümünü için uğraşarak feminizmi ve çevreci anlayışı aynı potada birleştirmektedir (Mellor, 1997, s. 17).

Bu çalışma ile öncelikle kadın-doğa-sanat arasındaki bağdan yola çıkılarak ekolojik sanat ve feminist hareket açıklanmaya çalışılacak ve bu olguların kesiştiği noktada ekofeminist sanat anlayışının ortaya çıkışını sağlayan ortam ve tarihsel olarak gelişim süreçleri incelenecektir. Hem kadın ve doğa üzerinde kurulan tahakküme ve sanat tarihsel süreçte de karşımıza çıkan cinsiyetçi anlayışa karşı, üretim biçimini, ortak çalışma, onarım ve yenileme gibi kavramlara dayandıran bu anlayışın önemi seçilen sanatçılar ve eserleri üzerinden çözümlenmeler yapılarak örneklendirilecektir. Yapılan literatür çalışması neticesinde konu ile ilgili kaynaklar taranmıştır ve bu çalışma nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur.

Doğa ve Çevreci Yaklaşımın Feminist Perspektiften Okunması: Ekofeminizm

Shiva ve Mies'e göre, bilim insanları yeni bir çağa, Antroposen çağına girdiğimizi söylemektedirler. Bu çağda bizim türümüz, yani insan, gezegen üzerindeki en önemli güç haline gelmiştir. Bu dönemde yaşanan iklim değişikliği ve türlerin yok oluşu insan etkinliklerinden ve türümüzün dev ekolojik ayak izinden

¹ Bu Makale Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 15-16 Nisan 2021 tarihlerinde gerçekleştirdiği "AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu"nda sunulmuş ve özeti sempozyum kitabında basılmış sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

kaynaklanmaktadır. Gezegenin ve insanların geleceği, insanın gezegen üzerindeki etkisini ne derece anlayabildiğimize bağlıdır. Kendi rolümüzü mekanistik bir dünya görüşüne, endüstriyel sermaye merkezli rekabetçi bir ekonomiye ve tahakküm, şiddet, savaş ve ekolojik ve insani sorumsuzluk kültürüne dayalı, eski kapitalist ataerki paradigması çerçevesinde kurgulamaya devam edersek, artan iklim felaketleri, türlerin yok oluşu, ekonomik çöküş ve insani adaletsizlik ve eşitsizliğin hızlı yükselişine şahit olacağız (Shiva ve Mies, 2019, s. 23). İnsanın, yeryüzünü paylaştığı diğer biyolojik türlerden kendini üstün görerek, yaşadığı gezegeni küresel anlamda çoğu zaman geri döndürülemez biçimde değiştirme kapasitesine sahip bir güç olarak konumlandırması bu çağa "insan çağı" denmesinin nedenidir. İnsanın ezici bir güç olarak doğa üzerindeki hakimiyet kurma arzusu antroposenin düşüncenin temelini oluşturmaktadır.

Doğa, antik çağlardan itibaren kadın ile özdeşleştirilmiş, Doğa ana kültü ile kadının biyolojik özelliklerinden kaynaklı olarak şekillenen kadının tanrıçalaştırılması birçok medeniyetin inanç sisteminde yer almıştır. Eski Yunan mitolojisinde Gaia'dan önce yeryüzüne kaos hakimdir. Doğa ana, tüm yaşam formlarını içinde barındıran, kendini yenileyen ve değiştiren, kendine ait bir döngüsü olan, dünyadaki varoluşun özüdür ve tüm canlıları kucaklayan kozmik bir semboldür. O, her şeyin yaratıcısı, her şeyin kendisinden meydana geldiği toprak anadır. Doğa; hayat veren, besleyen, doğuran, iyileştiren ve koruyan yönü ile kadınla ilişkilendirilmiş bu nedenle doğaya dişil bir anlam yüklenmiştir. Kadın ile doğa, Antik Yunan'dan beri birbiriyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Platon ve Aristoteles, erkekleri kadından ve doğadan üstün bir konuma yerleştirmiş, dişil olanı aklın karşıtı olan doğayla ilişkilendirmiştir yani dişil olan bedenle ve doğayla, eril olan ise akılla bütünleştirilmektedir. Erkekleri kültürle, kadınları ise doğayla bağdaştıran bu yaygın düşünce biçimi, akıl/duygu ikiciliği ile erkeği etken, kadını edilgen saymaktadır. Platoncu düşüncede akıl ve doğa düzenleri arasındaki ilişki daima bir denetim ve hâkimiyet ilişkisi olarak tasvir edilir (Plumwood, 2020, s. 124). Bu bağlamda doğa olarak tanımlanmak demek, edilgen olarak özne olmayan, aklın ve kültürün kazanımlarının (bu kazanımlar da genelde beyaz, Batılı, erkeğin eseri olarak görülür) yer aldığı ön planın arkasına itilerek konumlandırılmak demektir (Plumwood, 2020, s. 15). Bu ikicilik üstün ve aşağı olarak kültür ve doğayı birbirinden ayırır ve ezen/ezilen, güçlü/güçsüz gibi karşıtlıkları beslemektedir. Medeniyetlerin kurulması savaşçı erkeğin hakimiyet kurma, yağmalama, fethetme ve sömürme hedeflerinin bir sonucudur ve kadının

ikincil konuma itilmesinden, kölelikten, sınıflardan ve kast sisteminden nemalanan sosyal hiyerarşi üzerine kurulmuştur. Doğaya dışıl anlamlar yükleyerek onu kadınla bağdaştıran yaygın düşünce de bu tahakkümü doğallaştırmış ve kadın ile doğayı aklın dışında tutarak, eril düşüncenin kadın-doğa üzerinde hiyerarşik hegemonya kurmasına zemin hazırlamıştır. Bu ikicil yapılanmanın üstesinden gelebilmek için ise çevre ve feminizmi yan yana getiren yaklaşım ile kadın ve doğanın ortak sorunlarının çözümünün de bu ortaklıktan doğabilmektedir.

Ekofeminizmde, doğa ve kadın arasındaki bağ, her ikisinin de erkek egemen dünya tarafından sömürülmesi düşüncesi üzerinden kurulmuştur. Terim, kadınların geçim kaynaklarını korumak ve yaşadıkları toplulukları güvenli kılmak için her daim gösterdikleri çabadaki itici güce vurgu yapar (Shiva ve Mies, 2019, s. 9). Doğa ananın, bütünleştirici, şefkatli, üretken ve koruyucu vasıflarının dışıl çağrışımları, kadının kendini, doğayı, gezegeni, yaşamı, biyolojik ve kültürel çeşitliliği koruma misyonu ile ortaya çıkmaktadır.

Ekofeminizmde siyasi odak dışarıya dönüktür. İlk önermesi, kapitalist ataerkil sistemde kadınların ve doğanın "maddi" kaynaklar olarak görülmesinin yapısal olarak birbiriyle ilişkili olduğudur. (Shiva ve Mies, 2019, s.12). Ekofeminizme göre insanlık tarihi boyunca kadın ve doğa erkek egemen anlayış tarafından kontrol altına alınmış ve metalaştırılarak sömürülmüştür. Ataerkil toplum yapısının, kapitalist sistemlerin kadını ve doğayı ikincilleştirmesi ve doğanın sömürülmesi ile kadının ezilmesi arasında paralel bir ilişkinin varolduğu düşüncesi Ekofeminist anlayışın temelini oluşturmaktadır.

Kavram ilk defa aktivist bir feminist olan, Françoise d'Eaubonne'ün 1974'te yayımladığı *La Féminisme ou la Mort (Feminizm veya Ölüm)* adlı kitapta kullanılmıştır (Ferry, 2000, s. 54). D'Eaubonne kitabında, ekolojik yaklaşımı feminizm ile kaynaştırarak "ekofeminizm" adı altında bu yeni görüşü ortaya atmıştır. Yazara göre ataerkil ve kapitalist sistemler doğanın üzerinde kurduğu gibi kadının üzerinde de hakimiyet kurmak, onu sindirerek sömürmek niyetindedirler diyerek ekofeminizmin ortaya çıkış gayesini anlatır. Terim ilk olarak Françoise d'Eaubonne tarafından kullanılmışsa da, tekrarlanan çevre felaketlerinin tetiklediği yıkıma karşı etkinlik ve protestolar bağlamında popülerlik kazanmıştır (Shiva ve Mies, 2019, s. 59).

Kadınlar ekolojik yıkıma ve nükleer kıyım tehdidine karşı harekete geçtikleri anda, kadına, diğer insanlara ve doğaya yönelik ataerkil şiddet arasındaki bağlantıyı fark etmişlerdir (Shiva ve Mies, 2019, s. 59). Eril zihniyetin, kadınları olduğu gibi, doğayı da tahakkümü altına aldığı ve bu ilişkiler arasında bir ortaklığın olduğunu öne süren

ekofeminizm, doğaya ve kadına yönelik şiddetin aynı elden çıktığı düşüncesine odaklanmıştır. Toplumsal, kültürel, tarihsel bağlamda çevre ve kadın sorunlarına odaklanarak ekoloji ve feminizmin sentezini oluşturan bir toplumsal harekete dönüşmüştür. İnsanlık tarihi boyunca kadın ile doğanın ilişkilendirilmesinden yola çıkılarak her ikisinin de baskı altında tutulduğu düşüncesinden doğan ekofeminizm, doğa ve çevreci yaklaşımı feminist bir perspektiften sunmayı amaç edinerek egemen ataerkil pratiklerde kadının ve doğanın ikincil anlamda araçsal bir konuma büründürülmesine tepki gösterir (Longenecker, 1997, s. 1).

Kadinsız Sanat Tarihi ve Sanat Ortamında Feminizmin Etkisi

Sanat tarihi adı ataerkil yazım şekliyle göz ardı edilen kadın sanatçılarla doludur. Uzun süre büyük sanatçı ve deha kavramları erkeklere atfedilmiş bu süreçte kadın sanatçılar hep göz ardı edilmiştir. Çok da uzak olmayan bir geçmişe bakıldığında, sanat tarihi kitaplarında ve müze koleksiyonlarında tarih boyunca neredeyse hiç kadın sanatçının yer almadığı dikkat çekmektedir.

Sanat tarihçilerinin görüşü olarak kabul gören, batılı erkeğe özgü bakış açısı, sadece elitist olduğu için ya da etiksel açıdan değil, entellektüel bakımdan da yetersiz kalmaktadır. Feminist eleştiri, akademik sanat tarihinin varlığı açıkça kabul edilmeyen değerler sistemini göz önüne almak, tarihsel araştırmalara istenmeksizin dahil olan bir öznenin varlığını hesaba katmak konusundaki ihmalleri gözler önüne sermiş, böylece sanat tarihinin kavramsal açıdan nasıl bir kibir ve tarihüstü naiflik taşıdığını göstermiştir (Nochlin'den aktaran Antmen, 2020, s. 120).

Linda Nochlin'in 1971'de yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, o tarihe kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihinin yalnızca kadın değil, her "öteki"ni dışlama biçimlerini/süreçlerini/ yöntemlerini irdelene önerisiyle çığır açıcı bir öneme sahiptir (Antmen, 2020, s. 10).

1960'ların sonlarında büyük bir değişime uğrayan sanat ortamı birçok eş zamanlı yeni akım yaratmış, farklı disiplinlerin iç içe geçtiği, yeni üretim biçimlerini mümkün kılan bir kırılma yaşamıştır. Dünyanın birçok noktasında özellikle de ABD'de birçok alanda yaşanan gelişmeler bu dönüm noktasını ve çeşitliliği beslemiş, farklılaşan bakış açıları bu değişimden etkilenmiştir. Dönemin çok sesli yenilikçi eğilimleri içerisinde ortaya çıkan, ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı gibi birçok ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatta feminist hareket 1960'larda ortaya çıkan feminist hareketin ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlamıştır. Tarihsel süreçte meşruiyet kazanmış ayrımcı kültür politikalarıyla mücadele ederek erkek egemen sanatsal modernizmin kırılma sürecine katkıda bulunan Feminist sanat alanında yaşanan gelişmeler, tarihin göz ardı ettiği kadın sanatçıların keşfine neden olmuş, yeni yazılan sanat tarihlerinde

kadın sanatçıların gündeme gelmesinde rol oynamış ve kurumlarda kadın sanatçıların geçmişe oranla daha fazla temsil olanağı bulmasını sağlamıştır (Antmen, 2012, s. 329).

Sanatta Feminist hareket 1960'ların sonuna doğru, kendisinden biraz öncesinde ortaya çıkmış olan feminist hareketler çerçevesinde şekillenmiş ve siyasi aktivizmin etkisiyle ortaya çıkmıştır (Gouma-Peterson ve Matthews, 2020, s. 33). Feminizmin en önemli özelliklerinden olan; kadın haklarının korunması, erkeklerle eşit hukuki, toplumsal ve cinsiyet eşitliği gibi konuları sanat aracılığı ile temsil eden sanatçılar tarafından başlatılmıştır. Kökeni çok daha eskilere dayanan feminist söylemin, bu yıllarda yaşanan hareketlilik ile dikkat çekmesinin ardından, kadınların sanatta, bilimde, müzik ya da herhangi başka bir alanda neden tarih sahnesinde yer almadığı sorusu gündeme gelmiştir.

Dönemin hareketliliğinden etkilenerek, yeni farkındalıkların geliştiği ve insanlığın karşı karşıya olduğu önemli sosyal, siyasal, kültürel, etik konulara değinen bir takım söylem biçimleri içinde doğa, çevre, kültür, kadın meseleleri gibi konular önem kazanmıştır. Dönemin önemli hareketlerinden biri olarak karşımıza çıkan Arazi sanatı da bu eğilimler içinde yer alan ve 1960'lardan itibaren yükselişte olan çevre hareketlerine paralel olarak gelişmiştir. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin cinsiyet, ırk, kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde, sokakta olan biten hareketlilikten beslenen sanatçılar, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmişlerdir (Antmen, 2012, s. 251).

Bu süreçte ortaya çıkan Arazi Sanatının temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisinin yanında bu dönemde ortaya çıkan çevreci hareket vardır (Antmen, 2012, s. 251). Arazi sanatı bu dönemde hippie hareketlerinin bir uzantısı olarak ortaya çıkan doğayı kutsayan yaklaşımlara ilginin artması ile çevreci hareketin endişelerinden beslenmiştir.

20. yüzyılın sonlarında bozulan çevrenin verdiği alarmlar daha duyulur hale gelmeye başlamış endüstriyel gelişmenin yan etkileri daha çok hissedilmeye başlamıştır. Arazi sanatı kapsamında sanatçıların dönemin çevre bilinçlenmesi dalgasından ne kadar etkilendiği düşünülse de bazı Arazi Sanatı örnekleri çevrecilerin tepkilerine neden olmuştur. Akımın öncü isilerinden Robert Smithson'ın kamyonlar dolusu asfalt, cam, tutkal ve kükürt dolu varilleri içeren eylemleri gibi örnekler aynı kaynaktan beslenen fakat daha çevreci bir nosyon benimsemiş olan ekolojik sanatın arazi sanatından ayrılmasına neden olmuş ve ekolojik konularda artan farkındalık

ve günümüzün de krizi olarak algılanan iklim değişikliği meselelerine karşı ilgi ile ortaya çıkmıştır. 1960'ların sonu ve 1970'lerdeki erken dönem ekolojik eserler bu baş döndürücü sanatsal ve teorik karışımdan doğmuş ve giderek güçlenen bir çevreci hareketin endişeleri ile birleşmiştir (Brown, 2014, s. 12). Ekolojik sanat, sürdürülebilir arazi kullanımı, doğal süreçler, biyolojik çeşitlilik, habitat koruma ve yenilenebilir kaynaklar gibi konuları ele almıştır. Bunun yanında odağına doğayı alan Arazi sanatı, yamaç kenarlarında delikler kazan ve yarıklar açan, arazinin şeklini "maskülen" bir yok sayma etkinliği ile değiştiren, inşacı bir zihniyete sahip erkeklerle dolu bir tür olma özelliğini taşımıştır. Bu nedenle ekolojik sanatın daha çevreci bakış açısını, iyileştirici ve onarıcı misyonunu benimseyen kadın sanatçılar ekofeminist düşünce biçiminden beslenerek ortaya doğal ve kentsel ekosistemlerin karşılaştığı sorunlara çözümler arayan, kadın ve çevre sorunlarına odaklanan, ekolojik sanat eserleri öneren yeni bir pratiğin oluşmasına neden olmuşlardır.

Çevreci Mücadelenin Kadın Gözüyle Okunması: Ekofeminist Sanat

Günümüzde çevre sorunlarına, doğanın tahribatına eğilen sanat pratikleri gün geçtikçe artmakta, son yıllarda doğayı kendisine özne edinen sanat anlayışı ana akımlardan biri haline gelmektedir. İnsanoğlunun gezegen üzerindeki etkisini inceleyen işler çoğalmakta ve çevre ile ilgili ciddi sorunları gündeme getiren sanat, kıyıda kenarda olmaktan çıkmış, sahnenin merkezinde yerini almıştır. Doğal dünyayı sadece bir ilham kaynağı ya da temsil edilecek bir konu olarak ele almaktan öte doğrudan etkilenilmesi düşünülen bir alan – yaratıcı araçlarla dönüştürülecek ve iyileştirilecek bir eylem alanı olarak görme eğilimi giderek artmaktadır. Brown'a göre, bu eğilim ekolojik konularda artan farkındalık ve 1960'lardan itibaren yükselişte olan çevre hareketine bağlı olarak gelişmiştir. Günümüzün krizi olarak algılanan iklim değişikliği de böylelikle sanatçıların birçoğunun pratiğine ilave bir ivme ve aciliyet kazandırmıştır (Brown, 2014, s. 7). Bu bağlamda ekolojik düşüncenin feminist söylemle birleştiği notada ortaya çıkan Ekofeminist sanat ile sanatçılar; insan eli ile tahrip edilen ve bozulan doğanın tamiri için mücadele vermişlerdir. Son zamanlarda doğal afetlerdeki artış, küresel ısınma, ekonomik krizler ve toplumdaki bilinçsiz tavır, eril düşüncenin ürünü olarak görülmüştür. Sanat tarihsel süreçte kadın sanatçıların göz ardı edilmesi ve uzun süre yok sayılması kadına yönelik cinsiyetçi ayırımın bir başka şeklidir. Ekofeminizm ile birlikte doğaya ve kadına

yönelik bu tahakküm geleneği kadın sanatçıların ekofeminizmin sanata bir yansıması olarak doğaya yönelik işler üretmesine neden olmuştur. Bu sebeple erkek egemen sanat tarihsel süreçte bu dönem feminizmin etkisi ve kadın sanatçıların artan katılımı önemlidir.

Bu dönem kadın sanatçılar ise daha doğayla işbirlikçi, iyileştirici ve onarıcı sanat pratikleri geliştirmişlerdir. Bu bağlamda Ekofeminist düşünce, feminist sanat hareketlerinden güç almış, çevre sanatı pratiklerinden beslenmiş ve ekofeminist sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Kadın sanatçılar bütün tarihsel ve mitik anaç kimlikleriyle birlikte arazinin sosyal ve kültürel rezonanslarına, kendisinin erkek benzeriyle paralel, ancak bundan önemli derecede farklı bir biçimde bağlı bir sanat üretimi içine girmişlerdir. Bir bakıma ekofeminizmin ana düşüncesinin altını çizmişler, kadın ve ekolojik çevreyi yani doğayı birbiriyle ayrılmaz bir bütün olarak görmüşlerdir. Çevre tahribatının esas sorumlusu erkek egemen dünyanın hırslarının ve ataerkil kapitalist düşünce biçimlerinin, kadına yönelik cinsiyetçi bakış ve şiddetle, ekolojik tahribatla güçlü bir ilişki içinde olduğunu savunmuşlardır.

Ekofeminizm, kadına üstünlük kurma amacıyla olan erkek egemen anlayışın, tabiatı da sürekli kontrol altına alma isteğiyle dönüştürerek ve inşaacı bir tavırla hareket ederek ekolojik sorunlara sebep olduğu düşüncesine odaklanmıştır. Bu bağlamda ekofeminist sanatçılar, kadına ve doğaya karşı işlenen suçların kaynağını tek görmüş, çözümü erkek egemen anlayıştan kurtuluşa bulmuşlar ve sanatsal üretimlerini bu yönde geliştirmişlerdir. Performans Sanatı için yeni ele alışı biçimleri meydana getirerek bu sanat dalının sınırlarını yeniden şekillendirmişler, bu bağlamda performansı ekolojik sanatla birleştirmiş; iyileştirici ve onarıcı performanslar sergilemişlerdir.

Alman sanatçı Joseph Beuys'un insan ve doğal çevre arasındaki ilişki güçlendirmek ve doğayı ve toplumu iyileştirmek gibi amaçlar doğrultusunda yaptığı performatif eylemlerini hatırlamak gerekir. Beuys, hem sanat ortamını hem de toplumu iyileştirmek için doğa, sanat, ekoloji, politikayı bir araya getirmiş ve sanat pratiğini bir sosyal sorumluluk mantığıyla kurgulamıştır. Beuys, 1982'de Dokümenta 7'de Kassel şehrini 7000 meşe ağacı ile ağaçlandırdığı eyleminde dünyayı yeniden yeşillendirme girişimi ile sağlıklı bir toplum ancak -doğayla kopan bağın tekrar inşası ile- yani sağlıklı bir çevre ile mümkündür düşüncesi üzerinde durmuştur. 7000 Meşe Projesi'nde insanların iyileşebilmesi ve kendilerine yeni ve sağlıklı bir yaşam kurabilmesi için yaşadıkları çevrenin de önemi olduğu vurgulanmaktadır. Beuys'un

sağlıklı bir dünya konusunda duyduğu kaygılar onu, her ağaç, her toprak parçasını, henüz kirlenmemiş ırmakları, eski kent merkezlerini korumaya ve bütün plansız yenileme projeleriyle savaşmaya and içmiş Yeşil Hareket'in ve Yeşiller Partisinin kuruluş çalışmalarına katılmaya itmiştir (Atakan, 2008, s. 79). Ekofeminist sanatçılar da işlerinde performansı sıkça kullanmışlar ve bu eserler aracılığıyla ekolojist bir fayda sağlama amacı gütmüşlerdir. Sanatçılar, geleneksel kadın rollerinin potansiyelini ve sınırlamalarını –Modernizmin yapabileceği gibi, bunları bir tür nostaljik, sıradan, teatral dağınıklık olarak reddetmek yerine- sorgulamaya, çevrelerindeki öğelerle birlikte ele almaya ve bunları kendi uygulamalarına dahil etmeye başladıklarında, sanat pratiğinin özünü değiştirmeye başlamışlardır. Dikkatlerini doğa-kadın ilişkisine çeviren bu sanatçıların işlerinde, gündelik etkinlikler (yıkamak, temizlemek, bahçe işleriyle ilgilenmek, çocuk büyütmek) tam da sanatsal sorgulama için gerekli olan işlenmemiş materyali bünyesinde barındıran alan olmuştur. Geleneksel olarak feminen olan ile ilişkilendirilen nosyonlara bağlı bulunan, çevreye yönelik ilginin genelleştirilmiş bir yeniden uyanışıyla tam anlamıyla bütünleşen, dönemin öncülerinin arasında yer alan ve önde gelen kadın figürlerin eserleri, dönemin kültürel söyleminin ve uygulamasının rotasını önemli derecede değişikliğe uğratmıştır. Bu performanslar kadına yüklenen görevleri alıp bu eylemleri malzemesine dönüştürmüş ve ilgisini bozulan çevreye yönelterek bunu yeni bir sanatsal pratik olarak ortaya sunmuştur.

Agnes Denes, 1960'ların başlarından itibaren çevre konularına eğilmiş, gezegenimizin karşı karşıya olduğu zorluklar üzerine düşünmek ve bunlara çözümler sunmak için gerçekleştirdiği ekolojik sanat performansları ile tanınmıştır. Birçok disiplini birleştiren insan ve çevre sorunları konusunu odağına alan sanatçının 1982'de New York'ta gerçekleştirdiği performans bu alanın önemli örneklerinden biridir. Sanatçı aylar süren hazırlıklar sonunda *Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme* isimli çalışmasını Manhattan'ın Wall Street ve Dünya Ticaret Merkezi arasında bulunan bölgede gerçekleştirmiş ve âtil halde moloz yığılı bir dolgu sahasına iki dönümlük buğday ekmiştir. Dünyanın para piyasalarına yön veren ve yüksek iş merkezleriyle ünlü olan bu bölgede, bu binalar arasında kalmış alanın tarım alanı olarak kullanılması ile sanatçı eril ile dişil olanın zıtlığını ortaya koymuş, süreç sonucunda New York'un merkezinde işlevsiz bir alan verimli bir tarlaya dönüştürülmüştür.



Görsel 1. Agnes Denes, *Wheatfield - A Confrontation (Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme)*, 1982, New York

Agnes Denes, 1982'de New York'taki dünyanın para ve borsa piyasalarının merkezi durumunda olan Wall Street ve Dünya Ticaret Merkezi yakınlarında bulunan Battery Park'a buğday ekmiş ve dört ay boyunca bu bölgenin tüm zirai bakımını kendisi üstlenmiş ve buğday tarlasının hasatını da gerçekleştirmiştir. Böylece gıdanın temelini oluşturan ve enerji, ticaret gibi kavramların sembolü niteliğindeki buğday, bu eserle birlikte kötü yönetim, israf, ve ekolojik kaygının sembolü haline gelmiştir.



Görsel 2. Patricia Johansen, *Fair Park Lagoon*, 1981-86, Dallas

1981'de Dallas'ta terk edilmiş bir bataklığı yeniden tasarlayan Patricia Johansen, tamamen yeni bir ekosistem oluşturmaya karar vererek bu çevresel anlamda bozulmuş yerde bitki, hayvan ve insan hayatını tekrar canlandırmıştır.

Yenilenen ve dönüştürülen bataklıkta yeniden hayat başlamış ve alan böylelikle rehabilite olmuştur.



Görsel 3. Kathryn Miller, *Seed Bomb- Tohum Bombası*, 1992, Kalifornia

Başka bir örnekte, sanatçı-biyolog Kathryn Miller, doğal bitkilerden elde ettiği toprak ve tohumları sıkıştırarak tohum bombası haline getirmiş, bu bombaları özellikle de bitki örtüsü bozulmuş yerlere atarak uzun süreli bir performansa imza atmıştır. Sanatçı bu performansı ile boş tarlaları "bombalayarak" cesur ama mizahi bir dizi sanatsal yeniden yapılandırma süreci geliştirmiş, eylemini boş ve âtil alanlardan, şehir merkezlerine birçok yerde tekrarlamıştır.

Mierle Laderman Ukeles, bu alanın en önemli temsilcilerinden ve aynı zamanda ekolojik performans sanatının da yaratıcılarından biri olarak kabul edilmektedir. 1973-74 arasında, Bakım Sanatı Performans Serisi için *Hartford Wash: Wash, Tracks, Maintenance: Outside* isimli işini 1973'te Hartford CN'deki Wadsworth Athenaeum'da gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu iş için müzenin içinden, galeri bölümünden dışarıya kadar merdivenlerini silmiş, tozları almıştır. Böylelikle kadına atfedilen bakıcı, temizlikçi gibi rolleri, sanat tarihinin mabedi sayılan bir mekânı temizleyerek sorgulamaya açmıştır. Bu çalışma, ile ekofeminist düşüncenin büyük ölçüde bir parçası olurken, sanatçının gerçekleştirdiği eylemler, gezegenin koruyucusu olma meselesinin ne kadar önemli ve zamansız bir eylem olduğu göstermiştir.



Görsel 4. Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Wash, Tracks, Maintenance: Outside*, 1973-74, Connecticut, ABD

1976'da Ukeles, performans serisi olan *Touch Sanitation Performance* adlı işini farklı yer ve zamanlarda birçok defa tekrarlamış, sekiz binden fazla temizlik işçisiyle el sıkışarak her birine "New York'u canlı tuttuğunuz için teşekkürler" demiştir. Gerçekleştirilen performans ile sanatçı binlerce şehir temizlik işçisiyle tokalaşmış ve bu hareket yıllar boyunca kamusal alanda birçok ekolojik müdahaleye ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 5. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1976, New York



Görsel 6. Jo Hanson, *Art That's Sweeping the City, San Francisco, 1980*

Bu mücadelenin güçlü savunucularından ve WEAD'in kurucularından olan ekoloji sanatçısı Jo Hanson, San Francisco'da Buchanan Caddesi'ndeki evinin kaldırımını her gün süpürmeyi içeren performansa dayalı bir çalışma geliştirmiştir.

WEAD (Women Eco Artists Dialog), adil ve sağlıklı bir dünya hedefine doğru çalışan feminist eko-sanatçılar, eğitimciler, küratörler ve yazarlardan oluşan öncü bir ağıdır. WEAD, ekoartist çalışmalarının sanal galerisi olarak hizmet veren, sanatçıları ve küratörleri sergi fırsatlarıyla buluşturan ve aydınlatan bir web sitesine (weadartists.org) sahiptir. Burada topluluğun amacını, "Sanatçılara, küratörlere, yazarlara, sanat ve kamusal sanat yöneticilerine, sanat ve ekoloji eğitimcilerine, disiplinler arası profesyonellere ve diğerlerine ekolojik sanat ve sosyal adalet sanat alanları hakkında bilgi sağlamak. Ekolojik ve sosyal adalet konularında çalışan sanatçılar arasında uluslararası ağ oluşturmayı kolaylaştırmak. Çevresel ve sosyal adalet sanatının alanlarını ve anlayışını ilerletmek" şeklinde özetlemişlerdir (<https://www.weadartists.org/copy-of-history>). WEAD, ekofeminist sanat anlayışı için tek bir tanımı veya bir dizi kültürel, politik veya sosyal inancı reddetmiş bunun yerine tüm bu farklılıkları renkli kolektif bir şemsiye altında bir araya getirmiştir. Topluluk kadın bakış açısıyla, ekolojik ve sosyal adalet alanını ve anlayışını geliştirmek için uluslararası iş birlikleri kurarak çalışmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Ekofeminizm 1970'lerde feminist hareketlerle birlikte doğmuş, kadının sömürülmesi ve istismarı, kadın bedenine ve doğaya uygulanan tahakküm arasında bir bağlantı olduğu fikrinden doğmuştur. Kadın ile ekolojik çevreyi yani doğayı birbiriyle ayrılmaz bir bütün olarak görmüş ve bu görüşe göre, ekolojik tahribatın esas sorumlusunun erkek egemen dünya görüşü olduğu kanısına varılmıştır. Eril tahakküm hem doğa hem de kadın üzerinde hissedilmektedir.

Ekofeminist sanat, feminist söylem ve sanat hareketlerinden güç almış, çevre sanatı ve ekolojik sanat gibi odağına doğayı koyan sanatsal pratiklerden beslenmiştir. Bu noktada ekofeminist sanatçılar, kadın ve doğa sorunlarını birlikte ele almış, erkek egemen anlayıştan vazgeçilerek, kadın sorunları ile ekolojik sorunların birlikte çözülebileceğini inanmışlardır. Sanatçılar kadının tedavi edici ve dönüştürücü tavrı ile işler üretmiş, bakım ve onarımı bir sanatsal yöntem olarak kullanarak, yeryüzüne kalıcı ve iyileştirici bir misyonla dokunmayı tercih etmişlerdir. Araştırma kapsamında ekofeminizmin ve sanatta yansımaları olarak kabul edebileceğimiz ekofeminist sanatın gelişim süreci ve ana argümanları serimlenmiştir.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı; ekofeminist sanatın tarihini, kavramsal boyutunu ve feminist ideoloji ile ekolojik unsurları sanatsal bir bakış açısıyla ele alan sanat görüşünü irdelemektir. Bu bağlamda, kadın ve doğayı birbiriyle ayrılmaz bir bütün olarak gören ve doğa-sanat-kadın düzlemlerine feminist eleştiri getirerek, çevreci mücadeleyi sanatla buluşturarak işler üreten ekofeminist sanatçıların eserleri incelenmiştir. İnsanlık tarihi boyunca süregelen ve özellikle günümüzün en önemli ve dikkat çeken konularından biri haline gelen ekolojik kriz, sanatsal bağlamda ele alınmış ve sanatçılar tarafından bozulan çevreye yapıcı çözümler üretme amacıyla gerçekleştirilmiş olan performanslar, ekofeminist sanat anlayışı çerçevesinde örneklenmiştir. İncelenen bu yapıtların çözümlenmeleri neticesinde sanatçıların, doğayla kurguladıkları iş birliği eylemleri sayesinde, sanat yoluyla yeryüzü üzerinde olumlu ve iyileştirici bir etkiye sahip olabilecekleri görülmüştür.

Doğayla olan ilişkimize yeni bir bakış açısı getirmesi ve sanatın bu amaçta bir aracı olarak kullanılması ile geçim kaynaklarının iyileştirilmesi, daha iyi bir çevre yönetimi, toplumsal eşitsizlikler, ekolojik tahribat ve iklim adaleti gibi konulara sosyal ve çevresel farkındalık ve bilinç yaratmada sanatın rolünün önemi ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3. Baskı). İstanbul: Sel.
- Antmen A. (2020). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6. Baskı). İstanbul: İletişim
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (1. Baskı). İzmir: Karakalem.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji* (Çev. E. Gözğü, Y. Adam). İstanbul: Akbank.
- Denes. A. (2020). *Wheatfield - A Confrontation (Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme)*. [Fotoğraf] <https://ajournal.blog/Ajournal/Icerik/manhattanda-bir-vaha-agnes-denesin-bugday-tarlası> (Erişim tarihi: 11.12.2021)
- Ferry, L. (2000) *Ekolojik Yeni Düzen* (Çev. T. Yılmaz). İstanbul: Y.K.Y.
- Gouma-Peterson, T., Mathews, P. (2020). *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*. Ahu Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6. Baskı) (s. 13-118). İstanbul: İletişim
- Honer, M. (1992). *Seed Bomb* [Fotoğraf] <http://www.kathrynamiller.com/index.html> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
- Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika* (Çev. A. Yıldırım) (1. Baskı). İstanbul: Bgst
- Nochlin, L. (2020). *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* Ahu Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6. Baskı) (s. 119-159). İstanbul: İletişim
- Longenecker, M. (1997, Ekim). *Women, ecology and the environment: An introduction*. *NWSA Journal*, sayı:9, 1-17. https://www.jstor.org/stable/4316527?casa_token=DAWMEYOtQvMAAAA%3AEcSja7t4XXAhnlMtKgfNsNp_w9xxlGfOL1aaMk07SgvYrsi_Uc6AJ2s6t7FhxU4VycP7Es5nxopGNC3dNsTfslEVXb3n1xvAuMN3AvqlgzZ-K8ptSs&seq=1#metadata_info_tab_contents (Erişim Tarihi: 02 Aralık 2021).
- Mellor, M. (1993) *Sınırları yıkmak: Feminist Yeşil Bir Sosyalizme Doğru* (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Ayrıntı.
- Milliss, I. (2020). *Touch Sanitation Performance* [Fotoğraf] <https://www.artlink.com.au/articles/4853/escaping-freedom-towards-a-culture-of-mutuality/> (Erişim

tarihi: 16.12.2021)

Plumwood, V. (2020). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (Çev. B. Ertür) (3. Baskı). İstanbul: Metis.

Shiva V., Mies, M. (2019). *Ekofeminizm* (Çev. İ. U. Kelso) (2. Baskı). İstanbul: Sinek Sekiz

The Schuylkill Center. (2012). *Fair Park Lagoon* [Fotoğraf] https://www.schuylkillcenter.org/art/?page_id=257 (Erişim tarihi: 16.12.2021)

Wead, (2021). *Our Mission*. <https://www.weadartists.org/about> (Erişim tarihi: 28.10.2021).

Wetzler, R. (2016). *Hartford Wash: Wash, Tracks, Maintenance: Outside* [Fotoğraf] <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

Zimbardo, T. (2013). *Art That's Sweeping the City* [Fotoğraf] <https://openspace.sfmoma.org/2013/03/receipt-of-delivery34/> (Erişim tarihi: 16.12.2021)

Bir Pazar Günü (1930) Filmi Üzerinden Kracauer'ın Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış

Geliş Tarihi/Received: 18.04.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 24.08.2022
DOI: 10.46372/arts.1104989

Dr. Öğr. Üyesi Meliha Elif DEMOĞLU
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
ekurtoglu@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1448-6991

ÖZ

Gerçekçi kuramcılardan Siegfried Kracauer, sinemaya toplumbilimsel açıdan yaklaşan ilk kuramcılardan biridir. Caligari'den Hitler'e (1947, 2011a) eserinde Weimar dönemi sinemasını incelemiş ve Nazi Partisi iktidara gelmeden önce filmlerde faşist eğilimlerin simgelerinin görülebileceğini dile getirmiştir. Sinemanın toplumu gerçekçi biçimde yansıtmaya gerektiğini ifade eden Kracauer, fiziksel gerçekliğin sinemada 'bulunmuş öykü' (found story) ile yakalanabileceğini belirtmiştir. Bulunmuş öyküde, hayatın doğal akışının yakalanması, belirsizlik gibi unsurlar önem kazanmaktadır. Bulunmuş öykü, sinemada gerçekliğe ulaşmada işlevsel bir biçim olmasına rağmen toplumun gerçekliğini yansıtmada tek başına yeterli değildir. Naziler iktidara gelmeden hemen önceki yılların Berlin'ini belgeleyen, sıradan insanların kendi gündelik yaşamlarını canlandırdığı Bir Pazar Günü (1930, R. Siodmak, E. Ulmer) filmi, Weimar dönemi sineması içerisinde çekim koşulları, belgesel ve kurmaca arasında kurduğu köprü açısından ayrıksı bir yerde dururken, filmde bulunmuş öykü yapısı görülmektedir. Aynı zamanda, Kracauer'ın Caligari'den Hitler'e (2011a) kitabında eleştirdiği Weimar dönemi sinemasının ürünü olmasıyla, eleştirel bir okumaya imkân tanımaktadır. Bu çalışmada, bulunmuş öykü yapısını, sinema ve toplum ilişkisi bağlamında incelemek amacıyla Bir Pazar Günü filmi toplumbilimsel yöntemle analiz edilmiştir. Kracauer'ın Caligari'den Hitler'e (2011a) kitabında eleştirdiği film, yazarın Film Teorisi (2015) kitabında ideal film biçimi olarak öne sürdüğü bulunmuş öykü yapısını taşısa da, bu yapının toplumun, dönemin gerçeklerini aktarmada tek başına yeterli olmadığı ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: sinema, toplum, kracauer, bulunmuş öykü, menschen am sonntag

Demiroğlu, M. E. (2022). Sanat Alanının
Bir Pazar Günü (1930) Filmi Üzerinden Kracauer'ın Bulunmuş Öykü Kavramına Bakış.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 128-150.

A View on Kracauer's Concept of Found Story Through *People on Sunday* (1930)

ABSTRACT

Siegfried Kracauer, is one of the first theorists who approached cinema from a sociological perspective. In his book *From Caligari to Hitler* (1947, 2011a), he examined the cinema of the Weimar period and stated that symbols of fascist tendencies can be seen in films before Hitler came to power. Expressing that cinema should reflect society realistically, Kracauer states that physical reality can be captured in cinema with a 'found story'. Although the found story is a functional form in capturing reality in cinema, it is not sufficient by itself to reflect the reality of society. *People on Sunday* (1930, R. Siodmak, E. Ulmer), which portrays the daily lives of ordinary people, is in a unique place in terms of shooting conditions, the bridge it builds between documentary and fiction in Weimar cinema era. And also structure of found story can be seen in film. At the same time, it allows for a critical reading as it is a product of the cinema of the Weimar period, which Kracauer criticizes in his book *From Caligari to Hitler* (2011a). In this article, in order to examine the found story structure and Kracauer's understanding of realistic cinema in the context of the relationship between cinema and society, the film *People on Sunday* will be analyzed with the sociological method. As a result, although the film overlaps with the found story structure, it has been seen that it is not sufficient on its own to reflect the period and society.

Keywords: society, film, kracauer, found story, people on sunday,

GİRİŞ

Tolstoy (2013)'un deyimiyle sanat, başkası tarafından yansıtılan duyguları duyarak ya da görerek algılayan birinin, algıladığı duyguların aynısını yaşamasını temel alan bir etkinliktir. Sanata konu olan duygu, güçlü ya da zayıf, önemli ya da önemsiz, yüce ya da bayağı nasıl olursa olsun dinleyene, okuyana ve izleyene geçebilen her duygudur (Tolstoy, 2013, s. 49-50). Bu anlamda, 'onaylanmış olanı ve paylaşılanı yüceltilmiş hale getiren bir güç' olarak toplum (Bauman, 2018, s.10) ve duyguları etkileme ve topluma ulaşma anlamında sanatın etkileşimi kaçınılmazdır.

Savaş gibi yıkıcı toplumsal olayların yaşandığı dönemlerde sanatın etkileme gücünden propaganda aracı olarak yararlandığı görülmektedir. Örneğin I. Dünya Savaşı'nda verilen ağır kayıpların ardından asker toplamada geleneksel yöntemler yetersiz kalmış; halk gazete, afiş ve sinema gibi kitle iletişim araçları yoluyla devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Propaganda aracı olarak sinema, 1917 sonrası Sovyet Rusya ve 1933 sonrası Nazi Almanya'sı gibi tek parti devletlerinde açıkça kullanılmıştır (Clark, 2004, s.12). Arnold Hauser ise filmi, *Sanatın Toplumsal Tarihi* kitabında, günümüzün bireysel uygarlığının başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adım olarak nitelendirmektedir (1984, s. 421).

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemde, bilimsel bir icattır. Seyircilerin algısında o zamana kadar var olmayan yeni bir algılama biçimidir. Bu yeni bakışın ve aygıtın özelliği, görüntüleri, gündelik hayatta kavradığımız gibi hareketli biçimde kaydedebilme gücüdür. Seyircilerin algısına, görüntülerin hareket etmesi yerleşince etkisini yitirmeye başlayan sinema; tarihin tozlu sayfalarına kalkma tehlikesiyle karşı karşıyayken, düş gücüyle birleşerek kendine sınırsız bir kapı aralamıştır. İlk görüntüler, gerçekliği olduğu gibi kaydederken, kurmaca öykünün ve düş gücünün sinemayı kucaklamasıyla, iki farklı alan da belirlenmiş olur. Bu iki ve en temel eğilim olan, gerçekliğin olduğu gibi kaydedilerek aktarılması ve öykülü bir gerçekliğin düzenlenmesi, sinemada gerçeklik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.

Bir yandan sessiz olan sinemanın imgelerle bir öykü yaratabilmesi; diğer yandan da gündelik hayatın ve toplumun gerçeklerini olduğu gibi kaydederek geleceğe taşıyan bir bellek işlevi görmesi, sinemada gerçekliğe farklı yaklaşımların oluşmasına neden olmuştur. Bu noktada ortaya çıkan Biçimci Kuram ve ardından gelişen Gerçekçi Kuram, sinemanın seyirci üzerindeki etkisini, topluma yön vermede bir araç olma yetisini ve etkili bir propaganda aracı olma özelliğini tartışmaya açmıştır.

Gerçekçi Kuramcılardan Siegfried Kracauer, sinemanın toplumun gerçeklerini göstermesi gerektiğini savunmaktadır. 1932 yılında Frankfurter Zeitung Gazetesi'nde yayınlanan 'Sinema Eleştirmeninin Görevi' adlı yazısında filmleri, kazanç sağlamak için üretilen ortalama filmler ve kitleleri aydınlatmayı amaçlayan, sanat değeri taşıyan gerçekçi filmler olmak üzere ikiye ayırmıştır (Aktaran, Özden, 2004, s.39). Kracauer'in ilgilendiği ve önemli gördüğü alan sanatsal değer taşıyan gerçekçi filmlerdir. Kracauer, bu filmler incelenirken yalnızca toplumbilimsel bir analiz üzerinde durulmaması gerektiğini, buna ek olarak filmlerdeki estetik unsurlarının da çözümlenmesi gerektiğini belirtmiştir (Aktaran Özden, 2004, s.40). Kracauer, yalnızca gerçekleri olduğu gibi gösteren bir sinemadan bahsetmemektedir. Bahsettiği sinema, gündelik hayatta var olan, hep orda olan, arada kalmış bir gerçekliğe, hikâyenin de gücünü katan bulunmuş bir öykünün yaratıcı biçimde işlenmesidir. Diğer gerçekçi kuramcılarla arasındaki fark hem biçimcilere hem de gerçekçilere yakın duran bir tarza sahip olmasıdır.

Bu çalışmanın amacı sinemanın toplumu yansıtmaya gücünü, toplumsal gerçeklikle kurduğu ilişkiyi önemseyip eserlerinde öne çıkaran Kracauer'in öne sürdüğü bulunmuş öykü biçiminin toplumu yansıtmada tek başına yeterli olup olmadığını tartışmaktır. Bu bağlamda örneklem olarak *Bir Pazar Günü* (Menchen Am Sonntag, Yön: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, 1930) adlı Alman yapımı film seçilmiştir.

Kracauer'in savunduğu bulunmuş öykü, gerçek hayatta var olan sıradan bir öykünün keşfedilerek canlandırılmasından oluşmaktadır. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi, Alman yapımı olması, Kracauer'in toplumsal gözlemlerini Frankfurter Zeitung adlı gazetede kaleme aldığı bir dönemde çekilmesi, gerçekte var olan sıradan hikayeleri konu alması, filmde Kracauer'in eserlerinde önem verdiği kent ile toplum etkileşiminin görünürlüğü ve dönemin yaşamını gündelik hayattan rastlantısal olarak çekilen görüntüler eşliğinde ortaya koyması açısından bu çalışmada Kracauer'in bulunmuş öykü kavramının tartışılmasını olanaklı kılmaktadır.

Diğer yandan *Bir Pazar Günü* (1930) filmi Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e* (2011a) kitabında eleştirdiği filmler arasında yer almaktadır. Bu kitabında Kracauer, Weimar Dönemi sinemasını olumsuz eleştirmektedir. Bu anlamda filmin, hem Kracauer'in önerdiği bulunmuş öykü yapısına uygun olduğu diğer yandan toplumu ele alış biçimi ile, dönemin gerçeklerini tam olarak yansıtamadığı görülmektedir.

Film ele alınırken, öncelikle Kracauer'in önemseydiği toplumbilimsel yapının

incelenmesine olanak tanıyan toplumbilimsel analiz yöntemi seçilmiştir. Özden, *Film Eleştirisi* kitabında, 'bir filmin toplumla kurduğu ilişki, toplumsal bir dışavurum sağlama yönüyle ön plana çıktığı zaman' toplumbilimsel analiz yöntemiyle incelenebileceğini ifade etmektedir (Özden, 2004, s. 13). Toplumbilimsel analiz yönteminde, filmin çekilmiş olduğu dönemin toplumsal koşullarının incelenmesi gerekmektedir. Film, hangi türde olursa olsun sosyolojik veriler içeren bir belge niteliğindedir. Bu yaklaşım filmleri, içinden çıktığı toplumun 'değerlerini, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü' olarak incelemektedir (Özden, 2004, s.155).

Güçhan'ın ifade ettiği üzere, sinema ve toplum ilişkisini bir filmde inceleyen araştırmacıların, filmlerin içeriği ile sosyo-kültürel yapı arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve filmin ait olduğu toplumu nasıl yansıttığını sorgulaması gerekmektedir (Güçhan, 1992, s. 56).

Bu çalışmada, bulunmuş öykü bir film üzerinden toplum ve sinema ilişkisi bağlamında değerlendirilirken, Kracauer'in da yukarıda vurguladığı üzere estetik, biçimsel yaklaşımı da ele alınacaktır. Toplumu yansıtırken sinemaya özgü görsel-ışitsel dilin nasıl kurulduğu biçimsel bir yapı olarak bulunmuş öykünün incelenmesinde önem arz etmektedir.

Çalışmada, öncelikle sinema ve toplum ilişkisi genel hatlarıyla hatırlanacak, ardından Kracauer'in eserlerinde toplumu nasıl tasvir ettiği ve sinema kuramında ideal film biçimi olarak sunduğu bulunmuş öykünün ne olduğu üzerinde durulacaktır. Örneklem olarak seçilmiş olan *Bir Pazar Günü* (1930) filmi toplumbilimsel yöntemle analiz edilerek, bulunmuş öykü yapısının dönemi toplumu yansıtmada yeterli olmadığı ortaya koyulacaktır.

Sinema ve Toplum Etkileşimi

Sinema, aygıtın fiziksel varoluşundan kaynaklanan sınırlı çerçevesi sebebiyle ilk gösterimden itibaren toplumun parçası olan yönetmenin bakışını yansıtmaktadır. Bu anlamda ister gerçekçi ya da belgesel sinema olsun; ister öykülü ya da dışavurumcu öğeler taşıyın, her şekilde içinden çıktığı toplumu, dönemi ya da toplumun parçası olan bireyin ruh halini yansıtmaktadır. Diğer yandan sinema bir kitle iletişim aracı olarak halkın eğilimlerinden de bağımsız değildir. Gülseren Güçhan, sinemanın ait olduğu toplumun karmaşık yapısını bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak yansıttığını belirtirken, tüm filmlerin yönetmenlerinin deneyimlerinin yanı sıra geniş halk kitlelerinin isteklerinin sonucu ortaya çıktığını da eklemektedir (Güçhan, 1992,

s.5).

Zizek, *Filmlerle Sosyoloji* kitabının *Sunuş* yazısında 'bir film asla yalnızca bir film değildir... filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı...' (Diken, Laustsen, 2010, s.15) anlattığını belirtmektedir. Benzer biçimde Douglas Kellner *Sinema Savaşları* (2013) adlı kitabında Bush-Cheney döneminin siyasal çatışmalarının Hollywood filmlerine yansımalarını ele alırken sinemanın siyaset ile ele el toplumu yönlendirme gücüne odaklanmaktadır. Filmlerin, tarihsel bir dönemin gerçekliğinin toplumsal göstergeleri olduğunu ifade etmektedir (Kellner, 2013, s.16, s. 58).

Bu anlamda sinema, bir hatırlama, toplumsal bellek işlevi görmektedir; dönemin belgelenmesi, görsel hafızanın oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır. Asuman Susam (2015), belleğinkurgulanmasında, travmatik hatırlamanın anlatıya dönüştürülüp iyileştirilmesinde, sinemanın da önemli role sahip olduğunu vurgulamaktadır. Tarihsel dünyanın yeniden üretimini temsil yoluyla yapan sinema, iktidarların söylemini pekiştirme, bu yolda toplumu biçimlendirme konusunda etkiliyken; alternatif bir tarih üretmek bilinemeyeni, görünmeyeni de kitlelere göstererek farklı bakış açıları sunmada da etkindir. Sinema, geçmişi bugüne taşıyarak yüzleşme sağlayan ya da baskın ideolojiyi güçlendiren bir bellek aracıdır (Susam, 2015, s. 17).

Sinemanın toplum ile bağını somutlaştıran en belirgin süreç, sinema tarihinin kendisidir. Sinemanın büyük kitlelere ve uzak coğrafyalara ulaşabilen yapısı ile toplumsal değişim dönemlerinde farklı biçimde şekillendiği, bu değişimin de sinemaya yeni ufuklar açtığı görülmektedir. Sinema tarihinin başlangıcından itibaren akım ve kuramların ortaya çıkmasında bu durum netleşmektedir.

1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyet Rusya'nın ideolojisini kitlelere yaymak ve yaşanan toplumsal dönüşümü desteklemek amacıyla sinemadan yararlanan yönetmen ve kuramcı Sergey Eisenstein Kurgu Kuramını geliştirmiştir. Aynı coğrafyada, benzer tarihlerde Dziga Vertov, *Sinema-Göz* manifestosunda sinema ile toplumsal kalbindeki gerçeği, mekanik göz ile daha net göstermeye çalışmıştır. Dönemin baskın sanat akımı Konstrüktivizmden etkilenen Vertov, bu anlamda ideolojiyi desteklemek amacıyla yenilikçi biçimde sinemayı geliştirmiştir. Almanya'da Dışavurumcu Sinema, Weimar Dönemi'nde kaçışçı bir anlayış ile, anlatılmayan bir baskıyı sessiz bir çığlığa dönüştürerek gerçeklikten uzaklaşmış olsa da dönemin, bireye etki eden ruh halini yansıtmıştır. Savaş yılları, sinema ve toplum ilişkisinin değişime uğradığı, yeni akımların ortaya çıktığı yıllardır. Nazi Almanyası ve 2. Dünya Savaşı dönemi

sinemanın propaganda amacıyla nasıl etkin biçimde kullanılabileceğini tüm dünyaya göstermiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği dünya sinemasını toptan değişime uğratan, içinde bulunduğu koşullardan ortaya çıkan 2. Dünya Savaşı'nın yenilgisini, yıkımını gerçek mekanlar ve amatör oyuncularla düşük bütçe ile belgeleyerek ardından gelecek olan pek çok endüstrileşmemiş ulusal sinemaya örnek olmuştur. 1960'lı yıllarda sinemada teknolojik yeniliklere bağlı olarak gelişen hafifleyen sinema aygıtları, toplumsal gerçekçi akımları ve belgesel sinemayı geliştirirken ortaya çıkan İngiliz Özgür Sinema, Amerikan Dolaysız Sinema, Fransız Sinema-Verite gibi sinema-gerçek akımları gerçekçi bir sinema anlayışına yeniden dikkat çekmiştir. 1960'ların sonlarına doğru Latin Amerika'da ortaya çıkan Üçüncü Sinema Kuramı, sinemayı devrim yolunda etkili bir silah, ulusların bağımsızlaşmasında bir araç olarak kullanmış, sömürgeciliğe emperyalizme karşı yeni bir sinema dili oluşturulmasında Latin Amerika'dan Afrika'ya az gelişmiş ve gelişmekte olan ulusal sinemaları etkilemiştir.

Bu etkileşim sinemanın kurmaca dahi olsa her zaman topluma ve insanın gerçekliğine yakın oluşunu ortaya koyar ki bu noktada belgesel kuramcılarında Bill Nichols'ın (2001) iki tür film ayrımını belgesel sinema üzerinden tanımlamasını hatırlamak faydalı olacaktır. Nichols'a göre iki tür film vardır: Birincisi Arzuları Gideren Belgeseller diğeri ise Sosyal Temsil Belgeselleridir. Sosyal Temsil Belgeseli genel tanımıyla belgesel sinemaya işaret ederken gerçek insanlar, mekanlar ve belgelere dayalı bir anlatım üzerine kuruludur. Arzuları Gideren Belgeselleri ise Nichols, Alfred Hitchcock'un *Vertigo (Ölüm Korkusu, 1958)* filmi örnek vererek açıklar; film seyirciye obsesyonun doğasıyla ilgili gerçek bilgiler verdiği sürece inandırıcı olabilecektir (2001, s.1-2).

Bu noktada Diken ve Laustsen (2010) hatırlanabilir:

"Sinema bir bakıma, toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, üretir, yerinden eder ve eğip büker. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır" (s. 24).

Diken ve Laustsen (2010), sinemanın toplumsal tahayyülü derinleştirdiğini 'hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kıldığını' (s.19) dile getirmektedir. Benzer biçimde Kellner (2013) filmlerin, dönemi yansıtma ve muhafaza etme olanaklarının yanı sıra, öngörü boyutlarından söz etmektedir. Filmlerin, belli bir dönemin toplumunu belgelemenin ötesinde gelecekte meydana gelebilecek olası durum ve olayların ifadesi olabilecek sanatsal vizyonlar sunduğunu ifade etmektedir

(Kellner, 2013, s. 30).

Sinemanın bu öngörüsüne işaret ederek toplumla etkileşimini ortaya koyan en temel metinlerden biri Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (2011a) kitabıdır. 1947 yılında tamamlanmış olan bu çalışmayı Dudley Andrew, 'tartışmasız en derinlikli toplumsal sinema tarihi analizi' olarak nitelendirmekte ve kitaptaki 'derinlikli psikososyal analizin, yaklaşmakta olan Nazizmin çirkin yüzünün çeşitli filmler üzerinden doğuşunun ayak sesleri' olduğunu belirtmektedir (Kracauer, 2011a, s.182-183).

Kovacs (2015) ise Kracauer'ın Dışavurumcu Alman Sinemasını, Nazi iktidarının Alman toplumunun ruhundaki belirtisi olarak yorumlamasına kuşku ile yaklaşırsa da bu filmlerin 'öngörülemez ve irrasyonel tehditlerle dolu ve tehlikeli olarak temsil edilen toplumsal gerçekliğin tahrik ettiği akıldışı korkuyu ya da bilinçdışı endişeyi anlattığına' katıldığını ifade etmektedir (2015, s.193).

Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e: Alman Filmlerinin Psikolojik Tarihi* (2011a) eseri, bazı sinema kuramcıları tarafından abartılı bulunsa da Kovacs'ın belirttiği gibi sinema toplum ilişkisi üzerine önemli bir analizdir. Kracauer'ın sinemayı ele alış biçiminin izleri, gazete yazılarında görülmekte ve bu eserinden sonra ürettiği *Film Teorisi* (2015) kitabında da benzer biçimde devam etmektedir.

Kracauer'un Eserlerinde Toplum ve Sinemaya Genel Bakış

Kracauer'ın, hem kent ve toplum hem de sinema üzerine yazılarında toplumsal bir analiz görmek mümkündür. Kracauer, 1920'li yıllardan başlayarak 1933 yılına kadar liberal günlük gazete *Frankfurter Zeitung*'da makale, inceleme ve eleştiriler yazmıştır. Bu yazılarında modern kentin kıyıda köşede kalmış ya da sıradan mekanları, gündelik kullanılan harita, daktilo, şemsiye gibi nesnelere, tüketim kültürünün mecralarını ve ritüellerini incelemiştir. Mimar olmasının da etkisiyle Kracauer, pasaj, gar, barınak, bar gibi toplumun içinden geçtiği mekanlara ilgi duymuştur.

Kitle Süsü (2011b) adlı eserinde mekân ve kent tasvirlerinde, görselliği özenle tasvir eden sinematografik bir anlatı görülmektedir. Yazarın bu tasvirlerinde, kentin hareketini de betimlemeye özen gösterdiği ifade edilebilir:

"Bu kalabalığı dolanıp durmaya zorlayan ne bir amaç ne de saat; zamana aldirmeden usul usul akıyor. Zamanla silikleşip hayatlarına imge olarak devam eden konakların kırılğan silüetinin takati, insan ve araba keşmekeşine söz geçirmeye pek yetmiyor artık" (Kracauer, 2011b, s.19).

Kracauer'in kent tasvirlerinde durağan bir yapıya bile hareket ve örüntü katan betimlemeleri göze çarparken durağan imgeler arasında dahi kent ve toplumun etkileşimini vurguladığı görülmekte ve -aşağıda detaylı biçimde ele alınacak- bulunmuş öyküde bahsettiği örüntülere yer vermektedir. Örüntü, kent tasvirlerinde odaklandığı ayrıntıları betimlemesinde karşımıza çıkmaktadır. Bulvardaki bir gazete bayiiine odaklanan aşağıdaki paragraf, Kracauer'in bu anlatımına örnektir:

Curcunanın dışında gazete bayileri, dünyanın dört bir yanından gelen yayınların bulunduğu küçük tapınaklar yükseliyor. Gerçek hayatta birbirini düşman belleyenler buralarda başılı halde yan yana yatıyor; bundan daha büyük bir uzlaşma olamazdı...Kağıtların ilerlettiği yakın fiziksel münasebete karşın, haberleri her türden ilişkinin o kadar uzağında ki, birbirlerinden bihaberler. Aralarındaki boşluklarda dalgınlık iblisi hüküm sürüyor (Kracauer, 2011b, s. 20).

Kracauer'in sinemaya ilgisi, zamanın tarihsel süreçte tuttuğu yeri belirleme, modernliğin anlamlarına dair bir incelemeyle bağlantılıdır. *Film Teorisi* (2015) kitabının *Sunuş* yazısını kaleme alan Miriam Bratu Hansen'in ifade ettiği gibi sinema, modernleşme sürecine katıldığı ve süreci öteye taşıdığı gibi, modernleşmenin insan üzerine etkilerinin tartışılması, yeniden biçimlendirilmesi ve dönüştürülebilmesi için en kolay ulaşılabilir kurum olarak ortaya çıkmıştır (Kracauer, 2015, s.20-21). Kracauer'in yazılarındaki bakış açısı da, toplumu anlamak için sinemaya bakmak gerektiği yönündedir.

Kracauer, *Film Teorisi* (2015) başlıklı kitabında sinemaya bakışını ortaya koyarken, fiziksel varoluşun kurtuluşu olarak filmi odağına almaktadır. Yazarın Gerçekçi Kuramını ortaya koyduğu temel eseri *Film Teorisi*'nde sinemanın teknik ve estetik nitelikleri, insan yaşamı ile olan ilişkisi ve amacının, konusunun ne olması gerektiği ele alınmaktadır (Kılıç,1981, s. 218). Kracauer'in sinemasal gerçekçiliğe dair teorisi ya eleştirilmiş ya da yanlış anlaşılmış ya da göz ardı edilmiştir (Eitken, 2015, s. 308).

Kracauer da Andre Bazin gibi gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden biri olduğunu, bizzat bu yönünün kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası yapılması gerektiğini hem felsefi hem de sosyolojik olarak anlatan eserler vermişlerdir. Bu nedenle her iki kuramcı da sinemanın yorumlanmasında, gerçekçiliğin içinde taşıdığı erdemlere değinmiştir (Andrew, 2010, s. xx).

Sinema, dönemin içinde taşıdığı gerçekliği tıpkı hayat gibi hareketli biçimde muhafaza edebilme özelliğiyle toplumsal bellek oluşturmada, bir ayna gibi toplumun

kendisiyle yüzleşmesinde önemli bir araçtır. Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e* (2011a) kitabı, sinemanın bu özelliğini açığa vuran bir eserdir. Kracauer bu çalışmasında, Hitler ile Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi, iktidara gelmeden önceki Weimar döneminin sinemasını incelemiştir. Eitken (2015), Weimar dönemi sinemasını anlamak için, Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış, Versay Anlaşması'nı kabule zorlanmış, toplumsal, ekonomik ve siyasal anlamda çalkantılı bir dönem geçirdiğinin düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Artan toplumsal ve ekonomik istikrarsızlık, toplumsal bir tedirginlik yaratmış ve Weimar Cumhuriyeti boyunca süren travma, kendisini bu dönemin filmlerinde de göstermiştir (Eitken, 2015, s.146).

Bu dönemin önde gelen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Robert Wiene, 1920), *Golem* (Paul Wegener, Carl Boese, 1920) gibi filmlerinde, yabancılaşıma, nihilizm, delilik, kendi kontrolünü yitiren bir despotun ya da insanüstü güçlerin egemenliğine giren birey gibi konular görülmektedir. Kracauer'a göre, Weimar sineması, faşizmin ve Hitler'in iktidara gelişine neden olan huzursuzluk ve kolektif zihniyetin etkilerini açığa vurmaktadır (Kracauer, 2011a, s.6).

Kracauer, Weimar döneminin dışavurumcu filmlerini toplumun gerçekliğini yansıtmadıkları sebebiyle eleştirilmektedir. Günümüzden geriye bakıldığında o dönemin filmleri, günün gerçeğini dile getiremeyen bireyin, kapana kısılmış, güvensiz, paranoyak ve korku dolu iç dünyasının dışavurumcu temsilleri olarak, dönemin birey üzerindeki yıkımının ifadesini sunmaktadır.

Kracauer 1960'larda tamamladığı *Film Teorisi* (2015) kitabında ise ideal bir öykünün sinemada nasıl kurulması gerektiğini belirtirken 'bulunmuş öykü' terimini öne sürmektedir.

Kracauer'in Bulunmuş Öykü Kavramı

Kracauer, ilk sinema deneyimi sonrasında heyecanını yazıya dökme ihtiyacı duymuştur. *Film Teorisi* (2015) kitabında, *Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film* başlığı altında, sinemanın etkileyici bulduğu yanını şu şekilde ifade etmiştir: 'Beni etkileyen aslında şehrin alelade bir sokağıydı, ama ışık ve gölgeler onu bambaşka bir şeye dönüştürmüştü...' (Kracauer, 2015, s.68).

Kracauer'ın tanımladığı ilk deneyim, *Film Teorisi* (2015) kitabında detaylandıracağı 'ideal sinema'nın özeti biçimindedir. Var olanın keşfedilmesini önemseyen Kracauer'in, bulunmuş öykü kavramının özünde de bu fikir bulunmaktadır.

Kracauer'e göre bulunmuş öykü, mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde

bulunan bütün hikayeleri kapsamaktadır (2015, s.449). Kracauer'in film teorisinin özünü oluşturan, Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu ile kastettiği mesele, bulunmuş öykünün kapısını aralamıştır. Kracauer, fiziksel gerçekliğin malzemesi olarak bulunmuş öyküyü bir nehir üzerindeki örüntüler ile tasvir etmektedir:

Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz hafif bir esintinin veya girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görebilirsiniz. Buluntu hikayeler de doğaları gereği böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikayeler belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak hikayesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıyor... Belgesel ile arasındaki ortak yaşam ilişkisi dolayısıyla etrafımızı saran dünyanın tipik olaylarını sunmaya meyleder. Bu tür hikayeli filmlerin belki de en eski örneği Lumiere'in komik olayların tesadüfen bir araya gelmesinden oluşan aksiyonu doğrudan sahnelenmemiş gündelik hayattan çıkarılmış gibi görünen sulayan sulayıcıdır (Kracauer, 2015, s.449-450).

Bulunmuş öyküler, uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş hikayeler biçiminde, belgesel sinemaya özgü niyetin ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Bulunmuş hikayeler pek çok belgeselde vardır, belgeselin önemli parçasını oluşturan gözlem, farkına varma, önem verme sonucu fiziksel gerçekliğin kamera ile yakalanması biçiminde gerçekleşmektedir. Kracauer, bulunmuş hikayeleri yoğunluk ve özgünlük dereceleri bakımından birbirinden ayırmaktadır. Bu iki ucun orta yerinde ise Robert Flaherty'nin, belgesel filmlerindeki hafif anlatısı bulunmaktadır (2015, s.450).

Paul Rotha (2000) Flaherty'nin hafif anlatısının kaynağında, kurmaca olayların veya aralara eklenen süslemelerin değil, hafif bir anlatının yani yerli halkların gündelik rutininin filme dahil edilmesi olduğunu belirtmektedir. Rotha, Flaherty'nin *Moana* (1926) ve *Kuzeyli Nanook* (1922) filmlerinin o dönemde yarattığı yeniliği, filmlerin öncelikle gözlem odaklı olmasına bağlamaktadır. *Kuzeyli Nanook* (1922), gerçek yaşamın görüntülenmesine dayanmaktadır. Etnografik gözlem sonrasında gerçeklik kaydedilmekte; görüntülerin seçilmesi ve onların varlığının anlaşılması ile film bir yorumlamaya dönüşmektedir. Rotha, belgesel sinemada doğalcı gelenek olarak andığı Flaherty'nin filmlerinin, doğal sahnelerin ve gündelik olarak çevrede bulunan olguların kullanımına dayandığını ifade etmektedir (Rotha, 2000, s. 52-56).

Kracauer (2015), ideal sinemasını tarif ederken Flaherty'nin hafif anlatısı üzerinden dört maddeye dikkat çekmektedir. Birincisi, belgesel bir film içinde dahi olsa Flaherty'nin, hikâyeyi makbul bulduğuna işaret etmektedir. İkincisi hikâyenin, bir halkın hayatından doğup gelişebileceği gibi, sokaklardan, kalabalıklardan da ilham alabileceğini belirtmektedir. Üçüncüsü, geleneksel olarak bireyi öne çıkaran

bir hikâyenin, bitirilmiş, kurmaca hikâyenin kamerayı sözünü söylemekten mahrum bırakması yerine, hafif anlatıyı tercih ettiğini ifade etmektedir. Sonucusunda ise Flaherty'nin hikâyeyi, hayatın hammaddesinden çıkardığına dikkat çekmektedir (Kracauer, 2015, s. 452-453).

Daldal (2004), Kracauer'ın basit anlatısında hikâyenin hayatın içinden gelmesinin önemine değinmektedir. Bu tür filmlerin konusu genellikle gündelik yaşamın kendisidir. Hayatın akışını yakalamak, bunu yaparken de akışa müdahaleyi en aza indirmek önem taşımaktadır. Bu öykü kalıbının sanatsal yönü, var olan hayatın içindeki ritmi, şiirselliği yakalayıp aktarmasında yatmaktadır. Basit anlatıda, klasik anlatı biçiminde görülen giriş, gelişme ve sonuç yapısından ziyade hayat, bitmiş, tamamlanmış değil, devam eden bir süreç olarak ifade edilmektedir (Daldal, 2004, s.265).

Kracauer, ideal film biçimini açıklarken yukarıda saydığımız gibi belgeselvari niteliklerden yararlanmaktadır. Fakat Kracauer, belgesel filmle oldukça az ilgilenmiştir, odaklandığı asıl yer, kurmaca filmidir. Bulunmuş öykü de kurmacadır ama icat edilmekten ziyade keşfedilmiştir. Kracauer'ın dikkate aldığı nokta, filmin saf bir estetik obje olarak kendisi için var olmasından çok kendisini çevreleyen dünya için var olması yani bir amaca hizmet etmesidir (Monaco, 2013, s. 377-378). Kracauer (2015) Rotha'nın hikayeli denilen film ile belgeselin giderek birbirine yaklaştığını ifade etmesine değinmiş ve hafif anlatının ötesine geçen hikayeli belgesel filmlerin sayısındaki artışa vurgu yapmıştır: 'Bu tarz filmlerin temelinde yatan belgesel niyetler iç içe geçer veya birbiriyle yarışır ve kurmaca olayları tamamlama ve yoğunlaştırma eğilimindedirler' (Kracauer, 2015, s. 454).

O halde Kracauer'ın belirttiği gibi, bulunmuş öykünün bir film üzerinden saptanabilmesi oldukça zordur. Diğer yandan bulunmuş öyküde öne çıkan terimler şu şekildedir: hayatın akışı, öykü, belgesel niyet, icat edilmiş değil, keşfedilmiş olan. Bulunmuş öykü, belgeselvardır ama daha çok yarı belgeseldir. Hayatın akışını önemsemesiyle de açık uçluluk, rastlantısallık, belirsizlik gibi öğeler ön plana çıkmaktadır.

Weimar döneminde, Nazilerin iktidara gelmesinden 3 yıl önce Berlin'de sıradan insanların sıradan bir gününü anlatan *Bir Pazar Günü* (*Menschen am Sonntag*, Yön: Robert Siodmak, Edgar Ulmer, 1930) filmi, yapısı gereği bulunmuş öykünün tanımlanmasına elverişlidir. Bu film üzerinden sinemada gerçekliği temsil etme, dönemi ve toplumu yansıtmada Kracauer'ın tarif ettiği bulunmuş öykünün

yeterli olup olmadığı tartışılacaktır.

***Bir Pazar Günü (1930)*'nde Kracauer'in Bulunmuş Öyküsü**

Bir Pazar Günü (1930) filmi, sinema tarihinde genellikle Dışavurumcu Alman sinemasıyla ilişkilendirilmiş olan Weimar dönemi sineması içerisinde yer alan hem yenilikçi hem de -özellikle Türkiye'de- çok fazla incelenmemiş bir filmidir. Bağımsız yapısıyla açık biçimde dışavurumculuğun teatrallığının, stüdyo estetiğinin, dekor ve abartılı makyajının, ağır temalarının dışında yer almaktadır. Genç, gelecek vaat eden, çoğu Yahudi olan ve sinema kariyerlerine, Nazi Partisi'nin politikaları nedeniyle zorunlu olarak terk etmeleri gereken, Almanya'nın dışında Hollywood'da devam eden bir ekibin de ilk çalışması niteliğindedir. Aynı zamanda Stiftung Deutsche Sinematek bu filme, en önemli 100 Alman filmi sıralamasında *M-Bir Şehir Katilini Arıyor* (Fritz Lang, 1931), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Robert Wiene, 1920), *Berlin, Bir Kent Senfonisi* (Walter Ruttmann, 1926) ve *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) gibi dönemin sinema tarihinde sıklıkla anılan filmlerinden sonra beşinci sırada yer vermektedir (Reimer ve Reimer, 2010, s. 333).

Bir Pazar Günü (1930), Robert Siodmak, Edgar Ulmer tarafından çekilmiş 74 dakikalık sessiz bir filmidir. 1930 yılı Berlin'inde geçen film, o güne kadar alışılmadık bir önerme ile ortaya çıkmıştır. Filmin ilk başındaki seyirciyi izleyeceğine dair hazırlayan açıklayıcı yazıda filmin isminin hemen altında 'oyuncusu olmayan bir film' ifadesi yer almaktadır. Filmde yer alan beş kişinin, hayatlarında ilk defa kamera karşısına çıktıkları ve çekimler bittikten sonra kendi işlerine geri döndükleri belirtilmektedir. *Bir Pazar Günü (1930)* filmi, farklı işlerde çalışan beş kişinin çalışmadıkları tek gün olan bir pazar günü bir araya gelmelerinin hikayesini anlatmaktadır.

Film, sıradan hayattan bir kesit olduğu için tam olarak bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Akış, genel olarak şöyle ifade edilebilir: 1929'un yaz ayları Berlin kentinin fonunda Christl ve Wolfgang ilk kez karşılaşır, tanışır ve kahve içerek pazar günü tekrar buluşmaya karar verirler. Wolfgang'ın arkadaşı taksi şoförü Erwin ve Christl'in arkadaşı plak dükkanında çalışan Brigitte de pazar günü programlarına dahil olurlar. Filmin beşinci karakteri olan Erwin'in eşi Annie ise pazar gününü evde uyuyarak geçirir. Tek çalışmadıkları gün olan pazar günü, diğer pek çok kent sakini gibi keyifli bir gün geçirmek üzere kent merkezinin dışına yeşil alanlara, göl kenarına giderler. Wolfgang ile Brigitte burada yakınlaşır ve gün bittiğinde, herkes kendi yönüne giderken ikili bir sonraki pazar günü buluşmak için sözleşirler.

Yarı Kurmaca, Yarı-Belgesel: Filmde Yer Alanlar ve Rol Alanlar

Filmdeki karakterler, filmde kendilerini oynarlar. Filmin, çekildiği dönemde, baskın olan Weimar sinema endüstrisinden ayrılan en önemli yanı budur. Filmde kendilerini oynayan karakterlerin yer alması, belgesel ve kurmaca film arasındaki temel farkın yıkıldığını gösterir. Bill Nichols (2017), kurmaca filmlerde aktörlerin 'rol aldığı' kendilerinden başkalarını canlandırarak yeni rollere büründüklerini, belgeselde görülen kişilerin ise filmde 'yer aldıklarını' ifade eder. Buradaki temel fark, yeniden canlandırma ya da öyküleme olsa da karakterlerin kendileri olarak filmde yer almalarıdır. Bu anlamda ilk olarak filmin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırdan olduğunu belirtmek gerekir. Film, *100 Documentary Films (2009)* adlı kitapta, belgesel filmler arasında incelemeye alınmış, gözlem ve röportaja dayanan senaryosu ve gerçek kişilerin kendini 'oynaması' nedeniyle yarı-kurmaca yarı-belgesel olarak sınıflandırılmıştır (Grant ve Hillier, 2009, s. 269). Bu sınırları bulanık olan yarı belgesel niteliği Kracauer'ın ideal sinemasında görülen unsurlardandır.

Film en başında bulunan açıklayıcı yazılar ile bir belgesel filmde rastlanabilecek gerçeklik iddiasını ortaya koyar: filmin Kurt Siodmak tarafından yapılmış bir röportajı temel aldığı belirtilir. Bu ve bunun gibi, girişte yer alan açıklayıcı ifadeler ile film, özgünlük ve nesnellik iddiasında bulunur. Filmin baş rol oyuncularından Brigitte ile yapılmış olan *Weekend am Wannsee (Gerald Koll, 2000)* adlı televizyon belgeselinde filmin neredeyse tamamen doğaçlama olduğu dile getirilir: Yönetmenlerin bir senaryosu ya da yazılı bir materyali yoktur. Yalnızca o gün ne yapılacağı birlikte kararlaştırılmıştır (Isenberg, 2011).

Filmin diğer bir öncülüğü de gerçek insanların, gerçek mekanlarda rol alması durumudur ki sonradan 1940'ların ortasında görülecek İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı'nın da temelini oluşturacaktır; bu sebeple *Bir Pazar Günü (1930)*, bu akımın da atalarından sayılabilir (Dixon, 2011, s. 166).

Filmde kendileri olarak yer alan karakterler üzerinden Kracauer'ın bulunmuş öyküsünden söz edilebilir. Kurmaca bir yapı içerisinde olan film, her gün orada var olan ve kendi rutinleri içerisindeki insanlara kamerasını döndürmüştür. Filmde beş karakter dışında çok fazla 'yer alan' da bulunmaktadır. Filme çekildiklerinin dahi farkında olmayan, Berlin'in sıradan bir gününde sokaklardaki insanlar kamera farkındalığı olmadan filmde yer alırlar. Filmin hikayesi içerisinde anlatıyı bölen Berlin kentinin kendisidir. Anlatıyı, kurgu ile kesintiye uğratan bir diğer unsur ise filmde sıradan bir günü fotoğraflayan, çerçeve içinde görünür fotoğrafçı ve donuk kare

çektiği fotoğrafların filmde yer almasıdır. Fotoğraflarda yer alan kişiler doğrudan fotoğraf makinesinin merceğine bakarak seyirci ile göz göze gelmektedir. Rastgele insanların seyirciyle göz göze geldiği bu anlar, filmin anlatısını duraklatırken, hayatın akışında da kesikler açmaktadır.

Hayatın Akışı, Kent Senfonileri: 1930'ların Berlin'inde Bir Pazar Günü:

Hareketli resmi kesintiye uğratan bu donuk anlar dışında filmde gündelik rutin ön plandadır. Bu rutin içerisindeki önemli nokta ise mekânın, kentin kendisi, yani Berlin'dir. Bu bakış açısı kentin bir karakter gibi baş rolü oynadığı, özellikle modernleşen kentte hayatın akışına odaklanan 1920'li yılların sonlarında görülen kent senfonilerini akla getirir. Kent senfonileri kentlere, makineleşmeye ve gelişime duyulan modernist ilginin bir parçası şeklinde bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kent senfonileri, sürrealizm ve fütürizm gibi öncü sanat akımlarının öğelerini de içinde barındırır; hayatın rutin akışı, zaman, kentte zaman temaları öne çıkmaktadır. Senfoni ile anılmasının sebebi ise kente odaklanan bu sessiz dönem filmlerinde klasik müziğin, kurgu ile kent üzerine bir ritim oluşturmasındandır (Tağ-Kalafatoğlu, 2016, s. 69). Diğer yandan kentlerin gün doğumundan gün batımına, yaşayan bir organizmayı andıran bir ritimleri vardır, günün bazı saatlerinde ritim hızlanır, bazı saatlerinde ise yavaşlar.

Bir Pazar Günü (1930) filminde de öne çıkan hayatın rutin akışı, çalışan, işe giden, işten gelen insanların, trenlerin, garların, kafelerin, arabaların oluşturduğu bir ritmin ve hız duygusunun öne çıkmasıdır. Filmin belgesel olarak nitelendirilebilecek bu kent gözlemlerinin içerisinde, 1920'lerin *Rien que les heures* (1926) ve *Berlin, Bir Kent Senfonisi* (1927) ve *Kameralı Adam* (1929) gibi kent senfonilerinin öncü örneklerinden farkı, kent içerisinde sıradan beş kişi seçerek onlara odaklanmasıdır (Dixon, 2011, s. 166). Film, dinamik kamera kullanımı ile seyircisini gözlemci ya da yargılayıcı mesafeli bir tavır takınmadan, işleyen kentin doğrudan içerisine çeker (Koepnick, 2009, s. 239). Hayatın olağan akışı içerisinde seçtiği beş kişi ve tek tatil günü olan pazar gününe odaklanması kentin, keyif içinde olduğu, gülümseyen insanların dinlenip eğlendiği bir Berlin'i göstermesine neden olmaktadır.

Kent senfonileri arasında sayılan Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi aynı zamanda film yapımının kendisini de gösteren özdüşünümsel bir yapıdadır. Bir filmin gösterim, çekim ve çekim sonrası aşamalarını da film içinde bir kamera arkası gibi görünürleştirir. Yukarıda belirtildiği gibi, *Bir Pazar Günü* (1930)'nde fotoğrafçının görünür makinesiyle fotoğraf çekme eylemi ve kamerasına yansıyan fotoğraflara yer verilir. Koepnick (2009), bu çekimleri öncelikle filmin yaratıcılarının amatör oyunculuk

başta olmak üzere filmin gerçeklik illüzyonunu da kıran bir noktada gerçekliğe bağlılığının göstergesi olarak ele alır. Film kamerasının hareketli görüntüyü kaydetme yetisine tezat olarak fotoğrafın zamanın akışını durduran niteliği görünürleşir. Bu kareler ile film, doğrudan kameranın kendisine dikkati çekmektedir (Koepnik, 2009, s.248).

Filmin Çekildiği Dönem: 1930'lu Yıllar Weimar Döneminin Sonuna Doğru Almanya:

Toplumbilimsel analiz yöntemi ile filme yaklaşırken, yukarıda Özden (2004) ve Güçhan (1992)'nin belirttiği üzere, filmin ait olduğu toplumu nasıl yansıttığının anlaşılması açısından filmin çekildiği dönemin toplumsal koşullarının incelenmesi de gerekmektedir. Bu açıdan filmin çekildiği 1929, 1930 yıllarında Berlin'ndeki yaşam koşullarına genel olarak bakmakta yarar vardır.

Palmier (2021), tüm kaynaklara rağmen, 1920'leri 1930'lara bağlayan dönemin Berlin kentinde 'hüküm süren şaşkıncu atmosferin, gerçeğe sadık bir manzarasını çizmenin zor olduğunu' dile getirmektedir. Berlin, uzun zamandır sanat, edebiyat ve siyasetin kesiştiği bir noktadır. 'Bir burjuvazinin Berlin'i, bir de işçilerin Berlin'i, Rus göçmenlerin Berlin'i, bir de kafelerde tartışan Biely, Ehrenburg, Mayakovski ve Yesenin ile Sovyet göçmenlerinin Berlin'i' yer almaktadır. Fakat tüm bu tasvirlerdeki çarpıcı unsur, bu büyük şehri vuran, sürekli artmakta olan sefalettir' (Palmier, 2021).

Bir Pazar Günü (1930), 1920'lerin sonunda çekilmiş, Berlin'i belgeleyen bir filmidir. Film yarı belgesel niteliğiyle şehrin yaşantısını müdahalesiz, olduğu gibi belgelerken, ele aldığı beş kişi ise işçi, işsiz ya da geçici işlerde çalışanlardır. Bu kişilerin yaşamının yalnızca bir günüdür görünürleştirilen, bu gün ise boş zamana, eğlenceye ve keyif almaya yöneliktir. Filmde yer almayan ise, çalışmakla geçen diğer altı gündür. Aynı yıllarda 1929'da ilk kez yayınlanan Alfred Döblin'in *Berlin Alexandrepplatz* romanı dönemin Berlin'ini belgeleyen en önemli eserlerden sayılmaktadır. Romanda Berlin, 'çağın ruhunu yansıtırken tüm ahlaki değerleri yutan kapalı bir mekândır ve tüm renkliliğine rağmen toplumsal çözülmenin ve bireyselliğin arttığı bir merkez' konumundadır (Kırmızı, 2018, s. 198).

Bu eserlerin belgediği Almanya'nın hatta Avrupa'nın en önemli kentlerinden olan Berlin'de yaşamın nasıl olduğu önem taşımaktadır. Almanya'da altın dönem olarak anılan yirmili yılların sonuna gelinmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde patlatılan ekonomik kriz tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bu dönem Birinci Dünya

Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'da, savaşın ardından, 1918'de kurulan Weimar Cumhuriyeti (1918-1933) ile anılan bir dönemdir. On beş yıl gibi kısa bir tarihi olan Weimar dönemi de kendi içerisinde farklı biçimlerde dönemselleştirilerek incelenmiştir. Weimar Cumhuriyeti, genellikle dört kısma ayrılmaktadır: Cumhuriyetin kurulması (1918-1919), kriz yıllarının başlangıcı (1919-1923), altın yirmili yıllar (1924-1929) ve son olarak ekonomik kriz ve demokrasinin sonu (1929-1933) (Demirel, 2017, s.33-34).

Almanya, 1919 yılında ağır şartları kabul ederek imzalamak zorunda kaldığı Versay Anlaşması'yla birlikte özellikle 1920-1923 yılları arasında buhranlı bir dönem geçirmiştir. New York Borsası'nda, Ekim 1929'da başlayan ekonomik kriz dünyayı etkisi altına almış Almanya'yı da olumsuz etkilemiştir. Altın yirmili yıllar (1924-1929) olarak anılan ekonomik refah dönemi de büyük bunalım ile sona ermiştir. Tüm bu koşullar, Almanya'da artan işsizlik ve fakirleşen halkın milliyetçi parti olan NSPAD (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi)'yi desteklemesine neden olmuştur. Bu dönemlerde Almanya'da işsizliğin hızla yükseldiği görülmüş, 1932'de yapılan bir araştırmada işsizlik oranı %30 olarak belirlenmiştir (Demirel, 2017, s. 34-35).

Dönemi ele alan *Berlin Alexanderplatz*, Weimar Cumhuriyeti'ni, siyasi ve ekonomik bunalımın yaşandığı, başarısız bir iktidar olmakla eleştirirken, insanların zorlu yaşam koşullarını betimlemektedir. Dönemin Berlin'inde küçük insanın yaşama şansı yoktur (Kırmızı, 2018, s.200). Döblin'in romanı, büyük kentte yaşayanların açlık, işsizlik, barınma gibi problemlerine dikkati çekmektedir. Kırsal alanlardaki yardımlaşma ve iletişim, büyük kentte görülmemekte, birey yalnızlığa itilmektedir. Eser, bu bağlamda toplumsal gerçekçi bir roman olarak anılmaktadır (Kırmızı, 2018, s. 200).

Aslında tüm bunlar, savaştan yenik çıkmanın getirdiği sonuçlardandır, fakat Weimar Cumhuriyeti de bu süreci başarılı yönetememiştir. Savaş sonrası özellikle dullar, yetimler ve gaziler de artan enflasyondan ve savaş sonrası ekonomik kısıtlamalardan zarar görmüştür. Hem beyaz yakalılardan hem de vasıfsız işçilerin altın yirmili yıllarda dahi iş güvencesi oldukça azdır (Storer, 2015, s.179).

Bir Pazar Günü (1930) filminde vasıfsız işçiler görünür olsa da ekonomik, sosyal, sınıfsal sorunlarına yer verilmemiştir. Film, bir 'boş zaman' anlatısıdır (Hung, 2020), odaklandığı noktanın dışına çıkmamaktadır. Diğer yandan belgeselvari çekimlerde de kent, kendi akışı içerisinde mutlu görünmektedir. Matthias Uecker, *Bir Pazar Günü* (1930) filminin, toplumsal, ekonomik ya da içsel bir kriz durumlarına değil, bunun yerine bir normallik duygusu inşa etmeye odaklanan bir estetiğin az sayıdaki örneği olduğunu ifade etmektedir. Uecker, filmin akademik çalışmalarda ilgi görmeme

sebebine de farklı bir yaklaşım getirerek, bu ihmalin filmin popüler eğlence üretmeye çalışmadan, herhangi bir krize yönelmemeyi tercih ettiğine bağlamaktadır (Uecker, 2012, s. 162).

Kracauer'e Göre Bir Pazar Günü: Melankolik Gözlem

Kracauer *Caligari'de Hitler'e* (2011a) adlı kitabında *Bir Pazar Günü* (1930) filmini incelerken en önemseydiği nokta sıradan insanların fotoğraflandığı, donuk karelerdir. Kracauer (2011a)'e göre bu fotoğraflar kurgu ile öyle bir şekilde araya sokulur ki görüntülenen insanlar aksiyonun ortasında birden hareketsizleşirler:

Bu filmdeki fotoğraflar alt orta sınıftan insanlara ne kadar az önem verildiğini göstermek için tasarlanmış gibidirler. Boşalmış Berlin sokaklarının ve evlerinin çekimleriyle birlikte bunlar... çalışan kesimlerin gerçekten içinde yaşadığı tinsel boşluğu doğrularlar. Bununla birlikte bu, bir filmde çıkarılabilecek tek açıklamadır ki, bu da genelde filmin diğer kesit filmleri kadar suya sabuna dokunmadığını gösterir. Kraszna-Kiausz filmde şöyle bahseder: 'Melankolik gözlem. Ne daha azı ne de daha fazlası' (Kracauer, 2015, s.184-185).

Kracauer, bulunmuş öykü ile ideal sinema yaklaşımını açıklarken öne çıkardığı unsurların hayatın akışı, sonsuzluk, belirsizlik olduğundan yukarıda söz edilmiştir. *Bir Pazar Günü* (1930), tüm bu anlatsal düzene uymaktadır. Diğer yandan Weimar sinemasının suya sabuna dokunmayan, toplumun sorunlarından uzak yapısını da içinde barındırmaktadır. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi yarı belgesel niteliğiyle kente ve döneme dair bir belge oluşturur. Filmin yapımında yönetmenlerin temel amacı endüstrinin dışında, düşük bütçe ile alternatif ve yenilikçi bir film yapmaktır. Toplumsal sorunlar ile ilgili bir mesaj verme kaygısından çok sinemada yeni bir deneme yapma niteliği öne çıkmaktadır.

1930 ilkbaharında gösterilen filmin başarısı, dönem sinemasına hâkim olan filmlerin içerisinde gerçek ve sıradan insanlara dikkat çekerek insanlara kendilerini olduğu gibi göstermenin yarattığı heyecan olduğu dile getirilmektedir. Film, stüdyoya bağlı kalan Alman sinemasına bir gün ışığı olan taze bir nefes olarak tanımlanmıştır (Kehr, 2011).

Kracauer, filmde Weimar sinemasında 'önemli bir anlatı' olarak söz ederken filmin başarısının o döneme kadar seyrek görülen bir hayat alanını göstermedeki tavrı olduğunu dile getirmektedir. Filmin sıradan hayatı ikna edici biçimde belgelediğini fakat daha fazla hiçbir şey söylemediğini de eklemektedir (2015, s. 184-185).

David Thomson (2008), bu filmin 1929 Almanya'sında nasıl yapıldığı sorusuna odaklanmaktadır. O dönemde yapılan az sayıdaki, 'hem Alman hem sıradan olmak'

üzerine bir film olduğunu ve bu filmin o dönemin sinemasında artistik ve sinematik bir gelişim olmasının yeterli görülmesi gerektiğini; bunun dışında politik bir mesaj aramanın yersiz olduğunu dile getirmektedir (Thomson, 2008, s.655).

Kracauer ise görüldüğü gibi filmde daha fazlasını beklemektedir. Çünkü film sonraki yıllarda incelendiğinde Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelişinden ve Berlin başta olmak üzere tüm Almanya'nın çehresinin dönüşümünden yalnızca üç yıl önce; işçi sınıfından kişilere odaklanmış olmasına rağmen, herkesin keyfinin yerinde olduğu, olumlu, güneşli, sakin bir Berlin portresi çizmiştir. Koepnik (2009) de filmin olumlu kent tasvirinden söz etmektedir. *Bir Pazar Günü* (1930) filmi kenti, izolasyon ve çözümlenmeden arınmış bir yaşam sağlayabilecek şekilde tasvir etmiştir. Filmde Berlin, "yapıcı" modern bir eğlence alanı olarak sunulmuş, iş gücünün ise kendine sağlanan bir gün olan pazar gününde yenilenebilecek olduğunu göstermiştir. Film, Berlin'in yoksuzluğunu, ekonomik sıkıntılarını ortaya çıkarmak yerine yeni, olumlu bir metropol inşa etmeyi tercih etmiştir (Koepnik, 2009, s.248).

SONUÇ

Filmler tarihsel bir dönemin gerçekliğinin göstergeleri, toplumsal deneyim ve gerçekliklerin ifadesidir; bu anlamda toplumsal bellek işlevi görür. Gerçekçi kuramcılardan Kracauer'in, sinema ve kente dair yazılarında her daim toplumsal bir analiz görülmektedir. Weimar dönemi sinemasını *Caligari'den Hitler'e* (2011a) adlı kitabında analiz ederek dönem filmlerini, toplumu gerçeklerden uzaklaştırdıkları ve sonrasında yaşanan Nasyonal Sosyalistlerin yükselişinin de kültür hayatındaki göstergeleri olarak eleştirmiştir.

Kracauer, 1960'lı yıllarda yazdığı *Film Teorisi* (2015) kitabında ideal sinemanın nasıl olması gerektiğini tartışmış ve bulunmuş öykü formundan söz etmiştir. Bulunmuş öykünün temel özellikleri, belgesel ve kurgu arasındaki yapı; hayatın akışı, sonsuzluk, belirsizlik, sıradan olarak ele alınabilir. Bulunmuş öykü icat edilmekten ziyade keşfedilmiştir. Kracauer'in dikkate aldığı bu nokta, filmin saf bir estetik obje olarak kendisi için var olmasından çok, kendisini çevreleyen dünya için var olması yani bir amaca hizmet etmesidir.

1930 tarihli *Bir Pazar Günü* filmi Weimar döneminin sonlarında ve Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelişinden üç yıl önce çekilmiş olması açısından tarihsel bir dönüm noktasını belgelemektedir. Filmin diğer önemi ilk kez kamera karşısına çıkan kişilerin, kendilerini ve yaşadıkları sıradan bir tatil gününü kamera karşısında yeniden

canlandırmalarıdır. Berlin'in de bir karakter olduğu film, kentte hayatın akışını belgeselvari biçimde göstermesi ile kent senfonileri ile benzerlik taşır.

Bir Pazar Günü (1930), Kracauer'ın ortaya koyduğu bulunmuş öykü ile örtüşmektedir. Sıradan insanların gerçek mekanlarda kendileri olarak yer almaları, dönemin Berlin'inin belgelenmesi açısından ideal sinemaya işaret ederken Kracauer'ın deyimiyle Weimar sineması içerisinde ise farklı yapısı açısından önemli ama daha fazla hiçbir şey söylemeyen bir kesit filmi olarak nitelendirilmektedir. Bu demektir ki Kracauer'e göre ideal sinema yalnızca yapısal özellikler ile keşfedilemez. Öykünün nasıl kurulduğunun ötesinde ve bu yapıya ek olarak Kracauer'ın önemsendiği ideal olan; topluma dair meselesinin ne olduğu, fiziksel gerçekliğin kefaretni ödemesi gereken sinemanın da hem estetiği hem de çok yönlü bir gerçeği amaç edinmesi gerektiği vurgusudur. Gerçeğin amaç edinilmesi, kurmaca ve belgesel sinemanın ayrılabilceği noktada, yönetmenin niyeti meselesinde kendini gösterir.

Bu anlamda *Bir Pazar Günü* (1930) filmi Kracauer'ın ideal sinemasını tanımlarken başvurduğu bulunmuş öykünün nitelikleriyle biçimsel olarak örtüşse de yazarın eserlerinde önemsendiği toplumun açıklanması, toplumun gerçekçi açıdan yansıtılması niyetini karşılamada yetersiz kalmıştır.

KAYNAKÇA

- Bauman, Z. (2018). *Bireyselleşmiş Toplum* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.
- Daldal, A. (2004). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*. Sayı: 25. 2003-2004 (s. 255-273).
- Demirel, M.R. (2017). Weimar Dönemi Kültür Politikaları ve Altın Yirmili Yıllar. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. 2017-Yaz. (s.30-42)
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dixon, B. (2011). *100 Silent Films*. New York: Bloomsbury Publishing PLC.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Eitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam, S. Akgül, B. Erzi). İstanbul: Doruk.
- Grant B. K. Ve Hillier, J. (2009) *100 Documentary Films*. London: Palgrave Macmillan.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Deniz.
- Isenberg, N. (2011). People on Sunday: Young People Like Us <https://www.criterion.com/current/posts/1904-people-on-sunday-young-people-like-us> / Erişim Tarihi: 4 Mart 2021
- Kehr, D. (2011, 10 Temmuz). Frolicking in Berlin and Outer Space. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/07/10/movies/homevideo/new-dvds-people-on-sunday-battle-beyond-the-stars.html> Erişim Tarihi: 2 Şubat 2021
- Kılıç, L. (1981). Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı. *Kurgu*. 4 (1). (s.217-229).
- Koepnick, L. (2009). The Bearable Lightness of Being People on Sunday (1930). N. W. Isenberg (Ed.), *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era* (s. 237-254) New York: Columbia University Press.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis.
- Kırmızı, B. (2018). Romanında Mekân Berlin Alexanderplatz. *Nevşehir Hacı*

Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi. 8 (2) (s. 198-216).

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: DeKi.

Kracauer, S. (2011a). *Caligari'den Hitler'e: Alman sinemasının psikolojik tarihi*. (Çev. E. Yılmaz) Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011b). *Kitle Süsü*. (Çev. O. Kılıç). İstanbul: Metis

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Nichols, B. (2001). *Introduction To Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Palmier, J. M. (2021). 1930'larda Berlin Kabareleri: Marazi Belirtiler ve Nazi-Karşıtı Direniş. (Çev. U. Aydın). *E-Skop Dergi*. 25.4.2021. <https://www.e-skop.com/skopbulten/1930larda-berlin-kabareleri-marazi-belirtiler-ve-nazi-karsiti-direnis/6135>. Erişim: 20.03.2022.

Reimer, R. C. ve Reimer, C. J. (2010). *The A to Z of German Cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.

Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*. (Çev. S. Özge). İstanbul: İletişim.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı.

Tağ Kalafatoğlu, Ş. (2016). Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmlerdeki Yansımaları. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*,10, (s. 63-83).

Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat Nedir?*. (Çev. M. Beyhan). İstanbul: İş Bankası.

Thomson, D. (2008). *Have You Seen*. London: Penguin.

Uecker, M. (2012). Das Leben [...] So ist es und nicht anders. Constructions of Normality in Menschen am Sonntag. Jochen Hung, Godela Weiss-Sussex, and Geoff

Wilkes (Ed), *Beyond Glitter and Doom. The Contingency of the Weimar Republic*. (s. 162–75). Munich: Iudicium.

Oyuncu Seçiminin Film Yapısına Etkisi: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği

Geliş Tarihi/Received: 05.05.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 26.08.2022
DOI: 10.46372/arts.1112615

Dr. Shyqyri CAUSHAJ
Marmara Üniversitesi
Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı
caushajshyqyri@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3627-3700

Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS
Marmara Üniversitesi
Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı
zcecin@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9389-9163

ÖZ

Bu araştırma, sinemada yönetmenin oyuncu seçiminin bir filmin dilini ve anlatısını ne şekilde etkilediğini anlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın sineması ele alınmış olup, filmlerindeki diyalogların artış göstermesi, fotoğraflık imgelerden oluşan sinemasının dramatikleşmesi, film sürelerinin uzaması; oyuncu seçimi bağlamında tartışılmış, Model Oyunculuk ve Sistem Oyunculuk teorileri ışığında analiz edilmiştir. Nitel bir yapıya sahip olan bu vaka çalışmasında; kamera arkası görüntüleri ve oyuncuların durum ile ilgili söylemleri veri olarak toplanmış ve elde edilen veriler çerçevesinde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Amatör oyuncularla çalıştığı ilk dört filminden sonra, profesyonel oyuncularla çalıştığı gözlemlenen Ceylan'ın; hâlâ Model Oyunculuk anlayışından izler taşıdığı ifade edilebilir. Bununla birlikte oyuncuya göre senaryo düzenlemesi yapması, oyuncuya alan açıp filme etki etmesine izin veren bir noktada durmaktadır. Ceylan'ın oyuncu seçimlerinden hareketle, oyuncu seçimi ve oyuncunun kendisinin filmsel anlatıyı doğrudan etkilediği görülmektedir. Gelecek araştırmalar oyuncu seçimiyle birlikte bunu takip eden oyuncu yönetiminin sinemada anlatıya ve dile ne gibi etkileri olduğuna dair ışık tutacaktır.

Anahtar Kelimeler: nuri bilge ceylan sineması, oyuncu seçimi, amatör oyuncu, profesyonel oyuncu, model oyunculuk, sistem oyunculuk.

Caushaj, S. ve Çetin Erus, Z. (2022). Oyuncu Seçiminin Film Yapısına Etkisi: Nuri Bilge Ceylan Sineması Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 8, 151-182.

The Effect of Casting on the Film Structure: An Example of Nuri Bilge Ceylan's Cinema

ABSTRACT

This study aims to find out how a director's casting affects a movie's language and narrative at cinema. In this study, Nuri Bilge Ceylan's cinema is examined and; the increase in dialogues at his movies, getting dramatized of his cinema consisted of photographic images and longer film durations are discussed in terms of casting, and are analyzed according to The Model Acting and The System Acting Theories. In this qualitative case study, behind-scene videos and related expressions of actors have been collected as data, and this data are examined. It can be said that Ceylan, who has been working with professional actors after first-four movies shot with amateur actors, still has the traces of Model Acting Approach. Moreover, the fact that he edits the script according to the actor, gives the actor some space and lets him or her have an influence on the movie. As a result of Ceylan's casting, it is seen that the actor choice and the actor him/herself directly affect the filmic narrative. Further study will enlighten what kind of effects the casting together with the actor directing have on the narrative and the language at cinema.

Keywords: nuri bilge ceylan's cinema, casting, amateur actor, professional actor, model acting, system acting.

GİRİŞ¹

Herhangi bir sinema projesinde kimin hangi rolü oynayacağı konusundaki süreç oyuncu seçimi olarak adlandırılmaktadır. Oyuncu seçimi, bir yönetmenin ele aldığı hikâyenin özünü anlayabilecek, taşıyabilecek ve aktarabilecek fiziksel ve psikolojik donanıma sahip oyuncular bulma çabası olarak tanımlanabilir. Bu seçim belirli bir saç veya ten rengini bulmakla ilgili değildir. Örneğin; Billy Wilder, *Some Like it Hot* (Bazıları Sıcak Sever, 1959) filminin senaryosunda, Candy'yi (Şeker'i) "her delikanlı Amerikalı erkeğin rüyasındaki kız" olarak tanımlar. Ancak bu söylemle saçını ve ten rengini tarif etmemektedir. Oyuncu seçimi, hikâyeyi anlatacak karakteri tanımlamakla ilgilidir. Bu tanımlamanın tinsel boyutu, fiziksel boyutundan daha önemlidir. Örneğin, Amerikalı oyuncu Steve Martin, *Roxanne* (1987) filminde modern bir Cyrano'yu oynamıştır. Büyük bir burnun yaşamsal önem taşıyan fiziksel özelliğine sahip değildir. Sahip olduğu şey, rol için hayati önem taşıyan karakteri ve karizmasıdır (Catliff, Granvile, 2013, s. 6).

Bununla birlikte yönetmenin role uygun kişiyi seçebilmesi ve karar verebilmesi için oyuncu seçimi aşamasında 'deneme çekimi' (audition) yapılmaktadır. Oyuncunun senaryonun kısa bir parçasını oynadığı bu süreçte, mümkünse performansları kayıt altına alınmalıdır. Böylece oyuncuların ekranda nasıl göründüklerini izleme fırsatı elde edilir. Çünkü bazı tiyatro oyuncuları, kabiliyetli olsalar da, kamera önü oyunculuk tecrübesi (veya eğitimi) yoksa ekranda görünen ifadeleri abartılı olabilir. Amatör oyuncular ise doğallıkları açısından cazip görünseler de, set sürecinde yönetmene bazı sorunlar çıkarabilir (Barnwell, 2015, s. 96).

Oyuncu seçimi aşamasında; role fiziki uygunluk, mesleki disiplin ve rolü inşa edebilecek donanıma sahip olma gibi kriterler vardır. O rolün niteliğini belirleyen bu kriterler, film yapımının vazgeçilmez aşamalarından biridir. Deneme çekimi (audition) bir performans değildir. Audition vermek ve performans iki ayrı beceridir. Çoğu aktör iki beceriye de sahiptir, ancak iyi audition vermesine rağmen iyi oynayamayan aktörler de vardır. Aynı zamanda işinde ve performansta çok iyi olan ancak iyi audition veremeyen aktörler de mevcuttur. Oyuncu seçimiyle ilgili anlaşılması gereken nokta, seçimlerde hataların olabileceği ve bunun oyunculuğun doğasından kaynaklandığı (stres faktörü) bilgisidir. Başarılı bir yönetmen olmak için, oyuncularla nasıl çalışılması gerektiğinin öğrenilmesi gerekir. Oyuncu seçiminde

¹ Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS danışmanlığında hazırlanıp kabul edilen "Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Oyuncu Yönetimi ve Stanislavski Sistemi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

hatadan kaçmak için, oyuncuların güçlü yanlarını tanıma ve zayıflıklarını çekip çevirme kabiliyeti önemlidir. Oyuncular mükemmel değildir. Hepsinin zayıflıkları bulunur. Kusursuz oyuncu ya da yönetilmesi gerekmeyen birini aramaktansa, artıları eksilerinden daha fazla olan kişiler seçilmelidir. Dolayısıyla bu oyuncular zayıflıklarıyla baş edilebilir ve yönetmenleriyle uyum içinde çalışabilirler (Weston, 1996, s. 187).

Sinemanın temel öğelerinden biri olarak, oyuncu seçiminin arz ettiği önem göz ardı edilmemelidir. Seyircinin anlatıya intibak edebilmesi, oyuncular üzerinden gerçekleşir. Hikâyenin yapısını ve oyuncular arasında bir denge gözetilmeli, biri diğerinin önüne geçmemelidir. Oyuncu yönetimiyle birlikte bir filmin sinematografisini, dil-anlatımını şekillendirir. Filmin niteliğini ve tarzını (Üslup) belirleyen, insani unsur olarak oyunculuk, seyircinin anlatının içine girmesini sağlar. Bu seyircinin, oyuncuyla özdeşlik kurması açısından önemlidir. Bu noktada amatör ya da profesyonel oyuncu tercihi büyük önem arz etmektedir.

Fransız sinemacı Robert Bresson, amatör oyuncuların performanslarını "model oyunculuk" olarak adlandırır. Bresson'a göre model oyuncunun tanımı şu şekildedir; "Oyuncu yok, oyuncu yönetimi yok, rol yok, rol çalışmak yok, sahneye koymak yok. Hayattan alınma modeller kullanarak, görünmek (oyuncu) yerine olmaktır (model)" (Bresson, 2016, s. 15). Rus sinemacı Pudovkin'e göre ise, yönetmen oyuncuyu seçerken senaryo ve senaryodaki karakterin özelliklerini göz önünde bulundurmalıdır. Ona göre, nitelikli bir film ancak doğru bir şekilde seçilmiş (karaktere uygun), eğitilmiş bir oyuncunun getireceği derinlikle birlikte film oluşabilmektedir (Pudovkin, 2014, s. 310). Dolayısıyla sinema oyuncusunun, oyunculuk gramerinin temeli olan Stanislavski sistemi ile eğitilmiş olması gerektiği vurgulanır. Oyuncu 'sistemi' kullanarak, karakterin iç dünyasını deşifre edebilmelidir. Bu çalışma şeklinde dikkat edilmesi gereken unsurlar vardır. Sinemayı tiyatrodan ayıran aygıtsal koşullar göz önünde bulundurulmalıdır. Oyuncular tiyatrodan bağımsız olarak sinema diline göre hareket etmelidir (Pudovkin, 2014, s. 314). Bresson, oyuncunun bir karakter inşa ettiğinde, kendisinden uzaklaşarak başka biri olması gerektiği düşüncesine karşı çıkar. Ona göre bir oyuncu tamamen başkası olamayacaksa ancak kendisi olabilmektedir. Başkası olmaya çalışan oyuncuların performanslarında yapaylık olduğunu düşünür. Model ise hep oyuncunun kendisidir. Dolayısıyla yapaylık oluşturabilecek unsurlar ortadan kalkar. Ancak beyazperdede görülen model ile kişi arasında bir farklılık vardır. Beyazperdedeki, gerçek kişinin yalnızca bir parçasıdır. Bir model "kameranın kaydettiği kendi irrasyonel, mantıksal olmayan egosudur" (Bresson'dan Akt. Kovacs,

2010, s. 155).

Sinemada çekimler hikâyenin gidişatına göre değil, prodüksiyon koşulları gereği mekâna göre, kronolojik olmayan şekilde gerçekleştirilir. Amatör oyuncular bu noktada *devamlılık* sorunu yaşayabilmektedir. Ayrıca amatör oyuncuların kamera karşısında heyecanlanma ve stres yönetimi de çözülmesi gereken sorunlardır. Dolayısıyla profesyonel oyuncularla çalışarak birçok sorunun önüne geçilebilir (Parker, 2011, s. 79-80). Bu konuya örnek olarak, farklı sinema dillerine sahip iki yönetmen Bresson ve Bergman ele alınabilir. Bresson sinemasını oluşturan öğelerden biri amatör oyuncu seçimiymişken, Bergman sinemasının profesyonel oyuncu kullanımına dayandığı görülmektedir. İki yönetmenin anlatı ve dil açısından farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda, oyuncu seçiminin bu farkı yaratan unsurlardan biri olduğu düşünülebilir. Bresson'un 'Model' olarak tanımladığı amatör oyuncu kullanımı, filmlerinin doğalcılığını desteklemiştir. Bergman'ın tiyatro kökenli oyuncular ile çalışmasının ise gerçekçiliğini desteklediği görülür. Tiyatro oyuncularının, Rus tiyatro sanatçısı ve kuramcısı Stanislavski'nin Sistem'i veya sistemden türeyen yöntemlerden etkilendikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla profesyonel oyuncuların yaklaşımını "Sistem Oyunculuğu" olarak tanımlayabiliriz. Stanislavski de oyuncunun doğallığına ve kendisinden yola çıkmasına önem verir. Ancak karakterin düşüncesine ve bulunduğu durumlara (koşullara) göre davranması gerektiğinin altını çizer. Bunun da sistem aracılığıyla, profesyonel bir şekilde gerçekleştirilebileceğini belirtmiştir (Stanislavski, 2008, s. 242). Bresson'un Model olarak tanımladığı oyuncularla ilgili "Sizi olduğunuz gibi yaratıyorum" söylemi (Bresson, 2016, s. 26), oyuncularla bir karakter inşa etmekten ziyade, onları oldukları gibi resmettiğini göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmografisi ve oyuncu seçimiyle, yukarıda bahsedilen kavramlardan izler taşımaktadır. Ceylan gerek amatör gerekse profesyonel oyuncularla filmler çekmiştir. Ceylan'ın filmografisi boyunca, oyuncu seçiminde filmde filmde aynı kalan ve değişen çeşitli tutumlara sahiptir. Bunları tespit etmek adına, oyuncuya yaklaşım ve yönetimdeki (yöntem bilgisi) farkları ortaya koymak gerekir. Ayrıca yönetmenin felsefesi ve auteur kimliğinin, oyuncu seçiminde bir tartışma alanı yarattığı görülmektedir. Diken ve diğerlerinin tanımına göre, Ceylan'ın karakterleri iletişimsizlik içinde edilgen olan ve başarısızlıkla sonuçlanan hikâyelerin, "sessizlik sineması"nda yer alır (2018, s. 15). Bu noktadan hareketle Ceylan'ın sinemasında *dekadans* kavramının önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Dekadans, insanın tek boyuta inmesi ve sığ olmasının ifadesidir. Bu, içinde yaşadığı hayata ve

doğaya karşı yabancılaşan, yaşama hevesini kaybeden, inancını ve iradesini yitiren bir insane işaret eder. “Dekadans insanın bozulması, dönüşümüdür” (Akmeşe, 2020, s. 3). “Ceylan'ın karakterlerinin çoğu, sahtelikleri hakkında alçaklık derecesinde pasif ve bilinçli görünür. Dolayısıyla asla trajik edimlere girmezler. Hakikatle yüzleşip sadakat de gösteremezler” (Diken vd. 2018, s. 186). Ceylan'ın diyalogun az olduğu ilk dönem filmlerine kıyasla sonraki filmlerinde, sessizliğin diyaloglarla birlikte kullanıldığı görülür. Dolayısıyla bu kullanımla birlikte, yönetmene özgü metaforik bir sessizlik anlayışından bahsetmek mümkündür.

Sürekli bir ısrarla konuşan karakterler, iletişim içerisinde olmaktan çok, kendi düşüncelerini açığa vurarak, çıkarları doğrultusunda söylevler gerçekleştirirler. Bu ise empatiden yoksun kelimelerin ortaya döküldüğünü gösterir. Fakat karakterler kendi sözlerine bu derece önem verdikleri için, eylemden kaçınan bir konuma sürüklenirler. Ceylan'ın bu üslubu, senaryo yazımında kendisinden ilham aldığı sıklıkla vurguladığı Çehov'dan etkiyle şekillendirmiştir. Bu bağlamda filmlerinde dekadan karakterler kullanan Ceylan, sinema felsefesine uygun bir şekilde, oyuncu seçimini model anlayışına yakın bir şekilde gerçekleştirir. Senaryodaki duruma, gerçek hayatlarında da sahip olan oyuncularla çalışmayı tercih etmektedir. *Kış Uykusu*'nda (2014) Aydın, *Ahlat Ağacı*'nda (2018) Sinan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde Taner Birsel'in oynadığı Savcı karakteri, *Kasaba* (1997) filmindeki Amerika'dan dönen Emin karakteri, dekadan karakterler olarak örneklendirilebilir. Ceylan; “sinemayı hayatı ve kendini anlamak için kullandığı bir araç olduğunu” söyler (Dursun, 1997). Ceylan'ın auteur kimliği ve sinema felsefesinin, oyuncu seçimi konusunda doğrudan etkili olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, Ceylan'ın oyuncu seçimindeki yaklaşımı ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Öncelikle oyuncu seçimi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Ardından Ceylan'ın filmlerinin kamera arkası görüntüleri, oyuncuların röportajlarda bahsettikleri deneyimler incelenmiştir. Ceylan'ın söyleşilerinde dile getirdiği oyuncu seçimi ile ilgili görüşlerinden ve aynı zamanda Ercan Kesal'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminin güncesi olarak değerlendirilebilecek *Evvel Zaman* (2018) kitabında yer alan oyuncu seçimi başlığı altındaki notlardan yararlanılmıştır. Özellikle kamera arkası görüntüleri, Ceylan'ın oyuncularla çalışma metodu hakkında bilgi vermektedir. Yapılan literatür taramasının yanı sıra; kamera arkası görüntüleri, röportajlar, oyuncular ile kişisel görüşmeler gibi dokümanların incelenmesi ile nitel bir durum çalışması ortaya konulmuştur. Böylece Ceylan'ın ilk filminden son filmine kadar

sinemasının anlatısal olarak çözümlenmesi hedeflenmiştir. Senaryo sürelerinin ve diyalog kullanımının artışına ve sinema dilindeki değişikliklere odaklanarak, oyuncu seçiminin kriterleri ve amatör oyuncudan profesyonel oyuncu kullanımına geçişinin sebepleri araştırılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sinemasında söz konusu olan oyuncu seçimi yaklaşımındaki değişikliğinin nedenleri araştırılmaktadır. Bu araştırma oyuncu seçiminin, filmin dili, türü ve niteliği üzerindeki etkisi ve aynı zamanda oyuncunun sinemadaki yerini tekrar gözden geçirme hakkında bir tartışmadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın Amatör Oyuncularla Çektiği Filmleri

Nuri Bilge Ceylan, 21. yüzyılın en orijinal ve kışkırtıcı sinemacılarından biri olarak kabul edilmiştir (Diken, Gilloch & Hammond, 2018, s. 14). 1990'lı yıllar itibariyle adını duyuran ve Türk sinemasını uluslararası festivallerde başarıyla temsil eden Ceylan "Kontrol delisiyim galiba. Elin mahkûm; çünkü yönetmen, sette filmi baştan sona anlayan ve bilen tek kişidir" (Goodridge, 2013, s. 46) ifadesinde bulunmuştur. Bu söylemiyle sinemasının kişiselliğini, hassasiyetle kontrol altında tutmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Filmlerinin fikir aşamasından kurgunun son noktasına kadar, bütün kararları kendisi alan Ceylan'ın, oyuncu seçimi konusundaki kararları da başkasına bıraktığı söylenemez. Bu konuda; filmlerin kamera arkası görüntüleri, *Evvel Zaman* (2018) kitabındaki anlatılanların, kendi auteur kimliğinin yansıması ve söylemleri ışığında, filmin tüm aşamalarında Ceylan tek karar verici olarak görülebilir.

Ceylan'ın ilk ve tek kısa filmi *Koza* (1995), yönetmenin görsellerle mesaj verme konusundaki isteğine örnektir. Film âdeta yönetmenin fotoğraf estetiğinin, sinemadaki yansımasıdır (Akbulut, 2005, s. 15). Film ayrıca, Ceylan'ın fotoğrafçılıktan, öykü anlatan bir yönetime dönüşümünü simgelemektedir (Uzak, 2004). Filmin açılış sekansı da buna örnektir. Kelimeler gerekmeden, görsellerin konuştuğu kuvvetli bir giriştir. İnsan sesinin kullanılmadığı filmde, çevredeki seslerin belirli kullanımı çiftin arasındaki sessizliği vurgular (Akbulut, 2005, s. 17). Ceylan'ın ilk filminde annesi Fatma Ceylan ve babası Emin Ceylan oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Ceylan'ın kullandığı ilk oyuncular; amatör oyuncular olmakla birlikte kendi aile üyeleridir. Ardından *Kasaba* (1997) adlı ilk uzun metrajlı filmde diyalog kullanımıyla birlikte oyuncu kadrosuna ailesi dışında yakın çevresinden olan Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Cihat Bütün, Fatma Ceylan, Sercihan Alioğlu, Semra Yılmaz, Latif Altıntaş, Muzaffer Özdemir gibi amatör oyuncular dâhil olur. Ceylan, bu

dönemindeki amatör oyuncu seçimini şöyle açıklamıştır:

Amatör oyuncu biraz da yapmak istediğiniz sinemaya bağlı. Mesela bir Bergman filmi için amatör oyuncu düşünmüyorum. Ama bir Kiarostami veya Bresson filmi için de profesyonel oyuncu düşünmüyorum. Şimdilik hayalimde canlandırdığım belli bir sinemaya ulaşmak için amatör oyuncu daha uygun görünüyor (Erdem, 1997).

Ceylan'ın aile üyelerini filmde kendi karakterlerine yakın olarak oynatması, bir rolün inşa sürecinden geçmediğinin göstergesi olarak düşünülebilir. Aynı tutumunun üçüncü filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) devam ettiği görülmektedir. Yönetmen bu filmde de otobiyografik öğelere yer verir. Filmdeki Muzaffer karakterinin tıpkı Nuri Bilge Ceylan gibi bir yönetmen olması (karakterin adı oyuncunun gerçek adıdır)², film çekmek üzere kasabasına dönmesi, yönetmenin anne babasını oynayan oyuncuların Nuri Bilge'nin anne babası olması gibi gerekçelerle, karakteri Ceylan'ın kendisine benzetebiliriz. Muzaffer karakteri de tıpkı Nuri Bilge gibi, senaryoda yazılanları, elindeki oyuncularla gerçekleştiremeyeceğini anladığında, görsel anlatıma ağırlık vermeyi tercih eder. E. Akmeşe "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans" adlı doktora tezinde Muzaffer karakterini dekadans bir karakter olarak tanımlamasını şu şekilde açıklar:

"Filmin başkarakter Muzaffer'in çıkarıcı ve samimiyetsiz kişiliği, film anlatısında yaşanan dekadansın belirginleşmesinde belirleyici rol oynar. ... Muzaffer, yorgun yüz ifadesi ve bezginliğiyle dikkat çeker. Filmdeki sıkıntılı atmosfer, Muzaffer'in bulunduğu sahnelerde yorgun yüz ifadesi ve beden diliyle daha fazla hissedilir. ... Muzaffer'in dekadans yaşam tarzı, yaşam coşkusu ve yaşamı olumlayan trajik insanın coşkusundan oldukça uzak bir durum sergiler" (Akmeşe, 2020, s. 122).

Ceylan için yukarıda belirtilen özelliklere, oyuncunun kişisel olarak sahip olması önemlidir. Ceylan rol (karakter) ve kişi özelliklerinin yakınlığını, istediği doğalcılığa hizmet için kullanmaktadır. Bu yüzden sahip olduğu sinema felsefesinin, oyuncu seçimi yaklaşımını etkilediği söylenebilir. *Mayıs Sıkıntısı* (1999), Ceylan'ın oyuncu seçimi ve amatör oyuncu yönetimi ile ilgili sıkıntılarını anlatan bir film olarak nitelendirilebilir³. Filmdeki Muzaffer karakterinin oyuncu seçimi ve özellikle amatör oyuncu yönetimi konusunda karşılaştığı sorunlar, Ceylan'ın film çekimi sırasında

2 Dolayısıyla karakter ve oyuncu arasında nesnel bir mesafeden söz edilemez. Oyuncu karakteri oynamaktan çok kendisidir. Karakter ve oyuncu arasında bir mesafe olmaması, doğalcı ya da gerçekçi üslupla açıklanabilir.

3 Yönetmen bu sıkıntıyı kendi deneyimlerinden yola çıkarak anlatmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı* amatörlerle çalıştığı filmlerin üzerinden, kendi sineması hakkında bir özdeşünüm etkilidir. Film yapımına dair sorunları ele alması *Mayıs Sıkıntısı*'nın, *meta film* olarak değerlendirilmesine imkân sağlar.

kendi karşılaştığı sorunlarla ilişkilendirilebilir. Nuri Bilge'nin amatör oyuncu yönetimini ve seçimini nasıl gerçekleştirdiğine dair *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) birçok örnek vardır. Ayrıca filmde yönetmenin sinema dilini oluşturan öğelerde tespit edilebilmektedir. Muzaffer karakterinin fabrikada çalışan Saffet karakterini filmde oynaması için ikna etmeye çabalaması ve gizlice onu kameraya kaydetmesi, Nuri Bilge'nin amatör oyuncularla kurduğu iletişime örnek gösterilebilir. Muzaffer'in filmde kendi annesini ve babasını oynatması *Ceylan*'ın önceden *Kasaba*'da (1997) yaptığı bir deneydir. Muzaffer'in çocuk oyuncuyu mülakata alması (ona matematiksel tuzak sorularla zekâ testi yapması), çocuğa nasıl ağlayacağını, güleceğini veya kameraya nasıl bakacağını göstermesi, yine *Ceylan*'ın oyuncu yönetimine dair ipuçları barındırır. Muzaffer karakteri, kasabadaki yaşlı amcanın yüz ifadesini ve doğallığını beğendiği için oynatmaya çalışır. Fakat konuşma esnasında gereken inandırıcılığı sağlayamaması nedeniyle vazgeçer⁴. Yukarıda sözü edilen bilgilerin tamamına kamera arkası görüntülerden ulaşıldığı göz önüne alındığında, filmin otobiyografik özellikler taşıdığı görülecektir.

Emrah Kolukısa'nın 17 Nisan 2012'de *Ceylan* ile gerçekleştirdiği "Nuri Bilge Ceylan ile 90 dakika" adlı söyleşide, doğallık üzerine konuşulmaktadır. Salondaki genç bir katılımcı, *Ceylan*'a; Kiarostami gibi çalışıp çalışmadığını sorar. Kiarostami'nin "amatör oyuncularla çalışırken yönetmen de amatör olmalı" söylemini hatırlatan genç, *Ceylan*'a annesini ve babasını nasıl yönettiğini sorar. *Ceylan*, soruya şu şekilde cevap vermiştir:

Babam ezber yapamadığı için bazen gizli çekim yapardım. Evde bir köşeye kamerayı koyardım ve uzaktan kumandayla çekerdim, o anlamadan. Ama bunun gibi beş-altı sahne vardır en fazla. Bir taksici sahnesi vardı mesela (genç katılımcı tam bu anda araya girerek 'çok doğal bir sahneydi' der). Nuri Bilge, 'doğal bir sahneydi, çünkü doğal' diye cevap verir. Babamın haberi vardı çekimden ama taksiciye söylemedim. ... İlk çekim en iyisi oldu. Sonra haberli çektiklerimiz hiç iyi olmadı (*Ceylan*, 2016, s. 221-222).

Ceylan, ifade ettiği gibi, amatör oyuncu kullanımında gizli çekim tekniğini kullanarak doğal görüntüleri yakalamıştır. Bu durum *Ceylan*'ı, oyuncu seçimi yaklaşımında doğalcılığın arayışında olan bir yönetmen olarak tanımlamamıza

⁴ Yönetmenin oyuncu yönetiminde sıklıkla başına gelen sorunlar *Mayıs Sıkıntısı*'nda konu alınmıştır. Amatör bir oyuncu olarak düşündüğü yaşlı adamdan diyalog açısından verim alamaması, Muzaffer karakterini onun yerine, hayvanları veya doğayı resmetmeye yönlendirir. Bu durum Nuri Bilge'nin ilk dönem filmlerinde oyuncuların ziyade doğayı tanımlayan çekimlerini açıklamaktadır. Yönetmen oyuncuların amatörliğünden dolayı insan doğasına dair yaptığı tespitleri kamera diliyle ifade edememektedir. Muzaffer karakteri, çekim esnasında kameranın nerede duracağını belirlerken, doğru fotoğrafik imgeyi aramaktadır. Ormanda ailesi ve minimal bir ekiple, sahneleri amatör koşullarda çeker. Birtakım sorunları da dublaj sürecinde çözmeyi hedeflemektedir. Tüm bunlar aslında Muzaffer'in, Nuri Bilge'nin alter egosu olduğunu doğrulamaktadır.

olanak sağlamaktadır. *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmindeki çocuk oyuncu (Muhammed Zımbaoğlu) seçimi konusunda ise şu ifadelerde bulunmuştur:

Arayıp bulduğumuz tek oyuncu o. En az bin tane filan çocuk bakmışızdır. Yöredeki bütün okulları dolaştım, bütün sınıflarda tek tek bakındım. Sadık onları konuşturdu, ben böyle elimde kamerayla... ilgimi çekenlere sorular sordum. Önce tip olarak, yaş olarak belli bir şeye uyması gerekiyordu, kafamdaki bir hayale. Diğerleri zaten senaryo yazarken kafamda olan insanlardı, deneme çekimi bile yapmadım (Göktürk, Çapan, 2000).

“Nuri Bilge Ceylan figüran denilebilecek yan rollerin doğallığını önemseydiği için çekim yaptığı bölgedeki yerel insanlar arasından amatör oyuncular seçmektedir.” (Aksu, 2021, röp) Yönetmenin kendisinin de belirttiği gibi, öncelikle oyuncularda aradığı şey, hayalindeki tipe uymalarıdır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminin karakol sahnesinin kamera arkası görüntülerinde de görülebileceği üzere, sahnedeki kalabalığı yöre insanından oluşturmaktadır. Böylece yan roller için yaptığı oyuncu seçimlerinde de doğallığı benimsediği anlaşılmaktadır. Ceylan'ın *Uzak* (2002) filminin oyuncu seçimine bakıldığında yine aynı kişilerle çalıştığı, fakat aynı zamanda ilk defa kadroya profesyonel oyuncu da eklediği görülmektedir. Ceylan, bu durumla ilgili olarak:

Kapıcıyı oynayan Feridun Koç, Mahmut'un eski karısını oynayan Zühal Gencer, diğer kadını oynayan Nazan Kırılmış, bunlar profesyonel oyuncular. Bir denemek istedim. Risksiz rollerdi bunlar. Başrolde cesaret edemedim şimdilik açıkçası. Doğrusu profesyoneller de bazı açılardan beni etkiledi. Özellikle çalışma disiplinleriyle. İyi tarafları da kötü tarafları da var. Kötü taraflarından bir tanesi kalıplara biraz yatkın olmaları. Alışkanlık denilen bir zaafı var insanın. Amatörlerde böyle bir şey yok tabii. Onların da başka zorlukları olabiliyor. Profesyonellerin ezberleme yetenekleri inanılmaz. İnsan şaşırıyor. Hayran oluyorsunuz. O hayranlıktan, bazen başka şeyi kaçırıyor insan. A, bravo derken, oyuna bakmayı unuttuğum oldu. Ertesi gün tekrarladık hepsini (Erdem, 1997).

Ceylan, profesyonel oyuncuların ezber yetenekleri ve disiplin sahibi olmalarını, bir avantaj olarak görmektedir. Fakat filmlerindeki ana karakterler için profesyonel oyuncu kullanım riskini almak istemez. İlk dönem filmlerinde oyunculukların doğallığı ve diyalog kullanımıyla hikâyeye anlatmaktan ziyade, fotoğrafik anlatımı güçlü bir şekilde yansıtmayı tercih eder. Fakat oyunculuklardaki doğallığın, uzun diyalogların var olduğu sahnelerde aynı etkiyi göstermediğini tespit eder. Ceylan'ın senaryolarının basıldığı kitaplarda görüldüğü üzere, senaryolarındaki hacim ve özellikle diyalog veya monolog ağırlıklı olması ve aynı zamanda filmin kurgulanmış son hâlinde birçok diyalog ve monoloğun kullanılmamış olmasının, amatör oyuncuların disiplin ve ezber konusundaki becerilerinin zayıflığından kaynaklandığı görülmektedir.

Amatör oyuncu seçiminin bu dezavantajlarına rağmen Ceylan'ın

yaklaşımına devam etmesi, Cannes Film Festivali'nin o dönem belirlediği politikalarla ilişkilendirilebilir. Cannes Film Festivali'nde 1999 yılında Altın Palmiye ödülü alan *Rosetta* (Luc Dardenne, Jean Pierre Dardenne, 1999) ve *Humanity* (İnsanlık, Bruno Dumont, 1999) filmlerinde amatör oyunculara En İyi Oyuncu ödülü verilmiştir. 1999 yılında, profesyonel yıldız oyuncu sistemine karşı bir duruş sergilendiği görülmektedir (Austin, 2004). Amatör oyuncuların ödül almasıyla birlikte, ödül töreninde jürinin yuhalanması konu ile ilgili tartışma yaratmıştır (Ruquier, 1999). Amatör oyuncuların oynadıkları rollerde, kendileri olmaları suçlanırken, yıldız oyuncuların da son zamanlarda kendilerini oynadıkları görüşü hatırlatılmıştır. Ancak yıldız oyuncuların amatör oyunculardan daha çok boyutlu işçilik çıkardıkları öne sürülmüştür. Amatörler ise tek tonda performans sergilemişlerdir (Ciment, 1999). Nitekim yine amatör oyuncular olan; *Uzak* (2002) filminin başrol oyuncuları Mehmet Emin Toprak ve Muzaffer Özdemir, 2002 yılında Cannes Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü paylaşmışlardır.

Humanity (İnsanlık, 1999) filminin yönetmeni Bruno Dumont basın konferansında yaptığı söyleşide; auteur sinemacılığında hiyerarşinin düzelmesi gerektiğini ve yönetmenin her şeyi yaratıcısı olduğu, oyuncuların ise sadece çalışanlar olduklarını ileri sürmüştür (Gouslan, 2000, s. 32). Guy Austin de amatör oyuncuların yıldız oyunculara meydan okuduklarını ve aynı zamanda auteur yönetmenlerin hiyerarşik olarak tek yaratıcı veya patron olmalarını sağlamış olduklarını ifade etmiştir (Austin, 2004). Bruno Dumont'un amatör oyuncu seçimi aynı zamanda kendi vizyonunu gerçekleştirme açısından fazlasıyla işe yaramıştır. Oyuncuların psikolojik ifadelerinden ziyade onların düz yüz ifadelerini kullanarak sinema diline, doğalcılık katmıştır. Oyuncular performans yapmamış, sadece kendilerini sunmuşlardır. Dumont'un bu stratejisi, Robert Bresson'un model anlayışıyla örtüşmektedir. Ayrıca *Humanity* (1999) filmi dışında, bu amatör oyuncuların bir daha Dumont tarafından seçilmediklerini ve başka filmde de oynamadıklarını belirtmek gerekir (Austin, 2004). Zira Bresson'un model oyunculuk anlayışına göre, bir kişi bir rolde oynadığı zaman, artık onun yüzü eskimiştir. Bir sonraki filmde aynı doğallığı elde edemez (Bresson, 2016, s. 33).

Nuri Bilge aynı amatör oyuncuları bir defadan fazla oynatarak bu yaklaşımdan uzaklaşmış gibi görünmektedir. Ancak *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleri birbirinin devamı olan bir üçleme olduğu için, aslında Bresson'un yaklaşımına sadık kaldığını söylemek mümkündür. 1995-2006

yılları arasında Cannes Film Festivali'nde oyunculuk anlayışı açısından bir değişim olduğu gözlemlenmektedir. Bu yıllarda amatör oyuncuların popüler ve profesyonel oyunculara meydan okuması söz konusudur. Ayrıca auteur anlayışının hiyerarşik yapısı yeniden değerlendirilmektedir. Tüm bunların ışığında Ceylan'ın bu sürece uyum sağladığı görülür. Yönetmen hem yaptığı filmlerin türü hem de oyuncu seçimiyle Cannes atmosferine hakim olarak, kendi sinemasını şekillendirir. Ceylan, amatör oyuncularla, auteur bir sinemacı olarak filmlerini çekmiş ve zamanla Cannes'da popülerlik elde etmiştir. Dolayısıyla Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*'dan *Uzak* filmine kadar olan filmlerini, yakın çevresindeki amatör oyuncularla ve Model Oyunculuk anlayışıyla çektiği ifade edilebilir.

Filmlerinden ve kamera arkası görüntülerinden edinebildiğimiz izlenime dayanarak, yönetmenin doğayı ve hayvanları doğalcı bir yaklaşımla, sabit kamerayla, olduğu gibi resmettiği görülür. Aynı şekilde amatör oyuncuları da bu şekildedir resmederek, insan ve doğa arasında (özne nesne), bir ayırım gözetmemektedir. İlk dönem filmlerinde, fotoğrafların bazen sabit bazen de hareketli hâllerinin, doğanın doğal atmosfer sesleri ile birleşiminden oluşan belgesele yakın bir üslup benimsenir. Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde oyuncu seçimindeki süreci yönetmenin çeşitli deneyimleriyle şekillenmiştir. Aile üyelerinden veya yakın akrabalarından oluşan amatör oyuncularla doğallığı aramaktadır. Yönetmen doğanın içindeki zenginliği keşfetmeye çalışır. Gizli çekim tekniği sayesinde oyuncuların, rol için inşa edilmiş davranışlardan kaçınması sağlanmıştır. Bu şekilde gerçekleştirdiği yönetimle, müdahale edilmemiş olanı resmetmek ister. Oyuncunun bir şey yapmasından ziyade, onu olduğu gibi çekmeye çalışır. Tüm bunlara ek olarak, fotoğrafçı kimliğinden gelen; poz, ışık, kadraj, kompozisyon, sabit kamera konumu ile oluşabilecek anlatı ve ifadeleri yakalamaya çalışır. Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde fotoğrafçı kimliğiyle, oyuncunun performansından ziyade, yarattığı imgeyle, zihnini meşgul eden bir yönetmen olduğunu gözlemlenmektedir.

İlk dört filminde amatör oyuncularla çalışan Ceylan'ın, *İklimler* (2006) filminin başrollerini eşi Ebru Ceylan ile kendisinin paylaştığı görülmektedir. *İklimler*, oyuncu seçimi ve yönetimi konusunda Nuri Bilge için bir geçiş süreci olarak nitelendirilebilir. Oyuncu olarak kendisini oynatmasının ve aynı zamanda kendini yönetme deneyiminin, kendisi için oyunculuğa ve oyuncu yönetimine dair yeni düşünceler ve yaklaşımlar oluşturması kaçınılmazdır.

Ebru Ceylan *İklimler* filmi ile ilgili Cannes Film Festivali basın konferansında Nuri

Bilge için en çok *İklimler* filminin zor olduğunu ifade etmiştir. Bunun sebebini, Nuri Bilge'nin filmde hem yönetmen hem de oyuncu olarak yer almasına dayandırmıştır. Nazan Kesal ise aynı basın konferansında Ceylan'ı "Ne istediğini bilen bir yönetmen." olarak tanımlamıştır (Cannes, 2006).

İklimler filminde kendisinin oynamasının yanı sıra eşi Ebru Ceylan ile başrolü paylaşmasının, diğer oyuncuların oyuncu yönetimini de etkilediğini söylemek mümkündür. Özellikle kendisinin başka oyuncularla paylaştığı sahnelerde, oyuncu yönetiminin oyunculara amatör olsaydı zorlaşacağı tartışılmaz bir gerçektir. Bu durumda profesyonel oyuncu olan Nazan Kesal'ı seçmesinin, Ceylan'ın kendisinin oynadığı filmde oyuncu yönetimini kolaylaştıracak etkenlerden biri olduğu düşünülebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filminin senaryosunun bulunduğu kitaba bakıldığında, senaryodaki diyaloglar ve monologlar, filmde yer alan diyaloglar ve monologlardan kat ve kat fazladır. Senaryodaki diyaloglar ve monologların, filmdekine oranla fazla oluşu⁵, Ceylan'ın yönetmen olarak belli bir tutuma sahip olduğunu göstermektedir. Çekilmiş olan sahneleri beğenmediği veya oyuncu olarak tecrübesiz olduğundan, bu monolog ve diyalogların altından kalkamadığı düşüncesini uyandırmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın odağını, doğadan doğada yaşayan insanın doğasına çevirmesi ve buna paralel olarak filmlerindeki diyalogların artışıyla profesyonel oyuncu seçimine yöneldiği düşünülebilir. Bir başka bakış açısıyla, profesyonel oyuncu kullanabilme olanaklarına kavuştuğunda filmlerindeki diyalogların arttığı ileri sürülebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Profesyonel Oyuncularla Çektiği Filmleri

Ceylan'ın kendisinin oyunculuk yapmayı deneyimlediği *İklimler*'den sonra gelen *Üç Maymun* (2008) filminde; oyuncu tercihini (özellikle ana karakterler açısından), profesyonel oyuncuların yanı sıra kullanmıştır. Filmin oyuncu seçimi aşamasında yönetmenin çok sayıda oyuncuyu, deneme çekimine çağırdığı bilinmektedir. Konservatuvar oyunculuk bölümü mezunu olan genç oyuncu Ahmet Rifat Şungar'ı, deneme çekimlerindeki performansından dolayı seçmiştir. Profesyonel oyuncular arasında, tiyatro oyuncusu olan Hatice Aslan'ın filmin ana karakterlerinden biridir. Ceylan ilk defa filmin ana karakteri için, bir profesyonel oyuncuyla çalışmaktadır. Yavuz Bingöl⁶, şarkıcı olarak popüleriğiyle bilinen biri olması nedeniyle, Ceylan'ın filmografisinde kullandığı ilk popüler oyuncudur. Ceylan'ın

⁵ Diyalog ve monologların çekim aşamasında çekilip, kurgu aşamasında atılmaları veya hiç çekilmemiş olmaları bir muammadır.

⁶ Yavuz Bingöl'ün önceden dizi ve sinema filmlerinde oyunculuk deneyimi vardır. Ancak kendisi kamuoyunda daha çok şarkıcı olarak tanınmaktadır.

filmlerinin uluslararası başarıları beraberinde, film bütçe ve prodüksiyon koşullarının iyileşmesini getirmiştir. Yönetmen böylece istediği profesyonel veya popüler oyuncu ile çalışabilme olanağı yakalamıştır. Oyuncu kadrosu; Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsal, Ahmet Mümtaz Taylan, Fırat Tanış, Ercan Kesal, Erol Erarslan, Uğur Arslanoğlu, Murat Kılıç, Nihan Okutucu, Şafak Karalı, Emre Şen, Burhan Yıldız, Cansu Demirci, Kubilay Tunçer gibi isimlerden oluşmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi, 163 dakikalık süresi ile önceki filmlerinden daha uzundur. Ercan Kesal'ın gençlik yıllarında Anadolu'da doktor olarak görev yaparken başından geçen gerçek bir olaydan esinlenilmiştir. Ayrıca Çehov öykülerinden esinlenerek yazılan filmin senaryo ekibinde Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Ercan Kesal yer almaktadır. Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi en kalabalık ve aynı zamanda o zamana dek en fazla profesyonel oyuncuyla çalıştığı filmidir. Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalışmaya başlamasıyla, filmlerinin uzunluğunun ve diyaloglarının da arttığı görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalışma isteğiyle birlikte popüler veya profesyonel olan oyuncunun müsait olamama durumu bir problem olarak karşısına çıkmaktadır. Konu ile ilgili olarak oyuncu seçme sürecinde de Nuri Bilge'nin yanında bulunan Ercan Kesal'ın, *Evvel Zaman* kitabındaki şu notları dikkat çekicidir:

Erkan Can Savcı rolü için iyi olabilir. Doktor Cemal rolü için Nejat İşler'i düşünüyoruz, hepsi de iyi oyuncular. Saat 18:00'e kadar Donkişot Ajans'ın gönderdiği CD'lerden yan roller için oyuncu seçmeye çalıştık. Fakat ne zor işmiş kardeşim bu oyunculuk. Oturup seni seçmelerini bekleyeceksin, yönetmenin muhayyilesindeki tipe uygun bir an, bir jest, bir mimik olacak da yönetmen seni çağıracak falan filan. Yine de sanki daha iyi yapılabilir bu kast işi (Kesal, 2018, s. 107).

Kesal'ın film güncesinden anlaşılacağı gibi filmin en önemli rolleri için Erkan Can ve Nejat İşler gibi profesyonel oyuncular düşünülmüştür. Ancak bu popüler oyuncular filmde yer almamışlardır. Ercan Kesal bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Akşam Nuri aradı. Ben çıktıktan sonra Nejat'la görüşmüşler. Nejat'ın dizisi varmış, mümkün değilmiş oynaması. Akşam üzeri Erkan Can geldi, dizi programı yüzünden onun da bizimle çalışamayacağı anlaşıldı. Dizi meselesi herkesin işini zorlaştırıyor" (Kesal, 2018, s. 107-108).

Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalışmaya başlamasıyla, rol için hayalindeki kişiyi veya tipi bulma konusunda sıkıntılar yaşadığı gözlemlenmektedir⁷. Bu durumu

⁷ Profesyonel oyuncuların, özellikle de popüler olanların, büyük paralar karşılığında dizilerde oynadıkları görülmektedir. Dolayısıyla sinema filminde oynamak, bu oyuncular için maddi kazançtan daha çok mesleki bir prestij getirmektedir. Yine de oyuncular yoğun programlarından dolayı sinema filmlerinde oynamayı ikinci plana almaktadırlar. Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalışmasında,

Kesal şöyle dile getirir: "Biraz canımız sıkkın, oyuncu meselesini hızlandırmamız gerekiyor. Nuri, Donkişot Ajans'ı aradı, bize dizisi olmayan oyuncu listesini getirmelerini istedik" (Kesal, 2018, s. 108). Ceylan senaryo aşamasından itibaren, yazdığı karakterleri oynayacak olan kişiye göre hazırlar. Kamera arkası görüntüler ve senaryoyla filmin karşılaştırılmasından anlaşılacağı üzere yönetmen oyuncu yönetimi üzerine oldukça yoğunlaşmaktadır. Profesyonel oyuncu seçiminde, karşılaştığı zorluklar neticesinde, senaryoda değişiklik yapma durumu da ortaya çıkmaktadır. Aklında olan belli bir oyuncu rolü Kabül etmediği taktirde, başka bir oyuncuyla çekimlerin sayısını artırarak çalışmaktadır. Zihnindeki karakteri, kamera önünde oluşturamadığı zamanda, rolü oyuncuyla birlikte inşa etmek sürecine girer. Burada yönetmenin gerçekleştirdiği yönetim, oyuncunun yaratıcılığına güvenerek şekillenir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Altın Palmiye ödüllü *Kış Uykusu* (2014) filmi, aynı zamanda 196 dakikalık süresiyle en uzun filmi olma özelliğini taşımaktadır. Film, tiyatrocunun Aydın karakterinin hikâyesini ve yakınlarıyla arasındaki iletişimsizliği konu alır. Filmin diyaloglarının teatralliği, başkahramanın emekli bir tiyatrocunun olması ve rolü Haluk Bilginer'in üstlenmesiyle açıklanabilir. Bilginer bir tiyatro ustası olarak yurt içi ve yurt dışında farklı oyunculuk anlayışlarıyla şekillen bir çok projede (televizyon yapımları ve reklamlar, internet dizileri, sitcom komedi dizileri gibi) yer almıştır. Bu durum filmin sinema dilinin, Ceylan'ın diğer filmlerinden farklı olmasıyla sonuçlanmıştır. Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde kamerayı kalem gibi kullanmasının, fotoğrafik imgelerin yoğunluğunun, kameranın ufak hareketleriyle oluşturduğu derinliklerin yerini, bu filmde diyaloglara bıraktığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, oyuncuya yönelik yakın plan çekimlerin arttığı, teatral bir üslup ve oyunculuk performanslarının ön plana çıktığı görülmektedir. Filmin senaryosunda öykü ve tiyatro yazarlığında gerçekçilik akımının öncüsü olan Çehov'un; *Karım*, *İyi İnsanlar* ve *Köylüler* adlı üç farklı öyküsünden esinlenilmiştir. *Kış Uykusu* (2014) filminin senaryo ekibinde, Nuri Bilge'nin yanında eşi Ebru Ceylan da yer almaktadır. Ceylan'ın, Aydın karakterini oynaması için, çekim programını Haluk Bilginer'e göre ayarladığı görülmektedir. Yönetmenin Haluk Bilginer'e bu derece önem vermesi, bir film için profesyonel oyuncu kullanımının elzemliğini ortaya koymaktadır.

Diğeryandan Ceylan *Kasaba* filminden itibaren bütün filmlerinin senaryolarında bol bol diyalog yazmıştır. Ceylan, 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde *Kış Uykusu* filminin basın konferansında ilk filmlerinde diyalog kullanımının *Kış Uykusu* filmine göre

oyuncu seçimi bu nedenle sıklıkla sekteye uğramaktadır.

çok daha az olmasının sebebini şu şekilde ifade etmiştir:

Aslında ben diyalog çok severim. İlk filmim *Kasaba*'da çok diyalog yazmıştım. Fakat onları, bir kere filmi sesli çekmediğimiz için, beceremedik. Olmadı. Sonra bir korku geldi bana. Kaçtım. Diyalogsuz sinemayı da diyalogların yoğun bir şekilde var olduğu tiyatroyu da çok seviyorum (Cannes, 2014).

Yukarıdaki ifadelerinden yola çıkarak, Ceylan'ın aslında başından beri istediği sinemanın, bol diyaloglu olduğu söylenebilir. Yönetmen böyle bir sinemanın ancak profesyonel oyuncu kullanımıyla mümkün olabileceği kanaatine varmıştır. Özellikle Cannes Film Festivali ile birlikte kazanmış olduğu mesleki saygınlığın beraberinde getirdiği film bütçelerinin artışıyla, istediği oyuncuları seçebilme özgürlüğüne erişmiştir. Böylelikle Ceylan, filmlerinde ağırlıklı olarak profesyonel oyuncularla çalışmaya devam etmiştir. Filmdeki Aydın karakteri dışında, diğer karakterleri oynayan oyuncuların da çoğu tiyatro oyuncusudur (örneğin Demet Akbağ, Tamer Levent, Serhat Kılıç, Nadir Sarıbacak, Ayberk Pekcan ve Nejat İşler gibi). Uzun diyaloglardan oluşan *Kış Uykusu* filmi, Ceylan sinemasının tiyatro sanatıyla en çok yakınlaştığı ve oyuncu seçimiyle yönetiminin, tiyatro yönetmenlerine en çok benzediği yapım olduğu gözlemlenmektedir. Ceylan'ın oyuncularıyla çalışma yönteminde, doğaçlamalara çok yer veren, öte yandan da kimi zaman her şeyi bire bir, hiç değiştirmeden isteyebildiği de görülmektedir. Bu durum beraberinde, laboratuvarvari bir çalışma ortamının oluşmasına yol açmıştır⁸. *Kış Uykusu* filminin kamera arkası görüntülerinden yapılan gözleme dayanarak, filmde Ceylan'ın insanın ruhuna dair arayışları konu edildiği görülmektedir. Oyuncu kişiler üzerinden gerçekleşen bu süreç, yönetmenin diğer filmlerine nazaran bu filmde daha ön plana çıkmaktadır.

Ahlat Ağacı (2018) filminin, *Kış Uykusu*'na⁹ nazaran roman anlatısına ve uzunluğuna benzeyen, yeni bir dil arayışı taşıdığı söylenebilir. Yeni keşfetmek için her filmde bilinmeyen alanlara girerek risk almayı seven Ceylan'ın, *Ahlat Ağacı* filmde edebiyatın gücünden yararlanmaya çalıştığı görülmektedir. Filmin oyuncu kadrosunda Bennu Yıldırımlar, Serkan Keskin, Hazer Ergüçlü, Ahmet Rifat Şungar, Tamer Levent, Kubilay Tunçer gibi profesyonel tiyatro oyuncuları yer

8 *Kış Uykusu* bu yönüyle diğer Ceylan filmlerinden ayrılmaktadır. Uzun süren çekimler sırasında, yönetmenin oyuncularıyla çeşitli deneyler gerçekleştirdiği görülmektedir. Ceylan neredeyse oyun oynuyormuşçasına aklına gelen birçok istekle oyuncusunu yönlendirir. Oyuncuların da katılımıyla film yapım süreci, sınırların zorlandığı ama sinema sanatının gelişimi için olanaklar barındıran bir yapıya bürünür.

9 *Kış Uykusu* diyalogların uzunluğuyla birlikte, teatral unsurlarla şekillenmektedir. Film bu yönüyle tiyatro sanatını andırır. Ancak *Ahlat Ağacı*'ndaki diyalogların yoğunluğu, filmi tiyatrodan daha çok romana yaklaştırmaktadır. *Ahlat Ağacı*'nda karakterler teatralikten uzaktır.

almaktadır. Ayrıca başkahraman olarak Doğu Demirkol ve Murat Cemcir'i tercih eden yönetmen, iki komedyeni yöneterek farklı duygular yakalamak hedefindedir. Edebiyat eserine benzetebileceğimiz *Ahlat Ağacı* filminin öyküsü, Sinan karakterinin yazdığı kitabın yayımlanması için verdiği mücadeleyi konu alır. Bu mücadele boyunca merkezde baba oğul ilişkisi incelenmekte olup, toplumsal gerçekliğe de ayna tutulmaktadır. *Ahlat Ağacı* filmi bol diyaloglu oluşuyla Ceylan'ın en konuşkan filmi olarak nitelendirilebilir. *Ahlat Ağacı* filminin senaryo ekibinde eşi Ebru Ceylan dışında Nuri Bilge'nin akrabası olan yazar Akın Aksu da yer almaktadır.

İlk dönem filmlerinden farklı olarak *Ahlat Ağacı* filmindeki diyalog kullanımı ve Sinan karakteriyle diğer karakterler arasındaki konuşmalar göze çarpar. Kendi sarkastik düşünceleri ve sosyo-politik koşullara bakış açısı Sinan'ı yansıtan en önemli özelliklerdir. Sinan karakterinin filmle aynı adı taşıyan kitabını yayımlatmak için yerel bir bürokrattan destek istediği görülür. Bu bürokratin reddedici ve ironik tavırları Sinan karakterinin hayattaki konumunu sorgulamasına neden olur. Bu derece kibirli ve küçümseyen tavırlara muhattap kalmak zorunda olması kendi öz saygısını zedelemektedir. Yılmaz Güney'in filmlerindeki seyircinin harekete geçmesini isteyen siyasi duruşundan farklı bir şekilde, Ceylan'ın duruşu dolaylı bir şekilde belirlemektedir (Erus, Demoğlu, 2020).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi *Koza* (1995) ile son filmi *Ahlat Ağacı* (2018) arasında diyalog kullanımı anlamında en uç noktalar seviyesinde fark görülmektedir. İlk filminin diyalogsuz ve son filminin roman gibi olması, ilk filmlerinde sessizliğin ön plana çıkması ve son filmlerine doğru sessizliğin daha az kullanılması, yönetmenin üslup arayışını gösterir. İlk filmleri anlamı fotoğrafik imgelerle oluştururken, son filmlerine doğru (profesyonel oyuncu kullanımına paralel olarak) diyaloglar ve oyuncu performansı aracılığıyla anlam oluşturmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısı ve dilinde yıllar geçtikçe, bir dönüşüm ve değişim olduğu gözlemlenmektedir. Ceylan'ın sinemasındaki dil ve anlatı değişimi, oyuncu seçimindeki değişimle ilişkilendirilebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Oyuncu Seçimi ve Sinemasına Etkileri

Oyuncu seçimi, filmin kaderini belirleyebilecek derecede önemli etkenlerden biridir. Nuri Bilge Ceylan'ın, oyuncuyu oyuncunun profesyonel kabiliyet anlamındaki özelliklerinden ötürü mü, yoksa oyuncu kişi özelliklerinden ötürü mü seçmekte olduğu merak konusudur. Bu çalışmada, yönetmenin oyuncu seçiminde gösterdiği

değişik yaklaşımlar incelenmiştir. Yönetmenin amatör oyuncu seçimi, bu seçimde aile üyelerini ve akrabalarını tercih etmesi bir göstergedir. Diğer bir gösterge ise Ceylan'ın kendini oyuncu olarak seçmesi ve profesyonel oyuncularla çalışma kararıdır. Yönetmenin filmografisini iki parçaya ayırmamızı sağlayan en temel kırılma, profesyonellerle çalışma kararıdır. Ceylan'ın sinema dili ve anlatısı maddi yetersizlikler sonucunda, farklı arayışlarla başlamış ama elde ettiği başarılar sonucunda istediği noktaya evrilmiştir. Yönetmen son dönem filmleriyle birlikte, insanın derinliklerini inceleme ve kişisel gözlemlerini aktarma fırsatı yakalamıştır.

Judith Weston, *Oyuncu Yönetimi* (Directing Actors, 1996) kitabında, oyuncu seçimiyle ilgili birtakım objektif ölçüt ve kriterler önermektedir. Sezgileriyle, kast yapmakta iyi olan insanların, düşünmeden ve farkında olmadan bütün bu adımları uyguladıklarından söz eder. Çoğu yönetmenin kast toplantılarında, zihinlerinde dönen hayali filmleri için performans arayışına girdiğini belirtir. Weston'a göre, yönetmenler genelde oyuncuyu seçerken "hayal sevdalısı" (dream lover) yaklaşımına kapılırlar. Bunun anlamı; kafada bir ideal karakter veya karakter fikri oluşturmak ve buna uyan oyuncuları aramaktır (Weston, 1996, s. 180-181). Yazar hayali bir sevda tarafından etkilenmeyi beklemenin, edilgen bir eylem olduğunu belirtir. Weston, oyuncu seçimi aşamasında önem taşıyan dört unsuru; oyuncunun kabiliyeti, rol için doğru kişi olması, ekip ile birlikte çalışabilmesi ve diğer karakterlerle ilişkisinin uyumu şeklinde sıralar. Örneğin, senaryodaki ilişkiler anlaşıldığında ve bir aileyi aile yapan davranışlar ve tecrübeler bilindiğinde, kast bireysel olarak değil, topluluk (ensemble) olarak yapılır (Weston, 1996, s. 182-185).

Yönetmen açısından, bir oyuncunun kabiliyetlerine aşinalık, onun rol için doğru kişi olup olmadığını ve birlikte iyi çalışıp çalışamayacağı açısından önemlidir. Daha önceden, beraber çalışan yönetmen ve oyuncu arasında, yazılı olmayan fakat tecrübeyle şekillenen bir uzlaşma vardır. Bu yüzden ki birçok yönetmen (örneğin Fellini, Bergman, Cassavetes, Woody Allen gibi), defalarca aynı oyuncularla çalışırlar ve bir topluluk yaratırlar. Bu tip durumlarda güven oluşur, çünkü yönetmen o oyuncularla nasıl çalışacağını öğrenmiştir (Weston, 1996, s. 186). Ceylan'ın ilk dönem filmlerine baktığımızda; annesi, babası veya yakın çevresinden oluşan bir oyuncu kadrosu vardır. Weston'un topluluklaşma önerisine göre değerlendirildiğinde, Ceylan'ın amatör oyuncularla çalıştığı dönemde bu yaklaşımı benimsediği görülmektedir.

Evvel Zaman adlı kitapta, Ceylan'ın oyuncu seçim sürecine ilişkin kısımda; yüzlerce oyuncu ile görüşmeler yapıldığını belirtilmektedir. Kesal, seçim süreci ile

ilgili şu saptamayı yapar: "Acaba metinler mi çok ağır ve işlemiyor, bundan dolayı oyunculara haksızlık mı ediyoruz? Oyuncunun önüne daha önce hiç karşılaşmadığı üç-dört sayfalık bir metin koyuyoruz ve ondan hemen bir şeyler bekliyoruz" (Kesal, 2018, s. 113). Kesal, oyuncu seçimi sürecine ilişkin daha iyi çözümlerin olabileceğini düşünmektedir. Dolayısıyla oyuncuların zor anlar yaşadığını, oyunculuğun ve oyuncu seçimi sürecinin zor olmasının sebeplerini; Türkiye'deki oyuncu eğitimi ve yönetimindeki temel problemlere dayandırmaktadır.

Oyuncu seçiminin, filmin yapısına etkisini ele alırken Model Oyunculuk ve Sistem Oyunculuk kavramlarından yararlanılmıştır. Bu kavramları tanımlamak için Schechner'in ve Goffman'ın performans tanımlarına başvurulmuştur. Profesyonel oyuncu, Schechner'in tanımıyla Restore Davranış, yani günlük olandan farklı ve tekrarlanabilir olan davranışı, farkında olarak üretilmeli ve performans icra edilmelidir. Goffman'ın performansçısı ise farkındalıktan ve tekrarlanabilirlikten yoksundur (Carlson, 2013, s. 76). Bu yönleriyle Model Oyunculuk için Goffman'ın, Sistem Oyunculuk için Schechner'in performansçı tanımlarından bahsedilebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde gördüğümüz amatör oyuncular Goffman'ın performansçı tanımı içerisinde yer alır. Bu yüzden yönetmenin gizli çekim gibi tekniklere başvurduğunu gözlemlenmektedir. Profesyonel oyuncularla çalışmaya başladığı ikinci dönemdeyse, Restore Davranış üzerinden bir oyuncu yönetimi gerçekleşmiştir. Oyuncular farkındalıklarıyla, günlük hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayacak bir potansiyele sahiptirler. Oyunculara alan açılarak, senaryoda esnekliğe gidilmesi, Ceylan'ın bu tekniği benimsediğini göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan filmleri için oyuncu seçerken, karaktere uygun oyuncuyu arar. Oyuncudan 'profesyonel niteliğe, karaktere uygun bir tipe ve endamlı bakışlara' sahip olmasını bekler (Aksu, 2021, röp). Ceylan'ın, zaman zaman oyuncunun karaktere doğru gitmesini sağladığı, zaman zaman da karakteri oyuncunun kişiliğine doğru evirdiği iddia edilebilir. Örneğin, Ercan Kesal, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki Doktor Cemal (Muhammer Uzuner) karakteriyle ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır: "Doktor Cemal'in kişiliği biraz da Muhammet Uzuner nedeniyle artık daha alaycı ve müstehzi bir biçime oturuyor" (Kesal, 2018, s. 119). Kesal aynı şekilde Savcı (Taner Birsal) rolünde oynayan oyuncudan dolayı, senaryonun değişikliklere uğradığını ileri sürmektedir. "Savcının¹⁰ yaşının doktordan (Muhammer Uzuner) daha küçük olması, senaryodaki bazı hitapları ve davranış

10 Bu rol için Olgun Şimşek düşünülüyordu.

biçimlerini değiştirmemize sebep oldu. Demek ki bazen seçilen oyuncu ve onda bulduğumuz ruh, senaryonun akışını ve temasını da değiştirebiliyor" (Kesal, 2018: 120). Böylece oyuncu seçimi aşamasında Savcı rolünü oynayacak oyuncunun değişmesinin¹¹, senaryoda değişikliklerin oluşmasına neden olduğu söylenebilir. Bunun yanında filmin kamera arkası görüntülerinde, Taner Birsell'in steril yüz ifadesini bozmak için makyaj uygulandığı görülür. Bu uygulamanın oyuncuyu dekadan bir görünüşe sokmak için yapıldığı ileri sürülebilir.

Öte yandan Demet Akbağ, NTV için yaptığı bir söyleşide Ceylan'ı "sessizliğin müziğini bestelemiş bir adam" şeklinde tanımlamaktadır. Akbağ, yönetmenin oyuncu seçimi ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

Nuri Bilge içine sinmeyen oyuncu kasti ile sete çıkmaz. Bu konuda çok titizdir. Örneğin, Ceylan, Nihal karakteri ile ilgili Melisa Sözen olduğunu düşünüyor. Ne yapar ne eder oyuncuyu da kendini de buna ikna eder. Nuri Bilge oyuncu yönetiminde az ile yetinecek veya olduğu kadar ile sahneyi bırakacak biri değil. Özellikle Kış Uykusu filmi ile ilgili bu kadar diyalogun kullanıldığı bir filmde amatör oyuncuların ziyade, profesyonel oyuncular tercih edilmesi de verdiği önem açısından belirleyicidir. Hatta akademik altyapıya sahip oyuncular tercih ettiği görülüyor. Böylece bu diyalogları daha doğal bir şekilde gerçekleştirebilen oyuncular seçmiştir (NTV, 2018).

Muhammet Uzuner, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin kamera arkasında yapılan röportajda, Nuri Bilge'nin oyuncuyu karaktere doğru götürmeye değil, oyuncunun kendi içinde sakladığını, gün yüzüne çıkarmaya çalıştığını belirtmiştir (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011). Bu nedenle Ceylan için oyuncu seçiminde oyuncunun kişiliği ve mesleki personasının, oyuncunun kalitesinden daha büyük önem taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda oyuncunun amatör veya profesyonel olması fark etmemektedir. Senaryolarını kendi yazan veya ortak yazım sürecinde mutlaka yer alan Ceylan oyuncusunu seçerken, senaryo sürecinde hayalinde canlandırdığı kişiyi aramaktadır. Oyuncu seçimi sürecinde iyi oyuncu veya popüler oyuncu gibi kriterlerinin olmadığı iddia edilebilir. Ceylan için oyuncuda aranan şey, bazen bir yüz ifadesi bazen de karakterin kişiliğiyle örtüşen bir tutumdur. Böylelikle seçilen oyuncunun kendisinin bile, farkında olmadığı birtakım özellikleri yönetmen tarafından tespit edilmiştir. Ceylan'ın karakter yaratma becerisi, gözlem yeteneğinin bir sonucudur. Detaylar üzerinden bütüne dair tepitler gerçekleştirir ve karakterleri yaşayan insanlar olarak ortaya çıkarır. Set sürecinde, elindeki karışımı laboratuvardaki bilim insanı gibi şekillendirmektedir. Çeşitli deneyler yaparak oyuncuyla birlikte bir yaratım süreci içine girer. Ceylan'ın bu yaklaşımı, profesyonel oyuncular ile

11 Oyuncu olarak, Olgun Şimşek yerine Taner Birsell'in seçilmiştir

çalışmalarında da zaman zaman görülmektedir. Ceylan'ın seçim aşamasında veya çekim sürecinde, oyuncunun kendisinin bile farkında olmadığı bazı özellikleri ve zaafı ön plana çıkarılır. Set sürecinde istediği tarafı ortaya çıkarmak adına uğraş veren yönetmenin bu özelliği, kamera arkası görüntülerinde kolaylıkla görülmektedir.

Ceylan, sahneleri çekerken çok sayıda tekrar alarak, oyuncuyu yormaya ve pes ettirmeye yönelik çalışmaktadır. Böylece oyuncudan istediği en doğal ve abartısız hâli yakalamayı hedefler. İlk dönem filmlerinde tanıdıklarını oynatan yönetmen, set sürecinde istediğini çıkarana kadar, çekim sürecini yılmadan sürdürmüştür. Fakat *Üç Maymun (2008)*, *Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)*, *Kış Uykusu (2014)* ve *Ahlat Ağacı (2018)* filmlerinde, Türkiye'nin en iyi tiyatro oyuncularıyla çalışma kararı almıştır. Nuri Bilge Ceylan bu yaklaşım değişikliğinin sebebini şöyle açıklamıştır:

Ben her çeşit oyuncuyla çalışmış bir insanım. En amatörüyle, hatta bazen kandırarak, gizli çekimler yaparak çalıştığım da oldu. En profesyonel olanlarla da çalıştım. *Kış Uykusu* filminde profesyonellerin en iyileriyle çalışmam gerektiğini baştan biliyordum o yüzden. Yazdığınız diyalogu oyuncu ağızına oturtamaz. Mühakkak onun kendi diyalogunu yazmanız gerekir. Onun için bin takla atarsınız, kandırırsınız. Diyalogları eskiz olarak yazmanız ve sürekli değiştirmeniz gerekir amatörle çalışırken. Ama yazdığınız şey hiç değişmeden inandırıcı hâle gelsin istiyorsanız onu hakikaten çok iyi oyuncular becerebiliyor (Aytaç, 2014).

Kesal'a göre senaryo aşamasından itibaren net olan Fırat Tanış, gizli çekimlerde en iyi oyunu veren oyuncudur (Kesal, 2018, s. 121). Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin senaryo aşamasında, kafasında net olan tek oyuncu Fırat Tanış'tır. Gizli çekim yöntemiyle yakalamaya çalıştığı doğallığı elde etmek adına, oyuncu kişiyi hikâyenin karakteri olarak gördüğü düşünülebilir. Bu durum, özellikle çok diyalogu olmayan, fakat Ceylan'ın 'bakışlarının endamlı' olması gerektiğini düşündüğü, bazı karakter seçimleri için geçerlidir. Oyuncu seçerken, oyuncunun mesleki özelliklerinden ziyade oyuncu kişi ve tip özellikleri ön plandadır. Ceylan'ın oyuncu seçiminden (oyuncu kişiyi ararken), karakterle yakın özellikleri olabileceğini düşündüğü kişileri seçtiği görülmektedir. Fırat Tanış'ın bu bağlamda, dekadan bir karaktere uygun görünüşte olduğu gözlemlenmiştir. Bu durumda, oyuncunun karakter inşa etmesinden ziyade, kendisini oynaması beklenir. Fırat Tanış'ın görünüşü itibarıyla seçilmesi, film boyunca en az konuşan karakter olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşıma benzer bir örnek *Uzak* filminin kamera arkası görüntülerindedir. Muzaffer Özdemir ile arasındaki konuşmada, Ceylan, şu ifadeleri kullanmıştır:

İnsan birisini kıskanırken, kendisini iyi durumda göstermeye çalışır ama bazen de bu fırlar ve gerçeği de söylersin zaman zaman çok dayatan konularda.

Sonra yeniden alaycılıkla kıskançlık belirir, ama gerçeğe bağlı bir insan da bazen öyle itiraflarda bulunur. Yani her zaman çok iyiyim çok iyiyim olmaması lazım. Yani esas olarak, alaycı, melankolik biraz da hüznü. Nasıl toparlayacaksın diyorsun ama, sen kendin gibi ol! Hiç başka şeye gerek yok (Ceylan, 2010).

Buradaki “kendin gibi ol, başka şeye gerek yok” ifadesiyle, Ceylan'ın amatör oyuncu seçiminde, senaryoyu yazarken kafasında beliren kişiyi aradığı sonucuna ulaşılabilir. Bir karakter inşa etmek veya oyuncu performansı aramak yönetmenin istemediği bir tutumdur. Yönetmen karakterin, kişinin kendi özellikleriyle örtüştüğü oyuncuları seçmektedir. Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerinde rol alan oyuncu Tamer Levent, bu çalışma kapsamında kendisiyle yapılan kişisel görüşmede, oyuncu seçimiyle ilgili şöylelerde bulunmuştur:

Nuri Bilge, Cannes'da yapılan basın toplantısında “*Kış Uykusu*” filmi ile ilgili benim çok hoşuma giden bir şey söylemişti. Dedi ki: “Ben eskiden amatörlerle çalışıyordum ve onlarla çalışırken, yani ilk filmi yapmaya başladığım zamanlarda, onlara rolü buldurmaya çalışıyordum.” Çünkü Nuri Bilge senaryoyu da kendi yazdığı için kafasında o rolün bir hayalini kurmuş oluyor. Mesela o amatörlerle çalışırken kafasındakini onlara buldurmaya çalışıyor anladığım kadarıyla, ama Cannes Film Festivali'ndeki basın toplantısında söylediği şey şuydu: “Ben profesyonellerle çalıştığım zaman, kendim senaryo yazarken bir cümle yazıyorum ama profesyonelin ağzında o cümle bambaşka, farklı ve güzel anlamlar buluyor (Levent, görüşme, 8 Mayıs 2018).

Tamer Levent'e göre, Nuri Bilge amatör oyuncularla çalışırken, senaryoyu yazma aşamasında hayal ettiği karakteri, oyuncuya buldurmaya çalışır. Profesyonel oyuncularla çalıştığında ise hayalindeki karakter, oyuncunun yorumuyla birlikte zenginleşebilmektedir. Ceylan'ın bu yaklaşım değişikliğine, Haluk Bilginer ile çalışması örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan, Nuri Bilge Ceylan oyuncularıyla sahne analizi yapmayı tercih etmediğini, ancak bu yaklaşımının *Kış Uykusu* filminde Haluk Bilginer'le (Aydın karakterini canlandıran oyuncu) değiştiğini belirtmektedir. Genellikle oyuncuların karakter analiz sürecinde, söyleneni yanlış anlayabilecekleri ve bu yanlış algıda kemikleşebileceklerini düşünmektedir. Fakat Haluk Bilginer ile çok iyi anlaştığını, gerektiğinde veya oyuncuya güvendiğinde bu tür analizleri yapmakta sakınca görmediğini belirtir (*Kış Uykusu*, 2014). Yönetmen profesyonellerle çalışmanın dezavantajı olarak ise, yazılan senaryonun iyi olup olmadığını anlamakta zorlandığını ifade eder. Nuri Bilge, bunu iyi oyuncunun kötü metni de çalışır hâle getirebilme yeteneğine dayandırmaktadır (Aytaç, 2014).

Ceylan'ın amatör oyuncularla çektiği filmlerde, diyalog kullanımının asgari seviyede kullanıldığı görülmektedir. Senaryoda bulunan diyaloglar oyuncuların kabiliyetlerinin sınırlı olması nedeniyle çekimlerde kullanılmamıştır. Bu durum

filmlerindeki görsel dil zenginliğinin, diyalog kullanımına ihtiyacı azalttığı şeklinde yorumlanabilir. Ceylan, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *İklimler* gibi amatör oyuncularla çektiği filmlerin, senaryolarının ortalama 70-80 sayfa olduğunu belirtmiştir. Yönetmen çekim aşamasında, birçok diyalogu kısalttığını ve çekmekten vazgeçtiğini dile getirir. Kurgu aşamasındaysa çekilmiş olan birçok diyalogu kullanmadığını söyler. Böylece senaryo sayfa sayısının ortalama 20'ye düştüğünü ifade eder (Ceylan, 2008).

Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çektiği filmlerin senaryolarında, diyalog ve monologların ciddi bir şekilde arttığı görülmektedir. Bununla birlikte film sürelerinin de uzadığı görülmektedir. Ancak diyalogların ve film sürelerinin artışıyla, görsel sinema dilinin zenginliğinde bir düşüş yaşanmamaktadır. Filmografisinin başından beri uzun diyaloglar yazan yönetmenin, amatör oyuncularla¹² çektiği filmlerde istediği performansa ulaşamaması bir muamma oluşturmuştur. Dolayısıyla senaryosundan taviz vererek görselliği ön plana çıkarmıştır. Son dönem çektiği filmlerde ise diyalogları arttırmasının sebebi, profesyonel oyuncuların varlığı ve niteliğidir.

Profesyonel oyuncularla çalışmayı tercih etmesinin nedeni ise, Ceylan'ın neredeyse filmografisinin başından beri bol diyaloglara yer vermesidir. Senaryolarının birebir çekilebilmesinin, ancak bu diyalogları çalışır hâle getirmesiyle mümkün olduğunu düşünür. Profesyonel oyuncularla senaryoda olduğu gibi istediği derinliği yakalayabilmektedir. Bu durum, Ceylan'ın amatör oyuncularla çektiği filmlerdeki doğalcılık arayışının yerini gerçekçiliğe bırakmasıyla açıklanabilir.

Ceylan oyuncu seçerken, oyuncunun kabiliyeti, popülerliği, seyirci üzerinde oluşturmuş olduğu algı veya eğitilmiş olup olmamasıyla ilgilenmez. Oyuncunun kişiliğindeki gizli yönlerini, güçlü bir gözlemlerle keşfederek, kendi hayalindeki karakterin sakladığı yönüyle örtüşmesini ister. Örneğin ilk dört filminde karakter ve oyuncu kişilerin özellikleri, neredeyse birebir aynıdır. Kendisinin oyuncu olarak yer aldığı ve başrolü eşi Ebru Ceylan ile paylaştığı filmde (*İklimler*), kendi kişilik özellikleri ile karakterin özellikleri neredeyse bire bir uyuşmaktadır. Bu durumu kendisinin "bu karakter için en uygun kişinin kendim olduğunu düşünüyorum" söylemi de desteklemektedir. Bir başka örnek ise, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine seçilen oyuncuların çoğunda bir Anadolu geçmişi bulunmasıdır. Filmdeki olayın Ercan Kesal'ın başından geçmiş bir hikâyeye olması ve Yılmaz Erdoğan'ın Anadolu kökenli oluşu da bu yaklaşımı destekler.

Kış Uykusu filminde aydın¹³ kişiyi temsil edecek tiyatrocunun rolünü, Haluk Bilginer'e

12 Amatör oyuncularla çalışma sebebinin, oyuncunun doğanın bir parçası gibi görünmesini sağlayarak, sinemasındaki doğalcılığı elde etmek istemesi olduğu iddia edilebilir.

13 Karakterin adı da Aydın'dır. Bu yönüyle Ceylan'ın Anadolu'da idealizm uğruna çabalayan insanları tanımladığı tespit edilebilir.

oyunması¹⁴ da bu yaklaşımı destekleyen faktörlerden biridir. Öte yandan *Ahlat Ağacı* filminde başrolleri iki komedyene vermesi, filmin sadece komik ve mizahi unsurlarını güçlendirme isteğinden kaynaklanmaz. Yönetmen, Doğu Demirkol'un bir gösterisinde yuhalanmasına rağmen, komiklik yapmaya devam etme çabasından etkilenmiştir. Oyuncunun filmde canlandığı Sinan karakterinin, kitabını basmak için verdiği mücadele, Demirkol'un sahnede içine düştüğü durumla benzerlik taşımaktadır. Nuri Bilge bu zor durum karşısında Demirkol'un takındığı tutumdan etkilenerek onu filmde oyuncu olarak görmek istemiştir.

Sinemayı, kendini tanıma ve kendiyi yüzleşme aracı olarak kullanan Ceylan, çalıştığı oyuncuları da bu yaklaşıma ortak eder. Oyuncuların zorlu ama aydınlatıcı anlar deneyimlemeleriyle film şekillenir. Ceylan'ı oyuncu seçimi konusunda diğer sinemacıardan ayıran temel özellik, insana bakmaktan ziyade insanın ruhunun derinliklerini görebilen, sıradışı gözlem gücüdür. Nuri Bilge Ceylan oyuncuyu seçerken karakteri, kişide bulmaya çalışır. Örneğin, *Kış Uykusu*'nda Suavi karakterinin (Tamer Levent) bazı konuşmaları veya diyalogları, gizli çekimle kaydedilmiştir. rolün içinde olmadığı kişisel konuşmalarıdır. Tamer Levent'in senaryoda olmayan bu ses ve görüntü kayıtları filmde kullanılmıştır¹⁵. Tamer Levent CNN için gerçekleştirdiği bir söyleşide, filmin çekimlerinde gerçekleştirilen gizli çekimlerle ilgili şunları paylaşmıştır:

Bizim bir kar sahnesi vardı. Aydın'ın sarhoş olup kustuğu sahneden hemen sonraki sahnede biz karda yürüyoruz. Bu sahne tamamen senaryo dışında bir sahne. Biz bunu hiç beklemiyorduk. Kar uzaktan düz ve sert görünüyordu. Biz oradan geçecektik. Sonra yürürken aniden karın içine gömüldük ve istemsiz bir şekilde biz orada konuşmaya başladık. Nuri Bilge de konuştuklarımızı olduğu gibi kullanmış. Filmi seyrettiğimde prova çekimini olduğu gibi kullandığını gördüğümde çok şaşırılmışım (CNN, 2015).

Ceylan'ın prova esnasında, doğal bir şekilde gerçekleşen birtakım anları, filme yerleştirmesi onun film yapım sürecine ne derece hakim olduğunu ortaya koymaktadır. Bu şekilde yönetmen gerçekçi sinemasına, doğalcı nüanslar eklemektedir. Nuri Bilge özellikle oyuncunun haberi olmadan, özel anları veya filmde kullanılmayacak prova sahnelerini gizlice kaydeder. Kullandığı bu teknikle, oyuncuların doğal performanslar elde etmektedir. *Mayıs Sıkıntısı* gibi amatör oyuncularla çalıştığı filmlerde gizli çekim ve kandırma yöntemini uygulamıştır. *Kış Uykusu* filminde de

14 Hatta oyuncuyu ikna etmek için, film çekim programı tamamen Haluk Bilginer'in programına uydurulmuştur. Bu şekilde, yönetmenin oyuncu konusunda ne derece ısrarcı ve kararlı olduğu göze çarpmaktadır.

15 Örneğin, Tamer Levent'in oynadığı Suavi karakterinin, Aydın'la (Haluk Bilginer) evde şarap içtikleri sahnede, inşa edilmiş karakterler olarak oynadıkları görülmektedir. Öte yandan ava çıktıkları kar sahnesinde, gizli çekimle elde edilen, senaryo dışı konuşma ve görüntüler, kurguda filme eklenmiştir. Bu kullanımla yönetmen, karakterlere gerçeklik kazandırmış ve oyuncuların profesyonelliği dışında onların doğallığını da yansıtmayı başarmıştır.

profesyonel oyuncularla çalışırken bu teknikten vaz geçmez. Burada yönetmenin esas amacı kendiliğinden oluşan doğal sahneler elde etmektir. Amatör oyuncularla çalıştığı döneme ait filmlerinin doğalcılığı, profesyonel oyuncularla çalışmasıyla birlikte gerçekçilik yaklaşımına evrilmiş olsa da doğalcı unsurları kullanmaya devam eder. Böylece Ceylan için oyuncu kişi ile karakterin bazen aynı anlama geldiği iddia edilebilir.

Ceylan model anlayışı, sadece amatör oyuncularla değil, profesyonellerle çalıştığında kullanmaya devam eder. Profesyonel oyuncularla disiplin, ezber yapma, diyalogu çalıştırma gibi konularda 'sistem' anlayışından yararlanmaktadır. Ancak bu kullanım işin teknik kısmı için geçerlidir. İçerik anlamında ise model anlayışı uygulamaya devam eder. Böylece Ceylan'ın Bresson ve Bergman'dan izler taşıyan ama karma bir şekilde (kendine özgü), bir oyuncu seçimi oluşturduğu ifade edilebilir. Zira Ceylan için önemli olan, filmlerindeki insanların doğanın kendisi kadar, doğal görünmeleridir. Oyuncuyu rol için gereksiz gibi görülebilecek bazı davranış ve konuşmalarla donatır. Bu tür hatalı gibi görünen aktiviteler, yönetmen için hayatın zenginlikleri olarak görülmektedir. Yönetmen bu yaklaşımı 'hayat kokusu' olarak tanımlar (Ahlat Ağacı, 2018).

Ceylan sinemasında insan ilişkileri, davranışları ve atmosfer hikâyeden daha önemlidir. Onun için karakterler arasındaki ilişkiler ve atmosfer, hikâyenin kendisidir. *Kış Uykusu*'nda filmin oyuncu kadrosunun hemen hemen tamamını profesyonel tiyatro oyuncuları oluşturmasına rağmen, at satıcısı karakterinin amatör oyuncu olması ve performansındaki doğallık dikkat çekmektedir. Böylece Ceylan'ın oyuncu seçimini, çekmek istediği film türüne veya sahnenin tarzına göre yaptığı ve bu konuda kendisine herhangi bir sınır koymadığı söylenebilir. İnsan ruhunun muamma olduğunu ifade eden Ceylan'ın, sinemayı bir araç olarak kullanıp, insan ruhunun derinliklerini keşfetme isteği gözlemlenmektedir. Oyuncularını da bu sürece ortak ederek, oyuncu seçiminde bu yolculuğa çıkabilecek kişileri tercih ettiği anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada oyuncu seçiminin film yapısına etkisi, Nuri Bilge Ceylan sineması örneği üzerinden araştırılmıştır ve oyuncu seçiminin filmin yapısını etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, ortaya çıkarmak istediği anlatı, seçtiği oyuncuların oyunculuk mesleğiyle ilişkileri ve filmlerinin çekim süreci boyunca yaşananlar incelenmiştir. Bu alandaki literatür üzerinden çeşitli karşılaştırmalar

yapılarak bulgular ortaya konulmuştur. Bu çalışma, yapısı gereği nitel bir çalışma olup oyuncu seçimi ve oyuncunun sinemanın dili ve anlatısı üzerindeki etkilerini tartışarak, yeni araştırma alanlarına katkı sunulmuştur.

Nuri Bilge Ceylan amatör oyuncuyu, hayalindeki karakterle örtüştüğü için seçmektedir. Profesyonel oyuncuyu ise ezber ve disiplin kabiliyetinden dolayı seçmektedir. Her ikisinin avantaj ve dezavantajları olduğunu söyleyen Ceylan'ın, ilk dönem filmlerinden sonra amatör ve profesyonel oyuncuların oluşan karma bir seçim yaptığı görülmüştür. İlk dört filminde tamamen amatör oyuncularla çalışmış, *İklimler* filminde kendisi ve eşi Ebru Ceylan'ın başrolleri paylaşmasına ek olarak, profesyonel oyuncu olan Nazan Kesal da filmde yer almıştır. Sonraki filmlerinde ise profesyonel oyuncu kullanımını ciddi oranda arttırmıştır.

Nuri Bilge Ceylan, amatör oyuncularla çalıştığı filmlerde Bresson'un model oyunculuk anlayışını benimsemiştir. Öte yandan profesyonel oyuncularla çalıştığı filmlerde yaklaşımını, sistem anlayışı olarak tanımlayabileceğimiz Bergman sinemasına daha yakın bir yerde durmaktadır. Ceylan'ın, senaryolarını kendisi yazan veya senaryo yazımına katkıda bulunan bir yönetmen olarak, oyuncu seçiminde hayal ettiği kişiyi bulma konusunda ısrarlı olduğu söylenebilir. Onun için oyuncunun niteliğinden ziyade, personası ve yüz ifadesi daha önemlidir. Son dönem filmlerinde oyuncunun ezber ve disiplin konusundaki becerisi de ön plana çıkmaktadır. Daha sonra gerçekleştirdiği laboratuvar çalışmasıyla bol malzeme biriktirip kurgu aşamasında arayışına devam eder. Gerektiğinde dublaj süreciyle bile senaryoyu değiştirebilir. Hatta kelimelerin tonunda ve eyleyişinde de değişiklikler yapabilir.

Yönetmen görüntülerle ve seslerle karışık duyguları yaratmanın yollarını aramaktadır. Bu konuda amatör oyuncuların da profesyonel oyuncuların da istediği etkiyi alabilmiştir. Aralarındaki en önemli ayırım, diyalog kullanma isteğinin başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Diyalog beraberinde dramayı ve restore davranışı getirdiği için profesyonel oyuncu kullanımını zorunlu kılar. Ancak karakter konusunda profesyonel oyuncu da dâhil olmak üzere, Bresson gibi model anlayışını benimsemiştir. Yönetmenin model anlayışını, profesyonellere uygulaması, onun oyuncu seçimini özgün bir yaklaşım gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır.

Filmografisi boyunca zorunluluklar ve koşullardan dolayı istediğini tam elde edemeyen Ceylan, yaratıcılıkla kendine has bir sinema dil geliştirmiştir. Bu dil zaman zaman Bresson, Kiarostami, Ozu veya Tarkovski gibi yönetmenlerin diline benzetilmiştir. Ceylan, yazdığı diyalogların amatör oyuncular tarafından ezberlenemediği ve

ezberlense de gerçekçi (edebi ve güçlü) durmadığından dolayı tatmin olamamıştır. Amatör oyuncuların, diyalogları birebir söylemesinden ziyade, kelimeler set sürecinde oyuncuların ağızlarına oturacak şekilde, baştan yazılmak zorunda kalmıştır. *İklimler* filminde oyunculuk sorumluluğunu kendisi ve eşi Ebru Ceylan üstlenmiştir. Fakat bu filmde de diyalogların asgariliği, diyalog kullanımı konusunda hâlâ istediği sonucu elde edemediğini göstermektedir. Böylece profesyonel oyuncu arayışına giren Ceylan'ın, onlarla çalışmasıyla birlikte filmlerindeki diyalog kullanımının arttığı görülmektedir. Ceylan, Cannes Film Festivali'nde yakaladığı başarı ve saygınlıkla birlikte nitelikli, profesyonel oyuncularla çalışabilme olanağına yakalamıştır. Ceylan'ın, *Kış Uykusu* filminin basın toplantısındaki moderatör ile arasında şöyle bir diyalog gerçekleşmiştir: "Moderatör: bu filmdeki diyalog kullanımı yeni bir şey mi? Sinema dilinize hiç uymuyor". Ceylan: "Aslında *Kasaba* filminden beri diyalog çekmeyi sevdim fakat amatör oyuncuların dolayısı beceremedik" (Cannes, 2014). Kendisinin bu ifadesi, net bir şekilde oyuncu seçiminin sinemasının dil ve anlatısını etkilediğinin itirafı veya kanıtı olarak görülebilir.

Ceylan'ın filmlerinde profesyonel oyuncuların ve diyalogların artması, aynı zamanda yönetmenin anlatısını ve dilini etkilemiştir. Bu durum oyuncu yönetimindeki yaklaşımını da değiştirmiştir. Amatör oyuncularla çektiği filmlerde doğalcı bir yaklaşımı olan Ceylan'ın, profesyonel oyuncularla çektiği filmlerde gerçekçi yaklaşıma evrildiği görülmektedir. Amatör oyuncularla çektiği filmlerde, doğal olabildiğince müdahale etmeden kaydetmiştir. Bu dönemde fotoğrafik imgelerle, gizli çekimlerle ve doğaçlamalarla oyuncu yönetimini gerçekleştirmiştir. Profesyonel oyuncularla çektiği filmlerde ise anlatısının merkezine insanı koymaktadır. İnşa edilmiş eylemler ve durumu deşifre etme yöntemiyle, oyuncularıyla laboratuvar çalışması gerçekleştirir.

Ceylan'a özgü bir yaklaşım olarak niteleyebileceğimiz bir durum özellikle göze çarpmaktadır. Yönetmenin üslubunda gerçekçilik yaklaşımı, doğalcılık ile karma bir şekilde işlenir. Ceylan, daima muamma denilen insanı anlamaya çalışan bir yaklaşıma sahiptir. Bilinmeyen yollardan giderek, sürekli bir deneme ve arayış içindedir. Bu nedenle sabit bir yöntem kullanmayıp, karşısındaki oyuncuya göre yeni bir dil oluşturmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın amatör oyuncularla çektiği filmlerde, sinema dili ve anlatısı açısından, oyuncuların elde ettiği avantajlar ve karşılaştığı sorunlar üzerinde özellikle durulmalıdır. İlk dönem filmlerin süreleri, ortalama 90 dakika civarındadır. Filmlerinde diyalog kullanımı azdır. Filmlerinde görsel fotoğrafik anlatım

ön plana çıkar. Diyaloglar yazıldığı gibi değil, oyuncuların ağızına oturabilecek şekilde kullanılmıştır. Senaryoda yazdığı birçok diyalogu, istediği gibi çekemez veya filmde kullan(a)maz. Oyuncuların yakın çevresinden oluşması, maddi anlamda kolaylık sağlarken, disiplin konusunda sorunlara sebep olur. Oyuncuların karakter inşa etmeleri söz konusu olamadığından, fotoğrafik becerilerini daha sık kullanır. Belli pozlar oluşturur, doğayı ve hayvanları yoğun bir şekilde resmeder. Doğa, hayvan sesleri ve insanlar arasındaki sessizlikler, sinema dilini oluşturan öğeler arasında yer alır. Filmlerindeki düşük bütçe, minimalist sinema diline yansır. Yönetmenliğin dışında senaryolarını da kendisi yazar veya senaryo yazımına katkıda bulunur. Zaman zaman görüntü yönetmenliğini ve kurguyu da kendisi üstlenir. Amatör oyuncularla çektiği diyalog sahneleri, diğer filmlerine göre hem daha az hem de daha yapaydır. Üstelik dublaj tekniğini de yoğun bir şekilde kullanmıştır. Ancak ortaya çıkanın, gerçekçilik bağlamında bir türlü içine sinmediği söylenebilir. Sineması doğalcıdır. Oyuncu seçiminde model oyunculuk anlayışını benimser.

Nuri Bilge Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çektiği filmlerde sinema dili ve anlatısı açısından, oyuncuların elde ettiği avantajlar ve karşılaştığı sorunlar da sıralanabilir. Özellikle filmlerinin süresi gitgide artarak, ilk dönem filmlerinin iki katına çıkar. Filmlerinde diyalog kullanımı artış gösterir. Diyalog aracılığıyla sahnelerin dramatikliği ve oyuncuların eylemleri ön plana çıkar. Diyaloglar birebir yazıldığı ve istendiği gibi oynanır. Senaryoda yazdığını filmde kullanır. Elde ettiği başarı, filmlerinin bütçelerini yükseltir ve istediği profesyonel oyuncu ile çalışabilir hâle gelir. Oyuncuların disiplin ve ezber yetenekleri, istediğini elde edebilmesi için avantaj sağlar. Fakat amatörlerde bulunduğu doğallık ve hayatın zenginlikleri, profesyonel oyuncularında daha nadir görünür. Buna ek olarak doğallığı gizli çekimler sayesinde elde eder. Filmlerinin bütçesinin artması, minimalist yaklaşımını değiştirmez. Filmler ikili diyalog içeren sahneler ve insanı merkeze alan, oyuncunun daha ön planda olduğu bir dile sahiptirler. Diyalog kullanımının artışıyla, oyuncuların bakışları ve eylemleri üzerinden anlatısı ve dili farklılaşır. Yönetmenliği dışında senaryolarını kendisi yazmaya ve kurgu sürecini üstlenmeye devam eder. Ancak görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki'ye devreder. Diyalog çekimlerinin niteliği ve gerçekçiliği artar. Dublaj tekniğinin kullanımı azalır. Kamera yine çoğunlukla sabittir, ancak önceki filmlerine nazaran hareketli veya takipli kullanım da mevcuttur. Oyuncu seçiminde sistem oyunculuğu yaklaşımını benimser. Fakat gizli çekimleri ve fotoğrafik karelerin görsel gücünü de kullandığından, doğalcı yaklaşımı tamamen terk ettiği söylenemez.

Profesyonel oyuncuların, sistem oyunculuğu yaklaşımıyla çalışmalarını istemesine rağmen, zaman zaman onları model oyuncu yaklaşımıyla da çalıştırmaktadır. Sinemasındaki doğalcı yaklaşım, doğalcı unsurlar taşıyan gerçekçiliğe doğru evrilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın oyuncu seçimi konusundaki kriterler düşünüldüğünde, birçok varsayıma ulaşılabılır. Ancak kesin bir sonuca varmanın pek mümkün olduğu söylenemez. Çünkü Ceylan'ın sezilerle gerçekleştirdiği bu süreç, insanın iç dünyasında oluşabilecek hislerin adlandırılmasını (tanımlanmasını) zorlaştırmaktadır. Ceylan'ın amatör ya da profesyonel olsun, oyuncu kişinin yüz ifadesinde, karakterin yaşadığı coğrafyadan izler aradığı ileri sürülebilir. Oyuncu kişinin en ufak jest veya mimiği, karakterin yaşadığı ortamdaki, insan ilişkilerine dair merak uyandırmalıdır. Oyuncu kişinin bakışlarıyla, karakterin iç dünyasındaki sıkışmışlıklar ilişkilendirilebilmelidir. Bu ilişki, Ceylan'ın sinema felsefesini dekadan olarak nitelendirilebilecek unsurlardan biridir. Dolayısıyla Ceylan'ın oyuncu seçiminde, oyuncu kişiyi gözlemleyerek, birçok insanın göremediği derinlikleri aradığı söylenebilir. Yönetmen oyuncu adayı ile karakter arasında bir bağ veya benzerlik arar. Bu benzerlik ya da bağın, Ceylan'ın sinema felsefesine uygun olarak (dekadan bir görünüş), 'endamlı bakış'a sahip oyuncuları, diğerlerine göre daha fazla ön planda tuttuğu gözlemlenmiştir.

Ceylan'ın "Oyuncu seçimi konusu biraz da yapmak istediğiniz sinema türüne bağlı" (Erdem, 1997) ifadesi, profesyonel oyuncularla çalışmasıyla birlikte filmlerindeki değişikliklere de odaklanmamız gerektiğini işaret etmiştir. Yönetmenin ilk dönem filmlerindeki doğalcı yaklaşımdan, son dönem filmlerinde, özellikle diyalog artışıyla gerçekçi bir yaklaşıma geçtiği görülmektedir. Bu durum profesyonel oyuncularla çalışma zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Buna rağmen yönetmen, bakış gibi estetik öğeler aramaya devam etmektedir. Ceylan'ın son dönem filmlerinde de Model Oyunculuk anlayışından izler görülebilir. Bununla birlikte oyuncuya göre senaryo düzenlemesi yapmaya devam eder. Geliştirdiği gerçekçi anlayışla birlikte, profesyonel oyuncuya alan açıp, film yapısına etki etmelerine izin vermektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın oyuncu seçimlerinden hareketle, oyuncunun kendisinin ve yönetmenin seçiminin, filmsel anlatıyı doğrudan olumlu bir etki sağladığı görülmektedir. İlerleyen çalışmalarda oyuncu seçimiyle birlikte, bunu takip eden oyuncu yönetiminin, sinema anlatısına ve diline etkisinin göz önünde bulundurulması, çalışmaların zenginliği açısından önemlidir. Sürekli olarak kendini yeniden tanımlayan ve gelişen bir sanat dalı olarak sinemanın en önemli unsurlarından biri oyunculuktur. Bir yönetmen sanatı olarak sinemanın, bu unsurdan bağımsız olarak ele alınması,

çalışmaların eksik yönünü teşkil eder.

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam.
- Akmeşe, E. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans*. Ege Üniversitesi.
- Aksu, A. (2021, 29 Eylül). Kişisel görüşme.
- Austin, G. (2004). The Amateur Actors of Cannes 1999: A Shock to the (Star) System. *French Cultural Studies*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/009715580401500304> Erişim tarihi: 20 Şubat 2022.
- Aytaç, S. (2014, 9 Temmuz). *Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine*. Altyazı Sinema. <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/> Erişim Tarihi: 14 Ağustos 2022
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Çev.) N. Güngörmüş. İstanbul: Küre Yayınları.
- Catliff, S. & Granville, J. (2013) *The Casting Book for Film and Theatre Makers*, Routledge.
- Carlson, M., & Güçbilmez, B. (2013). *Performans: eleştirel bir giriş*. Dost Kitabevi. s.21-118.
- Cannes, (2006). *Climates*, Press Conference <https://www.youtube.com/watch?v=v0x4EAexodA> Erişim tarihi: 23 Ocak 2022
- Cannes, (2014). *Winter Sleep*, Press Conference. https://www.youtube.com/watch?v=Sah_29qMHH0 Erişim tarihi: 22 Ocak 2022.
- Ceylan Nuri, B. (2008) Mustafa Altıoklar ile *TürkMax* kanalında *Sinemacı* adlı program. <https://www.youtube.com/watch?v=D7-bj00Y5zY&t=56s> Erişim tarihi: 12 Mart 2022.
- Ceylan Nuri, B. (2003). *Mayıs Sıkıntısı*, Senaryo. Norgunk. İstanbul.
- Ceylan Nuri, B. (Yönetmen). (2010) *Uzak* [Film]. İmaj Dvd Gold Collection.

- Ceylan Nuri, B. (Yönetmen). (2018) *Ahlat Ağacı* [Film]. Doğan Kitap.
- Ceylan Nuri, B. (Yönetmen). (2011) *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. İmaj Dvd Gold Collection.
- Ceylan Nuri, B. (Yönetmen). (2014) *Kış Uykusu* [Film]. İmaj Dvd Gold Collection.
- Ceylan Nuri, B. (2016). *Söyleşiler*. Norgunk Yayıncılık. derleyen: Mehmet Eryılmaz
- Ciment, M. (1999). 'Cannes 1999: Présentation', *Positif*, 461/2 (July/Aug.): 105–6.
- CNN. (2015). *Söyleşi*. <https://www.youtube.com/watch?v=-C73w0E2Cj8>
Erişim tarihi: 2 Eylül 2021.
- Çetin Erus, Z. and Demoğlu, M. E. (2020) "The Transformation of Political Cinema in Turkey since the 1960s: A Change of Discourse", *The Oxford Handbook of Turkish Politics*. London: Oxford University Press, London.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. İstanbul: Metis.
- Dursun, E. (1997, 26 Kasım). *Hayatı Anlamaya Çalışıyorum*. *Söyleşi*. https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_zamanintview3.php Erişim tarihi: 30 Temmuz 2021.
- Erdem, M. (1997, Aralık 19-25). İlk Filmi *Kasaba* ile dikkatleri üzerine çeken Ceylan: "Piyasa
- Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor!". *Antrakt Sinema Gazetesi* (59) http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_gazetepazartuna.php Erişim tarihi: 14 Temmuz 2021.
- Goodridge, M. (2013). *Yönetmenlik*. (Çev.) Elif Ersavcı. İstanbul: Remzi.
- Gouslan, E. (2000). 'Quand les amateurs narguent les pros', *L'Événement du jeudi*, 26 (11–17 May): 30–2.
- Göktürk, Y. & Çapan, S. (2000, Ocak). Nuri Bilge Ceylan ile *Söyleşi*: Böbrek Denince, *Roll Dergisi*. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_rollinterview.php Erişim tarihi: 30 Eylül 2021.
- Kesal, E. (2018). *Evvel Zaman*. İstanbul: İletişim.

- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. Ankara: De Ki Basım.
- Levent, T. (2018, 8 Mayıs). Kişisel görüşme.
- Ruquier, L. (1999) 'C'est pas du jeu!', *L'Événement*, 760 (27 May–2 June): 13.
- Sarris, A. (1962). *Notes on the Auteur Theory in 1962*. *Kwartalnik Filmowy*, 59, 6-17.
- Selçuk, A. (2004, Ocak 11). 'Uzak' Dünya Turunda. *Cumhuriyet Gazetesi*. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/press_cumhuriyetinterview.php
Erişim tarihi: 12 Aralık 2021
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A student's diary*. (J. Benedetti, Ed.) New York: Routledge.
- NTV. (2018). Benim Sanatım. https://www.youtube.com/watch?v=8z_dMCS680o&t=7s Erişim tarihi: 26 Mayıs 2022.
- Parker, N. (2011). *Kısa Filmler Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Pudovkin, V. (2014). *Oyuncu yerine naturshchik (model)*. R. Taylor (Ed.). *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ottone, G. A. (2017). *New Cinema in Turkey*. Cambridge Scholars Publishing.
- Uzak, E. (2004). Nuri Bilge Ceylan-Koza. *Sinefil*. https://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/press_sinefil.php Erişim tarihi: 4 Şubat 2022
- Yücel, F. (2008, Ekim). *Gerçek, Sakladığımız Tarafta*. *Altyazı Dergisi*. s. 22-30.
- Weston, J. (1996) *Directing Actors. Creating Memorable Performances for Film and Television*. Mc Naughton & Gunn, Inc Saline, Michigan Manufactured in the United States of America.

20. Yüzyılda Modernizmin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri

Geliş Tarihi/Received: 18.05.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.07.2022
DOI: 10.46372/arts.1118593

Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN
Çankırı Karatekin Üniversitesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
sen_emre@msn.com
ORCID: 0000-0001-5016-6461

Ayşe ÇIVKIN
Yüksek Lisans Öğrencisi
Çankırı Karatekin Üniversitesi
cvkn.ayse@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2073-6520

ÖZ

İnsanlık tarihi ile başlayan ve yaşamımızın bir parçası haline gelen sanat, Modernizmin etkisiyle kendini değiştirmiş ve çağın gereği olarak yenilemiştir. Dünyada sosyo-ekonomik, teknolojik ve kültürel gelişmelerin sanat alanlarına yansması ile gruplaşma eğiliminin giderek azaldığı, bireyselliğin ön plana çıktığı, bununla birlikte, sanatçıların, daha özgün ve çağdaş kimliğe dönük çalışmalarına imza attıkları bilinmektedir. Çağdaş Türk resim sanatının özgün kimlik arayışı, kimi zaman batı resim kavramlarını ve teknik detayları kimi zaman da tarihsel kaynakların kökenine yönelerek ortaya çıkartılmıştır. Uluslararası alanda Resim sanatında yaşanan sanatsal gelişmelerin, Çağdaş Türk Resim sanatına yansmasını ortaya koymayı hedefleyen bu çalışma, sanatta batıya açılma süreci ile başlayan ve yıllardan beri devam ederek günümüzde de hala tartışılan yeni kimlik kavramını, tarihsel gelişime koşut olarak, sanatçıların eserleriyle irdelenerek hatırlatılması adına bir katkıda bulunma gerekliliği ile hazırlanır. 20. Yüzyıl resim sanatında farklı akımlar içerisinde yer alan Türk Ressamlarının yaptıkları çalışmalar, Türk kültür, gelenek, görenek ve yaşantılarını yansıtmışlardır. Bu nedenle araştırma bu sınırlılıklar içerisinde yapılmış, modernizm sürecinin Türk resim sanatına yansması irdelenerek, sanat eserlerinden seçkilerle desteklenmiştir. Bu makale, Modernizm kavramı, Modern sanat, Çağdaş Türk Sanatı ve 20. Yüzyıl Modernizminin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri başlıkları altında toplanmış olup bu amaç ve önem doğrultusunda nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması kullanılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: sanat, çağdaş, resim, modernizm, türk sanatçıları, tarihsel gelişim

Şen, E. ve Çivkin, A. (2022). 20. Yüzyılda Modernizmin
Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 183-204.

The Effects of Modernism on Contemporary Turkish Painting in the 20th Century

ABSTRACT

Art, which is a part of the future and life with the history of humanity, has changed the modernism itself and has been renewed as a requirement of the age. It is known that among the regions in the world where grouping with economic, economic and popular art is common, education stands out and artists write books that are completed and more original and display their identities. To reveal the original identity of contemporary Turkish painting, sometimes western painting concepts and technical details, sometimes by returning to its origins from the past. In the international development of the art of painting in the world, there is no need to evaluate the facts from this perspective, with the identity and point of view still being debated since its inclusion in contemporary Turkish painting. it's about progress in the progress process. The works of Turkish painters, who took part in different movements in the art of painting in the 20th century, reflected Turkish culture, traditions, customs and lives. These plans were supported with selections from art by examining the modernism education it contained. This article covers the concept of Modernism, Modern art, Contemporary Turkish and 20. The Effects of Modernism on Contemporary Turkish Painting, literature research results and important research methods from these high-level aims.

Keywords: modern art, modernism, contemporary turkish painting art, turkish artists.

GİRİŞ

İnsanlığın yüzyıllar içinde edinmiş olduğu alışkanlıkların tersine modern sanat, eski kısıtlardan kurtularak bilim ve teknolojinin ilerlemesine eş zamanlı oluşmuş bir anlayıştır. Bununla birlikte geleneksel estetik anlayışları savunanların yanı sıra soyut sanata karşı oluşan bakış açılarının sanat eserlerine yansımaları gerektiğini savunan modern sanatçılar yeterince ikna edici olamamışlardır. 1900'lü yıllarda olgunlaşarak tanımına kavuşan modern sanat, dünya geneline hızla yayılmış, toplumsal ve siyasal pek çok alanı etkilemiştir.

Modernizmin başlangıcı ve olgunlaşma süreci, Rönesans'tan neredeyse Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarına kadar uzanan dönem içerisinde tepkisel bir oluşumu ifade etmektedir. Bu oluşum ortaya çıkışı ile beraber sanatçıyı, yaratım sürecinde, bireysel ve özgün olarak kendini ifade edebilme yetisine kavuşturmuş, yeni fikirlere bağlı sanat akımlarının ortaya konmasına yol açmıştır. Sanat akımlarının gelişimi sanatçıların rekabet edebilecekleri farklı grupların oluşmasında etkili olmuştur. Günümüze değin gelen bu etkileşim, diğer alanlardaki gelişimlerin hızına ayak uydurarak farklı şekillerde ilerlemektedir.

Orta Asya'dan başlayan Türk Resim Sanatı, 19. yüzyıla kadar İslâm kültürünün sosyal yapısı, bilim, felsefe ve sanatında etkisiyle birlikte yoruma açık özgün çalışmalara yer verirken, geleneksel sanatlarla birlikte harmanlanarak destekleyici ve alan içerisinde sürekli ilerleme kat etmesi dünya sanat tarihinde yerini almıştır. Bu çerçevede Modern Türk Resim Sanatı da, geleneksel sanatla bağlarını koparmayıp ve geçmişin izlerini eserlerine taşıyan sanatçılar ile farklı bir yola yönelmeye başlamıştır. Aslında bu yönelimin başlangıcı 17. Yüzyılda batı eğitimi ve teknolojinin gerekliliğinin kavranması ile olmuştur. Osmanlının batılılaşma döneminde, yetenekli kişiler, Batı sanatını öğrenmeleri için Avrupa sanat merkezlerine gönderilmiş ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte bu uygulamaya devam edilmiştir.

Türk resim sanatında çağdaşlaşma aşamasını kesin bir tarihe dayandırarak belirlemenin imkânı bulunmamaktadır. Tansuğ bu konuda;

“1795 yılında, batıdaki modellere uygun bireğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylık olarak görülebilir. Ne var ki bu kurumun çağdaşlaşma, yenileşme, modernleşme bilincine büyük katkılarda bulunmuş olmasına karşın, sürecin başlangıç tarihi yönünden tek alternatif olduğu söylenemez” (Tansuğ, 1986, s.11) açıklamasını yapmıştır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı her ne kadar çok güçlü, yoğun etkilerle batı sanatı

ile karşı karşıya kalsa da kendi geleneklerinden kendi sanatsal yaratım sürecini doğurmuştur. Türk sanatının İslamiyet'le şekillenen özgün biçim verileri, modernleşme sürecinde etkili olmuş, batının tekniğini ve malzemelerini kullanarak, modern verilerle sentezlenmiştir. Tansuğ bu sentezleme hakkında;

“Onların tarihsel örneklerden tümüyle farklılaşmış, o örneklerin biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görünmeleri, belirli bir iç gelişim dinamiğinden ayrı düşmüş oldukları anlamına gelmemektedir” (Tansuğ,1986, s.11) demiştir. Tarihsel bakımdan, günümüz çağdaş sanatının oluşumunda ve çağdaş Türk resim sanatının uluslararası etkileşimi açısından bu gelişmeler çok önemlidir. Öncesi ve sonrasıyla kronolojik olarak değerlendirildiğinde, 1914 yılında başlayan büyük savaş ile ülkeye dönen ressamlar sanat alanında yeni bir çığıra öncülük etmişler ve devamında ardılları dünya sanatındaki sanatsal gelişmeleri takip ederek buna ayak uydurmuşlardır.

Uluslararası sanatsal gelişmelerin, Çağdaş Türk Resim sanatına yansımaları bir kere daha ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, yeni kimlik kavramını, tarihsel gelişimine paralel olarak, eserler üzerinden yorumlanarak hatırlatılması gerekliliği ile hazırlanmıştır.

Modernizm Kavramı Nedir?

Modernizm

Modern kelimesi ilk defa Latince 'modernus' şeklinde 5. Yüzyılda o dönem Hıristiyan olan, Romalılar ve Paganları geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Araz, 2008, s.12) Modern olmanın benliğinde yenilenme, yenilik kısaca çağa ayak uydurma gibi anlamlarda kullanılan modernite tanımı tüm medeniyetlerin, özellikle Batı medeniyetinin gelişmesi için doruğa ulaştığı bir hayat tarzını da ortaya koymuştur (Bahadır, 2002, s.130). Aynı zamanda modernizm aydınlanma sürecinde oluşan ve düşünülüp tasarlanan toplumsal bir projenin ismidir. Aydınlanma ise bilgiyi ve bilimi öncelikle ele alan düşüncedir (Özderin, 2007, s.108).

17. yüzyıl'da modernizm kavramının aydınlık duruma gelmesiyle Fransız Devrimi sonrasında kültürel ve bilimsel olarak gelişimini ön plana çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu modelle, insan yaşamını da etkileyen bütün bir aydınlanma projesi şeklinde oluşturulmuştur. Tinsel düşüncenin realiteyle denk düşmesi üzerine sadece sanatın salt duygularının kalmamasıyla düşünce şeklinin ve akıldaki düşünce yapısının kararlaştırıldığı yargıyla birlikte modern sanat felsefesinin eşlik ettiği bir yerde olmuştur. Bu önemli noktaya gelmesiyle 20. Yüzyılın daha önceki yüzyıllarla durumu açıklığa

kavuşturarak hesaplaşma noktasına gelinmiştir (Karkın, 2016, s. 77)

Aydınlanma çağı olarak bilinen modernizm “pozitivizm, bilimsellik, evrensellik” gibi metalar üzerinden anlatımlar sağlanarak sanatında bu anlatımlara uygun yerellik, bilimsellik, gelenekten bağımsız ve evrensel düşüncesine uygun olma tanımlamaları da yapılmıştır (Kuş, 2019, s.1004) Modernizm, Avrupa'nın toplumsal ve politik devriminin içerisinde yer almıştır. Batı Avrupa kültüründe endüstrinin daha çok ön plana çıktığı ve kırsal, tarımsalın geri planda kaldığı bir zamana gelinmiştir. Laiklik üst seviyelere ulaşırken din önemini yitirmeye başlamıştır. Sanatçılar artık kendi tasarımlarını yansıtmakta serbest kalmışlardır (Barret, 2012, s.51)

Geleneksel estetik düşünce modernizmle birlikte eleştiri ve yorumlamayla aynı anda sorgulanmıştır. Modernizm, ilerleyen zamanlarda oluşabilecek sorunları öngörerek estetik düşünce yapısını baştan inşa ederek tanımlamalarını sağlamıştır (Karkın, 2016, s.71)

Modernizm insanlara akli kullanmayı ve geleceğe egemen olabilme iddiasını öne sürmektedir. Akıl kullanıldığı takdirde, kendine ve çağına ait bütün sorunları özgürlük, adalet, demokrasi, açlık ve barış gibi unsurların çözebileceği umudunu, insan toplumlarına vaat edilmiştir (Erdem, 2019, s.7). Modernizm anlaşıldığı üzere toplumdaki zıtlıklarla çelişerek meydana gelmiştir. Sanatçılar kendilerine göre oluşan çelişkileri yorumlayarak yeni bir dil geliştirmişlerdir. Bundan dolayıdır ki modernizmi dönemin koşullarına göre yorumlamak yerinde olur. 18. Yüzyılda meydana gelen sosyal, siyasal, ve ekonomik koşullar kültürel alanda sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. Bu koşullar ilk olarak Sanayi Devrimi ile başlamış, İkinci Sanayi Devrimine kadar sürmüştür. Yaşanan bu değişimler sınıfsal çatışmalara neden olmuştur. (Ataseven, 2018, s.1021-1030)

Filozofların ortak bir görüşü vardır. Modernizmin ilerlemeyi kastettiği fikri ile kurulan teknolojiyle birlikte yaşamda ki olumlamları yerine koyamadığıdır. Sanayileşmenin insana ve çevreye zarar verdiği söylenmiştir. Tüm bu olaylar göz önünde bulundurularak insanın hayatında ki bu kolaylık ve olumlu gelişmeler bundan ibaret değildir. Sorunlar belirginleşerek sanatın keskin dili daha net ortaya çıkmıştır. Önemli sorunlardan biriside mesafelerin kısalması, modernizmle ilgili olan Sanayi Devrimi sonrası yaşanan bilişim, iletişim teknolojileri, alışverişleri daha sık gerçekleşmeye başlarken kültürel benzeşmeler artarak iç içe olmalarını sağlayıp farkındalığı ortadan kaldırmıştır. Öteki'yi yok edip benzerlikleri de her alanda olduğu gibi kalabalıklaştırmıştır (Araz, 2008, s.11)

Modern sanat akımları klasisizm akımına karşı bilinçli olarak gelişmiştir. Deneyimlerden ve ön görünüşün arkasındaki gizli kalan doğruyu bulma amaçlarının üstünde önemle durmuşlardır. "Edebiyatta Joyce, Yeats, Proust ve Kafka; şiirde Eliot ve Pound; tiyatrodada Strindberg ve Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Schoenberg ve Berg" önemli temsilciler arasında sayılmışlardır (Şahin, 2011, s.46). 19. Yüzyılda modernizmi belirleyici etkenlerden biriside endüstri ve bilimin geliştirdiği ekonomik etmenlerdir. Bu bulgulardan doğan somut teknikler üzerinde ortaya çıkan yeni kuramlar sanat üzerinde önemli rolleri vardır. (Ersoy, 2002, s.106-107). Bu Yüzyıl'ın modernistlerine gelindiğinde ise kendi gerçeklerini korumak için eleştirilerinde zor yollar seçmelerine rağmen gerçeklerinden kopmuşlardır. 20. Yüzyılda ise artık Dünya modernizmle ilgili sorunlarını iyileştirip sağlam eserler ortaya koymaya başlamıştır. (Araz, 2008, s.13)

20. Yüzyıl insanlarını toplumda yabancılaştırmıştır. Endüstrinin gelişmesiyle bozulmaz ilkeler bu dönemde bozulmaya başlamış insanları yaşadıkları çevreden uzaklaştırarak toplumdan soyutlamıştır. Tüm bu olanlar günün konusu haline gelerek yani güncel olan yaşamda da olduğu gibi sanatsal anlamdaki yaşamda da etkili olmuştur. Çünkü sanatın özüne baktığımızda özün insandan geçtiği görülür yani böylece "sanatın özü insandır" denilebilir. İnsanların bu gerçekleri gördükleri halde toplumu ve gerçekleri görmezden gelerek ortaya sunacağı sanat, yapılan sanata ters düşerek ona düşman bir anlayışı ortaya çıkarmıştır (Ersoy, 2002, s.122).

Dünya artık modernizmle barışmış 20. Yüzyıl sanatına gelindiğinde sanatın sağlam tavrı güçlü eserler ortaya koyarak kendini ifade etmiştir. (Araz, 2008, s.13).

Modern Sanatın Gelişimi

Modern Sanat

Modernistler kendilerini öncü yani 'avangart' olarak tanımlamış zamanın ilerisine geçtiklerine ve bu sürecin ilerisinde olduklarını öne sürerek yenilikçi bir tavırla ifade etmişlerdir. Modern sanatçılar çoğunlukta olan avangart sanatçılarla birlikte 19. Yüzyıldaki sanat galerilerine karşı ayaklanmalarını gerçekleştirmişlerdir. Modern sanatçılar öteden beri süregelen statükoyu tartışmış ve orta sınıfın değerlerine de daha üstün oldukları savıyla meydan okumuşlardır (Barret, 2012, s.51).

Sanatçıların avangart olmalarının nedenlerinden biriside sanayileşmenin hızlanarak daha da yıkıcı bir hale gelmesiyle büyük bir tehdit unsuru olmaya

başlamasıdır. Araz'a göre "Yaşanan iki dünya savaşının sonuçları modernleşmenin 20. Yüzyılın başında gelmiş olduğu noktanın olumsuz göstergelerindendi." Yaşanan bu sanatsal tavırlar aslında sanatçıların tavırlarının gerçek Dünya'ya eleştirisi de sayılmıştır (Araz, 2008, s.11).

Modern sanatın karakterinin oluşmasında dış etmenleri aza indirgeyerek iç etmenlerin üst seviyeye ulaşmasıyla olgunlaşmasını sağlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında deneysel yöntemin eleştirel zamanı başlamıştır. Sanat tüketicilerinin sabit kalmadığı zamanlarda özel olanı üstte tutmak ya da suçlanan resim modellerinden de bahsedilmiştir. Demokrasinin hızla gelişmesiyle eğitimin artması, sergilerin ve yapıtların çoğaltılmasıyla çalışmaların çoğunluk olarak görülmesi sanat eserlerinin birlerine bezmesine de sebep olmuştur. Ortalama görülen insan sayısı artmaya başladıkça sanatçılar kendilerini daha da kapatmıştır. Böylece güzel kavramı da az görülen bir kavram niteliği taşımaya başlamıştır (Ersoy, 2002, s.119).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelenekten ve toplumdaki kopma noktası, birey, doğa ve toplum ilişkilerini büyük oranda değiştirmiştir. Böylece, sanatın ne olduğu ve ne olacağı hususlarında sorunlar ortaya çıkmıştır. Bu sorunlar sanat üretiminin tüm süreçlerinde sanatçılar ve izleyiciler tarafından farklı noktalardan kavranarak cevaplar oluşturulmuştur. Dolayısıyla ortaya konan cevaplar sanatçıdan izleyiciye farklılıklar içermektedir. Modern sanatın içerisinde bulunan sürrealizm, fovizm, kübizm, ekspresyonizm ve soyut sanat akımlarından konstruktivizm, de stijl, süprematizm gibi akımlar farklı ve değişik şekillerde cevap vermektedir. Savaş sonrası derin bir umutsuzluğa kapılan, her şeyi kuşkuyla karşılayan genç kuşak toplum değerleri ve sanatta alışılmış her şeyi inkar ve yıkmaya yöneltmiştir. Yine bu yüzyıllar içerisinde sanata siyasal olarak da görev verme eğilimlerinde de bulunulmuştur (Kınay, 1993: 282).

Modern sanatın birdenbire olmayan zaman içerisinde evrimsel gelişim gösterdiğinin izleri arandığında fikirler görmezden gelinmemelidir. Yani sanatın gelişim süreci de düşünceyle aynı doğrultudadır. Fikrin ve düşüncenin sosyal eylemlere de bağlı olduğu söz konusudur. Sanatçı soyutlanmakta olduğu modern toplumdaki ve endüstri devriminin sanata olan genel etkileri sanatçıları altta oluşan ekonominin üretimlerinden devre dışı bırakmaktadır. Bu gelişimde kapital sistemin içerisinde olmuştur (Ersoy, 2002, s.112). 1960'ların sonrasında sanatta farklı seçenekler resimsel anlamda olumlu bulunurken çevrelerde zihinselliğin ve kavramın yerine duygunun, ifadenin dönüşümü olarak nitelendirilmiştir (Karkın, 2016, s.11).

Modern sanatçılar geçmişle olan bağlantılardan yani geleneklerden biçimler toparlayıp ve bu biçimleri şekillerle ifade etmişlerdir. Böylelikle farklı zamanların farklı taşıyıcı olan bir bütünün parçalarından her birinin yeni bir bütünün parçalarına dönüştürmüşlerdir. Modern bir eserde geçmiş şimdinin hafızasına yeniden kazandırılır. Aslında geçmişi kapatmak değil şimdiyle birleştirerek biçimin dönüşümünü modernize etmektedir (Ersoy, 2002, s.131).

Çağdaş Türk Resim Sanatının Gelişimi

Çağdaş Türk Resim Sanatı

Batılı anlamda Türk resim sanatı oluşmadan önce geleneksel sanat içerisinde yer alan minyatür sanatı uzun yıllar tasvir yasağının yaşandığı zamanlarda alternatif görsel anlatım tarzı olmuştur. Minyatür resim sanatının Hint ve İran gibi ülkelerde uygulanması geleneksel Türk sanatının farklı bir biçimde incelemeye yöneltmiştir. Türk resim sanatı kavramının başlangıcından itibaren taklit ya da alıntıdan ileri geçemediği fikirleri tartışmaya açık bir konu haline getirilmiştir. Türk sanatçıların sanat kavramlarını uygulama aşamasında, tarihsel gelişim sürecindeki toplumun kurallarına bağlı olarak eser üretmesi ve kişisel yorumların esere yansımaması durumu süsleme veya figüratif tasvir yeteneğinin şablonlarla sınırlı kaldığı gözlemlenir (Keskin, 2014, s.88).

Sanat yoluyla yeni bir millet yaratmak duygu ve düşünceyi birleştirmek milleti sosyal bilinçlendirme ve ekonomi konularında da eğitmek amaç haline gelmiştir (Kılıç, 2001, s.328).

19. Yüzyıl ortalarında bilinçli bir şekilde Osmanlı resmi kurumlarının sanat eğitimi için Batıya öğrenci göndererek uyguladıkları politika cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Özel imkânlarla Avrupa'ya giden öğrencilerde olmuştur. Bu imkânları kullanarak Paris'e giden öğrenciler yoğun çabalar içerisinde girerek hem kendilerini kanıtlama arzularını hem de aktif akımların içerisinde bulunmayı amaç haline getirmişlerdir. Türkiye'de Türk sanatçıların giderek çoğalmaya başlaması son otuz beş yılın en ilginç özellikleri arasında yer almıştır. Paris'te yaşamın özgür oluşu ve kültürel faaliyetlerin yoğun olması Türk ressamlarına çok çekici gelmiştir. 1977'de İstanbul'da açılan bir sergide yurtdışında bulunan birçok sanatçı İstanbul'da birleşme fırsatı bulmuşlardır. Yurtdışında yaşamlarını sürdüren sanatçılar arasında Hakkı Anlı, Abidin Dino, Selim, Turan, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejat Melih Devrim, Erdal Alantar, Yüksel Arslan yine Amerika'da çalışmalarını devam ettirmekte olan Burhan

Doğançay soyut resim alanında adından söz ettirmiştir. New York'ta yaşayan sanatçılarımızdan Erol Akyavaş ise aktif bir şekilde kendine göre üslup arayışları içerisinde girmiştir (Tansuğ, 1986, s.257).

Çağdaş Türk sanatının gelişim adımları Batı'da yaşanıldığı gibi kompleksli bir akım karşılığına dönüşmemiştir. Buna rağmen güçlü yorumlarda elde edilememiştir. Türkiye'nin gerçekleştirdiği çağdaş gelişmeler karmaşık sorunlarla uğraşmasına da bağlanmıştır. Toplumsal gelişmelerde geçmişle aralarında kurulan bağın her ne kadar Batı'nın benzerleri gibi görünüp kıyaslansa bile resmi yorumlamak anlamında üretilen eserlerin benzerleri denenmiş olsa bile bu bağ aşılammıştır. Çağdaş Türk sanatının anlaşılmasında Batı'daki düşünce sistemleri çok fazla katkıda bulunamamıştır. Bazı düşünürlerin çağdaş sanat üzerinden ele aldıkları bu tür uyarılama deneyleri yeterli olmamıştır. Türk sanatçıları geçmişteki İslam türünü yorumlamakta başarılı olsalar da Türk sanatının çağdaş dünya içerisinde yerlerini belirlemek yine de yeterli bir şekilde başarılı olmadıklarının gerçeğini değiştirmemiştir. Yorumlama aşamalarının gelişebilmesi için uzun bir zamana gereksinim görülen bu dönemde bu tür çalışmalarda bir alt yapının sağlanması beklenmiştir (Tansuğ, 1986, s.363).

Batılılaşma düşüncesinin olduğu zamanlarda dönemin Türk resmi hızlı bir gelişim kat ederek kendine yer edinen bir sanat anlayışı oluşturmuştur (Keskin, 2014, s.90).

Çağdaş Türk resim sanatı, tüm alanlarda nitelik kazanarak özgün eserler verme çabalarını sürdürmüştür. Bu bireysel hareketler uluslararası seviyede çok fazla yankı uyandırmamış olsa da çağdaşlaşma içerisinde gerçekleştirdikleri ortak çaba ve yenilikler evrensel bir şekilde uygarlıklara katılma anlamındaki çabalarını net olarak göstermiştir. Bu açıdan ele alındığı zaman, Türkiye'de çağdaş sanat hareketlerinin izledikleri yol benliğinin her alanda uygarlaşma girişimlerini eşit bir düzlemde bulunduğunu göstermiştir (Tansuğ, 1938, s.364)

Yöntem

Bu çalışmada Modernizmin Çağdaş Türk sanatına etkileri ortaya konulması amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemiyle yapılan çalışmada verilere ulaşmak için kitaplara, makalelere, tezlere ve internet dokümanlarına bakılıp Tarama Yöntemi kullanılarak literatür taraması yapılmıştır. Bu doğrultuda amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiş resimler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Betimsel analiz tekniğine göre analiz edilen bilgiler, daha önceden belirlenen temalara göre

düzenlenip yorumlanmıştır. Bu araştırmada 20. Yüzyıl Modernizminin amaçlı örneklem metoduyla belirlenen resimlerdeki etkileri tespit edilmiştir. Bu doğrultuda modernizm sanat anlayışı içerisinde resim yapan farklı sanatçıların eserleri genel olarak irdelenmiş genel özelliklerini yansıtabilecek dokuz resim seçilip analiz edilmiştir. Seçilen resim örnekleri modern sanat akımlarına uygun çalışan bazı sanatçıların sanat Anlayışını da ele alarak çeşitlilik içeren resimler arasından seçilip incelenmiştir.

20. Yüzyılda Modernizminin Çağdaş Türk Resim Sanatının Sanat Eserleri ile Analizi

20. Yüzyılda Modernizmin Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri

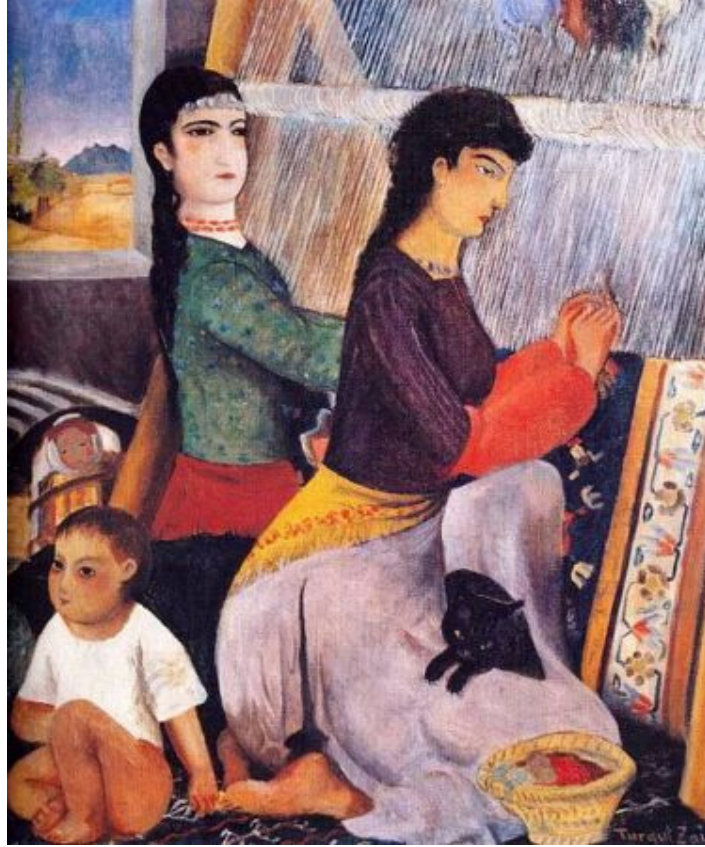
Empresyonizmde rengin ışığa bağlı olarak değiştiğine yönelik tavrın izlenimci sanatçıların yaptıkları nesnenin üzerindeki doğa ve güneş ışığının kırılması sonucu yedi rengin ortaya çıkmasıyla renkleri elde etmişlerdir. Böylece ışığın kırılması izlenimciler üzerinde etki yaratmıştır. Nesnenin üzerinde oluşan ışığı doğada görülmeyen renklerle rengin yalın ve saf bir şekilde, kırmızı, turuncu, mavi, sarı, yeşil, lacivert ve mor olarak tüpten çıktığı haliyle biçimlendirip resmetmek istemeleri izlenimciler için doğanın gerçekçi görünmesi onlar için bir sorun teşkil etmemiştir. Işık ve gölge renkle ifade edilerek ışık alan yerler sıcak renklerle sarı, kırmızı ve turuncu; koyu yerlerde ise mavi, mor ve lacivert renkler tercih edilmiş ve çalışmalar bu düzenle kurgulanmıştır. İzlenimci sanatçılar resimde yeni bir sistem geliştirirken ve bu çalışmanın yüzeydeki formunu daha net ortaya çıkarmalarına neden olmuştur (Turani, 1998, s.50) Türkiye'de empresyonist sanat akımını uygulayan Türk sanatçılar ise batıdan aldıkları eğitimi direkt olarak resimlerinde yansıtmışlardır. Fakat resimlerinde her ne kadar izlenimci sanat anlayışını benimsemiş olsalar da geleneklerden kopmayarak birlikte bir sentez haline getirmişlerdir.

Çallı kuşağı diye adlandırılan Türk empresyonist (izlenimci) sanatçılar Türk resminde herhangi bir kimlik oluşturma arayışı içerisinde bulunmamıştır. Empresyonist Çallı kuşağı sanatçıları Batı tarzındaki resim tekniklerinden olan "pentür" tekniğini gelinmiştir (Kılıç, 2001, s.328)



Görsel 1. *Avluda Oturanlar*, İbrahim Çallı-1913

Türkiye'nin modernleşme projesine bağlı olan Müstakiller adıyla bilinen bir grup daha çağdaş ve modern sanat anlayışını Türkiye'ye de taşımak için yoğun bir şekilde emek ve çaba sarf etmişlerdir. Batı'dan etkilenecek resimlerinde yeni biçimler denemişlerdir. Gelenekle çok alakaları olmasa da grubun çağdaş ressamı arasında yer alan Turgut Zaim'in resimlerinde çağdaşlarından farklı izlere de rastlanmıştır. Turgut Zaim teknik anlamda Batı resimlerine bağlı olsa da geleneksel Türk renk ve biçime olan hassasiyetini yansıtmaya isteğini de göstermiştir. Turgut Zaim çalışmalarında yerli unsurlara yer vererek minyatürü ve yöresel nakışı da uzun yıllar kendine has bir tarzda kararlı bir şekilde yansıtmıştır (Kılıç, 2001, s.328)



Görsel 2. Halı Dokuyanlar, Turgut Zaim-1906-1974

Turgut Zaim Paris'e gitmiş fakat orada fazla yaşamamış ve sonrasında Türkiye'ye geri dönmüştür. Batı sanatının Zaim'in dikkatini çekmediği memlekete geri dönünce anlaşılır hale gelmiştir. Konu dünyası erkenden zihnine oturmuş çizgi ve renkler benliğini kesinleştirerek Avrupa'nın kişiliğine katkısının olmayacağını Paris'ten gelince daha net anlamıştır. “ Halı Dokuyan Kızlar, Orta Oyunu, Güvercinler” isimli resimleri genç yaşta verdiği eserleri arasında yer almıştır. Turgut Zaim'in çalışmalarındaki üslubu ve tekniği resimlerinde net bir şekilde belli olmuştur. Kişiliğinin farklı yönlerinden dikkat çeken yeri ise yerli tema, motif ve konuları içgüdüsel etkiyle resmetmiştir. Kendine has tarzıyla minyatürlere de ilham aldığı görülmüştür (Berk ve Gezer, 1973, s.74).

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliği üyelerinin Batılı resim hareketlerini Türkiye'ye getirmede önünü açmış daha sonrasında bu hareketi D Grubu üyeleri gerçekleştirmiştir. D Grubunun Müstakillerden farklı olmasının sebebi ise belli bir estetik anlayışının etrafında toplanılmış eylem ve dayanışma içerisinde hareket etmişlerdir. Sergilerini yayın ve konferanslarla güçlendirmişlerdir (Genç, 2012, s.410)



Görsel 3. *Mevleviler*, Cemal Tollu-1968

1933'de kurulan D grubu topluluğu modern sanatın çağa uygun biçimleri, Türk resim sanatının Batılı karakterleri içerisinde adımlar atmaya başlaması bu grubun sanat hayatına geçmesiyle başlamıştır. Türkiye'deki resim ve heykel anlayışı elli yıllık bir gecikmeye yol açmıştır. Gecikmenin başlaması 1400'lü yılların ortalarına doğru yağlıboya ressamlarıyla başlamış Sanayi-i Nefise okulunun uyguladığı eğitim ve Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit'le devam etmiş son olarak da Çallı İbrahim ve arkadaşlarının akademik empresyonizmiyle sonuçlanmıştır. Bu ressamlar modern sanatın başlıca hazırlayıcıları olmakla birlikte romantizm akımının etkisinin dışına çıkamayışları sebebiyle dünya resim akımlarına ilgi göstermeleri ve yönelmeleri de güçlerini kaybetmelerine neden olmuştur. Grubun üyelerinden olan Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur. Bu sanatçılar toplanarak Cihangirde Yavuz apartmanında sergi açma kararı almışlardır. Altı genç sanatçı plastik sanatların Türkiye'deki ve Avrupa'ya karşı durumunu değerlendirmişlerdir. Avrupa'nın plastik sanatlar üzerindeki yeni görüş, duyuş ve yorumları tekniksel anlamda farklı tarzların oluşmasına neden olmuştur. Soyut sanat Avrupa, Rusya ve Almanya'da doğmuş, kübizm, konstrüktivizm, sürrealizm, abstre görüşlerinin çeşidi dünyaya yayılmıştır. Türk resminin tüm bu akımlara karşı yabancı kalmaları normal olarak görülebilmştir. Batı'da uzun yılların sanat eğilimlerinin hızlı bir şekilde benimseme çabaları aktarılamamıştır (Berk ve Gezer, 1973, s.50-51).



Görsele 4. İskambil Kağıtlı Natürmort, Nurullah Berk-1933

D Gurubu sanatçıları akademizmi yani tabiat taklitçiliğini reddetmişlerdir. Sanat manifestolarında klasizmi benimsemişlerdir (Berk ve Gezer, 1973, s.52).



Görsele 5. Soyut Kompozisyon, Zeki Faik İzer-1975

1950'li yıllarda Türkiye'nin sanat ve yaşam kültürüne bakıldığında modern ve evrensel programlar başlamış ve günümüze kadar sürmüştür. Bu süreler içerisinde hem toplumsal hem ekonomik alanları ilişkilendirerek önemli değişimler düşünce ve

yaşam tarzını da etkilemiş bazı farklılıklara yol açtığı görülmüştür (Tansuğ, 1995, s.7)

Türk resminde toplumcu gerçeklik akımı 1960 sonralarında ortaya çıkmıştır. Soyut resmin sanat ortamlarında düzenli bir şekilde uygulanışı ve figüratif çalışmalar üreten sanatçıların kendi tarzlarını oluşturmasıyla sanat tarihinde yerlerini bulunmuştur. Neşet Günal, Nedim Günsur, Gürol Sözen ve Cihat Burak gibi toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla eserler üreten sanatçılar hem bireysel hem de toplu sergiler düzenleyerek sanatın ve ülkenin yaşantısına duydukları ilişkilerle durumu münakaşa ederek etkinliklerini devam ettirmişlerdir. Toplumcu gerçekçi anlayışta eserler üreten sanatçılardan Nedim Günsur 1960'lı yıllarda toplumsal temalara yönelerek On'lar Grubu içerisinde de çalışmalar göstermiştir. Soyut sanata Paris'te bulunduğu zamanlarda yönelim göstermiştir. Günsur'un üslubunda genellikle sert, geometrik bir biçim gözlemlenirken renk sektirmeyecek kasvetli bir yandan da göze hoş gelen uyum içerisinde eserler verdiği gözlemlenmiştir. Çalışmalarının yüzeyinde genellikle espas anlayış hâkim olmuştur (İnan, 2019, s.8,12)



Görsel 6. *Gecekondu Tepesi, Nedim Günsur-1924, 1994*

1960'lı yılların başlarında soyut sanata olan ilgi giderek hız kazanmaya başlamıştır. Devlet sergilerinde de soyut resimlere daha çok alan açılmıştır. Bu hareketlilik Batı'da büyüyen soyut sanatın popüler oluşundan kaynaklanmıştır. Soyut sanat anlayışı kişinin özgürlüğünü ve geleneksel bağlardan kopma isteğini kendine özgü düşünceleriyle yeni işler üretmelerinde etkili olmuştur. Türk ressamlar Batı'da olduğu gibi bireyin kendini öne çıkarmasını sağlayıp figürü reddetmemişlerdir.

Soyut resim üreten sanatçılar figüratif resimler yapmaları dışında Non figüratif soyut çalışmalarda üretmişlerdir. Batılı sanatçılar kendilerine yeni ifadeler oluştururken Doğulu sanatçılar gelenek ve kültürlerini göz önünde bulundurarak Batılı sanatçıların bakışıyla çözümleyici sentezler elde etmişler kendilerine ait geleneği Batılının gözüyle keşfetmişlerdir (Yaşar, 2019, s.8)



Görsel 7. *Kompozisyon, Adnan Turani-1963*

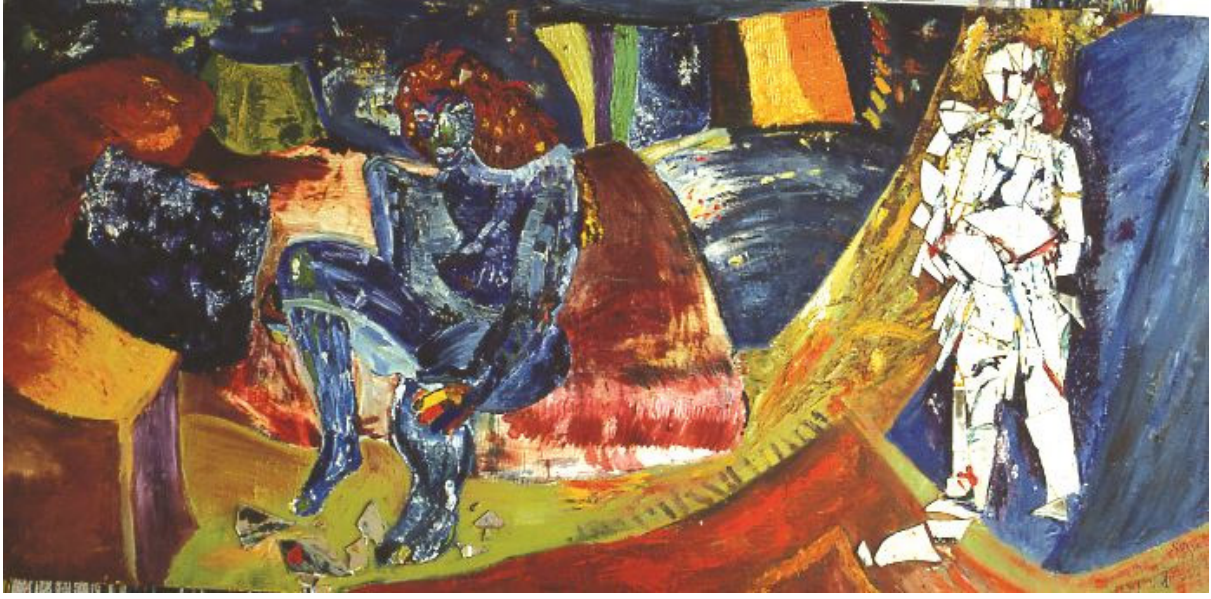
Akademinin kapsamı dışında başlayan ve içerisinde soyut-geometrik, lirik-soyut, soyut-dışavurumcu gibi sanat anlayışlarının devam etmesiyle birlikte tartışmalar yaşanmıştır. Soyut sanatçılar akademinin tarzından memnun kalmamışlardır. Akademinin dışında kurulan Tavanarası Ressamları plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmeleri benimsemişlerdir. Türkiye'de akademizm anlayışına karşılık olarak yeni, soyut ve özgün sanatın savunucuları olmuşlardır. Tavanarası Ressamları önceki sanat eğilimlerine özellikle D Grubu sanatçılarına karşı çıkmışlardır. Yeniler Grubu ve Tavanarası ressamı modern sanatı tüm canlılığıyla temsil etmişler ve iki grubun bir araya gelmesi geride kalan tüm grupları tedirgin edecek şekilde paniğe düşürmüştür. 1960'lı yıllarda Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Adnan Turani vb. ressamı soyut sanatın farklı anlayışlarının bulunduğu alanlarda eserler üretmişlerdir. Tüm bu

sanatçılar hayallerinden ve öz yaşam öykülerinden de etkilenecek kimlik, güç ve cinsiyet ifadelerini de kendi üsluplarıyla birlikte ortaya koymuşlardır (Yaşar, 2019, s.9-10).



Görsel 8. *Kuşatma, Erol Akyavaş-1982*

1940'lerden günümüze kadar çağdaş Türk resminde milli gelenekle birlikte yeni hareketlerde ortaya çıkmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Abidin Dino, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Devrim Erbil gibi birçok sanatçının geleneğe endekli çağdaş Türk resmi oluşturma hareketleri özellikle seçilmiştir. 1970'lere kadar devam eden bu hareketler içerisinde ulusal konular dâhilinde biçim ve içerik açısından değerlendiren sanatçılarda olmuştur. Tuvale aktarılan biçimsel çalışmalar eski motif düzenlemeleriyle birlikte soyut çalışmalarda denenmiş ancak az sayıda sanatçı başarı elde etmiştir. Türkiye'nin 20. Yüzyılında yetiştirdiği nadir sanatçılardan birisi de Erol Akyavaş olmuştur. Erol Akyavaş çalışmalarında yerel nesnelere kullanmış geometrik düzenlemelerden etkilenecek mekân hissini de çalışmalarına yansıtmıştır. Akyavaş'ın yazıyı resimsel bir üslupla işlediği çalışmaları Türk resminde İslam düşünce geleneğinden de etkilenecek Batı ve Doğu görüşleri arasında kendine özgü harman oluşturan sayılı sanatçılardan birisi olmuştur (Bayramoğlu, 2013, s.6-23)



Görsel 9. *Fahişenin Odası, Bedri Baykam-1981*

1980'ler Türkiye'de ve dünyada büyük değişimlerin başladığı yıllar olmuştur. Türkiye'de 1980'lerde Plastik sanatlarda tuval resimleri artık geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Yeni teknolojik imkânların kullanılmaya başlaması ve topluma yön vermeye başlayan yeni olgular öne çıkmıştır. Bu konuda Bedri Baykam'da çağdaş sanatın geçiş sürecinde önemli bir yer edinmiştir. Sanatçı tuval resimlerinde yenilik yapma arayışına girerek sınırları zorlamıştır. Sınırsız malzeme kullanımı ve sanatı yorumlamasıyla da dikkat çekmiştir. Yeni Dışavurumcu ifade biçimlerinin özelliklerini kullanarak çalışmaların zemininde yazı, fotoğraf, farklı nesnelere yerleştirme gibi ifade biçimlerini kullanarak farklı ve kavramsal yorumlar geliştirmişlerdir (Uz ve Uz, 2018, s.2,4).

SONUÇ

Modernizmin ve çağdaş Türk resim sanatının doğuşundan bu yana modernizm aydınlanma çağına dayandırılan ve düşünülüp tasarlanan toplumsal bir projeye verilen isimdir. Modern dönemdeki toplum ele alındığında öncelikle akli kullanmayı ve geleceğe egemen olabilme iddiasını öne koyarak toplum içerisinde zıtlıkların olduğu gözlemlenmiştir. Modernizmi dönemin koşullarına göre yorumlamak ve modernizm çağının oluşum sürecinin temelindeki mantaliteyi kullanarak modern sanatın etkileşimleri bu yönde geliştirmiştir. Modern sanatçılar geçmişle olan bağlantılardan ve gelenekten biçimler toplayıp bu biçimleri şekillerle

ifade etmişlerdir. 1960 sonralarında sanatta farklı seçeneklerin oluşması zihinselliğin ve kavramın yerine duygusallığın da içerisinde var olduğu ifade dönüşümü olarak nitelendirilir. Bu çerçevede çağdaş Türk resim sanatına gelindiğinde Türk sanatçıların modernizmin etkisi altında modern sanat üslubu ve kendi tarzlarını da ortaya koyarak eserler üretirler. Türkiye'den Avrupa'ya eğitim almaları için gönderilen Türk sanatçıları Avrupa'da aldıkları eğitimlerle modernist anlayışı Türkiye'ye döndüklerinde aktarmışlardır. Kendi geleneklerini hiçe saymayarak eserlerinde Batı'nın tekniklerini de kullanarak bir sentez yapmışlardır. Çağdaş Türk resim sanatının yayılmasına ve gelişmesine bağlı olan bazı gruplar ortaya çıkmıştır. Bu gruplar şöyle sıralanır: Çallı Kuşağı, Müstakiller Grubu, D Grubu ve Yeniler Grubu olarak Türkiye'ye yeni düşünüş tarzları ve çalışma üslupları kazandırır. Modernizmin çağdaş Türk resim sanatına etkileri başlığı altında incelenen çalışmada Türk resim sanatında modernizmin etkileriyle modern sanatın oluşumları arasında kurulan bağ ele alındığında Türk sanatçılarının modernizmin göstermiş olduğu etkiyi kabul ederek tüm getirileriyle birlikte çözümlenip modern sanat anlayışına uyarladıklarını gözlemlemekteyiz.

KAYNAKÇA

Araz, G. (2008). Modernizm ve Çağdaş Sanatın Modern Kökleri. *Akdeniz Sanat*, 1(2), 9-16.

Ataseven,S.Y. (2018). Modernizmin Sanatsal Gelişimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 1021-1030.

Bahadır, Y. D. D. A. (2002). Modernitenin Yıkıcı Etkileri Karşısında Savunmasız İnsan. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(13), 129-142.

Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayaperest Yayınevi.

Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 1(2), 6-23.

Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bildir, S. (2019). Çağdaş Türk Resim Sanatında Postmodern Desen Eğilimleri. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Konya.

Erdem, D. (2019). Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler. *Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Konya.

Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Genç, M. (2012). D Grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları. *İdil Sanat Dergisi*, 1(5), 405-417.

Hikmet, Ş. (2011). Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere. *Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi*, Konya.

İnan, Ö. (2019). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Toplumsal İçerikli Figüratif Resim İncelemesi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul.

Karkın, N. (2016). *Estetiğin Çağdaş Retorikleri*. Bursa: Ekin Yayınevi.

Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181, 87-101.

Kılıç, E. (2001). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal*

Araştırmalar Dergisi, 6(25), 327-340.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kuş, M. (2019). Post Modern Sanat ve Günümüz. *İdil Sanat Dergisi*, Ağustos, 1003-1010.

Özderin, S. (2007). Modern Süreçten Postmodern "Çağdaş" Sanata Geçiş, "Postestetik Entropi" ve Sanatın Sonu. *Akdeniz Sanat*, 1(1), 107-116.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uz, A. ve Uz, N. (2018). Türkiye'de 1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11 .

Yaşar, N. (2019). Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler. *Konya Sanat*, 2, 1-14.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. İbrahim Çallı, *Avluda Oturanlar*, 1913. Erişim adresi: <http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/> Erişim tarihi: 02.06.2021

Görsel 2. Turgut Zaim, *Halı Dokuyanlar*, 1906-1974. Erişim adresi: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> Erişim tarihi: 03.06.2021

Görsel 3. Cemal Tollu, *Mevleviler*, 1968. Erişim adresi: <https://artam.com/muzayede/295-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2/cemal-tollu-1899-1968-mevleviler> Erişim tarihi: 03.06.2021

Görsel 4. Nurullah Berk, *İskambil Kağıtlı Natürmort*, 1933. Erişim adresi: <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 03.06.2021

Görsel 5. Zeki Faik İzer, *Soyut Kompozisyon*, 1975. Erişim adresi: <https://www.artiummodern.com/urun/1583223/zeki-faik-izer-1905-1988-soyut-kompozisyon-izimzali-1975-kaagit-uzerine> Erişim tarihi: 04.06.2021

Görsel 6. Nedim Günsur, *Gecekondu Tepesi*, 1924-1994. Erişim adresi: <https://www.aresmuzayede.com/urun/2847748/nedim-gunsur-1924-1994-gecekondu>

tepesi-imzali-tuval-uzeri-yagli-boya Erişim tarihi: 04.06.2021

Görsel 7. Adnan Turani, *Kompozisyon*, 1963. Erişim adresi: <https://gaziresimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/126/kompozisyon>. Erişim adresi: 04.06.2021

Görsel 8. Erol Akyavaş, *Kuşatma*, 1982. Erişim adresi: <https://www.biyografi.info/kisi/erol-akyavas>. Erişim tarihi: 04.08.2021

Görsel 9. Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981. Erişim adresi: <http://bedribaykam.com/tr/galeri/1980-1983-erken-kaliforniya-yillari> Erişim tarihi: 04.08.2021

Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner'ın Erken Dönem Suluboya Resimlerinin İncelenmesi

Geliş Tarihi/Received: 22.03.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 02.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1091583

Dr. Öğr. Üyesi Orhan ERKAL
Yalova Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
orhan.erkal1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6744-9473

ÖZ

18. yüzyıl, İngiltere'de Kraliyet Akademisinin kurulmasıyla birlikte ulusal sanat kimliğinin inşa edilmeye çalışıldığı bir dönemi işaret etmektedir. Bu süreç içerisinde Avrupa'da tek başına ön plana çıkmaya başlayan pe resmi, İngiltere özelinde de açık hava suluboya resimleri ile ön plana çıkmaya başlar. Bu araştırma 1775-1802 yılları arasında birbirine paralel bir biçimde çalışan Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner'ın erken dönem suluboya peyzaj resimlerini incelemektedir. Çalışma, Girtin'in 1802'deki ölümü sebebiyle bir önceki cümlede belirtilen tarih aralığıyla sınırlandırılmıştır. Her iki sanatçının eserlerinin birlikte incelendiği bir çalışmanın Türkçe literatürdeki eksikliği de bu araştırmanın yapılmasına olan gerekliliği ortaya koymaktadır. Yöntem olarak ulusal ve uluslararası literatür taraması yapılmış ve kaynak taramasından elde edilen bilgiler üzerinden sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Çalışma önce, 18. yüzyıl sonlarında İngiltere özelinde peyzaj resminin durumunu irdelenmiştir. İkinci başlık altında Girtin ve Turner'ın beraber çalışmaları yaptıkları Dr. Monro Akademisinde ürettikleri eserler incelenmiştir. Üçüncü başlık altında ise çıraklık döneminde yaptıkları çalışmalar incelenmiştir. Dördüncü başlıkta taşra seyahatlerinde yaptıkları çalışmalar üzerinden sanatçıların gelişimleri gözlemlenmiştir. Beşinci başlık altında Girtin'in son yıllarında her iki sanatçının faaliyetleri incelenmiştir. Bu çalışmada araştırmanın tüm bölümlerinden elde edilen bulgular sonuç bölümünde sıralanmış ve sunulmuştur. Çalışma İngiliz suluboya ekolünün oluşumunun bu sanatçıları üzerinden izini sürerek bu sanatçıların erken dönemleri üzerine derinleşmek isteyen ülkemizdeki araştırmacılara kaynak oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 18. yüzyıl ingiliz resmi, peyzaj, suluboya, thomas girtin, j.m.w. turner

Erkal, O. (2022). Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner'ın Erken Dönem Suluboya Resimlerinin İncelenmesi
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 205-241

Analysis of Early Watercolor Paintings by Thomas Girtin and Joseph Mallord William Turner

ABSTRACT

18th century points at an era where the national identity of English Art is on the verge of establishment with the founding of the Royal Academy. In this period landscape painting which starts to stand out on its own in Europe also stands out in England by plein air watercolor paintings. This research analyzes the early watercolor landscapes of Thomas Girtin and Joseph Mallord William Turher who worked in parallel between the years 1775-1802. The study is limited to these dates stated in the sentence before, because of Girtin's death in 1802. The lack of such a study in Turkish literature which analyzes these artists works together puts forth the necessity of this research. National and international literature reviewed as a method and the works of these artists were analyzed based information gained from the source review. Firstly, the study scrutinizes the status of landscape painting in England at the end of the 18th century. Under the 2nd title the artworks which were produced together by Girtin and Turner under the Academy of Dr. Monro examined. 3rd title examines their works as apprentices. Under the 4th title the development of the artists observed trough their country tours. Under the 5th title both in the last years of Girtin, both artists activies examined. All of the information gained from the research arranged and presented at the reader under the conclusion section. The study aims to track down the process of construction of English watercolor school on these artists and provides a basis for further research on the early years of Girtin and Turner for Turkish researchers.

Keywords: 18th century english painting, landscape, watercolor thomas girtin, j.m.w. turner

GİRİŞ

Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı itibarıyla İngiltere'de oldukça aktif çalışmalar yürüten iki peyzaj ressamı olarak ortaya çıkarlar. Günümüzde özellikle John Ruskin'in çabaları neticesinde Turner'ın çalışmalarının çok büyük bir bölümü kataloglanmıştır. Buna karşın aynı dönem sanatçısı Thomas Girtin'in çalışmaları üzerine Turner'ın kadar detaylı bir kataloglama çalışması yapılmamıştır. Fakat Turner'ın gençlik yıllarında onun kadar aktif olan ve onunla çalışmış olması sebebiyle Girtin'in ve çalışmalarının hakkında yabancı yazında akademik araştırmalar mevcuttur. Yabancı yazında bu iki sanatçının erken dönem çalışmalarının geniş ve kronolojik biçimde ele alındığı bir makaleye rastlanmamıştır. Türkçe yazında da Turner ile ilgili çalışmalara rastlanmasına karşın Girtin üzerine bir çalışma bulunmamaktadır. Her iki sanatçının erken döneminin bir arada ele alındığı Türkçe bir araştırma ise henüz yapılmamıştır. Bu sebeple her iki sanatçının erken dönem çalışmalarının incelendiği bir araştırmanın ülkemizdeki literatüre katkı sağlayacağı düşünülerek bu makale kaleme alınmaktadır.

Araştırmanın temel problemi Girtin ile Turner'ın öğrencilik ve gençlik dönemlerinde yapmış oldukları suluboya peyzaj resimlerinin, karşılıklı olarak incelenerek sanatçıların gelişim süreçlerinin ve bu gelişim süreçlerinde rol oynayan faktörlerin bir izleğinin çıkarılabilmesidir.

Bu makalede önceki paragraflarda yer alan amaçlar dahilinde şu sorulara cevaplar aranmaktadır. 18. yüzyılda İngiltere özelinde suluboya peyzaj resimleri neden yükselişe geçmiştir? Girtin ve Turner'ın eğitim süreçleri arasında nasıl farklar bulunmaktadır ve bu farklılıklar sanatçıların çalışmalarına yansımış mıdır? Eğitim süreci boyunca ve gençlik yılları içerisinde Girtin ve Turner'ın resimleri nasıl bir gelişim göstermiştir? Girtin ve Turner'ın çalışmalarının İngiliz suluboya peyzaj ekolüne katkıları nelerdir?

Bu makale yöntem olarak literatür tarama modeliyle elde edilmiş olan bulgular üzerine şekillendirilmiştir. Teorik alandan elde edilen bulgular, Girtin ve Turner'ın erken dönem peyzaj örnekleri ile ilişkilendirilmiş olup, teori ile pratiğin birbirini destekleyeceği şekilde okuyucuya sunulmaktadır. Araştırma Girtin ve Turner'ın gençlik yıllarına odaklandığından bu sanatçılara ait örnekler her iki sanatçının doğduğu 1775 yılı ile Girtin'in öldüğü 1802 yılı arasından seçilmiştir. Bu araştırmadan elde edilecek sonuçlardan Girtin ve Turner'ın erken dönem çalışmaları üzerinde derinlemesine araştırma yapmak isteyen araştırmacılara kaynak oluşturması

beklenmektedir. Araştırmanın bölümleri 18. yüzyıl sonunda ve 19. yüzyıl başında İngiltere özelinde sanat ortamını ve suluboya peyzaj resmi ile bu resim türünün icracıları olan sanatçıların durumunu Girtin ve Turner'ın örnekleri üzerinden açıklayacak şekilde oluşturulmuştur. Bu sebeple Giriş yazısının ardından İngiltere'de 18. yüzyılda meydana gelen gelişmeleri ve yüzyılın sonunda peyzaj resminin durumunu ortaya koyarak araştırmanın başlatılması uygun düşmektedir.

18. YÜZYIL SONUNDA İNGİLTERE'DE PEYZAJ RESMİNİN DURUMU

18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında İngiliz resminde birçok önemli isim kendini belli etmektedir. Bu isimlerin ortaya çıkışları ve sanat tarihinde saygınlık kazanmış olmaları ise kendilerine has teknikler ve yorumlar geliştirmiş olmalarından ileri gelmektedir. Bu durumun sebebi olarak 17. yüzyıldan itibaren bir İngiliz ekolü oluşturma isteği gösterilebilir.

Philip Earenfight 3 mart 15 nisan 2017 tarihleri arasında gerçekleştirilen 'A British Sentiment' (*İngiliz Duygusu*) başlıklı serginin katalog yazısında; 16. yüzyılda başlayan süreçte İngiltere'de ana üretim formunun portreler olduğunu söylemekte ve portre talebini karşılayacak yerel sanatçılar bulunmadığı için, Kıta Avrupası'ndan getirilen sanatçıların İngiliz sanatında birincil rol oynadığını ifade etmektedir (Earenfight, 2017, s. 9). Kıta Avrupası'ndan gelen sanatçıların yerel çırakları olmuş ve bu çıraklar zamanla öğrendiklerini uygulamaya başlayarak ve yeni çıraklar yetiştirmişlerdir. Başka bir deyişle çıraklık sistemi kendi sürecini ilerleterek yerel yetenekleri sürekli olarak sanat ortamına arz etmiştir. Fakat bu noktada resim sanatında bir İngiliz kimliği oluşturmak sadece yerel yeteneklerin keşfi veya eğitimiyle gerçekleştirilemez. İngiliz kimliğinin oluşturulması sanat alanına bir 'İngiliz okulu' veya 'İngiliz stili' kazandırmakla başarılabilecek bir husustur. Joshua Reynolds bu hususu bildiği için Akademinin temellerini İngiliz kimliğinin oluşturulmasına adanmıştır. Hatta ulusal kimliği güçlendirmek için öncelikle tarihi konuların yağlıboya resimlerinin yapılması odak haline getirilmiştir. Lionel Lambourne 19. yüzyıl İngiliz resmini konu edindiği 'Victorian Painting' (*Victoria Dönemi Resmi*) başlıklı kitabının giriş bölümünde Reynolds'a göre resim türlerinin hiyerarşik yapısının nasıl olduğundan bahsetmektedir. Lambourne'ün aktardığına göre; tarihi resimler (büyük tarihi olaylar veya dini konulu resimler olmak üzere) hiyerarşide ilk sıradadır. Peyzaj resmi ise şaşırtıcı biçimde, portreler ve mesken konulu resimlerin altında yer almakta buna karşın hayvan resimleri, natürmort ve

çiçek resimlerinden yukarıda yer almaktadır (Lambourne, 2005, s. 10).

Lambourne'den alıntılanan ifadeler incelendiğinde yazarın, Reynolds'un hiyerarşisine göre peyzaj resminin konumlandırılmasını şaşırtıcı bulduğu anlaşılmaktadır. Zira İngiliz resminde 18. yüzyıl sonundan itibaren üretim olarak yükselişe geçmiş olan peyzaj resmi önemli bir yer kaplamaktadır. 1760'larda İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi ve bununla beraber üretim yöntemlerinin gelişmesi neticesinde kimi sanat malzemelerinin üretiminde kolaylıklar oluşmuştur. 'Artists Colormen' (*Renk ustaları*) adıyla bir meslek doğmuş ve bu meslek grubu çalışanları sanatçıların kullandığı boyaları onlar için üretip hazırlamaya başlamışlardır. Suluboya özelinde 1780 yılında İngiltere'de Thomas ve William Reeves Kardeşler boya hamurlarını kalıplara koyarak sanatçıların kullanımına sunmuşlardır (Zyontz, 2017, s.12).

Lambourne 19. yüzyıl İngiliz resmini araştırdığı kitabında peyzaj resmine bir bölüm ayırmıştır. Bunun sebebi İngiliz toplumunda varlıklı ailelerin sahip oldukları mülklerin resimlerini yaptırmaları sonucu ortaya çıkan 'Estate Paintings' (*Mülk-Arazi Resimleri*) veya 'Gentleman's Seats' (*Beyefendilerin Konutları*) gibi topografik peyzaj resimleriyle başlamak üzere peyzaj resminin İngiliz resminde önemli bir konuma yükselmiş olmasıdır. Peyzaj resminin geçirdiği süreç; suluboya özelinde olmak üzere, John Lewis Roget'in 1891 yılında yayınlanan 'A History of the Old Watercolour Society' (*Eski Suluboya Cemiyeti'nin Tarihi*) isimli kitabında detaylıca anlatılmaktadır. Yazar, özetle; topografya resimleri yapan sanatçıların iki farklı iş kolu olarak bu çalışmayı gerçekleştirdiklerinden bahsetmektedir. Resimlerin çizimlerini basan gravür sanatçıları ile bu resimlerin renklendirmelerini yapan suluboya ressamı arasındaki iş birliği aquatint¹ metodunun keşfiyle birlikte bozulmuş ve tek başına kalan suluboya ressamı hali hazırda yetkin olduğu topografya resimlerini çok daha piktoresk² bir yaklaşımla uygulamaya başlamıştır. Netice olarak topografya resminden uzaklaşarak estetik kaygıların ön planda olduğu ve sanatçı kimliğinin üretim sürecine daha fazla dahil olduğu peyzaj resimleri ön plana çıkmıştır (Roget, 1897, s. 7-23). Bu uzaklaşma neticesinde doğrudan doğadan yapılan etüdlerle oluşturulan resimlerin sayısı da artmış ve doğa seyahatleri de sanatçıların arasında oldukça başvurulan bir üretim metodu olarak ön plana çıkmıştır. Tekniğin gelişmesiyle birlikte hazır sunulan boyalar da suluboya özelinde sanatçıya bir kolaylık sağlamıştır. Burada bir ara bilgi olarak;

1 Bir kaziresim tekniği. Bakır basım levhasının asitle aşındırılması yöntemiyle yapılır. Asit bu yöntemde yalnız çizgileri değil, ton bölgelerini de etkiler. Dolayısıyla oluşan resim tonlarının yumuşaklığı nedeniyle suluboyaya benzer.

2 Piktoresk Resim: Doğa parçalarının katı biçimde anlatılmamış çalak ve artistik bir heyecanla yapılmış olan resimlerine denir. Yani boyanın kendi güzelliğinin görünüşüne önem verilerek yapılan resim.

Anthony Griffiths tarafından kaleme alınan 'Notes on Early Aquatint in England and France' (*İngiltere ve Fransa'daki Erken Dönem Aquatintler Üzerine Notlar*) başlıklı makalede; aquatint metodunun ilk defa Hollandalı Jan Van de Velde tarafından 1650 yılı civarında uygulandığı, 1771 yılı itibarıyla İngiltere özelinde de görüldüğü ve yaygınlaşmaya başladığı ifade edilmektedir (Griffiths, 1987, s.255). Dolayısıyla bu makalenin odağına aldığı sanatçıların doğumundan önce olacak şekilde aquatint metodunun İngiliz baskı resminde kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başlamış olduğu görülmektedir. Bu da makalenin odağı olan tarih aralığında peyzaj konusuna çok farklı yaklaşımların mevcudiyetini ve sanatçıların bu farklı teknikleri deneyimlemelerini açıklamaktadır.

Ayrıca Lambourne'ün kitabında peyzaj resmine ayırdığı bölümün başlığının 'Yağlıboya, Suluboyaya Karşı: Peyzaj Resimleri' olarak adlandırılmış olması da peyzaj resminin ne derece ciddiye alınarak yapıldığının bir göstergesi olarak düşünülebilir. Tarihsel süreçte Joshua Reynolds'u peyzaj resminin sanatlar hiyerarşisindeki yeri konusunda yanıltmış olduğunu göstermiştir. Nitekim, Reynolds'un 1792'deki ölümünden sonra resimler hiyerarşisindeki katı anlayış hafiflemiştir. Alexia Tobash'ın makalesinde aktardığı üzere; "Reynolds'un kurduğu hiyerarşide daha aşağı katmanda yer alan çalışmaların asıldığı Akademinin 'konsül odası' en kalabalık sergi alanı olarak anılmaya başlamıştır" (Tobash, 2017, s. 21). Ayrıca dönem sanatçılarının bir kısmının Joshua Reynolds'un savunduğu ideallerin dışında kendi düşünceleri üzerinden de hareket ediyor olmaları da peyzaj resminin yükselişine katkıda bulunan hususlardan birisi olmuştur. Burada kastedilen Reynolds'un savunduğu Neoklasik anlayışa karşın Romantik üslubun benimsenmesidir. Zira Horst De La Croix ve Richard G. Tansey tarafından yazılan 'Art Through the Ages' (*Çağlar Boyu Sanat*) kitabında İngiltere'de peyzaj resminin birincil önem sırasına Romantizm hareketiyle taşındığı ifade edilmektedir. Yazarlar, romantik peyzajın, el değmemiş, bozulmamış doğa tarafından harekete geçirilen ruh hali ve hislerin ifade edildiği bir durum olduğunu söylemektedirler (La Croix ve Tansey, 1986, s. 831). Ayrıca Reynolds'un öldüğü 1792 yılının üç yıl öncesinde komşu ülke olan Fransa'da ihtilal gerçekleşmiş ve yönetim biçimi değişerek güç, halka geçmiştir. Bu durum, İngiliz toplumunda da sorgulamalara sebep olmuş ve sanatta geleneksel olan ile yeni düzen arasında bir geçiş süreci yaşanmıştır.

Halihazırda peyzaj, doğadan çıkışlı herhangi bir resim türünde mutlaka arka planda yer verilen bir eleman olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü peyzaj görüntüleri

ister istemez yapılan resme derinlik katmaktadır. Bu dış mekan resimleri için geçerli olduğu kadar iç mekan resimleri için de böyledir. Eğer sanat tarihindeki birçok resim hatırlanacak olursa, iç mekanın baskın olduğu resimlerde dahi bir pencere veya kapı girişi üzerinden dış mekanın gösterildiği, bu yöntemle derinliğin arttırılmaya çalışıldığı görülecektir. Bu durum Reynolds hiyerarşisinde üst sıralarda yer alan resimlerde veya portrelerde de gözlemlenebilir haldedir.

Çağdaş bir örnek olması açısından Reynolds'un dönemdaşı ve rakibi Thomas Gainsborough'nun ünlü "Bay ve Bayan Andrews" portresi incelenebilir (Görsel 1).



Görsel 1: Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, 69,8 x 119,4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1748

Gainsborough'nun portresinde figürler resmin sol tarafına sıkıştırılmış, buna karşın arka planda yer alan peyzaj görüntüsünün sağ tarafta önü boş bırakılarak figürler kadar ön plana gelmesi sağlanmıştır. Resmin bütününe bakıldığında, peyzaj; kapladığı alan ve etkinliği itibarıyla figürler kadar önemli olarak resmedilmiştir. Ressamın amacı portreleri betimlemek kadar peyzajı da göstermek olarak yorumlanabilir. Adem Genç'in 2014 yılında kaleme aldığı 'Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri' başlıklı makalesinde Gainsborough'nun manzarayı nasıl resmettiği ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır; "Bir portre ressamı olarak da şöhret yapmış bulunan Thomas Gainsborough, İngiltere manzaralarını tüy dokunuşlu piktoresk tarzıyla betimliyordu" (Harris'ten Aktaran Genç, 2014, s. 33). Genç'in Harris'in ifadelerine yer

vererek yaptığı saptamada Gainsborough'nun portre resmi yapıyor olmasının yanı sıra portre yoluyla peyzajın hassasiyetle resmedildiği ifade edilmektedir. Malcolm Barnard'a göre ise bu resimde çift, toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yeniden üretmek için bu resmi yaptırmıştır. Bu resim bir portre olmasının yanı sıra bu kişilerin sahip oldukları arazileri de gösterir bir yapıdadır (Barnard, 2010, s. 234-235). Başka bir deyişle tek resimle hem çiftin hem de sahip oldukları mülkün portresi yapılmıştır. Adnan Turani'nin 'Dünya Sanat Tarihi' isimli kitabında ise genel olarak doğaya İngiliz Yaklaşımıyla ilgili olarak şu ifadeler yer almaktadır;

Barok'un düzenlenen ve süslenen parkları, daha rokoko döneminde açık kırsal hür havasına bir özlem yaratmaya başlamıştı. Bu doğal bahçeler, aslında İngiltere'de doğmuş ve Avrupa'ya 'İngiliz Bahçeleri' adıyla yayılmıştı. Baroktaki Fransız Parkı, bir devlet anlayışı ve fikrinin sembolü olarak resmi mimarlarca düzenlenmişti. İngiliz Bahçesi ise, hür kişinin zevkine uygun idi. Fransız Parkı Sosyete için yapılıyordu, İngiliz bahçesi ise münzevi, kendi hayatını yaşamak isteyen insana aitti ve yetişmiş, hür kişinin liberal idealine paralel bir biçim almaya başlamıştı (Turani, 2011, s. 500).

Turani'nin bu ifadelerine bakıldığında İngiltere özelinde doğaya duyulan özlemin Fransa'ya göre çok daha baskın olduğu anlaşılmaktadır. Burada Turani, kamuya açık alanların düzenlenmesinden bahsetmektedir. Araştırmanın önceki sayfalarında değinilen 'Estate Paintings' ve 'Gentleman's Seats' türündeki baskıların talep ediliyor olması da bu münzevi yaşama duyulan özlemin sanat alanındaki bir yansıması olarak düşünülebilir. Nitekim, birçok varlıklı kimsenin şehir dışında özel mülkleri ve arazileri bulunmaktadır ve sık sık şehrin karmaşasından kaçmak için bu alanlar kullanılmaktadır. Bu durumun tetikleyicilerinden biri devam etmekte olan ve hızla ivme kazanan Sanayi Devrimidir. Nitekim Sanayi Devrimi şehrin iş potansiyelini arttırmakta, şehri kalabalıklaştırmakta ve bu kalabalıktan uzaklaşma isteğini tetiklemektedir. Mekanikleşen şehir merkezinin kirliliği ve kaotik görüntüsüne karşın doğanın huzurlu yalnızlığı tercih edilir.

19. yüzyıla gelindiğinde bu kaotik yapıdan kaçış isteği, İngiliz toplumunda geçmişe özlem duyulmasına sebebiyet verecek, yeni bir tarihi resim konusu olarak Kral Arthur ve diğer yerel efsaneler resmedilmeye başlanacaktır. Bu yeni tarihi resim türünde doğa fon olmaktan öteye geçerek resmin atmosferiyle birleşerek ifadenin bütünü oluşturur hale gelecektir. Romantizm ile yükselişe geçen peyzaj resmi, akademik tarihi resim ekolüne karşı meşruiyetini ve önemini kanıtlayacaktır.

Makalenin bu ilk bölümünde; 18. yüzyılın sonlarına kadar peyzaj resminin İngiltere özelindeki durumu çeşitli faktörler üzerinden ortaya konulmuştur. Tüm bu

bilgiler dahilinde peyzaj resminin de kendi başına bir tür olarak ortaya çıkması da doğal karşılanmalıdır. Zira tarihsel süreçte suluboya tekniği ve peyzaj resmi İngiltere'de popülerliğini arttırmış ve İngiliz resminin kimliğinin inşasında önemli bir rol oynamıştır. Bu hususta; Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner tarafından yapılan suluboya peyzaj resimleri makalenin ana odağını oluşturacaktır. Bu iki sanatçının çalışmalarının izini sürebilmek için ilk defa beraber çalışmalar yürüttükleri yer olan Dr. Thomas Monro'nun Akademisi ile başlamak doğru bir yol olarak gözükmektedir.

DR. THOMAS MONRO'NUN HİMAYESİNDE

İngiltere'de suluboya peyzaj resminin gelişimi ısrarlı ve bilinçli bir bilgi birikimi ve aktarımı yoluyla olmuştur. Burada ısrarlı ve bilinçli bir bilgi birikimi ifadesiyle; dönem itibarıyla İngiliz peyzaj resmi için oldukça önemli bir aktör olan koleksiyoner ve amatör suluboya sanatçısı Dr. Thomas Monro'nun suluboya peyzaj resminin gelişimine katkıları işaret edilmektedir. Amatör olarak suluboyayla ilgileniyor olması ve suluboya resimlerin koleksiyonunu yapıyor olması sebebiyle dönemin İngiliz suluboya peyzajlarını ve gravür çizimlerini toplamaya başlamış olan Monro, dönemin İngiltere Kralı 3. George'un da akıl hastalığını tedavi eden baş doktor olarak bilinmekte ve Betlehem Akıl Hastanesinin de başında bulunmaktadır (Tobash, 2017, s. 19). Resmi görevlerinden de anlaşılacağı üzere Monro'nun sanatçıların eserlerini satın alarak koleksiyonlarını yapması önünde herhangi bir finansal engeli bulunmamaktadır. Hatta koleksiyonunu yetiştirmekte olan genç ressamın erişimine açmış ve bu yolla sanatçıların gelişimini sağlamak konusunda da destekçi bir tavırla hareket etmiştir. Lambourne kitabında Dr. Thomas Monro'nun oluşturduğu Akademinin daha sonraları kurulacak olan Kraliyet Akademisine temel model teşkil ettiğini ifade etmektedir (Lambourne, 2005, s. 15). Bunun sebeplerinden biri ise Monro'nun yerel sanatçıların yani köken olarak İngiliz olan sanatçıların koleksiyonunu yapıyor olmasıdır.

1976'da 'Dr. Thomas Monro and the Monro Academy' (*Dr. Thomas Monro ve Monro Akademisi*) başlığıyla bir sergi değerlendirme yazısı kaleme alan Andrew Wilton, aynı yıl Şubat ile Mayıs ayları arasında Victoria ve Albert Müzesinde gerçekleştirilen sergide; Dr. Monro'nun evinde çalışmalarını sürdüren sanatçıların Dr. Monro ve oğullarının suluboya resimleri üzerindeki etkilerine değinmektedir (Wilton, 1976, s. 332-333). Bu durumdan anlaşılabilir; Monro'nun suluboya peyzaj koleksiyonerliğinin iki taraflı bir kazanç durumu sağladığıdır. Başka bir deyişle; Monro'nun koleksiyonunu yaptığı sanatçıların yapıtları, yetiştirmekte olan yeni sanatçılara örnek olmakta, yetişen yeni

sanatçıların gerçekleştirdiği çalışmalar da Dr. Monroe'yu ve ailesini etkilemektedir. Nitekim Wilton, yazısında; 1976'da gerçekleştirilen serginin ilk salonunda, Dr. Monroe ile oğulları Henry, John ve Alexander tarafından yapılan suluboya resimlerin yer aldığını, ikinci salonda ise Thomas Hearne, Edward Dayes, John Robert Cozens ve Joseph Farington'ın eserlerinin yer aldığını aktarmaktadır. Hatta yazar Dr. Monroe'nun çizimlerdeki incelikli atmosferik etkilerin Thomas Girtin'e öykünerek oluşturulduğunu saptamıştır (Wilton, 1976, s. 332).

Tüm bu saptamalar aslında dönem içerisinde suluboya resminin yükseliş sürecini ve bu yükselişle beraber gelişen teknik sayesinde suluboya resminin İngiltere yüksek sosyetesinde önemli bir yere sahip olmaya başladığının ifade edildiği Jackson Zyonts'un 'The Watercolor Manual: Legitimizing Watercolor Through Text' (*Suluboya El kitabı: Suluboyayı yazın yoluyla meşrulaştırmak*) başlıklı makalesi ve John Lewis Roget'in kitabında³ aktarılanları olumlamaktadır.

Dr. Thomas Monroe'nun kim olduğuna ve kurduğu Akademinin öneminde değinildikten sonra, makalenin ana odağı olan Girtin ve Turner'ın bu Akademideki çalışmaları hakkında bilgilendirmeye geçmek makalenin akışı açısından doğru bir yol olarak gözükmektedir.

Girtin ve Turner Dr. Monroe'nun akademisinde birlikte çalışmış ve dersler almışlardır. Zira Roget kitabında birçok suluboya ressamının Dr. Monroe'nun kurmuş olduğu okuldan yararlandığını, fakat gelecek için büyük önem arz eden kişilerin daha sonra İngiliz Suluboya Okulunun gerçek kurucuları olarak anılacak olan Girtin ve Turner olduğunu dile getirmektedir (Roget, 1891, s. 79). Her iki sanatçı da 1775 yılında doğmuştur. Ne zaman Dr. Monroe'nun Akademisine devam ettikleri bilinmemekle beraber Roget'in aktardığına göre; Turner'ın ismi Dr. Monroe'nun günlüklerinde ilk defa 1793 yılında geçmekte olup, Girtin ile ne zaman karşılaştığına dair bir ipucu bulunmamaktadır (Roget, 1891, s. 80). Bununla beraber, İngiltere'de bulunan Tate Müzesinin web sitesinde yer alan ve 2012 yılında David Blayney Brown tarafından kaleme alınan Turner biyografisinde; Turner ve Girtin'in 1794 yılında Dr. Thomas Monroe'nun Akademisindeki derslerde sanatçı kopyaları yaptığı bilgisi

3 Burada 18. yüzyıl Suluboya resminin yaygınlaşması süreciyle ilgili olarak daha derinlemesine bilgi edinmek isteyen okuyucular için özellikle Jackson Zyontz'un 2017 yılında Dickinson College yayınevi tarafından yayınlanan 'A British Sentiment: Landscape Drawings And Watercolors 1750-1950 From The Collection of John Harbord' başlıklı serginin katalog kitabında yer alan 'Watercolor Manual: Legitimizing Watercolor Through Text' makalesi ve John Lewis Roget'in 1891 yılında Longmans, Green, And Co yayınevi tarafından basılan ve 2007 yılında Microsoft tarafından dijital hale getirilen 'A History Of The Old Water-Colour Society Now The Royal Society of Painters in Water Colours' başlıklı iki ciltlik kitabından bahsedilmiştir.

aktarılmaktadır (Brown, 2012). Fakat 1962 yılında Victoria ve Albert Müzesinin Resim Bölümü'nün müdür yardımcılığını yürütmekte olan Jonathan Mayne tarafından kaleme alınan 'English Romantic Water Colors' (*İngiliz Romantik Suluboya Resimleri*) başlıklı makalede John Robert Cozens'in akıl hastalığına yakalanmasını takip eden üç yılda Dr. Monro, Girtin ve Turner'ı, Cozens'in gezilerinde yapmış olduğu siyah beyaz eskizlerin renkli ve nihai hallerini üretmeleri için tuttuğu ifade edilmektedir (Mayne, 1962, s. 243). John Robert Cozens'in 1797 yılında öldüğü bilgisiyle karşılaştırıldığında her iki sanatçının da 19-22 yaşları arasında yani 1794-1797 yılları arasında Dr. Monro'nun çatısı altında buldukları bilgisi çıkarılabilir. Bu durum iki sanatçının ne zaman birlikte çalışmış olabileceklerine dair bir kaynak olması dışında, Dr. Monro'nun İngiliz Resmini korumak ve gelişimine katkıda bulunmak için ne derecede hummalı bir çalışma içerisinde olduğunu da göstermektedir.



Görsel 2: Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, *Uzak Bir Dağ Peyzajı ile Tivoli'de bir Şelale*, 29,7 x 48 cm, Suluboya, 1797, Tate Müzesi

Görsel 2'ye bakıldığında önceki paragrafta ifade edilen duruma dair bir örnekle karşılaşılabilecektir. Bu peyzaj resmi; Girtin ve Turner'ın John Robert Cozens'in eskizlerinden yola çıkarak beraber ürettikleri ve Tivoli'yi gösteren bir görünümdür. Resmin işaret ettiği mekana ilişkin bilgiler; bu resmin Cozens'in İtalya turunda yapmış olduğu eskizlere dayandığını göstermektedir. Resim, gri tonlar ile bir miktar mavi kullanılarak yapılmıştır. Kompozisyonun yerleşimi açısından bakıldığında piktoresk bir tavırla konunun ele alındığı anlaşılmaktadır. Sol yukarıda kompozisyonun en üst noktasında bir kale yapısıyla orta sağ tarafta Tivoli'nin görünüşü ve arkada yer alan çoğunlukla mavi tonlarının yer verildiği dağ sırası derinlik etkisini arttırmaktadır. Ön plandaki alanların mürekkep ile çalışılmış olmasının yarattığı koyuluğa karşın mavinin koyuluk derecesi arasındaki farklılık bir tür atmosfer perspektifinin de hesaba

katıldığını izleyiciye hissettirmektedir. Zira yakındaki nesnelere daha koyu görünürken arka planda yavaşça maviye doğru bir geçiş sezilmektedir. Ayrıca dikkatlice bakılacak olursa; resmin alt kısmında sol taraftaki kayalıkların arasından akmakta olan şelalenin bulunduğu kısımda da maviler görülmektedir. Böylelikle mavi rengi resmin yüzeyinde dengeli olarak dağılmaktadır.

Fakat bu resmin asıl özelliği Girtin ve Turner'ın ortak çalıştıkları bir resim olmasıdır. Ortak yaptıkları bu tip çalışmalarda iş bölümünün nasıl olduğuyla ilgili bilgilere, Mayne'in makalesinde yer verdiği, Joseph Farington'ın ifadelerinde rastlanmaktadır; "Akşamüstü 6'da girip gece 10'a kadar çalışırlardı. Girtin deseni oluşturmaktaydı, Turner ise tonları suluboyayla elde ediyordu" (Mayne, 1962, s. 243). Burada bir ara bilgi olarak, Joseph Farington'un dönem itibarıyla Kraliyet Akademisinin akademisyenlerinden biri olduğunu ifade etmek doğru olacaktır. Nitekim genç Turner'ın ismi Farington'un günlüklerinde ilk defa 1795 yılında geçmektedir (Hermann, 2015, s. 43). Bu bilgilerin dışında bu çalışmaların oluşturulmasında neden böyle bir iş bölümü yapıldığı ise ayrı bir soru olarak kalmaktadır. Buna verilebilecek kesin bir cevap henüz olmamakla beraber, David Winter tarafından 1974 yılında kaleme alınan 'Girtin's Sketching Club' (*Girtin'in Eskiz Kulübü*) makalesinde; Girtin'in, Monro'nun emrinde çalıştığı sürede Turner ile yaptığı çalışmalardan, Turner kadar boya kullanımına dair tecrübe kazanamadığı, dolayısıyla bir süre sonra Dr. Monro'nun çevresinden uzaklaştığı ifade edilmektedir (Winter, 1974, s. 129). Tate Müzesinin koleksiyonunda bulunan Girtin ve Turner'ın birlikte ürettikleri çalışmalar incelendiğinde çoğunun Girtin'in desen uygulamasıyla yapıldığı görülür. Buna karşın tamamen Turner'a atfedilen çalışmalarda ise desende farklılık hissedilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3: Joseph Mallord William Turner, *Tours Kentinin Kuzey Doğusunun Uzak Görünümüyle Piktorek Kompozisyon*, 24,2 x 34,2 cm, Suluboya, 1796, Tate Müzesi

Görsel 3 ile 2 karşılaştırıldığında desenin uygulanış biçimiyle ilgili bazı farklılıklar göz önüne gelecektir. Fark edileceği üzere; görsel 2'de detaylara daha çok önem verilen bir desen anlayışı öndeyken, sadece Turner tarafından gerçekleştirilen görsel 3'de ise renkçi yaklaşım ve nispeten daha serbest fırça kullanımıyla oluşturulmuş desen etkisi görülür. Elbette görsel 2 ile 3'ün karşılaştırılması adil bir karşılaştırma olmayacaktır. Zira Tate Müzesinin internet sitesinde yer alan ve Andrew Wilton tarafından düzenlenen bilgiye bakıldığında görsel 2'nin dış etmenlere uzun süreli maruz kalması sebebiyle renklerin solduğu bilgisi aktarılmaktadır (Wilton, 2012).



Görsel 4: Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, *Roma; Minerva Medica Tapınağı*, 21,7 x 23,4 cm, Suluboya, 1796, Tate Müzesi

Görsel 4'e bakıldığında ise Girtin'in dahil olduğu çalışmalarda desenin çok daha keskin bir biçimde vurgulandığı anlaşılmaktadır. Renk uygulamasının ise Turner tarafından gerçekleştirilmiş olduğu açıktır. Desenden bağımsız olarak bakıldığında görsel 3 ile görsel 4 arasında rengin kullanılışında bir benzerlik olduğu açık biçimde görülmektedir. Özellikle kahverengi tonlarının kullanılışındaki hassasiyet ve bu tonların yeryüzüne ait şekiller, biçimler ve oluşumlarında kullanım yoğunluğu bu resimlerdeki renk uygulamasının Turner tarafından yapıldığını kanıtlar niteliktedir. Çünkü Hermann tarafından yazılan makalede; genç Turner'ın 1798 yılında Kraliyet Akademisine öğretim üyesi olarak seçilmek istemesi sebebiyle çalışmalarını Joseph Farington ve John Hoppner'a gösterdiği ve Hoppner'ın, genç Turner'ın resimlerinde kahverengi tonlarına fazla ağırlık verdiğini, bunun ancak doğadan etütler yaparak düzeltilebileceğini ifade ettiğini ve bu sebeple sanatçının yoğun olarak doğadan çalıştığı ifade edilmektedir (Hermann, 2015, s. 43).

İkilinin Dr. Monro'nun Akademisinde beraber yaptıkları çalışmalarda yakaladıkları uyum açıkça belli olmaktadır. Bununla beraber, buradaki resimlerin John Robert Cozens'in eskizlerinin bir tür yeniden üretimleri olmaları sebebiyle bu resimler sanatçıların kendi kimliklerini taşımamaktadır. Bununla beraber iki sanatçının da tekniğe hakimiyeti açıkça görülür durumdadır. Bu noktada sanatçıların daha erken dönemlerine bakmak, yani kökenlerine inmek bu becerinin nasıl gelişmiş olabileceğine dair araştırmaya ışık tutabilir. Dolayısıyla her iki sanatçının daha erken dönemlerinin mercek altına alınması doğru bir yaklaşım olacaktır.

MONRO'DAN ÖNCE: ÇIRAKLIK DÖNEMLERİ

Girtin ve Turner'ın, Dr. Monro'nun evinde beraber çalıştıkları zaman diliminin öncesinde kimlerin öğrencileri oldukları sorusu önemli bir yere sahiptir. Zira Turner'ın ve Girtin'in resimlerinde dönemsel olarak değişiklikler gözlemlenir.

Girtin genç yaşlarda babasını kaybettikten sonra, annesi ve erkek kardeşiyle birlikte bir yaşam mücadelesi vermiştir. Erken çocukluk dönemlerinden itibaren çizimle ilgilenmiştir. Önceleri evine yakın olan Aldersgate sokağında atölyesi bulunan ressam Bay Fisher'dan çizim dersleri almıştır. Gelişme gösterdiği gözlemlendiğinde ise, yaş uygun olması sebebiyle sanatçı Edward Dayes'e çırak olarak kaydettirilmiştir (Roget, 1891, s. 83-84). T. Girtin 1952 yılında Burlington Magazine için kaleme aldığı 'Girtin's Earliest Known Work' (*Girtin'in Bilinen En Erken Çalışması*) başlıklı yazısında; Girtin'in Bay Fisher'ın yanında geçirdiği zamanda yaptıklarına dair günümüze herhangi bir

çalışma kalmadığını, muhtemelen topografik baskılardan yapılan çizimlerin 1789 yılında Edward Dayes'in çirağı olana kadar gerçekleştirdiği ana çalışma alanı olduğunu ifade etmektedir (Girtin, 1952, s. 112).

Turner'ın ilk bilinen çalışması ise 1787 yılına tarihlenmektedir (Görsel 5). 'Nuneham Courtenay' binasının bir görünümünü resmettiği bu çalışmasında; Turner'ın mevcut baskılardan hareketle bu çalışmayı yaptığı düşünülmektedir. Bu biçimde kendi kendine yapmış olduğu çalışmalar günün genç sanatçı adayları için oldukça normal bir çalışma yöntemidir (Wilton, 2012).



Görsel 5: Joseph Mallord William Turner, Nuneham Courtenay Malikanesinin Thames Nehrinden Görünüşü, 32 x 45,1 cm, suluboya, 1787, Tate Müzesi

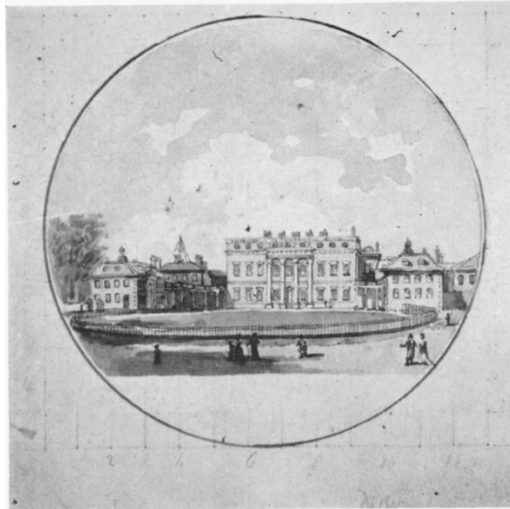
12 yaşındaki Turner'ın ilk üretiminde çağın dinamikleriyle paralel bir biçimde dönemin baskın türü olan 'Gentleman's Seats' baskılarından hareket ederek bu çalışmayı yaptığı gözlemlenmektedir. 1789 yılında Turner, Kraliyet Akademisine öğrenci olarak girmiş ve 1792'ye kadar alçı heykellerden çalışmalar yapmıştır. Yine o yıl içerisinde Akademi dışındaki ustalardan da yararlanmış. Bazı mimarlar ve mimari çizimler yapan Thomas Malton gibi ustalarla çalışmıştır. David Blayney Brown'un Walter Thornbury'nin 1897 yılında basılmış olan 'The Life and Correspondence of J.M.W. Turner R.A.' (*Kraliyet Akademisyeni J.M.W. Turner'ın Hayatı ve Yazışmaları*) kitabından aktardığı üzere "Turner daha sonraları Thomas Malton'dan Gerçek ustam diye bahsedecektir" (Brown, 2012).

Turner, Thomas Malton ve Akademi ile eğitimine devam ederken, Thomas

Girtin'de Edward Dayes'e çıraklık yapmaktadır. Roget'in John Pye'dan aktardığı bilgilere bakıldığında; genç Girtin ustası Dayes'i çabucak geçmiş ve bu sebeple ustası tarafından kiskanılmaya başlamıştır. Dayes, öğrencisinin gelişimini kontrol altında tutmak için ona haftalarca baskıları renklendirme görevi vermiş, sonunda genç Girtin ustasının karşısına çıkarak ona çizmeyi öğrenmek üzere kendisine çırak verildiğini ifade etmiştir. Dayes onu dinlemeyerek ona itaat etmesi gerektiğini söylemiş fakat Girtin bunu reddetmiştir. Bunun sonucunda Dayes onu itaatsiz bir çırak olması sebebiyle hapse attırıştır. Girtin'in durumundan haberdar olan Essex kontu onu bu durumdan kurtarmış ve Dayes ile olan çıraklık anlaşmasını senetlerini satın alarak sonlandırmıştır (Roget, 1891, s. 84-85).

Anektodun gerçeği yansıtıp yansıtmadığı bir tartışma konusudur. Nitekim T. Girtin bu konuda şüphelerini; Thomas Girtin'in çıraklık süresinin 7 yıl olacak şekilde anlaşılmalı olması fakat çıraklık anlaşmasının 3 sene içinde sonlandırılmış olması sebebiyle dönem itibarıyla birçok spekülasyon yürütüldüğü, fakat bu spekülasyonların gerçeği yansıtmadığı ve uydurma olduğunu ifade etmiştir (Girtin, 1952, s. 112). Girtin'in çıraklık süresine ait bu anekdot onun desene verdiği önemi işaret etmekte ve aynı zamanda Dr. Monro'nun Akademisinde Cozens'in resimlerini yeniden üretirlerken yaptıkları iş bölümünü de açıklar niteliktedir.

Girtin'in çıraklığı esnasında yapmış olduğu düşünülen çalışmalardan biri; T. Girtin'in çabalarıyla 1789 yılına tarihlediği ve Dayes'in 'Buckingham House' başlıklı çalışmasından, ağaçların ve figürlerin çıkarılmasıyla oluşturulmuş bir kopya çalışmasıdır (Girtin, 1952, s. 115), (Görsel 6).



Görsel 6: Thomas Girtin, Kraliçe'nin Sarayı, 9,8 cm çap, Mürekkepli Kalem ve Suluboya, 1789-1790, Victoria ve Albert Müzesi

T. Girtin'in yazısından anlaşıldığı kadarıyla 1789-1790 yılları arasında, yani Girtin'in çıraklığının ilk yıllarında sadece baskılar üzerine suluboyayla çalışmadığı, aynı zamanda ustasından kopyalar yaptığı bilgisine ulaşılmaktadır. Bu tarihe ait olan "Kraliçe'nin Sarayı" çiziminde de görüleceği üzere, kareleme sistemini öğrenmiş ve uygulamıştır. Turner'ın bu makalede yer verilen ilk çalışmasından 2 yıl sonraya tarihlenen bu çalışmaya bakıldığında; bir ustanın himayesinde yapıldığı anlaşılmaktadır. İki resim karşılaştırıldığında Turner'ın çalışmasının kendi kendine edinilen bilgilerden yola çıkarak yapıldığı, Girtin'in çalışmasının ise usta tarafından aktarılmış olan bilgilerin uygulanarak yapıldığı açıktır. Fakat burada, 1787'de Turner'ın 12, 1789'da Girtin'in 14 yaşında olduğu bilgisini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir. Roget'in ifade ettiğine göre; Dayes ile çıraklığı devam ederken Girtin, baskı sanatçısı John Raphael Smith ile tanışmış ve onun gravürlerini suluboya ile renklendirerek para kazanmıştır (Roget, 1891, s. 85). Turner'da John Raphael Smith için gravür renklendirmiş ve Roget'in yine kitabında aktardığı üzere ikilinin tanışmaları bu şekilde gerçekleşmiştir (Roget, 1891, s. 86).

1789 ile 1792 yılları arasında Turner'da kendini geliştirmeye devam etmektedir. Edward Croft-Murray'in 1948 yılında henüz yayınlanmamış erken bir suluboya peyzajı üzerine yazdığı 'An Unpublished Early Watercolour by J.M.W. Turner: Cote House, Bristol' (*J.M.W. Turner Tarafından Henüz Yayınlanmamış Erken Bir Suluboya Örneği: Cote Evi, Bristol*) başlıklı kısa makalesinde ifade edildiği üzere; Batı taşrası suluboyaları Turner'ın ilk dönemine denk gelmekte ve dönem itibarıyla sanatçı Thomas Malton'un bildiği ve öğrettiği eski 'lekeli çizim' tekniğini uygulamaktadır (Croft-Murray, 1948, s. 108). Croft-Murray'in ifade ettiği lekeli çizim tekniği ise suluboyaya renk eklemeyen önce desenin ve açık koyuların oluşturulduğu bir ön çizimdir. Açık koyu ilişkileri ve tüm elemanların yerleştirilmesinden sonra resme renk eklenir. Bu yöntem uzun zaman boyunca kullanılmış olmasına rağmen yüzyılın sonuna doğru yerini renklerin transparan etkilerinin üst üste bindirilerek oluşturulacak açık koyu dengesi denemeleri alacak ve bir nevi, suluboya resmi kendi karakteristiğini bulacaktır. Bunu ilk ve en görünür şekilde uygulayanlar ise Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner olacaktır.

Girtin ve Turner sürekli olarak kendilerini geliştirmek üzere doğadan çalışmalar yapmışlardır. Nitekim İngiltere Tate Müzesinin envanterinde Turner'ın tüm dönemlerine ait kapsamlı bir koleksiyon bulunmaktadır. Bu koleksiyonda sanatçının gençlik zamanlarından itibaren kullanmış olduğu eskiz defterleri bulunmaktadır.

Buna karşın Girtin'in tek bir eskiz defteri günümüze ulaşmıştır (Hardie, 1938-1939, s. 89). Girtin tarafından günümüze ulaşan eskiz defteri tek olmasına rağmen, buradaki çalışmalara bakıldığında sanatçının eskiz yapma yoluyla doğayı kendisine kılavuz almış olduğu aşikardır. Roget kitabında Redgrave'den şu ifadeleri aktarmaktadır; "Girtin eski Savoy sarayının kalıntılarının merdivenlerinde ve daha sonra kalıntılarının içerisinde yapmış olduğu çalışmalardan, resimde yıkıntı taş yapıların nasıl piktoresk bir görünümle sunulabileceğine dair tüm bilgisini edinmiştir" (Aktaran, Roget, 1891, s. 86). Redgrave'in Thomas Girtin için aktardığı ifadeler; dönem itibarıyla yaygın ve kabul gören bir çalışma biçimini işaret etmektedir. Zira, Amal Asfour ve Paul Williamson tarafından 2000 yılında kaleme alınan makalede Turner'ın ustası olan Thomas Malton'un 1775 yılında yayınlamış olduğu 'Complete Treatise on Perspective'den (*Perspektif üzerine kapsamlı bir inceleme*) şu pasaj aktarılmaktadır. "Bir resmi mükemmelliğe ulaştırmak için kesin kurallar koymak veya reçete önermek, renkte olduğu kadar ışık ve gölgede de imkansızdır. Fakat mantığa kalmak kaydıyla doğayı dikkatlice incelersek, hoş görülebilir bir mükemmelliğe ulaşabiliriz" (Aktaran Asfour ve Williamson, 2000, s. 38).

Bu yazılan ifadelerden; Girtin ve Turner'ın önünde öğrenmek için 3 ayrı yol olduğu anlaşılmaktadır. Ustalardan öğrenmek, doğadan öğrenmek ve çiraklık yoluyla öğrenmek. Her iki sanatçı da öğrenmek için doğaya ve ustalarına başvurmuşlar. Hatta zaman zaman Turner Dayes'ten, Girtin ise Malton'dan çalışmalar yapmıştır. Fakat Malton'un 1775 yılında belirtmiş olduğu üzere doğanın mantık ile incelenmesi ve rasyonel bir biçimde kağıda aktarılması yöntemi o dönem için eğitim görmekte olan genç sanatçılar için en iyi kılavuzdur. Bunun bilincinde olan Girtin ve Turner hayatları boyunca İngiltere ve kıta Avrupa'sının sunacağı piktoresk görünüşleri aramak ve oluşturmak üzere seyahatlere çıkmışlardır. Sanatçıların erken dönemlerinde belki de gelişimlerine en büyük katkıyı sunan bu geziler olmuştur.

DOĞANIN KILAVUZLUĞUNDA: TAŞRA GEZİLERİ

Her iki sanatçı doğa gezilerinden edindikleri bilgileri, aldıkları notları daha sonra kullanmak üzere saklamışlar ve çoğunlukla eskiz defterlerine çalışmışlardır. Hatta bu makalenin odağına aldığı dönem aralığından çok daha sonraları Turner'ın bu gezilerde yaptığı eskizler için John Ruskin şöyle demektedir;

[...] Turner bu uygun fırsatı, ince bir kağıt parçası üzerine birkaç kurşun kalem çizdiğinden müteşekkil, benzeri diğer kağıtlar ile rulo haline getirildikten sonra cebine girecek olan, mekanın 'bilgi notu' adını verdiği şeyi oluşturmak için

kullandı. Bu kalem çiziklerinin üzerlerine birkaç renk lekesi eklemiş (sanırım o günün akşamı Bellinzona'da; hemen oracıkta yapmadığı kesin) ve geri döndüğünde bana bu lekeli eskizi göstermişti. Bunun bir çizimini yapmasını rica ettim, o da yaptı (Ruskin, 2016, s. 167).

Burada Ruskin, sanatçının ileri bir yaşında yapmış olduğu bir seyahatteki davranış biçimini tarif etmektedir. Mekanın bilgi notu, sanatçıya daha sonra yapacağı büyük resimlere kılavuz olacak kadar detayın not edildiği bir eskizdir. Thomas Girtin'in günümüze ulaşmış eskiz defterlerinin azlığına karşın, C. F. Bell tarafından yapılan araştırmada; amatör peyzaj ressamı ve koleksiyoner James Moore'un resim koleksiyonu ve mektuplarının incelenmesiyle elde edilen bilgiler, Thomas Girtin, Turner, Dayes ve dönemin birçok isminin Moore ile bu tipte seyahatlere çıkmış olduğu bilgisini sunmaktadır. Koleksiyonu ve yazışmalarından elde ettiği bilgileri Walpole Society'nin 1915-1917 yıllığında 'Fresh Light on Some Water-Colour Painters of the Old British School Derived From The Collection and Papers of James Moore, F.S.A.' (James Moore'un Koleksiyonu ve Yazışmalarından Hareketle Eski İngiliz Suluboya Okulunun Bazı Sanatçıları Hakkında Yeni Bilgiler) başlığıyla yayınlamıştır. Bell, Thomas Girtin ile ilgili olarak yaptığı saptamada; Moore'un Girtin'in ilk hamisi olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Moore ve Girtin'in birlikte İskoçya seyahatine çıktıklarını da belirtir. Araştırma yazısında Girtin'in Moore'la birlikte hangi yılda İskoçya'da olmuş olabileceğini tartışır. Nitekim Moore'un 1792'de İskoçya'ya seyahat düzenlediği bilinmekle beraber, Girtin'in biyografisini kaleme alanların, sanatçının 1796'ya kadar İskoçya'yı ziyaret etmediğini ifade ettiğinden bahsetmektedir. Fakat Bell, 1792-1793'e tarihlenmiş Bir Girtin resminin İskoçya'daki Dunstaffnage kalesinin görünümü olduğunu söylemektedir. Buna karşın aynı kalenin benzer bir açıdan resmedildiği bir Edward Dayes resminin de 1792'de yapıldığından bahsederek, Girtin'in resminin muhtemelen ustasının desenlerinden yola çıkılarak yapılmış olabileceğini tartışmaktadır. Çünkü Girtin Jedburgh'den kuzeye hiç çıkmamıştır (Bell, 1915-1917, s. 70-71).

Girtin'in İskoçya seyahatinde ulaştığı en kuzey nokta tartışması bir kenara bırakıldığında, doğanın kılavuzluğunun her iki sanatçı için de büyük önem arz ettiğini söylemek gereklidir. Sanatçıların bu doğa gezilerinde şehrin kalabalık yapısından uzaklaşarak kendilerini doğanın baskın geldiği romantik peyzajlara yönlendirdikleri ve bu peyzajı oluşturmak için ise çoğunlukla piktoresk bir görünüm sunan yalnız ve terk edilmiş yapıları resmetme eğiliminde oldukları, bu seyahatlerde yapmış oldukları çalışmalar ve eskiz defterlerinde görülmektedir. Roget, kitabında Turner ve Girtin'in

çalışma yöntemlerini kıyaslarken her iki sanatçının eğitim sürecinin birbirinden farklı olduğunu söylemektedir. Girtin doğadan edindiği bilgileri başka sanatçıların işlerini anlamak ve yorumlamak için kullanırken, Turner erken döneminde birçok sanatçının tekniğini kopyalamış ve ustalaştıktan sonra doğadan çalışırken kendi özgün tekniğini ve stilini geliştirmiştir (Roget, 1891, s. 87). Başka bir deyişle, Roget'e göre dönemdaşı Girtin, doğrudan doğadan çalışarak özgün stilini geliştirmekte, Turner ise diğer sanatçıları kopyaladıktan sonra ancak kendi tekniği ve stilini geliştirmektedir. Bu ifadeler yanlış bir yorum gibi görünseler de Turner'ın dönem itibarıyla Kraliyet Akademisinde öğrenci olduğu bilgisi göz önünde bulundurulduğunda, böyle bir çalışma pratiğinin akademik eğitimin geleneğinden geldiği anlaşılacaktır.

Tüm bu hususlardan bağımsız olarak ele alındığında ise doğa gezilerinin, her iki sanatçı üzerinde pozitif yönde bir gelişmeye sebep olacağı açıktır. Nitekim Girtin'in 1794 yılı ve 1800 yılında yapmış olduğu iki farklı çalışmada bu değişimi görülebilir (Görsel 7 ve 8).



Görsel 7: (Solda) Thomas Girtin, *Lichfield Katedrali*, 38,3 x 28,9 cm, Suluboya, 1794, özel koleksiyon

Görsel 8: (Sağda) Thomas Girtin, *Jedburgh Manastırı*, 66 x 79 cm, Suluboya, 1800, özel koleksiyon

Her iki resme bakıldığında sanatçının kat ettiği yol açık biçimde görünmektedir. Solda yer alan ve 1794 yılına tarihlenen 'Lichfield Katedrali' resminde makalenin önceki sayfalarında değinilen geleneksel lekeli desen yönteminden yararlanarak oluşturulduğu, ardından minimal düzeyde renklendirme yapıldığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, katedralin tüm yüzeyinde yer alan formları açık biçimde detaylandırmıştır

ve dolayısıyla eserde desen etkisi kuvvetli bir biçimde hissedilmektedir. Atmosfer mavi, gri ve kahverengi ile ok sarısının tonları arasında inşa edilmiş gözükmetedir. Kağıdın beyazlığına başvurulmamış, en açık ton olarak ok sarısından gelen bir ton kullanılmıştır. Buna karşın sağ tarafta bulunan ve 1800 yılına tarihlenen 'Jedburgh Manastırı' resminde ise güçlü açık-koyu ilişkileri kurulmuş, daha renkçi bir ifade yakalanmıştır. Desenin katı bağlayıcılığı yerine yüzeylerin ve formların daha genel bir tarifi yapılmış ve daha çok atmosfer etkileri üzerinde durulmuştur. Sanatçı kağıdın beyazını da daha etkili kullanmaktadır. Renklendirilmiş bir desenden çok tamamlanmış bir resim olarak düşünülebilecek bir yapıdadır. Nitekim aynı yıla tarihlenen 'Chelsea Kıyılarındaki Beyaz Ev' resminde ise kağıdın beyazı çok daha radikal bir biçimde kullanılarak suluboya resminin merkezi haline getirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9: Thomas Girtin, *Chelsea Kıyılarındaki Beyaz Ev*, 29,8 x 51,4 cm, Suluboya, 1800, Tate Müzesi

Boyanın ve kağıdın boşluğunun bu biçimde kullanımı dönem itibarıyla yükselmekte olan suluboya resminde ulaşılmak istenen parlaklığı ve yüzeyden yansıyan yani içeriden gelen ışığı temsil etmesi açısından önemli bir noktada durmaktadır. İngiliz suluboya resminin kurulacağı ve genellikle 19. yüzyıldan itibaren görülecek olan suluboya püristlerinin⁴ izinden gidecekleri bir örnek olması açısından

⁴ 'Suluboya püristleri' ifadesiyle kastedilen; suluboyanın karakteristiğine uyacak biçimde transparan ve yarı transparan renk etkileriyle oluşturulan resim yapma tekniğini tercih eden sanatçılardır. 19. yüzyıldan önce suluboya resimlerde hem transparan hem kapatıcı boyalar birlikte kullanılmaktaydı. Örneğin 15. yüzyılda Holbein tarafından yapılan minyatür portrelerde hem kapatıcı hem saydam

da oldukça önemli bir noktadadır. Bu ifadeleri kaleme alırken, Turner'ın da boyayı kullanma biçiminin benzer şekilde olduğunu söylemek gerekir. Hatta bir anekdotta; bir sanat simsarının Turner'ın atölyesine gittiği orada tüm çalışmalarına bakıp, Turner'a; 'at arabamda sizin buradaki çalışmalarınızdan çok daha ince bir eser bulunuyor' dedikten sonra Turner'ın o halde siz 'Thomas Girtin'in "Chelsea Kıyılarındaki Beyaz Ev' resmine sahipsiniz dediği anlatılmaktadır (Roget, 1891 s.90).

Turner'ın 1795 yılında gerçekleştirmiş olduğu Galler ve Wight adası seyahatinde eskiz defterinde yapmış olduğu 'Alum Koyu' Başlıklı suluboyasında Girtin'in 1800'lerdeki renk kullanımına benzer bir renk kullanımıyla karşılaşırız (Görsel 10). Eser zengin biçimde renklendirilmiş olup, boyanın altında desen hissedilmekle beraber ön planda değildir. Genel olarak kayalık alanın renklerine odaklanılmıştır. Ön planda yer alan kayalık ile arka planda yer alan kayalık oluşumları renkli ve gri olmak üzere ayrılabilir niteliktedir. Sağ alt kısımda kayıklarını denize iten figürler görülmektedir. Turner bu çalışmasında kağıdın beyazını koruyarak, ince transparan boyanın etkilerini uyumlu bir biçimde kullanmıştır.



Görsel 10: Joseph Mallord William Turner, Alum Koyu, 20,4 x 26,4cm, Suluboya, 1795, Tate Müzesi

etkilerin bulunduğu bir boyama biçimi mevcuttur. 18. yüzyıl başlarında ise Paul Sandby'nin yaptığı resimlerde böyle bir kullanım görülebilir haldedir. Hatta Gainsborough kendine has bir vernikli suluboya tekniği geliştirmiştir. Konuya ilişkin derinlemesine bilgi edinmek isteyen okuyucuya Jonathan P. Derow tarafından 1988 yılında kaleme alınan 'Gainsborough's Varnished Watercolor Technique' başlıklı makalesi önerilebilir.

Suluboya resminde kağıdın beyazlarının bırakılması hususu o dönemde uygulanmakta olan tekniklere nazaran, suluboyanın karakterine uygun bir çalışma biçimidir. Boyanın kapatıcı olmadığı yerde ışık, kağıdın beyazından hareketle transparan katmanlardan geçerek zengin bir renk uygulaması haline gelmektedir. O dönemde beyazın bırakılması veya silinmesiyle elde edilen bu tazelik birçok kişi tarafından dahiyane bulunmuştur. Nitekim Roget kitabında kağıdın beyazının korunması için uygulanan yöntemleri iki ayrı anekdot üzerinden değerlendirmektedir. Kimilerine göre Girtin silme yöntemiyle kağıdın beyazlarını muhafaza etme yöntemini keşfetmiştir. Girtin suluboya resminin ilk katmanlarını uygularken yanlışlıkla bir yere boya dökmüş, boya dökmüş olduğu yere hatasını düzeltme güdüsüyle mendilini koymuş ve yüzey ıslak olduğu için boya mendil tarafından emilmiştir. Neticeden memnun olan Girtin, bu yöntemin, ilk katmanlarda uygulanarak beyazların kolayca korunabileceğini düşünerek uygulamaya başlamıştır. Hatta bu yöntem için boya üreticileri 'Girtin'in Durdurma Karışımı' adıyla bir malzeme piyasaya sürmüşlerdir. İkinci anekdotta ise, kağıdın beyazının korunması için ekmeğin emiciliğini kullanmak gibi yöntemlerin aslen Turner tarafından keşfedildiğinden bashedilmektedir. Bu yöntemle yapılan çalışmalardaki görsel etkinin nasıl oluşturulduğu ise Kraliyet Akademisinde tartışma konusu olmuştur (Roget, 1891, s. 93).



Görsel 11: John Constable, *Stonehenge*, 38,7 x59,7cm, Suluboya, 1835, Victoria ve Albert Müzesi

Bu iki büyük sanatçı tarafından hangisinin ilk olarak bu yöntemi kullanmaya başladığıyla ilgili kesin bir bilgi olmamasına rağmen her iki sanatçının da çalışmalarında ışığı ve gölgeyi en etkili biçimde ortaya koymak için çaba sarf ettikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca bu silme işleminin yüzeyde oluşturduğu görsel etkinin sadece bu iki sanatçıyla sınırlı kalmayacağı, 1835 yılına tarihlenen John Constable'ın ünlü 'Stonehenge' çalışmasında havanın değişken etkilerini ifade etmek üzere de kullanılacak şekilde geliştirileceğini söylemek gerekir (Görsel 11). Burada her iki sanatçının da İngiliz suluboya resminde öncü nitelikte davrandıkları ve teknik yenilikler aramakta oldukları önem arz etmektedir.

Bu türde çalışmanın sanatçıların doğa gezilerinde gördükleri peyzajlardan aldıkları eskizler veya "yerinde" yaptıkları hızlı-detaylı çalışmalarda geliştirmiş olabilecekleri de düşünülebilir. Ne de olsa ışıkları silerek çıkarmak katman halinde uygulanan boyaya hızlı ve ani bir müdahaledir. Özellikle görsel 10'da örnek olarak verilen 'Stonehenge'de bu anlık müdahaleler açıkça görülmektedir. Bununla beraber dönem sanatçıların yerinde ve atölyede olmak üzere iki farklı alanda çalıştıklarını da unutmamak gereklidir.

1800'LERİN İLK, THOMAS GİRTİN'İN SON YILLARI

Thomas Girtin bilindiği üzere 1802 yılında 27 yaşında genç bir usta olarak hayata gözlerini yummuştur. Aynı yıl ise Joseph Mallord William Turner, Kraliyet Akademisinde akademisyen olarak görev yapmaya başlamıştır. Kraliyet Akademisinde öğretim üyesi olması sebebiyle Turner suluboya resimlerden çok yağlıboya resimlerine ağırlık verir. Günümüz okuyucusuna bu durum ilk bakışta oldukça anlamsız gelebilir. Fakat Akademinin kurucusu Joshua Reynolds'un türler hiyerarşisi hatırlandığında, Turner'ın bu değişimi mantıklı gelecektir. Nitekim David Winter makalesinde Akademide öğretim üyesi olabilmenin şartlarını şöyle sıralamaktadır; "Öncelikle Akademiye üye olabilmek için; peyzaj ressamı da dahil olacak şekilde tüm adaylar, insan bedeninin çiziminde ustalaşmalı ve ustalaştıklarını kanıtlamalıdır. İkinci olarak sadece suluboya çalışmakta olanlar aday olmaya uygun değildir. Ayrıca peyzaj ressamlığı natüremort ile beraber olmak üzere akademik hiyerarşide en düşük statüdedir" (Winter, 1974, s. 128). Hiyerarşik yapı suluboyayla çalışan ressamın üyeliğini sınırlandırıyor olmasına rağmen, bu ressamlar düzenli olarak Akademideki sergilere katılmak. Bu sebeple Girtin ve Turner'ın çalışmaları Akademinin salonlarında belirli aralıklarda görülür. Fakat Akademinin ayrımcı bakış açısı ileride suluboya püristlerinin 'Eski Suluboya

Cemiyeti'ni kurmalarına sebebiyet verecektir.

Eski Suluboya Cemiyeti kurulmadan önce; Girtin'in son yıllarında dahil olduğu bir eskiz kulübü kurulur. Bu kulübün dönem itibarıyla en çok tanınan ressamı Thomas Girtin olduğu için gruba 'Girtin'in Eskiz Kulübü' ismi verilmiştir. Kulübün kuruluşuna dair kuruluş notu ilginç bir biçimde, Bugün Victoria ve Albert Müzesinde bulunan Louis Francia'nın bir resminin arkasında yer almakta, kulübün kuruluşu ve amacıyla ilgili net bir bilgi vermektedir. Not; Francia'nın ifadeleriyle şu bilgileri içermektedir. "Bu çizim 20 Mayıs 1799'da Robert Ker Porter'ın Kraliyet Akademisindeki, 16 numaralı odasında yukarıda ifade edilen tarih itibarıyla ilk defa küçük, seçkin bir ressam grubu 'Kardeşlik' olarak kuruluşunu mühürler. Amacı ise tarihi bir peyzaj ekolü kurmaktır. Grup kendisine şiirsel pasajlardan konular oluşturacaktır" (Winter, 1974, s. 123).

Şiirsel pasajlardan konular oluşturma pratiği 18. yüzyıl itibarıyla yerleşmiş olan Neoklasik anlayışın bir uzantısı olarak düşünülebilir. Fakat; bu hem doğru hem yanlış bir tutum olarak nitelendirilebilir. La Croix ve Tansey'e göre (1986, s. 831); "Edebiyat ve tarih Fransız Romantiklerinin sanatının anahtarı iken, şiir' de İngiliz peyzaj ressamlarının odak noktası olmuştur". Ayrıca kulübün kuruluş amacına bakıldığında peyzaj resminin akademik çevrede ciddiye alınması amacı güdüldüğü anlaşılmaktadır. Bunun için de metnin bir dayanak olarak kullanılması istenmektedir. Dönem itibarıyla İngiltere'de metin ile resmi birlikte kullanan sanatçılar da bulunmaktadır. William Blake bu sanatçılardan biridir. Gombrich'e göre; "Blake kendi dünyasına kapanmış yaşayan çok dindar bir insandı. Akademilerin resmi sanatını küçümsüyor ve kurallarını kabul etmiyordu" (Gombrich, 2009, s. 488). Duruş olarak Akademinin karşısında yer alan sanatçının İngiliz romantik şiirinin öncülerinden olduğu bilgisi de eklendiğinde ve bu bilgi yeni bir peyzaj ekolü kurmayı amaç edinen Girtin'in Eskiz Kulübü ile ele alındığında; kulübün daha romantik bir tavır ile faaliyet gösterdiği düşünülebilir. Burada kulübün romantizmi kendisine kılavuz olarak alıp almadığı ana araştırma konusu olmadığından daha ileri bir araştırmaya gidilme gereği görülmemiştir. Fakat yine de şiirlerin peyzajları şekillendirmesi veya peyzajların şiirlere konu olması hususunun mevcut olduğu gerçeğine değinilmesinin doğru olacağı kanısına varıldığından Romantik edebiyatın resimle ilişkisine dair bir ara açıklama yapılmıştır.

Metin ile resmin iş birliği içerisinde bulunduğu ilk örnek bu kulüp değildir. Nitekim Batı resminin tarihine bakıldığında; dini konulu veya tarihi konulu resimlerin tamamının bir anlatıdan veya yazılı bir kaynakta tarif edilmekte olan olayların görselleştirilmesi

işi olduğu düşünülebilir. Kaynağın kendisi mutlak bir belirleyici olmamış ama bir çıkış noktası olarak ressama hizmet etmiştir. 19. yüzyılda da aynı biçimde çalışmalar yapılmış, şiirler görselleştirilerek okuyucuyla buluşturulmuştur. Bu kulüpte olan ise; kuruluş amacında belirtildiği gibi tarihi bir peyzaj ekolü oluşturmaktır. Dolayısıyla çıkış noktası olarak bir metne ihtiyaç duyulmaktadır. Sanatçılar aynı çıkış noktasından hareket ederek farklı çalışmalar yapmakta ve daha sonra bu çalışmalarını incelemektedir. Bu durum sistematik bir çalışmayı işaret etmektedir. Winter'ın aktardığına göre; kulübe mensup sanatçılar disiplinli bir yapılanma da oluşturmuşlardır. "Geçerli bir sebebi olmadan toplantılara gelmemek 2 şilin, belirlenmiş metne itiraz etmek 1 şilin gibi cezalara tabi olup, toplantılar akşamüstü 7'de başlayıp tam olarak akşam 10'da tüm çizimler ve çalışmalar bitecek şekilde düzenlenmiştir" (Winter, 1974, s. 124). Bu bilgilere bakıldığında kulübün ciddi bir çalışma topluluğu olduğu anlaşılmakta ve amacın yükselişte olan suluboya ve peyzaj resminin meşruiyetini pekiştirecek bir ekol yaratma olduğu anlaşılmaktadır.

Metinden yola çıkarak resim yapma eğilimi, yukarıda adı geçen eskiz kulübünün kuruluşundan önce, makalenin odağına aldığı diğer ressam olan Turner tarafından da 1798 yılından itibaren uygulanmaya başlamıştır. Görsel 12'de yer alan 'Tweed Nehri Üzerinde Norham Kalesi Görünümü', 1798'de Kraliyet Akademisinin yer aldığı Somerset Evinde sergilenmiştir. Bu eser sanatçının kariyerinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Eserin metni ise James Thompson tarafından yazılmış olan "Mevsimler" şiiridir (Roget, 1891, s. 120). Bu şiir Thompson'un en çok tanınan şiiri olup; 18. yüzyılın en önde gelen pastoral şiirlerindedir. Tüm İngiliz romantik şairlerinin üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Somervell, 2014). Art Trough the Ages kitabında da İngiliz romantik şiirinin temelini 1740'larda atılarak 1800'lerde en üst noktasına geldiği ifade edilir. Bu şairler, doğanın görünüşünü ve mizacını tüm varyasyonlarıyla tanımlamaya kendini kaptırılmış, peyzajı neredeyse kendilerinin bir yansıması olarak görmeye başlamışlar. Tek kelimeyle onu öznelenştirmişlerdir (La Croix ve Tansey, 1986, s. 831).



Görsel 12: Joseph Mallord William Turner, *Tweed Nehri Üzerinde Norham Kalesi Görünümü*, 51,7 x 74,4 cm, Suluboya, 1798, Özel Koleksiyon

Turner bu eserine konu olan peyzajı yıllar sonra çok daha farklı bir üslupla da yapacaktır. Fakat burada ilginç olan husus; Turner'ın ışığı kullanım biçimidir. Altın sarısı bir ışık vadiyi aydınlatmaktadır. Gölgede kalan kısımlar mavi ve yeşil tonlarıyla gösterilirken ışıkla beraber ılık bir sabah güneşi yalnız ve ıssız kale kalıntısının ardında hissedilmektedir. Turner'ın bu çalışma için yapmış olduğu bir dizi ön çizim ve 2 tam boy renk çalışması mevcut olup günümüzde Tate Müzesi arşivlerinde erişime açıktır. Bunlar renk çalışmaları adıyla anılmakta ve sanatçının atmosfer etkilerini yakalamak için sarf ettiği çaba, bu çalışmalar üzerinden izlenebilmektedir. Thompson'un şiiri de göz önüne alındığında şiirin dizelerinde tarif edilen yaz günü sabahının İngiltere havasıyla harmanlandığı o görüntüyü yakalamak için sanatçının ne derece uğraştığı açıktır. Şiirin dizeleri şöyledir;

[...]But yonder comes the powerful king of day,
Rejoycing in the east. The lessening cloud,
The kindling azure, and the mountain's brim,
Tipt with aetherial gold, his near approach[...]⁵ (Thompson, 1735).

Turner'ın 'Norham Kalesi' çalışması büyük ihtimalle Girtin tarafından da görülmüştür. Çünkü 12 Kasım 1798'de Turner ve Girtin, Joseph Farington'un davetlisi olarak portre ressamı ve Kraliyet Akademisi üyesi John Hoppner'in evindeki bir akşam yemeğine katılmış ve burada Dr. Monro için yaptıkları çalışmalardan söz

5 Geliyor öteden, günün güçlü kralı,
Doğuda sevinçle. Azalan bulutlar,
Masmavi bir çıra ve dağın kenarı,
Ucuna dokunuyor etherik altın sarısı, o yaklaştıkça. İfadeleriyle Türkçe olarak yazılabilir.

etmişlerdir (Hemann, 2015, s. 43). Dolayısıyla dönem itibarıyla Girtin'in de Turner ile Londra'da bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Norham Kalesi resminden 1 yıl sonra ise Turner ve Girtin, Akademide aynı zamanda iki eser sergilemişlerdir. Turner; Caervanon Kalesinin bir görünümünü yapmış, Girtin ise Beddgelert köyü yakınlarındaki dağ peyzajı ile sergiye katılmış ve her iki resim de eşit derecede ilgi görmüştür (Roget, 1891, s. 122). İngiltere'nin haritasına bakıldığında iki sanatçının da 1799 yılı içinde Galler'de buldukları anlaşılmaktadır. Her iki sanatçı da Snowdon dağının farklı kısımlarında kendi romantik piktoresk görünümünü oluşturmakla meşguldür (Görsel 13 ve 14).



Görsel 13: Thomas Girtin (Solda), *Beddgelert Köyü Yakınlarından Dağ Peyzajı*, 60,9 x 91,4 cm, Suluboya, 1799, Özel Koleksiyon

Görsel 14: Joseph Mallord William Turner (Sağda), *Caervarnon Kalesi*, 82,5 x 57 cm, Suluboya, 1799, Özel Koleksiyon

Girtin'in eserinde yeryüzüne ait şekillerin dikkatlice biçimlendirildiği ve heybetinin ön plana çıkarıldığı düşünülebilir. Nitekim eser yeryüzü biçimlerinin dikkatli bir çalışması olup, Girtin'in desenci yanını da göstermektedir. Ön planda kahverengi tonları hakimken arka planda maviler hakimdir. Bunun yanı sıra Turner'ın eserinde 1798'deki resminde hissedilen güneşliğin etkilerinin romantik biçimde ele alınışında başvurduğu yöntemleri uygulamaya devam ettiği görülmektedir. Turner yine biçimden çok renklere önem vermekte, renkerin optik etkileriyle oluşturulacak duygu durumunun peşinden koşmaktadır. Girtin'de soğuk ve heybetli bir ıssızlık hakimken, Turner'da zamandan koparılmış bir anın yalnızlığı var gibidir. Girtin tüm zamanlara ait gerçekliğin peşindeyken, Turner, Claude Lorrain'den ödünç aldığı güneşin ışığını yoğunlaştırarak kompozisyonun tümüne sirayet eden özel bir anın ifadesini masalsi bir biçimde göstermeye çalışıyor gibidir. Burada Turner ve Girtin'in çalışma

biçimlerindeki farklılık açıkça görülmektedir. Girtin doğadan öğrendiği bilgileri kendi biçimini oluşturmak için kullanırken, Turner, büyük sanatçılardan çalışarak edindiği bilgileri eserlerine uygulayarak özgün biçimine ulaşmaktadır.

Girtin'in eserlerinde 1800'lü yıllardan itibaren desenin etkileri yanında renklerin optik etkilerinin resimlerinde görülmeye başladığından bahsedilmişti. Bu durum; 1800'lere tarihlenen 'Chelsea'de Beyaz Ev' eserinde görüldüğü gibi, son seyahatinde gerçekleştirdiği eskizlerde de izlenebilir haldedir. Örneğin sanatçının ölümünden önce gerçekleştirdiği Fransa seyahatinde yapmış olduğu 'La Porte Saint Denis' isimli çalışmada desen ön planda değildir (Görsel 15). O da Turner gibi renk ve lekelerin optik etkileriyle biçimi oluşturma sürecine girişmiştir.



Görsel 15: Thomas Girtin, La-Porte Saint Denis, 45,7 x 60, 32cm, Suluboya, 1801, Victoria ve Albert Müzesi

Turner ve Girtin'in rakip ve dost olarak birlikte var oldukları süreç 1802 yılına kadar sürer. 1802 yılında Girtin'in ölümüyle bu süreç sona erer. Turner'ın Girtin'in ölümü ardından söylediği "Eğer Tom yaşasaydı, ben açlıktan ölürdüm" cümlesi Turner'ın arkadaşı Girtin'e beslediği saygının bir göstergesidir.

SONUÇ

Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner'ın erken dönem suluboya peyzaj resimlerini inceleme altına alan bu makale; sınırları gereği Girtin'in 27 yaşındaki ölüm tarihi itibarıyla neticelendirilmiştir.

Literatür taraması yapılan araştırmanın ilk bölümünde; 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında yükselişe geçen İngiliz suluboya peyzaj resminin, ekonomik ve politik

gelişmelerin yanı sıra, tekniğin gelişmesi, akademik yapının örgütlenmesi, resimde İngiliz kimliğinin inşa edilmesi gibi etmenlere bağlı olarak önemli bir gelişim sürecinde olduğu görülmüştür. Bununla beraber, İngiltere'de ortaya çıkan Endüstri Devrimi ve yakın coğrafyada gerçekleşmekte olan Fransız İhtilali ile ortaya çıkan düşünce biçimlerinin sanat ortamını da etkilemeye başladıkları gözlemlenmiştir.

Yapılan araştırmada Girtin ve Turner'ın farklı eğitim süreçlerinden geçtikleri gözlemlenmiştir. Mevcut sanat ortamı ise genç sanatçılara takip edebilecekleri farklı yollar sunmaktadır. Bir yandan süregelen usta-çırak geleneğine bağlı kalınan bir eğitim anlayışıyla bilgi ve beceriler geliştirilebilirken yeni kurulan Akademinin öğrencisi olarak da bu bilgi ve beceriyi edinmek mümkün olmaktadır. Turner Akademiye eğitim almış ve farklı ustalarla çalışarak bu ustaların tekniklerini öğrenmiş, Girtin ise Edward Dayes'in kısa süre çıraklığını yaptıktan sonra doğayı kendine kılavuz olarak gelişimini sürdürmüştür. Özellikle Dr. Monro'nun Akademisinde gerçekleştirdikleri çalışmalara bakıldığında Thomas Girtin'in daha desenci Turner'ın ise daha renkçi bir yapısı olduğu gözlemlenir. Her iki sanatçının da dönem itibarıyla gravürleri renklendirdikleri ve İngiltere'de suluboya resminin gelişimi sürecinde önemli bir paya sahip olan topografya resimleri yapan baskı ustalarıyla yakın çalıştıkları ve bu çalışma tekniğine hakim oldukları saptanmıştır.

Doğanın kılavuzluğunda çıktıkları taşra gezilerinde yaptıkları çalışmaların iki sanatçının da gelişiminde önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Girtin desenci yanını kaybetmeden rengin kullanımı konusunda daha da ustalaşmıştır. Çalışmaları eski lekeli çizim tekniğini anımsatır yapıdan sıyrılarak, renklerin hakimiyette olduğu olgun suluboya resimlerine evrilmiştir. Turner ise usta kabul ettiği sanatçıların tekniklerini karşılaştığı doğa görünüşleri karşısında uygulamış ve bu teknikleri geliştirmek üzere çalışmalar yapmıştır.

Her iki sanatçı da İngiltere'nin suluboya peyzaj ekolünün oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Çalışmalarında gösterdikleri gelişmeler, suluboya resimlerinin boyanın karakteristiği ön planda tutacak şekilde uygulanmasıyla elde edilmiştir. Her iki sanatçı da boyanın transparan etkilerinin ve kağıdın beyazlığının korunmasını çalışmalarının ana odağı haline getirmişler ve böylece transparan renklerin optik etkileri ile zengin bir renk ve ton skalasına ulaşmışlardır. Ayrıca Girtin önderliğinde "Girtin'in Eskiz Kulübü" kurularak peyzaj resmini önemli bir ekol haline getirme çabaları güdülmüş, peyzaj resmi ile şiir arasında bir köprü oluşturularak, peyzaj resminin tarihi resim ekolleri seviyesine çıkarılması amaçlanmıştır. Turner ise, dönemin

önemli şairi James Thompson'un "mevsimler" şiirinin betimlemelerini baz alarak şiirde varolan romantik havayı kendine model edindiği "Tweed Nehri Üzerinde Norham Kalesi" başlıklı resminde görselleştirmiştir. Her iki sanatçının da 1800'lere gelindiğinde romantik üslubu benimseme yoluna gittikleri görülmüştür.

Bu makalenin kendine odak aldığı Girtin ve Turner'ın 1775-1802 yılları arasında yaptıkları tüm çalışmalar İngiliz suluboya ekolünün kurulmasına büyük katkıda bulunmuş ve her iki sanatçının, İngiliz peyzaj resminin babaları olarak anılmalarını sağlamıştır. Yapılan bu çalışmada elde edilen bulguların, İngiliz Suluboya ve Peyzaj ekolünün Türkiye özelinde tanınmasına katkı sağlayacağı ve bu alanda yapılacak araştırmalara Türkçe kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Son olarak söylenebilir ki, Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, gençlikleri boyunca yaptıkları çalışmalarla, İngiliz suluboya resminin seyrini değiştiren dâhiler olarak ileride de sanat tarihinin önemli kimlikleri olarak var olmaya devam edeceklerdir.

KAYNAKÇA

Asfour, A. ve Williamson, P. (2000). The art of Shadows: Substance and “topos” in mid-18th century England. *British Art Journal*, 2(1), 35-42. <https://www.jstor.org/stable/41615010> Erişim Tarihi: 11.03.2022

Barnard, M. (2010). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür* (Çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.

Bell, C.F. (1915-1917). Fresh Light on Some Water-Colour Painters of the Old British School, Derived From the Collection and Papers of James Moore, F.S.A. *Walpole Society Yıllığı*, 5, 47-83. <https://archive.org/details/volumeofwalpoles05walpuoff/> Erişim Tarihi: 11.03.2022

Brown, D.B. (2012, Aralık). Joseph Mallord William Turner 1775-1851 Biyografi yazısı. *Tate Müzesi*. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-1775-1851-r1141041> Erişim Tarihi: 10.03.2022

Croft-Murray, E. (1948). An Unpublished Early Watercolour by J.M.W. Turner: Cote House, Bristol. *The Burlington Magazine*, 90(541), 106-109. <https://www.jstor.org/stable/869822> Erişim Tarihi: 11.03.2022

Earenfight, P. (2017). Landscape Painting: Background to Subject. P. Earenfight (Ed.), *A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950* (1. Baskı) (s. 6-12). Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

Genç, A. (2014). Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 12, 23-40. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203750> Erişim Tarihi: 01.03.2022

Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Griffiths, A. (1987). Notes on Early Aquatint in England and France. *Print Quarterly*, 04(3), 255-270. <https://www.jstor.org/stable/41823775> Erişim Tarihi: 07.05.2022

Girtin, T. (1952). Girtin's Earliest Known Work. *The Burlington Magazine*, 94(589), 112-115. <https://www.jstor.org/stable/870866> Erişim Tarihi: 01.03.2022

Hardie, M (1938-1939). A Sketch-Book of Thomas Girtin. *Walpole Society Yıllığı*, 27, 89-95. <https://www.jstor.org/stable/41830391> Erişim Tarihi 04.04.2022

Hermann, L. (2015). Joseph Farington (1747-1821) and the young JMW Turner (1775-1851). *The British Art Journal*, 16(1), 43-46. <https://www.jstor.org/stable/24914012> Erişim Tarihi: 10.03.2022

La Croix, H. D. ve Tansey, R.H. (1986). *Art Trough The Ages* (8. Baskı). New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Lambourne, L. (2005). *Victorian Painting* (4. Baskı). Londra: Phaidon Press Inc.

Mayne, J. (1962). English Romantic Water Colors. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 20(8), 237-247. <https://www.jstor.org/stable/3257970> Erişim Tarihi: 01.03.2022

Roget, J. L. (1891). *A History of the Old Watercolour Society Now The Royal Society of Painter in Water Colours* [E-kitap Versiyonu]. Londra: Longman's, Green And Co. <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cmh625b2212737B.pdf> , Erişim Tarihi: 20.03.2022

Ruskin, J. (2016). *Belleğin Lambası Seçme Yazılar 1* (Çev. A. Tezel) İstanbul: Corpus Yayınları.

Somervell, T. (2014, 3 Aralık). James Thompson and The Romantics. *Wordsworth Grasmere*. <https://wordsworth.org.uk/blog/2014/12/03/james-thomson-and-the-romantics/> Erişim Tarihi: 09.05.2022

Sözen, M & Tanyeli, U (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (10. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Thompson, J. (1735). *The Four Seasons and The Other Poems*, [E-kitap Versiyonu]. <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/o3549-w0020.shtml>, Erişim Tarihi: 09.05.2022

Tobash, A. (2017). British Watercolorists and the Validation of Their Art. P. Earenfight (Ed.) *A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors 1750-1950* (1. Baskı) (s. 19-25). Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (3. Baskı). Ankara: Toplum Yayınları.

Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi* (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Wilton, A. (1976). Dr. Thomas Monro and the Monro Academy. *The Burlington*

Magazine, 118(878), 332-335. <https://www.jstor.org/stable/878362> Erişim Tarihi:
29.11.2021

Wilton, A. (2012, Nisan). Oxford and Related Subjects c.1787-91. *Tate Müzesi*.
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/oxford-and-related-subjects-r1140113> Erişim Tarihi: 11.03.2022

Wilton, A. (2012, Nisan). Monro School c. 1794-8. *Tate Müzesi*.
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-thomas-girtin-a-waterfall-at-tivoli-with-a-distant-mountain-r1141268> Erişim Tarihi: 09.08.2022

Winter, D. (1974). Girtin's Sketching Club. *Huntington Library Quarterly*, 37(2),
123-149. <https://www.jstor.org/stable/3817030> Erişim Tarihi: 01.03.2022

Zyontz, J. (2017). The Watercolor Manual: Legitimizing Watercolor Through
Text P. Earenfight (Ed.), *A British Sentiment Landscape Drawings and Watercolors
1750-1950* (1.Baskı) (s. 12-17). Pennsylvania: Trout Gallery Yayınları

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, 69.8 x 119.4 cm,
Tuval Üzeri Yağlıboya, 1748

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Thomas_Gainsborough_-_Mr_and_Mrs_Andrews.jpg

Erişim Tarihi: 06.03.2022

Görsel 2: Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, Uzak Bir Dağ Peyzajı
ile Tivoli'de Bir Şelale, 29.7 x 48 cm, Suluboya, 1797, Tate Müzesi

URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-thomas-girtin-a-waterfall-at-tivoli-with-a-distant-mountain-r1141268>

Erişim Tarihi: 10.03.2022

Görsel 3: Joseph Mallord William Turner, Tours Kentinin Kuzey Doğusunun Uzak
Görünümüyle Piktoresk Kompozisyon, 24,2 x 34,2 cm, Suluboya, 1796, Tate Müzesi

URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-picturesque-composition-with-a-distant-view-of-tours-from-r1141302>

Erişim Tarihi: 11.03.2022

Görsel 4: Thomas Girtin ve Joseph Mallord William Turner, Roma; Minerva Medica Tapınağı, 21,7 x 23,4 cm, Suluboya, 1796, Tate Müzesi

URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-thomas-girtin-rome-the-ruined-nymphaeum-of-alexander-severus-r1141298>

Erişim Tarihi: 11.03.2022

Görsel 5: Joseph Mallord William Turner, Nuneham Courtenay Malikanesinin Thames Nehrinden görünüşü, 32 x 45,1 cm, suluboya, 1787, Tate Müzesi

URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-view-of-nuneham-courtenay-from-the-thames-r1140093>

Erişim Tarihi: 12.03.2022

Görsel 6: Thomas Girtin, Kraliçe'nin Sarayı, 9.8 cm çap, Mürekkepli Kalem ve Suluboya, 1789-1790, Victoria ve Albert Müzesi

URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1139867/drawing-girtin-thomas/>

Erişim Tarihi: 13.03.2022

Görsel 7: (Solda) Thomas Girtin, Lichfield Katedrali, 38,3 x 28,9 cm, Suluboya, 1794, Özel Koleksiyon

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Thomas_Girtin_-_Lichfield_Cathedral%2C_Staffordshire_-_Google_Art_Project.jpg

Erişim Tarihi: 15.03.2022

Görsel 8: (Sağda) Thomas Girtin, Jedburgh Manastırı, 66 x 79 cm, Suluboya, 1800, Özel Koleksiyon

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Thomas_Girtin_-_Jedburgh_Abbey_from_the_South_East_-_Google_Art_Project.jpg

Erişim Tarihi: 15.03.2022

Görsel 9: Thomas Girtin, Chelsea Kıyılarındaki Beyaz Ev, 29,8 x 51,4cm,
Suluboya, 1800, Tate Müzesi

URL: https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N04/N04728_10.jpg

Erişim Tarihi: 02.07.2022

Görsel 10: Joseph Mallord William Turner, Alum Koyu, 20,4 x 26,4cm,
suluboya,1795, Tate Müzesi

URL: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-alum-bay-isle-of-wight-r1141027>

Erişim Tarihi: 15.03.2022

Görsel 11: John Constable, Stonehenge, 38,7 x59,7cm , Suluboya, 1835,
Victoria ve Albert Müzesi

URL:<https://artsandculture.google.com/asset/stonehenge/QwG39cxEne2qGQ>

Erişim Tarihi: 20.03.2022

Görsel 12: Joseph Mallord William Turner, Tweed nehri üzerinde Norham
Kalesi görünümü, 51,7 x 74,4 cm, Suluboya, 1798, Özel Koleksiyon

URL:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Norham_Castle,_Sunrise_\(c.1798\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Norham_Castle,_Sunrise_(c.1798).jpg)

Erişim Tarihi: 20.03.2022

Görsel 13: Thomas Girtin (Solda), Beddgelert Köyü Yakınlarından Dağ Peyzajı,
60,9 x 91,4 cm, Suluboya, 1799, Özel Koleksiyon

URL: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/8091/a-grand-view-of-snowdon>

Erişim Tarihi: 21.03.2022

Görsel 14: Joseph Mallord William Turner (Sağda), Caernarvon Kalesi, 82,5 x
57 cm, Suluboya, 1799, Özel Koleksiyon

URL: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/caernarvon-castle>

Erişim Tarihi: 21.03.2022

Görsel 15: Thomas Girtin, La-Porte Saint Denis, 45,7 x 60, 32cm, Suluboya, 1801, Victoria ve Albert Müzesi

URL:<https://collections.vam.ac.uk/item/O1108649/porte-st-denis-paris-watercolour-thomas-girtin/>

Erişim Tarihi: 21.03.2022

1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında Yeni İmge Ressamları

Geliş Tarihi/Received: 25.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1148307

Dr. Öğr. Üyesi Havva DEMİRCAN
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
altun.havva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8565-1480

ÖZ

Bu makale, 1970'li yılların plüralist ortamında var olan Yeni İmge Ressamları'nın eserlerindeki dönemine göre yeni etkileri postmodernizm bağlamında ele almaktadır. Bu sanatçılar, 1978 yılında açtıkları sergi ile gündeme gelmişlerdir. Makalede, bir nevi geçiş döneminde yer alan sanatçıların, modernden tam olarak kopamayan ama postmodernden de izler taşıyan yönlerinin eserlerine yansımaları incelenmektedir. 60'lardan itibaren sanatta kavramsal temelli yaklaşımlar artmış, figüratif resmin ve anlatının küçümsenmesiyle birlikte sanatın sergilenebilen, alınıp satılabilen meta olma özelliği de sekteye uğramıştır. 70'lerle birlikte bu durum değişmeye başlamış ve özellikle 80'lerin gelişyle figüratif resim ve anlatı geri dönmüştür. 70'lerin karakteri plüralizmdir. Birçok yazar ve düşünür dönemin bu çoğulcu-plüralist yapısını 'postmodern' olarak tanımlamışlardır. Çalışmalarında figüre, gerçekçilikten çok soyutlamacı, indirgemeci bir anlayışla yaklaşan, karikatür estetiğini yadsımayan bu sanatçılar; 'yeni'ye yaklaşımdaki farklılıkları, sanatta 'kötü'yü aşağı bir form görmemeleri ve 'başarıyla tamamlanmış eser' fikrinden uzaklaşmaya başlamalarıyla 70'lerden 80'lere geçişteki zemin kaymalarını da işaret etmişlerdir. Yeni imajcıların bir yandan da 'usta sanatçı', 'deha' anlatısının tükenişini haber verdikleri söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: resim, postmodernizm, yeni imge resmi, yeni imge ressamı, plüralizm

Demircan, H. (2022). 1970'lerin Plüralist Karakteri Bağlamında
Yeni İmge Ressamları
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 242-265.

New Image Painters within the Context of the Pluralist Character of the 1970s

ABSTRACT

This article discusses the new effects of New Image Painters of the pluralist environment of the 1970s in the context of postmodernism. These artists became popular with their exhibition in 1978. The study examines the reflections of these artists, being partly in transition period, on their works which cannot completely break away from the modern but also carry traces of the postmodern. Since the 1960s, there has been an increase in conceptual-based approaches to art, and with the disfavor shown to figurative painting and narration, the idea of art as a commodity that can be sold and bought has been interrupted. By the 1970s, this had changed and in the 1980s, figurative painting came back. Pluralism was the defining character of the 1970s. Many thinkers described the pluralistic structure of the 1970s as 'postmodern'. Those approaching the figure with an abstractionist, understanding indicated the differences in the approach to the 'new', the ground shifts in the transition from the 70s to the 80s, as they did not see the 'bad' as an inferior form and moved away from the idea of 'successfully-completed works'. The new imagers can be claimed to herald the exhaustion of the 'master artist' and 'genius' narrative.

Keywords: painting, postmodernism, new image painting, new image painters, pluralism

GİRİŞ

Bu makalede, 1970'li yılların plüralist ortamında yer alan Yeni İmge Ressamları'nın eserleri postmodernizm bağlamında ele alınmakta, dönemin etkilerinin, eserlerdeki biçimsel ve kavramsal etkilerine odaklanılmaktadır.

70'lerin karakteri plüralizmdir. Plüralizm; bir sosyoloji terimi olarak 'çoğulculuk', felsefe terimi olarak da 'çokçuluk' olarak Türkçeleştirilen bir kavramdır. "Sanatta plüralizm, sanatçıların sosyal ve politik olarak daha duyarlı bir sanat biçimine inanmaya başladıkları, politika ve kültürün birleştiği, birçok küçük grubun daha geniş bir kültür içinde kültürel kimliklerini korudukları bir sosyal yapıya geçildiği 1960'ların sonlarına ve özellikle 1970'lere atıfta bulunur" (Tate,____). Bu tanımlamada tarihsel olarak plüralizmin bir nevi 'erken postmodern'e işaret ettiği söylenebilir. Plüralizm aslında postmodern olanı da tanımlamakta ya da onu içine almaktadır. 1970'ler, 60'lar ve 80'ler arasındaki sanatsal-kültürel-politik uçurumun ortasındaki geçiş yıllarıdır ve bu durumun sanattaki karşılıkları hem biçimsel değişimler hem de kavramsal yaklaşımlar noktasında ilginçtir. "Yerleşik değerlerin ve kurumların genel olarak sorgulandığı 1970 civarında, sanata yönelik eleştirel düşüncede de bir kayma yaşandı. 'Plüralizm' terimi, çok çeşitli yaklaşımlarla karmaşık bir sanatsal alanı tanımlamak için kullanıldı" (Moma, 2007). 70'lerin çok kültürlü karakteri, hakimiyet kuran baskın bir sanat anlayışının olmayışı, yeni özgür bir alan oluşturdu ve anlatı da dahil sanatta ötelenen konu ve yaklaşımlarda geri dönmeler görüldü. Bu özgür alanın yarattığı dalga, 1981 yılında "A New Spirit in Painting/Resimde Yeni Bir Ruh"¹ sergisinin yapılabilir hale gelmesini sağlayacaktı.

60'lardan itibaren sanatta kavramsal temelli yaklaşımlar artmış, figüratif resmin ve anlatının küçümsenmesiyle birlikte, sanatın sergilenen, alınıp satılabilen meta olma özelliği de sekteye uğramıştır. Antmen, bu durumu "1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır [...] yapının maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir" (2009, s. 193) şeklinde açıklamaktadır. Sanat kişi ve kurumlarını (sanatçı, müze, galeri, koleksiyoner) doğrudan etkileyen bu durum, 70'lerde devam etse de özellikle 70'lerin ikinci yarısından itibaren ve özellikle 80'lerle birlikte figüratif resme yönelik büyük bir ilginin oluşmasıyla değişmeye başlamıştır. "Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer'in resim sanatına yönelik müthiş açlık olarak gördüğü bu

¹ Resimde Yeni Bir Ruh, 1981'de Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde düzenlenen, 1980'lerde hem resim hem de heykelde ortaya çıkan yeni akımları ve gelişmeleri kamuoyunun dikkatine sunan, figürün ve anlatının tamamen geri döndüğünü ilan eden büyük ve önemli bir sergidir.

ilginin temelinde, 70'li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 80'ler de yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın önemli bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlanmasının etkileri de vardır" (Antmen, 2009, s. 265). Resme ve anlatıya geri dönüşü benzer biçimde piyasa şartlarına bağlayan Stallabrass (2016), bu dönemi şirketlerin koleksiyon oluşturmaya başladığı yıllar olarak tanımlar ve bu tür koleksiyonların büyük bölümü 1945'ten ağırlıklı olarak da 1975'ten sonra oluşturulduğunu belirtir. Sandler (1998) ise, 70'leri sanat piyasası açısından değerlendirirken özellikle 60'lar ve 80'lere göre nispeten sakin yıllar olduğunu, 73-74 yıllarındaki durgunluğun sanat piyasasını zayıflattığını ancak sanatçıların 50'lerin ya da 60'ların sanatçıları gibi 'yoksulluk yemini etmek zorunda olmadıklarını', finansal beklentileri düşük olsa da ellerinden geleni yaptıklarını söyler. 70'lerin sanat dünyasının karmaşık ve çoğulcu karakteri ister görsel olana ve anlatıya duyulan ilgiden, ister sanat piyasasının çıkmazlarından kaynaklansın, yeni plüralist dünyadaki zemin kayması kendi 'düzensiz' düzenini oluşturmuş ve üst kültür kurumlarını, konumlarını gözden geçirmeye/değiştirmeye zorlamıştır. Fineberg, bu yeni düzeni; "yerleşik sanat hareketlerinin zayıflaması, beklentilere uymayan sanatçılar için yeni bir fırsat yarattı" (2014, s. 363) şeklinde açıklar. Artık zeminde hâkimiyet kurmanın mümkün olmamasıyla birlikte; yüksek kültür-sanat kurumlarında yer edinemeyen *ötekilerin* (kadınlar, hispanikler, siyahiler) bu kurumlarda yer almaya başlaması, mikro söylemlerin ve grupların sanata dâhil edilmesi, genç ve kendini sanat ortamında kanıtlamamış sanatçıların önemli müzelerde ve sergilerde yer almaları da gerçekleşmiştir. Bu yönleriyle de plüralizmin modernden kopuşu işaret etmesiyle, gelenekçi ve geriye dönük olarak eleştirilmesi de kaçınılmaz olmuştur. 11 Ekim 1988'de John Russell *The Times*'da şöyle yazmıştır:

On beş yirmi yıl önce modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa, tahmin edebiliyorduk. Tabii bugün çoğulcu bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey -yani büyük bir olasılıkla Post-Modern- çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor (aktaran Gombrich, 1997, s. 619).

Taylor'ın plüralizmi 'postmodern' olarak tanımlamasını Fineberg'de (2014) de görmekteyiz. 70'lerden itibaren giderek merkezsizleşen dünyayı ve plüralizmi yaratan durum olarak iletişim, üretim ve taşımacılık alanındaki gelişmeler sonucu ortaya çıkan küreselleşmeyi işaret ettikten sonra, o da plüralizmi 'postmodernin filizlenmesi' olarak tanımlamaktadır.

Lyotard, *Postmodern Durum*'u plüralizm üzerine konuşmaların arttığı 70'lerin

tam da sonunda, 1979²'da yazdı. Quebec Üniversitesi'nin siparişi üzerine yazılan bu raporda Lyotard, postmodern durumu; toplumlarda bilginin konumunun değişimine bağlar. Touraine'e gönderme yaparak "Toplumlar postendüstriyel; kültürler de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumu değişir" diye açıklar (1994, s. 16). Lyotard, postmodernizmi modernizm'in ardılı olarak görmez ya da tanımlamaz. Benzer bir vurguyu Akay'ın da yaptığını görebilmekteyiz. Akay (2010), postmodern'in modernden sonra geldiği algısına karşı çıkararak Lyotard'ın kullandığı anlamda ilk olanın postmodern olduğunu modern olanın ise postmodernin genelleşmiş hali olduğunu belirtir. Bu durumda da aslında modernizmin nerede bitip postmodernizmin nerede başladığı tartışmalarının gereksiz olduğunu vurgular. Zeka ise (1990, s. 25) "Lyotard için postmodern, ne modernliğin melankolisi ne de postmodern binalarda görülen o sinik eklektizm. Postmodern bütünlük baskısından, bir üst söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteğidir" diyerek benzer bir vurgu yapar.

Andreas Huyssen, Howe ve Levin'in edebiyat eleştirisinde modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için 1950'lerde 'postmodernizm' terimini kullandıklarını belirtir (aktaran Küçük, 2011, s. 233). Bu bağlamda postmodernizmi 70'lerden itibaren başlatmak tarihsel açıdan doğru olmasa da Connor'ın açıkladığı biçimde postmodern, 70'lerin ortalarından sonra açıklık kazanmaya başlamıştır. Connor (1997) "1950'lerde ve 60'larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışlarsa da postmodernizm kavramı, çok yönlü toplumsal, kültürel fenomenin var olduğu iddialarının felsefe, mimari, sinema, edebiyat gibi bir dizi kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve aslında sağlamlaşmaya başladığı 1970'lerin ortalarına kadar açıklık kazanmadığı söylenebilir" (s. 18) der. Sanat ve kültür dünyasında derinden hissedilen bu yeni durum, sanatçıların eser üretme aşamasında ilginç melezleşmelere hatta bazen kafa karışıklıklarına yol açmıştır.

Yetmişlerin ortasında hem avangard ruh etkisini tam olarak yitirmemişken hem de 'yeni' bir şeyin varlığı açıkça hissediliyorken, sanatçıların eser üretiminde yaşadıkları çelişkileri sanatçı beyanlarında bulmak da mümkündür. 70'lerde yaptığı bir çalışmadan bahsederken John Baldessari şöyle demiştir:

Yapıtın, onu sentezlemede zorlanacağınız kadar çok katmanlı ve zengin olmasını istemiştin. Entelektüel olan her şeyin kaybolmasını istemiştin ve aynı zamanda sizden deniz motorunun geçtiği süre içinde uçağın martıya ve denizaltının da denizkızına dönüştüğüne inanmanızı istiyordum. Ben sürekli olarak şunu ya da bunu değiştirme oyunu oynuyorum, görsel ya da sözel olarak. Bir kelime görür görmez, zihnimde onu tersten okurum. Onu

2 1979'da yazılan *Postmodern Durum*, 1984'te İngilizceye çevrildi.

parçalarına ayırır ve yeni bir kelime yapmak için bu parçaları yeniden bir araya getiririm (Fineberg, 2014, s. 360).

Aslında bu açıklama dönemin çoğulcu ruh halinin ve yüzeyde eser üreten bir sanatçının 'amaçlarını ve çelişkilerini' de anlatıyor gibidir. Yeni imgecilerin özellikle 80'lerden itibaren figüratif resmin sanat dünyasında Yeni Ekspresyonizm ile yeniden itibar görmesinden kısa süre önce açtıkları bu sergi, modernden tam olarak kopamayan, postmodernden de izler taşıyan yönleriyle bu makalede incelenmektedir.

YÖNTEM

Bu makalede nitel metotlardan yazılı kaynak incelemesi kullanılmış, aynı zamanda dönemin sanatçı ve eleştirmen beyanları ve eser incelemeleri de göz önünde bulundurulmuştur. Nitel metot, makalenin sanat temelli bir araştırma oluşu, belirli bir dönemi ve bir sergiyi kısıtlı bir bağlamda ele alması durumuna uygun olduğu için seçilmiştir. "Sanat temelli araştırma, kültürel olarak konumlandırılmış uygulamaları içeren nitel bir araştırma yaklaşımıdır. Karakter olarak bilimsel olmaktan çok sanatsal olarak tanımlanan yaklaşım, araştırmayı yapan kişinin dünya görüşüne göre şekillenir; çalışma, "doğal olarak" biçimini belirli sanat pratiğiyle ilgilenen araştırmacıdan ve anlayıştan almaktadır" (Çelikcan, Aksoy, 2020, s. 355). Makalenin kapsamı, Türkçe literatürde çok fazla yer almayan Yeni İmge Ressamları'nın 1978 yılında açtıkları *Yeni İmge Resmi* sergisinin dönemin plüralist yapısı bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Bu sergiye dair Türkçe ve İngilizce literatür taraması yapılmış, sanatçı beyanları, dönemin kültür- sanat hayatı birlikte ele alınmıştır. Makalede de vurgulandığı gibi 1970'lerde plüralizm olarak kullanılan kavram postmodernizmi de tanımlamaktadır. Bu bağlamda postmodernizm kavramı makalede yer almakta, 10 sanatçının 10 eseri, postmodernizmin etkileri o tarihlerde yüzeyde kendini nasıl göstermektedir sorusu bağlamında da incelenmektedir. Ayrıca Yeni İmge Ressamları'nın Türkçe literatürde ayrıntılı bir araştırma halinde yer almaları da amaçlanmıştır.

Yeni İmge Ressamları'nın Plüralizm-Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi

1970'lerin çoğulcu-postmodern ve figüre olan eğilimlerin de yoğunlaşmaya başladığı kültürel ikliminde, 1978 yılında New York'ta Richard Marshall küratörlüğünde Whitney Museum of American Art'ta "*New Image Painting-Yeni İmge Resmi*" sergisi

açıldı. Sergi için “çalışmalarında tanınabilir görüntüler kullanan ama uygulamaları temelde geleneksel figüratif resimden çok soyutlamayla diyalog içinde olan 10 genç Amerikalı ressam belirlenmişti” (Fineberg, 2014, s. 418). Bu sanatçılar: Nicholas Africano, Jennifer Bartlett, Denise Green, Michael Hurson, Neil Jenney, Lois Lane, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David True ve Joe Zucker’dı. Sergi, minimalizmin yoğun kavramsal dönemi sonrası figüre geçişin işaretiydi ancak, sanatçıların bir yandan minimalizmden etkilendikleri ve tam olarak ondan kopmadıkları hem yapıtlarında izlenebiliyor hem de söylemlerinde yer alıyordu. Son derece sıkı biçimsel kurallarla örülü, öznellik taşımayan³ minimalizmde, üç boyut yanılısaması yarattığı için tuvale küp çizmek eleştiri konusuyken yeni imgecilerin figüratif resim yapmaları, çalışmalarında soyut, soyutlama ve figüratif arasında ilginç geçişler yaratmıştır.

Yeni imge ressamının adındaki ‘yeni’nin, avangard bir tutumla tercih edilmiş bir ‘yeni’ olmadığı açıktır. Burada yeni olan, önceki resimsel yaklaşımları avangardist bir ruhla kabul etmemekten kaynaklı olmadığı gibi ‘yeni’ diyerek karşı durdukları bir ‘eski’ düşüncesi de yoktur denebilir. Bu noktada ‘yeni’yi kullanarak avangard olmayan ayrımı yapmanın eksik kalacağına dair Bürger’in yorumunu hatırlatmak faydalıdır. Bürger, Adorno’nun modern sanat kuramının merkezinde tuttuğu ‘yeni’ kategorisini şu şekilde eleştirir:

Tarihsel avangard hareketlerinin, yalnızca geleneksel temsil sisteminden kopuşu değil, sanat kurumunun bütünüyle ortadan kaldırılmasını amaçladıkları dikkate alınırsa ‘yeni’ kategorisinin bu açıdan daha da elverişsiz olduğu görülür. Kuşkusuz burada ‘yeni’ bir şey söz konusudur; ama bu yenilik, sanat tekniklerindeki bir değişimden de temsil sistemindeki bir değişimden de nitel olarak farklıdır. ‘Yeni’ kavramı yanlış değildir, ama söz konusu kopuşu kesin biçimde tanımlamak açısından fazla geneldir. Avangardist eserleri tanımlamak açısından bile elverişsiz bir kategoridir (Bürger, 2003, s. 125).

Yeni imgecilerin kullandığı ‘yeni’de, aşkın ve ilerlemeci-avangard bir ‘yeni’den çok imgeye yaklaşımlarındaki farklılık vurgulanmış gibidir. Zaten 70’lerde avangarda olan yaklaşım değişmeye başlamıştır. Huyssen, 60,70, 80 ve 90’ların postmodernizmi arasındaki farkı vurgularken 60’ların daha karşı çıkan, reddeden avangard bir postmodernizm iken 70’lerde, 60’ların avangardist postmodernizminin tezahürleri devam etse de sonuçta potansiyelini tükettiğinden bahseder. 70’lerin postmodernizminin ihlal ya da yadsıma iddiasından vazgeçmiş, büyük ölçüde

³ Minimalizmin öznellik taşımadığı iddiası zaman zaman eleştirilmiştir. Bu bağlamda konuyu tartışmaya açan Susan Best, *Minimalism, Subjectivity, and Aesthetics: Rethinking The Anti-Aesthetic Tradition in Late-Modern Art* başlıklı makalesinde, Rosalind Krauss ve Thierry de Duve’ un argümanlarını incelemektedir.

tasdikleyici bir eklektisizm postmodernizmi olduğunu söyler (aktaran Küçük, 2011, s. 239-240). Bu dönem sanatçıları önceki dönemlerden çok farklı biçimde avangarddan kurtulmaya çalışmış, karşı çıkararak eskiyi yıkmaya düşüncesinden hızla uzaklaşmaya başlamışlardır. "Marc James Leger, sanatçı Krzysztof Wodiczko ile yaptığı söyleşide, 1970'lerden itibaren sanatçıların kendilerini avangarddan "kurtarmalarının" sebebinin, sanatsal avangardın başarısızlığı değil, devrimci siyasetle ilişkilendirilmesi olduğunu belirtir" (Kuryel ve Fırat, 2015, s. 19). Bu bağlamlarda yeni imgecilerdeki yeni vurgusu ya da resimlerdeki postmodern yön, anlatıların gücünü kaybetmesiyle resimlere sirayet eden biçimsel yansımaların yanı sıra, bu sanatçıların eklektik özelliklerinin ve söylediği şeylerin bütünü hatta sergilendikleri yerin önemli bir müze oluşu ile ilgilidir. Bu yönüyle de aslında yeni imgeciyi incelerken bir 'postmodern resim' tanımlaması yapmak ve bu bağlamda resimlerinin postmodern olup olmadıklarını sorgulamak gibi başlı başına zor bir teorik problemi çözmeye çalışmak da gerekmemektedir. Bu makalede, Connor'ın (1997) "Postmodernizme varmak üzere bir kalkış noktası bulma çabasıyla, elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmak, teorik intihar demek olacaktır" (s. 124) diyerek dikkat çektiği tek bir üslup bulma düşüncesi yoktur. Jameson (2005) da "Açıkçası postmodernizmi bağdaşık bir akım olarak tanımlamak kolay bir iş değildir, çünkü bu yeni akımın birliği -eğer varsa tabii- kendi içinde değil fakat yerine geçmeye çalıştığı modernizmin kendisine yönelik eleştirilerinde sağlanmaya çalışılmaktadır (s. 14) diyerek postmodernizmi üslupsal tanımlamanın dışına itmiştir. Yeni imge ressamlarının eserlerine baktığımızda da zaten üslupsal bir birlikten çok, avangard bir ruhla da eskiyi yok saymayan, gelenekseli özellikle seçilen imgelerle çalışmalarına dâhil edebilmiş, boyasallığı önemseyen sanatçılarıyla karşılaşmaktayız. Yeni imge ressamlarını bir hareket olarak tanımlamak bu bağlamda doğru da olmayacaktır. Bir aradalıkları da plüralist bir durumdur. Smith (1987) yeni imge ressamlarının kendilerini hiçbir zaman bir sanat hareketinin parçası olarak düşünmediğini ancak hepsinin önemli bir estetik değişim içinde olduklarını hissediyor olduklarını aktarır.

Yukarıda Connor'ın postmodern eser tanımlamasından kaçınmayı salık vermesinin ya da Jameson'ın postmoderni akım olarak tanımlamamasının aksine Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi'nin Editörü Yves Michaud, Aralık 1987 tarihli başyazısında postmodern eseri ve dönemi şöyle tanımlamaktadır:

Post-modern dönemin belirtilerini algılamak zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen pürühen ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup...gelenek ya da mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadır. Heykelde kompozit nesnelere, yüksek teknoloji ya da taklit malzemedeki gerçeği arayan ya da üç-boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan ya da ahlak öğütleri vermektен kaçınmamaktadır. Aynı zamanda sanatın yöneticileri ve bürokratları, müze yöneticileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, çok yakın zamanda soyut Amerikan resmi ile tanımladıkları bir dizi biçimin tarihine olan güçlü inançlarını ya yitirdiler ya da terk ettiler. Onlar artık öncülüğe önem vermeyen bir çeşitliliğe kapılarını açtılar (aktaran Gombrich, 1997, s. 618)

Bu yaklaşım farkları postmodernitenin karmaşık ve zor tanımlanan doğasının bir sonucu olabildiği gibi, yorumcunun postmoderniteye olumlu ya da olumsuz yaklaşımına göre de değişiklik göstermektedir.

Fulford (2014) postmodernizmin bir ton ya da duygu hali yarattığını belirttiğinden sonra onu en iyi tarif edenin Linda Hutcheon olduğunu söyler. Hutcheon'a göre postmodernizm; "öz farkındalığa sahip, kendiyle çelişen, kendi kendine zarar veren bir anlatı biçimine bürünür. Aynı anda hem bir şey söyleyip hem de söylediği şeyi tırnak içine almak gibidir [...] Postmodernizmin ayırt edici özelliği, dediğini ikileyen ve tekrarlayan bütünde 'zorlayıcı' tavidir" (s. 103). Hutcheon'un ifadesindeki 'aynı anda hem bir şey söyleyip hem de tırnak içine almak' durumu yeni imgecilerin eserlerindeki resimsel olmaktan kaçınarak resimsel olma tavrını akla getirmektedir. Yeni imgecilerin özellikle 'başarı' ile sonlandırılmamış gibi görünen ve bu yönüyle de *Bad Painting/Kötü Resim*⁴ ile dirsek temasında olan resimlerinde hem anlatıyı hem keskin biçimde biçimsel olanı, banal, banal ile anlatımcı hikâyeye oluşturmayı bir arada görebilmekteyiz.

"Roberta Smith, yeni imge ressamlarının kaygılarının genellikle minimal, postminimal ve kavramsal sanattan türetilmiş, resim karşıtı veya resim olmayan çeşitli ilgi çekici taktikleri içererek anlatıya ve/veya figürasyona son derece radikal bir onaylama ve yeni bir soluk getirdiğini söyler" (Sandler, 1998, s. 194). Bu sanatçıların tamamında figüratif resme farklı yaklaşımları vardır. Çalışmalarında figüre gerçekçilikten çok soyutlamacı, indirgeyici bir anlayışla yaklaşan, karikatür estetiğini yadsımayan bu sanatçıların en dikkat çekici özelliklerinden biri oldukça fazla sanatçıdan ve resimleme biçiminden aynı anda etkilenmeleridir. Sandler (1998) bu sanatçıların bir anlamda soyut dışavurumculuktaki iki ana eğilimi birleştirdiklerinden; Kooning'in ve Pollock'un jest dayalı resimlerinden, Barnett Newman'ın, Rothko'nun

4 Aynı yıl Marcia Tucker küratörlüğünde New Museum'da "Bad Painting-Kötü Resim" sergisi gerçekleşmiştir. Yeni imajcılardan Neil Jenny bu sergide de yer almıştır.

ve Clyfford Still'in renk alanlarından, Joel Shapiro ve Richard Artschwager'in minimal heykellerinden ve Robert Ryman, Brice Marden ve Robert Mangold'un tek renkli tuvalerinden de etkilendiklerini belirtir. Özellikle Philip Guston'un görünüşte kaba ama resimsel-ressamca tasvirlerinden etkilendiklerini de belirtir.

Philip Guston 1974'te verdiği bir konferansta “[...] anti tarihsel konumda her sanatçı kendisidir” (Dore. 1990, s. 1) düşüncesini paylaşmıştı. Sanat tarihine göre konumlanmayıp, sanat tarihsel sınıflanmaya tabii olunmadığında sanatçının sanatını icra eden kişi olarak kendine yeniden güvenmesi, sanatçı oluşa önem verilmesi gibi mesajlar barındıran bu söz yeniden resim, yeniden imge yeniden anlatı peşinde olan sanatçıları etkilemiştir. Yeniden bireyselliği vurgulayan Guston, bu görüşüyle resmi yeniden içe yönelme konusunda etkilemiştir. 50'lerde soyut dışavurumcu tarzda resimler yapan Guston, her ne kadar Kuspit (2010) *Sanatın Sonu*'nda, “Soyut Amerikan dışavurumculuğu Avrupa romantizminin doruk noktasıdır” (s. 104) şeklinde tanımlasa da onun aksine soyut dışavurumcu akımı “Ruhların yoksunluğunu gizlemek için takınan bir maske” olarak değerlendirmiştir. Guston kendisini soyut dışavurumun karşısına yerleştirmiştir. Kahraman (2002), postmodern dönemin sanatının yalnızca 20. Yüzyıl başında beliren modernist sanatın getirdiği bazı anlayışların kırılmasıyla değil, 2. Dünya Savaşı sonrasında başlayan belli akımların (akla ilk olarak soyut dışavurumculuk gelmektedir) ötelenmesiyle de kendisini belirlemiştir (s. 196) der. Sonuç olarak Guston'ın 'birey olarak sanatçı'ya yaptığı vurgu ve resimsel yaklaşımı yeni imgecileri en çok etkileyen sanatçı olmasına yol açmıştır. Yeni imgeciler, bir sergi bütünlüğünde bir araya gelseler de bir çeşit yeniden özerklik talebi gibi de görünen bu bireyselleşme vurgusu, avangardın yine karşısında konumlanmaktadır. Bürger, (2003) Avangardların “sanatsal üretim öznesini kolektif hale getirmek değil, bireysel yaratım kategorisini radikal şekilde olumsuzlamak (s. 107)” amacıyla olduklarını Duchamp örneği bağlamında verir. Duchamp'ın seri üretim nesnelere imzalayarak sergilere göndermesinin altında bireysel üretim kategorisini olumsuzlamak olduğunu (s. 107) söyler. Burada önemle vurgulanması gereken nokta; sanatın hayat pratiğine yeniden dahil edilmesi noktasında özerk sanatın eleştirildiğidir.

Bireyselliklerini sıklıkla vurgulayan yeni imgecilerin figüratif çalışmaları dışında ortak bir eğilimleri, stilleri yoktur. Michael Archer (2015) 1981'deki *Resimde Yeni Bir Ruh Sergisi* üzerine yazan Bonita Oliva'nın metnine gönderme yaparak: “Bu sanatçıların birlikte herhangi bir hareket oluşturmalarının anlamı yok, işleri, görünüş ve amaç açısından çeşitliydi ve postmodern çoğulculuk bir hareket kadar tutarlı olabilecek

her şeyi yasakladı- ama bir yandan Oliva'nın onları bir arada tutmasını sağlayan şey bu devasa çeşitliliği" (s. 145) deyişini de akla getiriyor. Yeni imge ressamlarını da bir arada tutan şey sürekli vurgulanan çeşitlilikleri gibidir. Serginin plüral yapısında, farklı tarz ve üsluplardan seçilmiş, ödünç alınmış birçok yaklaşım bir arada sergilenmiştir. Ancak, bir değişimin işaretleri olan ve bir yandan minimalizme, kavramsal sanata da yaslanan bu sanatçıların eserlerine baktığımızda tam olarak postmodern pastiş, temellük vb. gibi bir kendine mal etme durumundan çok kendi üslubunda farklı yaklaşımları eritme, bir arada kullanma çoğulculuğu olduğu söylenebilir.

Eserlerin Değerlendirilmesi

Yeni imge sanatçılarından Jennifer Bartlett'in *Rhapsody* isimli çalışması (Görsel 1), özellikle bir sanatçının 'üslupsal tutarlılığı yok sayması' açısından değerlendirilebilir. İlk olarak 1976'da Paula Cooper's Manhattan Gallery'de sergilenen çalışma için Bartlett, içinde hem figüratif resimler hem serbest çizgilerle çizilmiş kompozisyonlar hem de geometrik formlar olan 987 emaye plaka kullanmıştır. Eleştirmen Jerz Saltz'ın (1999); "Brice Marden, Agnes Martin, Jonathan Borofsky, Joel Shapiro, Joan Snyder, Cezanne, Corot, Mondrian, tüm bu etkiler Rapsodi'de yankılanır" diye yorumladığı eseri MOMA daimi koleksiyonuna da almıştır.



Görsel 1. Jennifer Bartlett, , "Rapsody" (Rapsodi), 987 emaye plaka içeren sergiden görünüm, 1976. <https://www.moma.org/collection/works/100190>

Sanatçı bu çalışmasında resmin biçimsel öğelerini araştırarak dört ilkel figüratif motif olan ağaç, ev, dağ ve okyanusa indirgeyerek onları da üç temel soyut unsur olan kare, daire ve üçgen ile birleştirmiştir. Bu çalışmada Bartlett'in kendi içerisinde

tutarlı bir biçimsel yaklaşımı olsa da özellikle hangi stilde çalıştığı karmaşıktır. Sanatçının bu tavrı Goncalves'in (2012), "1970'ler ve 1980'lerdeki plüralizm, postmodern teörinin sağladığı felsefi temellerle desteklenmiştir. Bir stilin doğru olduğu fikri, geniş bir konu yelpazesi ve çeşitli teknikleri araştıran tüm stillerin kabulü ile değiştirilmiştir. Sanat yapıtlarının karmaşıklığı nedeniyle sanatçıları kategorilere ayırmak artık zorlaşmıştır" yorumuyla neredeyse tamamen örtüşmektedir. Bartlett, 987 emaye plakanın düzenlenmesiyle her şeyi ve birçok stili içeren bir resim düzenlemesi yapmıştır.



Görsel 2. Neil Jenney, "Saw and Sawed" (Testere ve Kesilmiş), tuval üzerine boya. 1969.
<http://www.artnet.com/artists/neil-jenney/saw-and-sawed-Wmdf7RqC6jcwvb-8abRc6A2>

Bir diğer yeni imgeci olan Neil Jenny, foto gerçekçiliğe tepki olarak 1969 yılında yeni imge resimleri yapmaya başladığını söylemiş ve yeni imgeyi: "Yeni olan ve imgesi olan her şey yeni imgedir" (Sandler, 1998, s. 196) diye tanımlamıştır. İmgelerinin etkili olmasını ve söylemek istediğini açıkça söylemesini isteyen sanatçı rafine tekniklerden kaçınmış, hatta çoğu zaman resimlerini parmaklarıyla boyamıştır. Sandler (1998), Jenney'in bu tekniğini *parmak izi ekspresyonizmi* diye adlandırdığını belirtir. Clescott; "Jenny çalışmalarında daha kişisel bir form yakalayabilmek için 'kötü' bir ressam oldu" diyerek sanatçının kişisel anlatımı kuvvetlendirmek için başarıyla boyanmış imge boyamalarını göz ardı edebildiğini vurgulamıştır (aktaran Sandler, 1998, s. 195-199). Zaten Jenny de aynı yıl açılan ve yeni imgecilerle dirsek temasında olan *Bad Painting/Kötü Resim* sergisinde de yer almıştır. Sanatçının anlatımı, parmak izi dışavurumculuğu kadar naif ve basittir ve ilk kaygısı net bir görüntünün anında sunulması olsa da çizdiği her şeyin her zaman boya olacağına

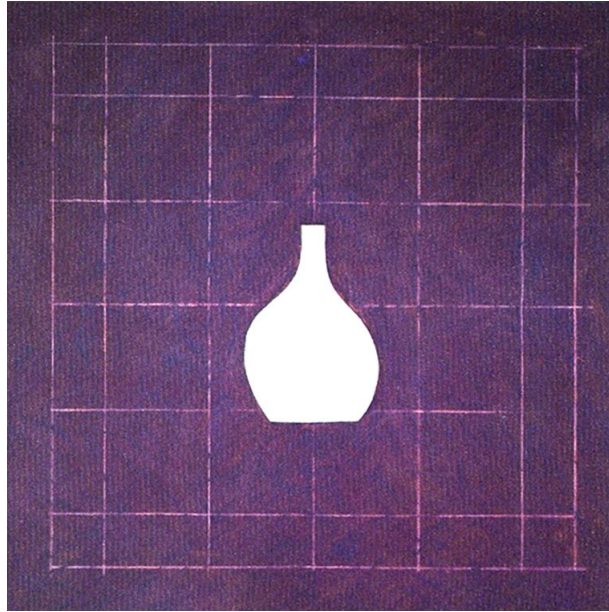
da farkındadır. Boyayla ekspresif olmak, yeni imgecilerin çoğunluğunda olduğu gibi Jenny için de önemlidir. Sanatçının resmin çerçevesine ilişkin yaklaşımı da ilginçtir. "Jenney çalışmalarını 'boyalı heykel' olarak adlandırmış ve ilk kez 1970'lerin başında tasarladığı el yapımı siyah ahşap çerçeveleri kullanarak, tuvallerini dışıyla yüksek kontrastlı bir biçimde sergilemiştir. Sanatçı, heykelsi çerçeve fikri için Klasik Yunan'da görülen 'tabloyu pencereden bir sahne olarak tasarlama' şeklindeki yaklaşımla Dördüncü Cadde kitapçısında karşılaşmıştır" (Gagossian, 2021). Jenny bu aşamadan sonra görsel 2'de görüldüğü gibi resimlerini siyaha boyanmış ve alt orta alanında resmin adının yazdığı çerçevelerle sergilemiştir. Resimlerinin adı da sadece resimde görünen imgeler ne ise o olmuştur. Sanatçının bunu yaparak anlatıyı resmin yapma-eyleme biçimine yüklediği, resmin adını (yani yalnızca görünen nesnelere) çerçeveye yazarak anlatıyı aynı anda durdurduğu söylenebilir.



Görsel 3. Michael Hurson, "Eyeglass Painting" (Gözlük Resmi), tuval üzerine boya, 1970.
<https://www.paulacoopergallery.com/artists/michael-hurson#tab:thumbnails>

Michael Hurson, yeni imge sergisine katıldığı resimlerinde, gözlük gibi sıradan bir nesneye anlatılar yüklemiştir, resimsel öyküler oluşturmuştur (Görsel 3). Bu resimleri son derece ekspresif arka plan boyamalarıyla gerçekleştirmiştir. Yeni imge ressamlarında anlatının yanında boyayla da ekspresif olma durumu, yapılan şeyin boya ve resim olduğu vurgusu birçok eserde karşımıza çıkmaktadır

ve anlatı kadar önemli görünmektedir. Bir yandan bu banal imgenin seçiminde, hikayeleştirilmesinde gözlenebilen yaklaşım yeni imgecilerin kendilerine 'yeni'nin yanında 'imge' deyişlerini de barındırıyor gibidir. Gerek Hurson'un gerekse Denise Green'in (görsel 4) resimlerinde seçilen imgeler, simgeleşmeyi reddeden bir çoğulculuk talebinde gibidir. Taburoğlu, "İmgesel gösterim çoğul ifade ve duyum olanaklarına açıktır" (s. 87) dedikten sonra imgesel olanın, simgesel kapanımlardan uzak olduğunu, anaokulu ve ilkokul çocuklarını karşılaştırarak anlatır: Anaokulu çocuklarını bağırıp resim yapan, oynayan yani imgesel olan; ilkokul çocuklarının ise beden terbiyesi almaya başlamış, oturan, yazmayı öğrenen yani simgesel olan olarak örneklendirir. Kahraman (2002, s. 103) da imgeleri postmodernin simgeleri ise modernin göstergeleri olarak tanımlar. Green'in imgesi de Hurson'ununki gibi banal bir objedir. Sanatçı soyut ve soyutlama arasında, yer yer kaligrafik öğeler de içeren resimlerinde güçlü renklerle boyanmış planların üzerinde şematik denebilecek kadar indirgenmiş sıradan imgelere yer vermiştir. Görsel 4'te sanatçının herhangi bir vazo gibi görünen bir imge içeren resmine verdiği isim, yeni imajcıların basit olanla hikâye anlatmalarına başka bir örnektir. Hurson, anlatıyı imaja yüklenerek anlatırken, Green anlatıyı, resmin adıyla manipüle etmiştir. Cengiz (2009), imgenin anlamının ucunun açıklığı hakkında "nesne hakkında bize sunduğu bilgi, kavramlaşmış, kesinleşmiş bir bilgi değil, bulutumsu, çok anlamlı, çağrışımlı bilgidir (s. 41) der.

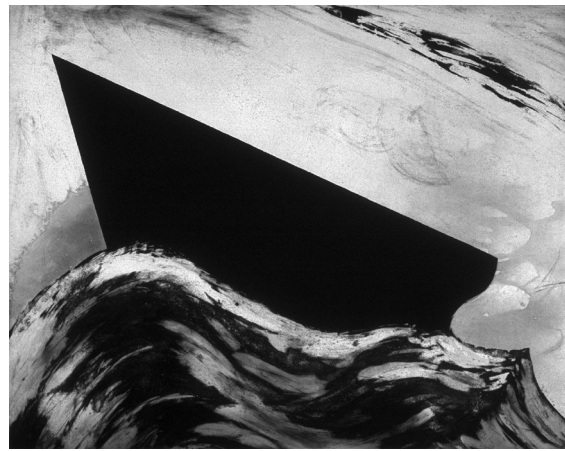


Görsel 4. Denise Green, "What if She Dreams" (Ya Rüya Görürse), tuval üzerine boya, 1977.
<https://www.denisegreen.net/selected-works-in-public-collections/>

Sanatçı, 2012 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda, Yeni İmge Resmi sergisinin kendisi için önemi sorulduğunda hem dönemin ruhunu hem de kendi çalışmalarını şu şekilde değerlendirmiştir:

Whitney, 1978'de Yeni İmge Resmi sergisini düzenlediğinde, kavramsal sanat ve süreç sanatı da dahil olmak üzere minimalist sonrası sanatın sahneye hâkim olduğu bir dönemdi. Sergi birkaç yönden çığır açtı. Bu sergiye kadar, Whitney Müzesi yerleşik sanatçıları göstermişti- sergileri çoğunlukla retrospektifti. Yeni imge sergisinde, genç ve henüz tanınmamış on ressamı sundu; altıdan sekize kadar çok sayıda eser göstermelerine izin verildi. Ayrıca, daha önce, Whitney'deki büyük retrospektifler, yalnızca son zamanlardaki gelişmeleri sergilemişti; Yeni İmge Resmi sergisinde figüratif sanat müzeye girdi. Yeni imge sergisinde, tanınabilir, kişiselleştirilmiş görüntüler vardı. Serginin sanatçı grubu gündelik temalarla ilgilendi: İnsanlar, manzara, hayvanlar, bitkiler, kuşlar, evler ve tekneler sıradan günlük deneyimler. Kendi resimlerim, soyut ile gerçek arasında gidip gelen imgeler içeriyordu" (Goodman, 2012).

Green'in, genç ve çoğunluğu tanınmamış sanatçıların üst kültür kurumlarında yer almaya başlamalarını söyleyişi önemlidir. Makalenin başında belirtilen; 70'lerdeki yeni rüzgârla birlikte hispaniklerin, kadın sanatçıların, New York dışındakilerin de artık üst kültür kurumlarında kendilerine yer bulmalarının benzerini genç sanatçılar da yaşamıştır. Bu durum, müzelerde yer alan usta/deha sanatçı fikrindeki bir kırılmaya da işaret etmektedir.



Görsel 5 Sol. Lois Lane, *İsimsiz*, tuval üzerine karışık teknik, 1978.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486299>

Görsel 6 Sağ. David True, "Day Without Words" (Sözsüz Gün), baskı, 1985.

<https://crownpoint.com/artist/david-true/>

Bir diğer yeni imgeci Lois Lane büyük boyutlu ve neredeyse tamamen siyah tuvallerinde parlak ve mat siyah ilişkiler, metalik boyamalar ve kurşun kalemin belli belirsiz etkilerini birleştirirken (görsel 5) David True, figüratif ve tanınabilir görüntüleri soyutlayarak basit şekillere indirgemıştır. True'nun imgeleri, kayalık gibi görünen

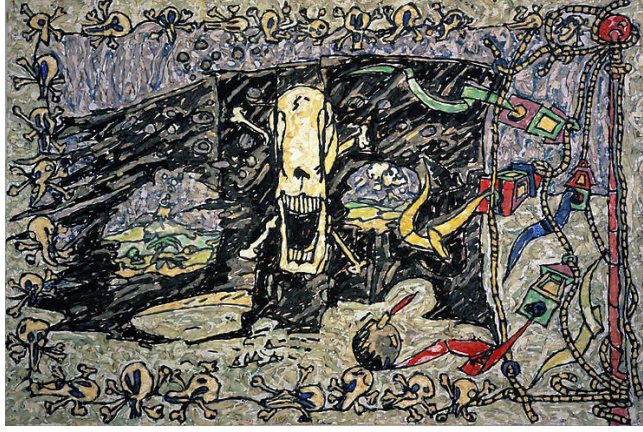
neredeyse katı bir denizin üzerindeki oldukça indirgenmiş/soyutlanmış tekne imgeleridir (görsel 6). İki resimde de bu indirgeme, neredeyse katı ve zamanda donmuş bir imgesellik oluşturmuştur. Smith (1987) yeni imge ressamlarının kapsamlı bir eleştirisini sunduğu yazısında, onların resimsel tavır, tutum ve açıklamalarının 1970'lere özgü özellikleri yansıttığını belirtir: Bunları; daha yavaş bir zaman anlayışı, daha uzun bir sanatsal gelişim görüşü, bir katılık duygusu ve neredeyse yalıtılmış bir bireycilik anlayışı olarak tanımlar.



Görsel 7. Robert Moskowitz, "Empire State", tuval üzerine boya, 1978.
<https://www.robertmoskowitz.org/1970-1979>

True ve Lane'de gördüğümüz indirgemeci imge yaklaşımını Robert Moskowitz'in resimlerinde de görebiliyoruz. Moskowitz, *Empire State* binası ya da *İkiz Kuleler* gibi mimari formların resimleriyle sergide yer almıştır. "Moskowitz, Georges Seurat ya da Paris'te Eysel Kulesi'ni benimseyen diğer modern sanat öncülerinden farklı olmayan bir tavırla modernliğin simgesi ve resim için uygun bir motif olan Empire State Binası'nı seçmiştir" (Terras, 2008). Görsel 7'deki yoğun indirgemeci yaklaşımın minimalist bir tavır olduğu açıktır. Moskowitz, hızlıca tanınabilen ve silueti andıran imge kullanımını bir yandan da soyutlamacı anlayışla birleşerek bir denge oluşturmuştur. "Resimleri, soyutlama ve temsil arasında kalan Moskowitz'in, negatif alan kullanımı figür ve zemin ilişkileri de ilginçtir" (Rifkin, 1989, s. 35-36). Aslında bu kadar yalın imge kullanışıyla da sanatçı belli bir görme tarzını da bize aktarır. "Her

imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çelişen ve çekişen görme tarzlarını somutlar. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin içerikleri sözcüklerin basit birer ikamesi değildir" (Leppert, 2009, s. 20).



Görsel 8. Joe Zucker, "Jolly Roger" (Korsan Bayrağı), tuval üzerine karışık teknik, akrilik boya, pamuk), 1978. <https://www.davidnolangallery.com/artists/joe-zucker>

Bir diğer sanatçı Joe Zucker, görsel 8'de de görülebileceği gibi eksantrik denilebilecek çalışmalarıyla sergide yer almıştır. Mozaikçi andıran çok renkli resimlerinde Zucker, boyaya batırılmış pamuk toplarından yüzeyler oluşturarak, kendine has bir teknik uygulamıştır. Sanatçı Chuck Close, 2007 yılında Zucker ile yaptığı görüşmede sanatçının pamuk topları kullanımını sorduğunda: Çeşitli araçlar kullanmanın resimde yeteneğin, el becerisinin yapaylığını ortadan kaldırdığını ve böylece aslında soyutlama yaparken realist paradoksun sorunlarından da kaçınabildiğini söylemiştir. Farklı politik fikirleri tartışmak için farklı materyaller kullandığını ve bunun sadece konularla ilgili değil, bazen resimlerin ölçeğini ve soyutlama ile figürasyon arasındaki dengeyi de etkilediğini aktaran sanatçı; "Yaptığım birçok şeyde imge, malzemeye, resmin neyden yapıldığına veya sürece göre belirlenir" (Close, 2007) demiştir. Zucker'ın açıklamalarının genelinde yetenek-el becerisi dışlayan resim vurgusu yine yeni imgecilerin ve kötü resimcilerin önemseyemediği konular arasındadır. Neil Jenney'in parmak izi ekspresyonizmini uygulama gerekçesinin, Zucker'da pamuk topları kullanarak onun tabiriyle realist paradoksu bozarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.



Görsel 9. Nicholas Africano, "The Scream" (Çılgılık), tuval üzerine boya, 1976.
<https://www.moma.org/collection/works/80167>

Bir diğer sanatçı Nicholas Africano, profilden minyatür figürleri büyük, tek renk boyanmış arka planların ortasına yerleştirmekte ve anlatıyı tamamen figürlere, onların davranışlarına yüklemektedir. Görsel 9'da da görülebileceği gibi figürler hep belirsiz bir durumun, problemin içinde gibi jestlerle gösterilmişlerdir. Aynı zamanda hikayeler de yazan sanatçı: "İngilizce öğrencisi olarak kısa hikâyeler yazdım ve gittikçe kısaltmaya devam ettiler. Bir görüntünün dolaysızlığına ihtiyaç duyuyorlardı. Kelimelerin yerine küçük çizimler ve ideogramlar koymaya başladım" (Sandler, 1998, s. 202-203) diyerek resimlerine giden yolun edebiyatla başladığını ve bu sebeple anlatımcı olduklarını da ilk ağızdan vurgulamaktadır. Nicholas Africano, daha önce boyadan yapılmış ilkel küçük figürlerini kabartma-rölyef formuna dönüştürmüş, sonraki yıllarda da figürlerini bronz veya cam kullanarak geliştirerek ve onları tam boyutlu hale getirerek bir heykeltıraş olarak anılmaya başlamıştır.

Susan Rothenberg ise sergiye *Uzamda Yerleştirme*⁵ olarak tanımladığı ve 1974 yılında yapmaya başladığı, tek renk arka planlar üzerine şematik ya da basitçe çizilmiş gibi görünen at soyutlamaları ile katılmıştır. Sanatçı atın yüklü görüntüsünü alıp gücünü keserken aynı anda duyguyu ekspresif boyama tarzıyla hissettirmeye çalışmaktadır.

5 Fineberg bunu minimalist bir fikir olarak değerlendirir ve çok da haklıdır. Minimalistler bu tür çalışma isimlerini kullanmayı özellikle seçerler. Donald Judd 1965 yılında, resim ya da heykel olmayan minimalist çalışmalarını tanımlamak için *spesifik nesne* tanımını önermiştir.



Görsel 10. Susan Rothenberg, "Cabin Fever", tuval üzerine boya, 1976.
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/remembering-susan-rothenberg-1945-2020-1202688793/>

1977'de atları parçalarına ayırmaya başlayan sanatçı bazı yüzey formlarıyla atın görüntüsünün önünü kesmiş ve böylece tuvalin fizikselliğini de vurgulamıştır (Fineberg, 2014, s. 420-423). "Sadece bütünlüğü ve parçaları, figürleri ve uzayı düşündüm" diyen sanatçı "Attan daha önce de onlar oradaydı" (Sandler, 1998, s. 201) diyerek resminin en temel ve en büyüleyici tarafının yani temel motifin arka planında merkezde yer alarak resmi bölen diyagonal ya da dikey çizgiler olduğunu da söylemiştir. Anlatıyı bu şekilde biçimsel öğelerle durdurarak bir nevi yabancılaştırma da yaratan Rothenberg, yeni imgecilerle ilgili "Hepimiz bir heykel denizinde çok ayrı adalardık, biz bir hareket değildik, imgeleri yeniden sunan bir grup bireydik" (Smith, 1987) diyerek hem yeni imgecilerin bireyselliklerini vurgulamakta hem de çoğulcu dönemin ruh halini özetlemektedir.

SONUÇ

Yeni İmge Resmi sergisinde yer alan on sanatçının resimleri incelendiğinde; birbirlerinden bağımsız biçimleme stillerini barındırdıkları, soyutlama ile figür resmi arasında eser ürettikleri, genellikle basit, sıradan imgelere yer verdikleri, indirgemeci bir yaklaşımda oldukları, hem modernden hem de postmodernden özellikler barındırdıkları, resimlerinde anlatıya yer verirken aynı zamanda onu belli biçimlerde durdurdukları, yüzey ekspresyonuna önem verdikleri söylenebilir. Smith (1987), Yeni İmge Resmi sergisindeki çalışmaları değerlendirirken sanatçıların çoğunun iki kuşak

sanatçı arasında kalmış oluşuyla daha büyük bir şeye işaret ediyor olabildiklerini söyler. 1970'lerin başlarındaki Amerikan ressamlarının, saf soyutlama ilkeleriyle yaşadıkları güvensizlikler ve ondan saparken hissettikleri şeyler. Yeni imgeciler minimal ve kavramsal sanatın katı entelektüel titizliğinden kaçınarak, daha duyuşal ve açıkça iletişimsel nitelikleri tercih ederken, hala ilerleme fikrine ve belki de bir neslin doğrudan öncekinden yola çıkarak çalıştığı inancına bağlı kaldılar. Bu da biçimsel olarak soyutlamayla figürasyon arasında kalan sanatçıların çalışmalarında yarı soyutlamacı, anlatımcı ama minimalizm kadar kavram odaklı eserler çıkarmalarına yol açtı denilebilir. Smith'in eleştirisinde de vurguladığı, arada kalmış genç sanatçılar yeni ama ihtiyatlıydılar. Rothenberg, "kuralların çiğnenmesinin dikkatli bir şekilde ele alındığını" (Sandler, 1998, 195) söylerken büyük ihtimalle bu ihtiyatlı havadan söz ediyordu. Sanatçılar bir yandan dönemim plüral yapısının onları değişime yönlendirdiğinin farkında bir yandan da var olan belirsiz çoğulculuk içerisinde geçmiş resimleme kodlarına tutunuyorlardı.

Sandler (1998), "Yeni imge ressamaları, resimlerinin görünüşte kötü olması nedeniyle, gelenekçiler tarafından saldırıya uğradı. Yaptıkları yeni değilse bile görüntülerin tuhaflığı ve beceriksizliği ve uygulamanın kötülüğü nedeniyle, alışılmadık görünecek kadar kışkırtıcıydı" (s. 195) der. Aslında, figüratif resmin eleştirilmesi modern sanatın tarihinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. C. Greenberg, *Modernist Resim* başlıklı yazısında "Sanatın geçmişi olmazsa, geçmişin mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve zorunluluğu olmazsa, modernist sanat diye bir şey olanaksız olur" (Harrison ve Wood, 2011, s. 822) diyerek geleneksel ya da eskiyi de modernin devam edebilmesi için gerekli gördüğünü ısrarla vurgulasa da figüratif olanı açıkça küçük olarak tanımladığı *Avangard ve Küçük* başlıklı yazısı, ya da Baselitz'den başlayarak neredeyse tüm yeni dışavurumcuları eleştiren Donald Judd'un ünlü kritiği, figüratifin eleştirilmesi bağlamında ilk akla gelebilenlerdir.

Görünen o ki 70'lerin kendine özgü yapısında sanat üretmek, sanatçılar açısından teorik birkaç problemi de beraberinde getirmektedir. Bir yandan yeni olma düşüncesi ve avangard ilerlilik anlamını yitirmeye başlamış, diğer yandan ise postmodern çoğulculuk içerisinde 'yüksek sanat- düşük sanat', 'usta sanatçı - genç sanatçı', 'kadın sanatçı- erkek-sanatçı', 'Amerikalı - Avrupalı - hispanik - siyahi sanatçı' gibi düalist düşünme biçimleri anlamsızlaşmaya başlamıştır. Bu durum gerek günlük hayatta gerek sanat ve kültür alanında sezilebilen değişimler yaşanmasına yol açmıştır. Bu değişim yalnızca plastik sanatlarda değil, sinemada ya da edebiyatta

da belirli göstergelere yol açmıştır. Örneğin Marlon Brando'nun 1973 yılındaki Oscar ödülünü geri çevirip törene kendisinin yerine Apaçi kanı taşıyan bir oyuncu olan Maria Cruz'u (Sacheen Littlefeather) göndermiş oluşunu 70'lerin plüralist ruhunun ve bu değişimlerin dışında tutmak zordur.

Bu kültürel ve estetik iklimde, bir geçiş döneminde sanat üreten 'genç' sanatçıların buldukları sanatsal konum ve eserlere yansıyan çelişkiler bu makalede incelenmiştir. Önceki kuşaktan tam olarak kopamasa da değişimi hissedenden, bunu imgeye ve boyaya yaklaşımlarında gösteren yeni imgeciler, postmodern dönemin erken resimsel yaklaşımlarını mutlaka postmodern estetik biçimleri ya da kavramları açısından ele almamışlardır. "1970'lerden 1980'lere geçerken uluslararası sanat sahnesinde resmin büyük bir güç olarak geri dönüşünü müjdeleyen güçlü bir karşı tepki dalgası vardı" (Perry ve Wood, 2004, s. 92). Yeni imgeciler de bu dalgada 'eski'yi yermek amacıyla ve avangard bir tutumla 'yeni'yi tercih etmemeleri; 'kötü'yü aşağı bir form görmemeleri ve 'başarıyla tamamlanmış eser' fikrinden uzaklaşmaya başlamalarıyla yer almışlardır. 70'lerden 80'lere geçişteki zemin kaymalarını, usta sanatçı anlatısının tükenişini de bir anlamda haber vermişlerdir. Thompson'ın (2012), "Müzelerin aşikâr rolü, bir sanatçının en yüksek markalaşma düzeyine erişmek için aşmak zorunda oldukları kapı bekçileri olmaktır (s. 319) şeklinde radikal tespiti, sanat dünyasından 'onay almanın' önemli bir müzede sergilenmekten geçtiğini de belirtir. Yeni imge ressamı, 1970'lerin sanatında sürmekte olan önemli estetik değişikliklerin daha iyi anlaşılmasına yönelik olarak atılan ilk adımlardan biridir ve serginin New York'un önemli bir müzesinde gerçekleşmesi bağlamında da ilk resmi onayıdır denilebilir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2010). *Birleşmeyen Sentez* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Archer, M. (2015). *Art Since 1960*. London: Thames and Hudson.
- Ashton, D. (1990). *A Critical Study Of Philip Guston*. California: University of California.
- <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4x0nb2f0;query=;brand=ucpress>.
- Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı* (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim.
- Cengiz, M. (2009). *İmge Nedir* (1.Baskı). İstanbul: Şiirden.
- Close, C. (2007, 1 Temmuz). Joe Zucker by Chuck Close. *Bombmagazine*.
<https://bombmagazine.org/articles/joe-zucker> Erişim Tarihi: 2 Ocak 2022
- Connor, S. (1997). *Postmodernist Kültür* (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çelikcan, H. ve Aksoy, Ş. (2020). Sanat Temelli Araştırma Yöntemi Otoetnografi. *Journal of Arts*, 3, (4), 353-366. <https://doi.org/10.31566/arts.3.023>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (Çev. S. Atay ve G.E. Yılmaz). İzmir: Karakalem.
- Fulford, R. (2014). *Anlatının Gücü* (Çev. E. Kardelen). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gagossian. (2021). Neil Jenney. *Amerikan Realism Today*.
<https://gagosian.com/exhibitions/2021/neil-jenney-american-realism-today/>
Erişim Tarihi: 2 Aralık 2021
- Goncalves, G. (2012). Pluralism From The 1970s and 1980s and The Social Agenda That It Encompassed. *Academia*.
https://www.academia.edu/2033830/Pluralism_from_the_1970s_and_1980s_and_the_Social_Agenda_that_It_Encompassed Gisangela Goncalves. Erişim Tarihi:

19 Mayıs 2022

Goodman, J. (2012, 20 Haziran). Abstraction and Representation On Equal Terms: A Studio Visit With Denise Green. *Art Critical*. <https://artcritical.com/2012/06/20/denise-green/> Erişim Tarihi: 13 Kasım 2021

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi.

Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre.

Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç* (Çev. K. İnal). Ankara: Dost.

Kahraman, H.B. (2002) *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (1.Baskı). İstanbul: Everest.

Kuryel, A. ve Fırat, B. Ö. (Ed.). (2015). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (1. Baskı). İstanbul: İletişim.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis.

Küçük, M. (Ed.). (2011). *Modernite Versus Postmodernite* (1. Baskı). İstanbul: Say.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamin Görüntüsü* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Lyotard, J.F. (1994). *Postmodern Durum* (Çev. A. Çiğdem). İstanbul: Vadi.

Moma. (2007). Multiplex: Directions in Art, 1970 to Now. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/54> Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2022

Perry, G. ve Wood, P. (Ed.). (2004). *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University.

Rifkin, N. (1989). *Robert Moskowitz*. London: Thames and Hudson.

Saltz, J. (1999, 16 Şubat). The Way We Were. *Village Voice*.

<https://www.villagevoice.com/1999/02/16/the-way-we-were/> Erişim Tarihi: 3 Şubat 2022

Sandler, I. (1998). *Art of The Postmodern Era*. Colorado: Westview.

Smith, R. (1987, 2 Ağustos). Art; A Painting Landmark In Focus. *The New York*

Times.

<https://www.nytimes.com/1987/08/02/arts/art-a-painting-landmark-in-focus.html> Erişim Tarihi: 2 Şubat 2022

Stallabrass, J. (2016). *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim Söz ve Yazı* (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı.

Tate. (____). Art Term Pluralism. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pluralism> Erişim Tarihi: 1 Ekim 2021

Terras, L. (2008). Robert Moskowitz, New Paintings. *Lucien Terras*.

<http://lucienterras.com/archive/robert-moskowitz-new-paintings/> Erişim Tarihi: 13 Ocak 2022

Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat* (Çev. R. Akman). İstanbul: İletişim.

Zekâ, N. (Ed.). (1990). *Postmodernizm* (Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan). İstanbul: Kıyı.

Maddi Olmayanın Sürükleyici Deneyimi

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 13.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1151965

Dr. Öğr. Üyesi Başak ŞİRAY
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
basaksiray@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3327-7925

ÖZ

Bu çalışma yirminci yüzyıl avangart sanatçıları ile başlayan sanat eserinin bütünsel ve dokunsal algısının izini, kavramsal olarak Moholy-Nagy'nin film kuramında ve Benjamin'in çığır açan metni "Teknik olarak Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı"nda arar. Mayeryalite üzerinden benzer bir izleği güncel yeni medya kuramlarında da takip eden bu makale, özellikle Mark Hansen'in insan bedeninin dijital ve gayri maddi imgeleri kavramada merkezi bir konumu olduğu iddiasına ve imgenin duygulanım yoluyla çerçeveslendiği fikrine odaklanır. Makalede seçilmiş sanat işlerinde benzer bir dokunsal dönüşün kuvvetlerini araştırılır. Video ve yeni medya gibi gayri maddi sanat işleri ile genişleyen günümüz sanatında, sürükleyici deneyim ve etkileşim ile dokunsal örüntüsünün uzam ve zamanda yayılışı incelenir. Dokunsallığını yeniden düşünmeye amaçlayan bu makalede çoğunlukla dijital çalışmaların gayri maddi doğasının izleyicilerin bedenlerinde yarattığı etkiler aracılığıyla nasıl maddileştirdiğine bakılıp, ışık ve video yerleştirmeler gibi mekânı dokunsal olarak değiştiren işlerin materyal yönleri araştırılacaktır. Sürükleyici deneyime gönüllü izleyicinin, davet edildiği dokunsal uzam zaman devamlılığında yaratılan etkilerin ve deneyimlerin dönüştürücülüğü tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: sürükleyici deneyim, dijital, bedenlenme, materyalite, dokunsal

Şiray, B. (2022). Maddi Olmayanın Sürükleyici Deneyimi
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 266-277.

Immersive Experience of the Immateriality

ABSTRACT

This article sheds historical light to the holistic and tactile perception of the artwork, initially suggested by twentieth-century avant-garde artists and conceptually elaborated in Moholy-Nagy's film theory and Benjamin's groundbreaking text, "The Work of Art at the Age of Mechanical Reproduction". Following a similar trajectory through materiality in contemporary new media theories, this article focuses in particular on Mark Hansen's claim that the human body is central to grasping digital and immaterial images. It explores the forces of a similar haptic turn in selected artworks. Expanding with immaterial art works such as video and new media, today's art examines the immersive experience and interaction exploring the spread of its haptic structure in space and time. This article, which aims to rethink tactility, will analyze the material aspects of artworks that change the space haptically, such as light and video installations, by looking at how the immaterial nature of digital artworks is mostly materialized through their influences on the bodies of the viewers. The transformative nature of effect and experience created in the tactile space-time continuum, to which the volunteer viewers of these immersive art experiences are invited, will be discussed.

Keywords: immersive, digital, embodiment, materiality, haptic

GİRİŞ

Günümüzün dijital dünyasında, duyusallık, dokunsallık, hassaslık gibi özellikler özellikle sanat tartışmalarında çok daha merkezi bir konuma yerleşmektedir. Şeyler ve ilişkiler gittikçe daha dijital hale gelirken, analog ve dokunsal olana ilgi dramatik bir şekilde artmaktadır. Wilhelm Schmid, tam da yaşadığımız bu çağda “dijital duyarsızlaştırmanın, cihazlardan uzaklaşarak duyusallığın yeniden keşfedilmesine yol açtığını” savunmaktadır; onun düşüncesinin izini cansız ekranlardaki tüm sekme hareketlerimizde, kaydırma ve dürtme jestlerinde görebileceğimiz gibi, dijital ve gayri maddi olanın dokunma ihtiyacını uyandırdığını ve arttırdığını söyleyebiliriz (Schmid, 2020, s. 9). Benzer şekilde, çağdaş tartışmalar yeni görselleştirme teknolojileri ve dijital görüntüleme üzerinden bedenlenme kavramına, etkileşimin ve sürükleyici deneyimin ortaya koyduğu dokunsal duyu üretme ihtiyacımıza odaklanırlar. Bununla birlikte, bir sanat eserinin dokunsallığı konusu ve dokunsal doğası yeni bir şey değildir. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, tıpkı bu çağın dijital imge üretim olanaklarının yaygınlaşması gibi hızla endüstriyelleşen toplumun ihtiyaçlarına yönelik kitle iletişim araçları kurulmuştur.

Dokunsal İmgenin Yakın Tarihsel İzleri

Uluslararası avangart sanatçılar radyo, film, resimli dergiler, ses kayıtları gibi yeni kültür araçlarını geleneksel sanat eserinin sınırlarını test ederek her tür sanatsal pratiğe uyarılmanın yollarını aramışlardır. Uluslararası Avangart sanatçılar tüm insanlara ulaşabilecek kültürün bu yeni araçlarına katkı sağlayabileceklerini de düşünmüşlerdir (Staniszewski: 1995, s. 242). Kendilerini ve onları çevreleyen modern dünyayı medya, reklam ve popüler kültür mecraları aracılığıyla yaratıcı bir şekilde dönüştürebilecekleri hayaline kaptırılmışlardır. Ancak Uluslararası Avangardın modern toplum ve gündelik hayat hakkındaki ütöpik vizyonu başarılı olamadığı gibi sanatın ve sanatçının geleneksel algısında açtığı yarığın toplumun geneli tarafından değil, yalnızca belirli bir entelektüel kitlenin algıladığını ve kavramsal olarak takip edebildiğini görebilmekteyiz. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın avangart sanatçılarından en önemli katkılarında biri gündelik hayatın materyallerini -Braque ve Picasso'nun kolajları ya da Duchamp'ın hazır nesnelere gibi- sanatsal uygulamalarda kullanmaları olmuştur. Böylece, yalnızca gözün hegemonyasında gelişen sanatsal üretim süreçlerine dokunsal olan tanıtılmış ve daha bütünsel bir duyumsamanın yolları aranmaya başlanmıştır.

Dokunsal algı, Laszlo Moholy-Nagy'ye göre eğitim alanını erken avangart filmlerde bulur. Moholy-Nagy *Resim, Fotoğraf, Film* (1925) adlı kitabında statik ve kinetik kavramların temel öğelerini vurgular, optik bileşimi ele alır ve hareketli soyut imgelerde – ya da kendi tabiriyle “değişen soyut resimsel varyasyonlarda” – ışık, mekân-zaman sürekliliği konusunu işler” (Moholy-Nagy, 1925/2019, s. 15-16). Moholy-Nagy Walter Ruttmann'ın ışıklı animasyon masasında yarattığı soyut formlara, Viking Eggeling'in optik-zamansal unsuru keşfine ve Hans Richter'in hareketin sentezinde ışık-uzam-zaman sürekliliğine atıfta bulunur. Moholy-Nagy'ye göre, bu animasyonlar yeni ifade olanakları açan sürekli bir ışık oyunu (lichtspiel) işlevi görür. Moholy-Nagy sanat çalışmalarında ve film kuramında sanatsal yaratım ve algılama süreçlerine bütünsel bir şekilde bakmak gerektiğini savunur ve sanatın zaman içinde değişen yeniden üretim tekniklerinin koşulları altında üretilmesi ve algılanması için tüm duylara eşit ağırlık verilmesi gerektiğini gösterir (Elsaesser, Hagener, 2010, s. 120). Zaman ve mekân kavramlarının hareket ve ışık üzerinden heyecanla tartışılmaya başlandığı yirminci yüzyıl başında Moholy-Nagy film malzemesi ile “yeni ortaya çıkan zaman unsurunun, sürenin ve sürekli genişleyen yapısının, gözlemcide artan bir aktivite seviyesi ürettiğini” söyler (Moholy-Nagy, 1925/2019, s. 18). İzleyicinin bu yeni konumlandırılması göz önüne alındığında onun aktif bir gözlemci olduğu, kendini izlediği hareketli görüntüde iki kuvvetle - kontrol ettiği ve aynı anda optik olaylara katıldığı - içine girmeye davet edildiği iddia edilir. Dokunsallıkla ilgili olarak, bu yaklaşım “filmsel materyalden çok alıcı özneye odaklandığından”, izleyicinin estetik deneyimi, estetik nesnenin kendisinden daha önemli hale gelir (Elsaesser vd., 2010, s. 120). Moholy-Nagy'den neredeyse yüzyıl sonra bütüncül dokunsal yaklaşımın günümüz sanatında etkileşim ve sürükleyici (immersive) deneyim üzerinden tartışıldığını, izleyicinin karşılaştığı sanat yapıtıdan çok, karşılıklı ilişkiden üretilen etki üzerinden sanatsal olanın cismanileştiğini, izleyicide bedenlendiğini görürüz.

Medya ve kültür çalışmalarında tarihin en çok referans verilen ve en önemli makalelerden biri olan Walter Benjamin'in “Teknik olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı” (1936) adlı metnine başvurduğumuzda, bu yazının da konusu olan dokunsallıkla ilgili tahlilleri bulmak mümkündür. Benjamin'in de işaret ettiği gibi, 20. yüzyıl başlarında teknik olarak yeniden üretim olanaklarının sanat yapıtlarının etkilerini baştan sona değiştirdiğini ve sanatın kendi üretim koşullarını ve süreçlerini yeniden düşünmemize sebep olduğunu söyleyebiliriz (Benjamin, 1936/2015, s.12). Önceleri el işçiliğinin ön planda olduğu, elle hazırlamanın işe dahil edildiği yeniden

üretim süreçleri (litografi ya da matbaada harf klişelerinin elle dizilimi gibi) 20. Yüzyılda fotoğraf ve ileri baskı teknikleri ile birlikte yerini göze devretmiş ve gözün teknikteki hükmü başlamıştır. Yalnız gözle karşısında dikilip, tefekkür edebileceğimiz sanat eseri algısının yaşadığımız teknik çağda değiştiğini, ayrıca dönüşen sanat pratiklerini algılamakta yalnız göze indirgenmiş bir algının zayıf kalacağını ima eden Benjamin bize dokunsal olanın gerekliliğini gösterir (Benjamin, 1936/2015, s. 52-55). Dokunsallıkla ilgili olarak Benjamin, Dadaistlerin "ellerinden çıkan her nesnenin, 'aura'sını acımasızca yok etmeyi başardıklarını" söyler (Benjamin, 1936/2015, s. 52). Dadaistlerin yapıtlarının izleyiciyi sarstığını ve bu yolla dokunsal (taktil) bir nitelik kazandıklarını belirtir (Benjamin, 1936/2015, s. 53). Sinema değişen odak noktalarıyla şok etkisi yaratırken, Dadaistler de yapıtlarında ahlaki şok etkisi yaratarak dokunsal olanakları ortaya çıkarmışlardır. Dokunsallığı alışkanlıklar üzerinden açıklayan Benjamin, mimari yapıtları algılamamız üzerinden örnek verir: ona göre "böylesi bir algılama ünlü bir bina önünde dikilen gezginin yoğunlaşmış ilgisine bakarak anlaşılmaz. Görsel açıdan tefekkürün ifade ettiği anlamın dokunsal açıdan muadili yoktur. Dokunsal algı gösterilen ilgi aracılığıyla değil, alışkanlıklar¹ aracılığıyla ortaya çıkmaktadır" (Benjamin, 1936/2015, s. 55). Alışkanlığın yanı sıra dokunsal algı, derin tefekkürün tersine, aynı zamanda "kendiliğinden rastgele fark ediş biçimini de almaktadır" (Benjamin, 1936/2015, s. 55). Dolayısıyla böyle bir algı, dikkat dağınıklığı ve alışkanlıklarla üstünden geçilen davranış belleği ile deneyimlenen mekânda kendiliğinden oluşmaktadır. Mimari alanların deneyimlenmesi örneğinde görüldüğü gibi dokunma hissi yaratan çevre bilinci kaçınılmazdır. Dokunsal, alışkanlıklara bağlı bu algı asıl antrenman sahasını da sinemada bulmaktadır (Benjamin, 1936/2015, s. 56). Sinema, sürekli değişen mekânları ve odak noktalarıyla dokunma duyusuna hizmet eden şok etkisi yaratır. Filmde dokunsal algı, dikkat veya tefekkür yoluyla değil alışkanlıklar yoluyla ortaya çıkar. Bu nedenle, bu tür bir algı, dikkatin dağılması ile alışkanlıkların yeniden ayarlanması arasındaki eşikte kendiliğinden oluşur.

Sinema ile alışkanlıkların mekân deneyimi üzerinden dokunsal bir ilişki yaratan günümüz sanatçılarından birisi, yapısal filmin örneklerini veren bir medya sanatçısı olan Anthony McCall'dur. McCall'un *Katı Işık Filmleri (Solid Light Films, 1971-2014)* adlı çalışmaları filmin soyut görselleştirme alanına yeni bir boyut ekler. McCall'in

¹ Dönemin diğer eleştirel kuramcısı olan Erwin Panofsky de *Skolastik Mimari ve Gotik Felsefe* adlı kitabında alışkanlıklar (habitus) kavramını ele almıştır. Daha sonra 'habitus' kavramı sosyolog Pierre Bourdieu tarafından kültürel etkileşim alanında derinleştirilmiştir.

Katı Işık Filmleri (1971-2014) sinema, heykel ve çizim arasında örtüşen bir alanda durmaktadır. Sinema salonunda pasif oturan izleyicinin yatay ve durağan algısını aktif bir çağdaş sanat izleyicisinin akışkan mekân deneyimi ile dönüştürür. “katı ışık” adlandırmasının ışığın doğasına yöneltilmiş (partikül mü yoksa bir dalga mı olduğu sorusu) güzel bir paradoks olduğunu söyleyen Hal Foster, McCall'ün izleyiciyi bu paradoksla zihinsel olduğu kadar duysal bir zeminde oynamaya davet ettiğini belirtir (Foster, 2013, s. 366-67). *Bir Koniye Tasvirleyen Çizgi* (*Line Describing a Cone*, 1973) ile *Katı Işık Film* çalışmalarına başlayan McCall, filmin uzam-zamansal ilişkisini izleyicinin etkileşimine açar. Yansıtılan çizgi çizimlerinin canlandırılmasının fizikselliği, izleyicinin mekânsal alışkanlıklarının tersyüz edilmesi ile dokunsal olarak ortaya çıkar. Böylece çizgi izleyicinin belleğinde bedenlenir.

Katı Işık Filmleri aslında ekrandaki görüntüyü değil, ışıklı, hacimsel ışının heykelsi özelliğini öne çıkaran basit projeksiyonlardır. Sisle dolu karanlık alanlarda, projeksiyonlar, geçici mimari öğeler, duvarlar gibi yavaş yavaş genişleyen, büzülen, hatta alanı kucaklayan soyut figürlere, elipslere ve dalgalara dayanan üç boyutlu yarı saydam ortamlar üretir. Bir tür mimariyi andıran bu ışık yansıtılmalı sahneler, kamusal alan ve filmik alan arasındaki ilişkiyi değiştirerek izleyicileri katılımcılara dönüştürür. McCall, izleyicilerin bedenleri ile bu geçici formların kesişmesine, birbirine dokunmasına, birbirlerini dönüştürmesine izin verir. 16 mm film yerine artık dijital üretim tekniklerini kullanan sanatçı, başından beri heykel ve sinema arasında konumlandırılabilen bu işlere 2000'li yıllardan sonra ürettiği yapıtlara “nefes”, “seninle benim aramda”, “seninle yarı yolda buluşmak”, “çiftiyle birleştirme”, “çift negatif” gibi fiziksel bedenin varlığına işaret eden isimler vermiştir. McCall, katı ışık yerleştirmelerindeki beden referanslarına hem ışığı takip eden ayak izlerini hesaplayarak, hem de yukarıdan yere yansıtılan dikey yansıtılmalarda ayakta duran izleyicilerin yarı saydam alanın zarını göstermesine ve omurgasını oluşturmasına yön vererek yer verir (Foster, 2013, s. 381). Filmin ve ışığın cismaniliği, birlikte paylaşılan dokunsal bir zamansallığın bedenlenmesi olarak karşımıza çıkar.

McCall'un *Katı Işık Filmleri* (1971-2014) gibi gayri maddi bir mimarinin ve ışığın beden üzerinde yarattığı benzer dokunsal etkiye odaklanan James Turrel, *Ganzfeld “Aural”* (2018) adlı ışık-zaman-uzam yapısı ile uzam zaman devamlılığını alışkanlıklar ve tereddüt arasında yeniden test ederek ve uyarlayarak bir başka sürükleyici (immersive) sanat yapıtına dönüştürür. James Turrel'in Berlin'de Yahudi Müzesi'nin bahçesinde geçici bir yapı olarak kurulan *Ganzfeld “Aural”* (2018) işi belli sayıda

izleyiciyi belirli aralıklarla içine alan sürükleyici (immersive) bir yerleştirmedir. Ganzfeld "Aural"a girdikten sonra izleyiciler ilk olarak ne ışık kaynağını farkedebiliyorlar ne de içinde buldukları mekânın boyutlarını ortaya çıkaran bir alana daldıklarını algılayabiliyorlar. İzleyicinin gözleri sürekli ışık çakmaları ve ortam sisi ile referans çerçevesini kaybeder; bakışları serbest kalır ve görmek yerini derinlikli bedensel dokunsal duyumsamaya bırakır. Işık, renk ve boşluk birlikte evrilir ve birbirine geçer. Yerleştirmenin kademeli renk değişimleri, ışık çakmaları ile noktalanır. James Turrell izleyicilerden ışığın etkisinin tam olarak ortaya çıkmadan önce gereken alışma zamanını ve dalmaya açık bedensel açıklığı talep eder. Bir süre sonra aniden, en ufak uyaranları ve değişiklikleri algılamaya hazır oluruz. İçerideki yoğun sis ve ışığın erittiği mimari köşeler ve duvarlar, geniş kar veya gece karanlığını anımsatan boşluk rüyaları gibi deneyimlere yol açar. Işık, boşluk, sis bedene çarpan dalgalar gibi yankılanan dokunsal hem katı hem de akışkan bir maddi deneyime dönüşür.

Derinlikli Duyumsama, Sürükleyici Deneyim (Immersion) Estetiği

1990'ların sonunda ve 2000'li yılların başında derinlikli duyumsama ya da sürükleyici deneyim (immersion) denince akla daha çok Sanal Gerçeklik (VR) gözlükler ve siber uzayın içine dalan verileri bir büyüteç gibi toplayan ortamlar gibi daha karmaşık teknik medya araçları ile ilişkilenen düzenlemeler gelirdi. 2010'dan beri derinlikli duyumsamanın yani yoğun, insanı içine alan, sürükleyici bir deneyimin anlamının sadece dijital medyanın gün geçtikçe artan gündelik etkileşimi olmadığını, her şeyden önce gerçekle sanalın, dünya ile imgenin, gerçeklik ile kurgunun ayrımlarının azaldığı fakat geçirgenliklerinin, geçiciliklerinin ve sınırlarının bulanıklığının farkına varıldığı tasarlanmış mekânların, deneyim mekânlarının etkileşiminin olduğunu görürüz (Kolesch, 2021, s. 422). Sürükleyici deneyim burada yakınlığın ve uzaklığın, kendiliğin ve dünyanın, öznenin ve nesnenin, üretici ve ürünün birbirine bağıllığı ve iç içe geçmişliğini, aynı andalığını yakalayabilmek için araçsallaştırılır. Sürükleyici deneyim, eleştirel mesafe ve duyumsamanın yakınlığının ortasında ve karşısında olmak için potansiyel olanı mobilize eder (Kolesch, 2021, s. 422).

1982 yılından beri birlikte çalışan Kanadalı sanatçılar Janet Cardiff ve George Bures Miller sürükleyici yerleştirmeler ortaya koyar, ses kayıtlarının rehberliğinde çeşitli manzaralar, mekân dokuları arasından katılımcı izleyicilerin yolculuklarını tasarladıkları yürüyüşler yaratırlar. Çoğunlukla yürüyüşlerde ses ve hareketin izleyici deneyimi ile kurulan etkileşimi sayesinde mekân canlandırılır, harekete geçirilir.

Mekânların karşılıklılığı gerçeklik hissini manipüle eder. Sanatçıların *Edinburgh için Gece Yürüyüşü* (*Night Walk for Edinburgh, 2019*) adlı 55 dakikalık video yürüyüşünde izleyici katılımcılar ellerinde tuttuğu telefon ekranlarında daha önceden dansçılarla aynı sokak ve mekânlarda çekilmiş ve kurgulanmış görüntüleri bir yandan izlerler, bir yandan da kulaklıklarındaki anlatıcı video sesin yönlendirmesi ile belirlenmiş yürüyüş yolunda ilerlerler. Yürüyüş, kimsenin dışarıda kalamadığı açık bir sahneye dönüşür. Ses ve atmosferin de payı olduğu bu açık sahne alanında oyuncu ve izleyici kavramları arasındaki ayırım da ortadan kalkar. Görüntüler sanki gerçek zamanlıymış gibi, tam da izleyicilerin bulunduğu yerde çekilmiş gibi görünür. Gerçek dünyada bir başkası geçerken videoda başka bir zamanın figürü geçer ve iki gerçeklik izleyicinin telefondaki video görüntüyü kaldırıp aynı mekânsal perspektife denk getirmesiyle birbirine hizalanır. Yerin fiziksel özellikleri ile bir aracı dolayımı ile kadrajlanan aynı yerin kurgusu arasında kalan izleyici kendini yerinden edilmiş hisseder. Kulaklıklardan gelen sesler üç boyutludur ve önünüzdeki iki dünyayı daha da birleştirmektedir. Sesle, diğer katılım biçimleriyle, hareketle ve yürüyüşle dünya içinde yeni bir dünya yaratılır ve böylece bu kurgu dünya daha canlı kılınır. İzleyicilerin sürükleyici deneyimi basit bir video görüntüsünü izlemenin ötesine geçerek, dokunsal mekâna uzanır, ortam ve çevre ile kurulan alışkanlıklara dayalı olan ilişki hafıza, tarih ve hikâyenin zamansallığı ile bağlantı kurar.

Katılımcı sanat bağlamında, izleyicinin karşılaştığı sanat yapıtının içine ya da olayına kendini daldırması ile işin etik ve estetik boyutları birleşir. Ancak bu boyutların birleşmesi tek bir boyuta düşülmeden ve iki boyuttan birine ayrıcalık tanınmadan veya ona herhangi bir öncelik atfetmeden gerçekleşir ki böyle bir durumda estetik oyun ve somut toplumsal eylemin öğeleri birbiriyle iç içe geçer (Kolesch, 2021, s. 437). Benzer şekilde *Edinburgh için Gece Yürüyüşü* (*Night Walk for Edinburgh, 2019*) video yürüyüşünün sürükleyici deneyiminde ikilikler ortadan kalkar, sanal ve gerçek, oyuncu ve izleyici, üretici ve ürün, gözlemlenen dünya ile hissedilen dünya birbirine geçer. Bu geçişken konumlanma ile alışkanlıklarda yapılan kısa devre izleyicinin bakışını dönüştürür. İzleyici, katılımcı yeni faillikler üzerine düşünür ve izlemenin, katılmanın eleştirel mesafesi ile dokunsal yakınlığın, duyumsamanın eşiğinde gidip gelir. Sabitlenmeyen bu hareketli deneyim yaratıcı ve özgürleştirici seyir hallerini çağırır.

Dijital İmgenin Bedenlenmesi

Mark Hansen, *Yeni Medya için Yeni Felsefe* (2004) adlı kitabında, posthümanizmle ilgili tartışmaların da merkezinde yer alan cisimleşme, faillik ve dijitallik konularını ele alırken, dijital sanattaki görüntüyü salt görselin ötesine geçen terimlerle tanımlar (Hansen, 2004). “Dijital görüntünün”, bilginin algılanabilir hale geldiği tüm süreci kapsadığını savunarak, bedeni görüntü oluşturmak için bilgiyi filtreleyen bir araç olarak ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Bilgiyi işleyen ve filtreleyen bir beden üzerinden görüntünün kurulumu fikriyle, Hansen teknolojik aşkınlığın hâkim nosyonlarına karşı çıkar ve böylece dijital çağda insanın vazgeçilmezliğini savunur. Hansen, yeni medya sanatını ve teorisini, Henri Bergson'un duygulanım ve hafızanın algıyı saf hale getirdiği argümanı ışığında incelemektedir (Lenoir, 2004, s. xx). Hansen, dataları önceden var olan teknik formlara dayanarak sadece görüntüler olarak işlemek yerine, görüntüleri oluşturmak için duyular yoluyla “insan bedeninin çerçeveleme işlevi”ni savunarak dijital çağ için gayri-maddilik argümanını güncellemektedir (Hansen, 2004, s. 7). Bu çerçeveleme işlevi, Hansen'in “dijital görüntü” olarak adlandırdığı şeyi verir (Hansen, 2004, s. 8). Çerçevenin bu yeni “somutlaşmış” durumunun doğrudan dijital devrime karşılık geldiğini savunur. Dijitalleştirilmiş bir görüntü, gerçekliğin sabit bir temsili değil, tam esnekliği ve erişilebilirliği ile tanımlanır (Hansen, 2004, s. 9). Yeni medyanın etkileşimi izleyicileri sadece kullanıcılara dönüştürmez; görüntünün kendisi bedenin onu algılama süreci haline gelir.

Kitabının altıncı bölümünde Hansen, Robert Lazzarini'nin 2000 yılında Whitney Müzesi'nde sergilediği *Kurukafalar (Skulls)* adlı çalışmasını inceler. Robert Lazzarini, iyi aydınlatılmış, temiz ve aydınlık bir odanın duvarlarına, duvardan bir karış kadar çıkıntı yapan, göz hizasında asılı, küçük boyutlu dört kafatasından oluşan heykelsi bir enstalasyon yerleştirmiştir. Lazzarini, gerçek bir insan kafatasını lazerle tarayarak üç boyutlu bir CAD (bilgisayar destekli tasarım) dosyası oluşturmuş ve ardından çeşitli bozulmalara maruz bıraktığı bu çarpık dosyaları, katı kemiğe dökülmüş dört heykel için model haline getirmiştir. Lazzarini'nin bu çalışması, bir perspektif krizini katalize ederek, alışılmış algısal beklenti ve kapasitelerimize tamamen yabancı bir dünyadan insanlarla yüzleşme işlevi görmektedir (Hansen, 2004, s. 200). Kültürel ya da fiziksel alışkanlıklarımız ve deneyimlerimizle oluşturduğumuz bedensel, duyuşsal hafızamızın eşiğinde karşılaştığımız bu bozulmuş, çarpık imgeyi tekrar tekrar düzeltip, restore etmek isteriz. Hansen, Lazzarini'nin heykelimsi formlarının bu yolla tekinsiz olduğunu

belirtir. Kurukafayı andıran bu çarpıtılmış üç boyutlu imgeler karşısında ne kadar kafamızı eğip, bakışımızı değiştiresek de, hareket edip, karşısında konumlandığımız yerimizi değiştiresek de bu imgelerin bizden beklediklerini karşılayamayız. Karşılaştığımız imgelerin dokunsal mekânında “bu tuhaf heykelimsi nesnelere her birinin perspektifine bakış açımızı hizalamaya kalkıştığımız her çabada inanılmaz derecedeki yabancılaşma hissinin giderek arttığını deneyimleriz” ve “sanki bu kurukafalar bakışımızı karşılamayı reddediyorlarmış gibi” kendi karşı pozisyonlarını korurlar (Hansen, 2004, s. 198). Hansen Lazzarini'nin bu çalışmasıyla yeni medya çalışmalarında dijital ve gayri maddilik tartışmaları tarafının karşısında beden, çarpık kurukafa gibi dijital olarak üretilmiş imgelerin algılanmasında aslında ne kadar merkezi bir konumda olduğunu ve dokunsallıkla bu karşılaşılan eksik imgelerin onarıldığını bize hatırlatır.

Duygulanım üzerindeki bu odaklanma, özellikle zihin ve beden arasındaki klasik batı ikilemlerinin uzun tarihini aşılabilir hale getirmektedir. Duygulanım (affect) teorisi, artık bölünmeyi kabul etmeyen, bunun yerine maddenin ve madde olmayanın akışkan iç içe geçişine vurgu yapan bilincin, düşüncenin, zihnin ve dilin yeni bir resmini getirmektedir (Angerer, 2007/2015, s. 1-2). Duygulanım yoluyla çerçevelenen ya da odaklanılan sürükleyici deneyimler, zihnimiz yoluyla kontrol etmeye çalıştığımız dışsal bir imge ile alışkanlıklarımız dolayısıyla dokunsal olarak biçimlenen içsel bir imge arasındaki geçişkenlikte konumlanır.

Son zamanlarda, dijital verileri mekânsal görselleştirmeleri ile çok konuşulan, kendini yapay zekâ, yaratıcılık ve mimarinin kesiminde konumlandırılan güncel bir medya sanatçısı olan Refik Anadol'un Pilevneli'de sergilediği *Makina Hatıraları: Uzay* (2021) adlı kişisel sergisi bize dijitalin dokunsal bir izlek oluşturduğu benzer alanlar açar. Sergide bulunan eserler halka açık uzay verilerinin makina öğrenimi algoritmaları kullanarak yapılan kavramsal ve biçimsel analizleri sonucu oluşturulmuştur. Yapay zekanın hazır veri kümeleri arasında kurduğu bağlantılar sonucu hazırlanan içerik, Anadol'un işlerinde sık kullandığı akışkanlar dinamiği algoritmalarıyla mekânla bütünleşik, üç boyutlu deneyimlere dönüştürülür (Kivrak: 2021). Serginin düşler bölümünde “yapay zekâ sineması” olarak tanımlanan *Makine Hatıraları v.2* adlı çalışmada sanatçı, geçmiş yani öğrenilmiş uzay deneyimi ile keşfetmenin getirdiği olanakların yani gelecek öngörülerinin yansımalarını bir araya getirdiği bir anlatı örgüsü sunar. Bu çalışmayla sanatçı uzay temalı çok boyutlu yapay zekâ spekülasyonunu sinematik bir zaman-mekâna yayar. Anadol, yapay zekâ buluntularını soyut ve akışkan formlarda kurgulayarak seyirciye yıllardır biriktirdiği uzay anılarını hatırlayan

ve yorumlayan bir makinenin belleğinden süzülen 15 dakikalık bir film deneyimi sunar. Dönüştürülen buluntu verilerin görsel deneyimi tüm mekâna yayılır. Gezen/bakan izleyicinin akışkan mekânını durduran, sabitleyen fakat imgenin aynı zeminsiz, köşesiz, duvarsız alanında izleyicilerin duyularını yeni bir dokunsal mimariye açtığını görürüz. İzleyiciler filmin açtığı alanda kolektif bir hissiyatı paylaşmaya davet edilir. Bu düşsel imge mekânı bizi bedensel olarak hatırladıklarımızı, yeryüzüne bağlı maddesel yakınsamalar yapmaya, uzayı, çokluğu, bilinmezliği insan olmayanlarla birlikte düşünmeye ve düşlemeye çağırır. Temsile ve dile gelmeyen bu müşterek düş, izleyicilerin kolektif hissiyatında, bu kendini sürekli açan mekânın anlatısının deneyiminde somutlaşır.

SONUÇ

Sonuç olarak, "şeylerin ve ilişkilerin gitgide daha fazla dijitalleştiği bir zamanda, analog olanın, dokunulabilir olanın tekrar ilginç hale geldiğini" (Schmid, 2020, s.8) gözlediğimiz günümüzde, çağdaş sanatın da bedenlenme, ilişkisel estetik, duyular üzerinden deneyimleme ile yeniden dokunsal olana doğru yöneldiğini görmekteyiz. Bu metinde incelenmeye çalışılan çağdaş sanat örneklerinde olduğu gibi, dijital olanın gerek mimari yerleştirmelerle kurgulandığını ve böylelikle izleyici mekânının ilişkisel deneyim alanına dönüştürüldüğünü, gerekse dijital imgenin izleyici bedeni ile çerçeveslendiğini, maddi hafızamıza yöneldiğini ve analog ilişkileri çağırdığını, nihayetinde "dijital duyusuzlaşmanın" çeşitli dokunsal boyutlar açılarak giderilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz.

Özellikle sanat ve medya kuramında, duygulanım, dokunsallık, duygu ve bedenlenme artık yalnızca ciddiye alınması gereken kategoriler olarak değil, aynı zamanda birçok durumda olduğu gibi kabul edilmesi gereken kategoriler olarak görülmektedir. Dokunsal duyumun yeniden yönlendirilmesi, çağdaş sanat işleri ile ilişkimizde yeni bir çerçeveleme sağlayacaktır. İzleyicilerin bedenleri boyunca genişleyen dijital imgeler, hareketli görüntüler, ışık yerleştirmeleri gibi gayri maddi sanat nesnelere aktif izleyicilerin sürükleyici deneyimlerinde zamanın ve uzamın performatif alanına nüfuz edecek, dokunsalın materyal dönüşümlerine temas edecektir.

KAYNAKÇA

- Angerer, M. L. (2015 [2007]). *Desire After Affect*. London: Rowman
- Benjamin, W. (2015 [1936]). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı (çev. G. Sarı), İstanbul: Zeplin.
- Elsaesser, T. and Hagener M. (2010). Cinema as Skin and Touch, *Film Theory: An Introduction through the Senses*. (s. 108-128), N.Y.: Routledge.
- Foster, H. (2013). *The Art Architecture Complex*, London: Verso.
- Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*, Cambridge: M.I.T.
- Kıvrak, P. (2021). *Refik Anadol: Makine Hatıraları / Uzay Sergi Kataloğu*, İstanbul: Pilevneli.
- Kolesch, D. (2021). Ästhetik der Immersion, G. W. Bertram, S. Deines, D. M. Feige (ed.), *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*. (s. 422, 441), Berlin: Suhrkamp.
- Lenoir, T. (2004). Haptic Vision: Computation, Media, and Embodiment in Mark Hansen's New Phenomenology. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, (s. xii- xxvii). Cambridge: M.I.T.
- Moholy-Nagy, L. (2019 [1925]). Static and Kinetic Optical Composition. Gropius W., Moholy-Nagy, L. (Ed.) *Painting, Photography, Film*. Zürich: Lars Müller Publishers, (s. 15-18).
- Schmid, W. (2020). *Dokunmanın Gücü Üzerine* (çev. T. Bora). İstanbul: İletişim.
- Staniszewski, M. A. (1995). *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art*, N.Y.:Penguin.

Sinemada Uyarlama Çalışmaları Açısından *İstanbul Kırmızısı*

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1151980

Dr. Öğr. Üyesi İkbal BOZKURT AVCI
Samsun Üniversitesi
İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi
İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü
ikbal.avci@samsun.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9604-7291

Dr. Öğr. Üyesi Aslı EKİCİ
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
easliekici@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7185-2572

ÖZ

Sinema, başlangıcından günümüze kadar öykü, roman, tiyatro vb. gibi birçok kaynaktan yararlanmaktadır. Özellikle romanlardan yapılan uyarlamaların sinemanın gelişiminde önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Ferzan Özpetek'in 'İstanbul Kırmızısı' (2019) filmi ve aynı adlı romanı uyarlama çalışmalarındaki kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmaktadır. Çalışmanın amacı, kaynak metin olan romanın filme nasıl aktarıldığını, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaktır. Film amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Bu filmin seçilme nedeni hem filmin yönetmeninin hem de romanın yazarının aynı kişi olmasıdır. Çalışmada film ve filmin kaynak metni olan roman; karakterler, olay örgüsü, tema, zamansal ve mekânsal değişimler ile oryantalizm açısından metinlerarasılık yaklaşımına göre değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda her iki metinde de temalar süreklilik göstermekte iken, temaların taşıyıcısı olan olay örgüsü ve karakterlerin farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Mekan olarak her iki metin de İstanbul'da geçmektedir. Fakat filmde ve romanda İstanbul'un içindeki mikro bölgeler farklılaşmaktadır. İncelenen roman ve film arasında üç yıllık bir zaman farkı olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: sinema, edebiyat uyarlamaları, İstanbul Kırmızısı.

Bozkurt Avcı, İ. ve Ekici, A. (2022).
Sinemada Uyarlama Çalışmaları Açısından İstanbul Kırmızısı
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 278-295.

Istanbul Red In the Context of Adaptation Studies in Cinema

ABSTRACT

Cinema, from its beginning to the present day, utilizes many sources such as story, novel, theater, etc. Especially adaptations made from novels have an important place in the development of cinema. In this study, Ferzan Özpetek's film 'Istanbul Kırmızısı' (2019) and the novel of the same name are discussed in line with the theoretical approaches in adaptation studies. The aim of the study is to reveal how the novel, which is the source text, is transferred to the film, the similarities and differences between them. The movie was selected by the purposeful sampling method. The reason for choosing this movie is that both the director of the movie and the author of the novel are the same person. In the study, the novel and the film were evaluated according to the characters, plot, theme, temporal and spatial changes and intertextuality approach in the context of orientalism. As a result of the study, it was determined that while the themes were continuous in both texts, the plot and characters differed. Both texts take place in Istanbul. However, the micro-regions inside Istanbul differ. It is seen that there is a three-year time difference between the novel and the film examined.

Keywords: cinema, literary adaptations, Istanbul Red.

GİRİŞ

Jose Ortega y Gasset (2013, s. 61) '*Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*' isimli çalışmasında romanı/edebiyatı, muazzam genişlikte ama sınırlı bir taş ocağı olarak düşünmenin daha yerinde olacağını belirtmektedir. Çünkü edebiyatta belirli sayıda konu vardır ve tıpkı sabahın erken saatinde taş ocağına gelen işçilerin yeni blokları, yeni şekilleri bulması gibi edebiyatın ilk yıllarında da yeni konular ve biçimler bulunmuş ve işlenmiştir. Damian Sutton, (2014, s. 85-86) sanatın daha özelden de edebiyatın çıkmaza girdiği durumlarda kendine yeni güçlükler ve yeni bakış açıları kazandırması için 'karşılaşmalar' gerektiğini ifade etmektedir. Buna göre edebiyat ancak diğer sanat dallarıyla etkileşime girerek yeni yollar bulabilir. Edebiyatın etkileşime girdiği alanlardan biri de sinemadır.

Sinema, ondokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra öykü anlatmaya başlamış ve kitleler tarafından kolayca benimsenmiştir. ABD'de ilk yıllarda tek makaralık kısa filmler yapılırken Avrupa'da yapılan edebiyat uyarlamaları çok ilgi görmüş böylelikle sinemanın edebiyatla etkileşimi erkenden başlamıştır. İtalya'da Dante'den uyarlanan üç saatlik filmlerin gişe başarısını gören ABD'li yapımcılar da hem filmlerin süresini uzatmışlar hem de edebiyata yönelmişlerdir. Böylelikle birçok edebi metin filme uyarlanmıştır. Sinemada edebiyat uyarlamalarının hemen hemen her dönemde ve coğrafyada ilgi görmesi "uyarlama film" denilen bir kategorinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Uyarlamalar, film çalışmalarının ilk dönemlerinde kaynak metne "sadakət/sadakatsizlik, orijinallik ve aslına uygunluk" kavramlarıyla ele alınmıştır. 1960'lı yıllarda postyapısalcı düşüncenin etkisiyle metin kavramından ziyade metinlerarasılık kavramı öne çıkmıştır. Böylece esas metin ile uyarlanan metin arasındaki "etkileşim" üzerinde durulmaya başlanmıştır.

Sinema ve edebiyat uyarlamaları üzerine temellenen bu çalışmanın konusunu Türk asıllı İtalyan yönetmen Ferzan Özpetek'in 2019 yılında yönettiği *İstanbul Kırmızısı* (2019) adlı film ve filme kaynaklık eden aynı adlı romanı oluşturmaktadır. Filmin yönetmeni ve uyarlandığı romanın yazarının aynı kişi olması nedeniyle *İstanbul Kırmızısı* (2019) örneklem olarak seçilmiştir. İki metin arasındaki söylemsel benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, öncelikle uyarlama çalışmalarındaki kuramsal yönelimlere yer verilmiştir. Ardından *İstanbul Kırmızısı* (2019) metinlerarasılık bağlamında ele alınmıştır. Çözümlemede karakterler, olay örgüsü, tematik, zamansal ve mekânsal süreklilikler ve farklılıklar ile filmdeki oryantalist bakış

açısı değerlendirilmiştir.

Uyarılama Çalışmalarındaki Kuramsal Eğilimler

James Wood (2013, s. 17) '*Kurmaca Nasıl İşler?*' isimli çalışmasında kurmaca evinin pek çok penceresi olduğundan söz etmektedir. Edebiyattaki bu pencereler resim, tiyatro, fotoğraf film gibi diğer sanatlara açılmakta ve aralarında karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır. Bu etkileşimin özellikle kurmaca öyküler anlatan ve insanın öykü anlatma/dinleme/izleme ihtiyacını gideren edebiyat ve sinema arasında daha yoğun olduğu görülmektedir. Bu iki sanat arasındaki ilişki, sinemanın ilk yıllarında uyarlamalarla edebiyattan beslenmesiyle başlar. Edebiyatın sinemaya uyarlanması, filmlerin genelde romanları, öyküleri, oyunları kaynak olarak kullanması ve onların filme dönüştürülmesiyle gerçekleşir. 1895'ten sonra film yapımcıları izleyicileri çekmek için hızlı hareket etmiş ve *Cinderella* (1900), *Gulliver's Travels* (1902), *The Damnation of Faust* (1904) gibi iyi bilinen eserleri sinemaya uyarlamıştır (Corrigan, 2007, s. 30). Sinemanın başlangıcından günümüze kadar birçok edebiyatçının yapıtları defalarca sinemaya uyarlanmıştır (Teksoy, 1966; Atasoy ve Alpöge, 1968, s. 20; Abisel, 2010, s. 58, 76). Öyle ki ilk filmler arasında edebi eserlerin uyarlamaları önemli bir yer tutmaktadır. Thomas Leitch (2008, s. 64) akademik uyarılama çalışmalarının sinemanın doğal atası olarak edebiyata inatla bağlı kalmaya devam ettiğini belirtmektedir.

Film endüstrisi içinde önemli bir yere sahip olan ve bir film türü olarak nitelendirilen uyarlamalar, film çalışmalarında çeşitli açılardan ele alınmıştır. Uyarılama çalışmalarındaki ana temalar, orijinal bir esere sadakat (veya sadakat eksikliği) tartışmasını ve araç özgüllüklerine odaklanmayı içerir (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 6). Uyarılamanın sadakati geleneksel olarak metnin "biçimi" ve "ruhu" ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Biçime sadakat, mekanik bir şekilde taklit edildiği için sinemanın ulaşabileceği bir yerde görünür. Orijinal metnin iskeleti, aşağı yukarı bir filmin iskeleti haline gelebilir. Oysa mekanik sürecin tersi olan ruha sadakatte, orijinal metnin tonuna, değerlerine, imgelemine ve ritmine bağlı kalmak zordur. Çünkü filmde bu soyut yönler için üslupsal eşdeğerler bulmak gereklidir. Bunun açıkça imkânsız olduğuyla ilgili birçok tartışma yapılmıştır (Andrew, 1984, s. 100-101). Sadakat fikrine ilişkin tartışmalara bakıldığında genellikle "tahrif etme", "bozma", "riyetsizlik", "ihane", "deformasyon", "çarpıtma", "sadakatsizlik" ve "saygısızlık" (Hutcheon, 2012: 2) kavramlarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan (2007, s. 1) uyarılama çalışmalarındaki

tartışmaları şu şekilde açıklamaktadır: “Melez bir konu olan ekrandaki edebiyat konusu film çalışmaları için fazla edebi ve edebiyat çalışmaları için ise fazla film temellidir.” Burada dikkat edilmesi gereken konu, ‘edebiyat’ın ‘sinema’ dan farklı olarak zaten saygın kabul edilmesidir. Ekrandaki herhangi bir edebiyat tartışması, ister istemez edebiyat lehine bir ön yargı ile başlamakta ve bu da edebiyat ile sinema arasında asimetrik bir ilişkinin kurulmasına neden olmaktadır (Leitch, 2008, s. 64). Linda Hutcheon da ‘Uyarlama Kuramı’ (*A Theory of Adaptation*-2012) isimli çalışmasını yapma nedenlerinden birinin bu bakış açısına meydan okumak olduğunu ifade etmektedir. Bir uyarlamamanın asla orijinali kadar iyi olamayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla Hutcheon, alanı bu yanlış hiyerarşiden arındırmak istemekte ve uyarlamaların açıkça ya da dolaysız olarak olumsuz şekilde değerlendirilmesinde karşı çıkmaktadır (2012, s. xii). Timothy Corrigan da sinema ve edebiyat arasındaki ilişkinin genellikle bir alışveriş niteliği taşıdığını belirtmektedir. Bu doğrultuda yazar Vladamir Nabokov’un ‘Karanlıkta Kahkaha’ (*Laughter in the Dark*-1960) isimli romanını “[...] bir filmmiş gibi” yazdığını belirtmektedir (Corrigan, 2007, s. 20, 30). Nitekim Susan Hayward’ın (2000, s. 5) belirttiği üzere edebi uyarlama eleştirisinin büyük bir bölümünü oluşturan sadakat eleştirisi, denklik kavramına odaklanır. Ancak bu diğer anlam düzeylerini hesaba katmadığı için oldukça sınırlı bir yaklaşımdır. Stam (2000b: 57) de benzer olarak sadakat düşüncesinin sorunlu olduğuna dikkat çekmekte ve kesin sadakatin imkânının şüpheli olduğunu belirtmektedir.

Sadakât fikrinin hâkim olduğu onlarca yıl boyunca, film uyarlamaları hakkında yazan birçok bilim insanı, filmleri daha düşük kültürel ürünler olarak görmüşlerdir. Uyarlama çalışmalarında yeni bir bakış açısının ortaya çıkması 1950’li yıllara kadar mümkün olmamıştır (Pinar, 2019, s. 88). Fakat 1960’lı yıllardan itibaren postyapısalcı teorinin film çalışmalarını etkilemesiyle birlikte Bakhtin, Kristeva, Foucault, Derrida gibi teorisyenlerin düşünceleri uyarlama çalışmalarında yeni yaklaşımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Yüksel, 2021, s. 190). Bu dönemde metnin bir inceleme nesnesi olarak düşüşü, metinlerarasılığın yükselişiyle aynı zamana denk gelir. Metinlerarasılık kavramı ilk olarak 1960’larda Julia Kristeva’nın, 1930’lu yıllarda Bakhtin’in “diyalojizm/söyleşimcilik” kavramı üzerine yaptığı çeviri çalışmasında ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık teorisi, belirli filmlere veya tek tek türlere odaklanmak yerine her metni diğer metinlerle ve böylece bir metinlerarasılıkla ilişkilendirerek ele alır (Stam, 2000a, s. 201). Foucault da söylemin yaygın anonimliği düşüncesini ortaya koyarak tüm sanatlara söylemsel ve özgün olmayan bir yaklaşımın yolunu

açar. Derrida ise orijinal ve kopya metin hiyerarşisini yapıbozumuna uğratarak söz konusu hiyerarşiyi ortadan kaldırır. Böylece her iki metnin de sonsuz yayılma oyununa kapıldığına dikkat çeker (Stam, 2000b, s. 58). Bunlarla birlikte Stam'e (2000a, s. 205) göre Bakhtin'in (2001, s. 315-316) "zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı" olarak nitelendirdiği kronotop kavramı da sinemaya referans vermemesine karşın filme uygun görünmektedir. Sinema Bakhtin'in zaman ve mekânın içsel ilişkiselliğini açıklamak açısından iyi bir örnektir. Bu nedenle uyarlama çalışmaları açısından önem taşımaktadır.

Bakhtin ve Kristeva'nın düşüncelerinden hareket eden Gérard Genette (1997, s. 1-5) de *Palimpsestes* isimli çalışmasında bir metni diğer metinlerle ilişkilendiren her şey için daha kapsamlı bir kavram olan "metinsel-aşkınlık/metin-ötesi" kavramını önerir. Beş çeşit metinsel-aşkınlık türünden bahseden Genette, bunları "metinlerarası", "ana-metinsellik", "yan-metinsellik", "üst-metinsellik" ve "yorumsal-metinsellik" olarak ayırmaktadır. Robert Stam (2000a, s. 209-210) de Genette'in ortaya koyduğu metinsel-aşkınlık türlerinden ana-metinselliğin film analizi için son derece yol gösterici olduğunu belirtmektedir. Stam'e göre ana-metinsellik kavramının kesin ve özel metotlarla sinemaya uyarlanması açısından, özellikle önceki metinlerden üretilmiş filmler için zengin bir potansiyeli bulunmaktadır. Genel olarak bakıldığında Bakhtin, Kristeva, Foucault, Derrida, Genette ve Stam gibi kuramcılarının düşünceleriyle şekillenen güncel uyarlama tartışmaları, diğer anlam düzeylerini soyutlayan "sadakat" söylemini aşmaya başlamış ve böylece ana metin ile uyarlanan metin arasında asimetric bir ilişki oluşturmadan karşılıklı etkileşimin söz konusu olduğu bir yaklaşıma kaymıştır.

YÖNTEM

Sinemada uyarlama çalışmaları üzerine temellenen bu çalışmanın amacı, *İstanbul Kırmızısı* (2019) filmi ve filme kaynak metin olan aynı adlı romanı karakterler, olay örgüsü, tema, zamansal ve mekânsal değişimler ile oryantalist izlek açısından metinlerarasılık bağlamında değerlendirmektir. Sinemada tür eleştirisi ve metin analizinin sınırlamalarına bir cevap olarak görülen metinlerarasılık, özlerle ve tanımlamalarla daha az ilgilenmektedir. Özellikle tür eleştirisinin pasifliğine karşın, metinlerarasılık daha aktiftir. Metinlerarasılığın aktif yapısı filmin yönetmeninin, önceden mevcut metinleri dinamik bir şekilde yeniden üretmesine olanak sağlar. Metinlerarasılık, tek bir araçla sınırlı kalmak yerine diğer sanatlar ve araçlarla

etkileşime girerek söyleşimci ilişkileri mümkün kılar (Stam, 2014, s. 211-212). Film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçlı örneklem “araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen birimlerin örneklem olarak seçilmesidir” (Taylan, 2015, s. 79). Kaynak metnin yazarının ve inceleme konusu olan filmin yönetmeninin aynı kişi –Ferzan Özpetek- olmasının araçsal özgüllükleri belirgin kılacağı düşünülmektedir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Çalışmanın bu bölümünde, Ferzan Özpetek’in öncelikle bir roman olarak kaleme aldığı daha sonra sinemaya uyarladığı *İstanbul Kırmızısı* (2019) filmi uyarlama çalışmalarındaki güncel yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmaktadır.

Yönetmen ve Yazar Olarak Ferzan Özpetek: Film ve Roman Olarak *İstanbul Kırmızısı*

2017 yılında Ferzan Özpetek tarafından yönetilen *İstanbul Kırmızısı* (2019) filminin senaryosu Özpetek ve Gianni Romoli tarafından yazılmıştır. Senaryo, yönetmenin aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Roman ilk olarak *Rosso İstanbul* adıyla 2013 yılında İtalya’da yayınlanmış, bir yıl sonra Can Sanat Yayınları tarafından Türkçe olarak basılmıştır. Film, bir iş gezisi amacıyla İstanbul’a gelen Orhan’ın İstanbul’da bulunduğu süre boyunca yaşadıklarını konu alır. Yazar Orhan, ünlü bir yönetmen olan Deniz’in çocukluğunu konu alan romanına editörlük yapmak için İstanbul’a gelmiştir. Orhan’ın geldiği gece Deniz’in ortadan kaybolmasıyla Orhan’ın İstanbul’da kaldığı süre uzar. Orhan hem Deniz’in romanına konu olan karakterlerle ve mekânlarla yüzleşir hem de yıllar önce İstanbul’dan kaçıp gitmesine sebep olan kendi geçmişiyle hesaplaşır. Diğer taraftan Orhan yeni tanıştığı Neval’e aşık olur ancak evli olan Neval’in kendisini geri çekmesiyle ilişkileri başlamadan biter. Öykünün içine yerleştiği bağlamı oluşturan İstanbul ise; sosyoekonomik değişimlerin görünümüleriyle, çoklu etnografik yapısıyla, muhalif toplumsal hareketlerle ve gelir dağılımındaki eşitsizliğin farklı kutuplarının görünümüleriyle birlikte verilir. Otobiyografik nitelikleri ağır basan roman da filmle aynı İstanbul vurgusunu paylaşır. Romanda, İstanbul’a yazarla aynı uçakta gelen Anna adlı kurgusal bir karakterin ve yazarın kendi hayatından bir kesit paralel şekilde kurgulanır. Roman boyunca yolları birkaç kez kesişen iki karakterin son bölümde tanışmalarıyla roman biter. Yazar, çocukluğunun geçtiği Kalamış’taki ev yıkılmadan önce evini son kez görmek ve sağlık durumu bozulan annesine destek

olmak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da geçirdiği günler çocukluğuna dair anılarıyla birlikte verilir ve yazarın hayatındaki önemli figürler anlatılır. Yazar; annesini, babasını, anneannesini, kardeşlerini, teyzelerini, evdeki yardımcılarını, çocukluk arkadaşlarını ve ilk aşklarını anlatır. Romandaki diğer ana karakter Anna ise filmde yer almamaktadır. Bir tasarımcı olan Anna ve kocası Michele, asistanları Andrea ve Elena, İstanbul'a bir mobilya firmasına tasarım yapmak üzere gelmişlerdir. Kocasının asistanları Andrea ile ilişkisi olduğunu öğrenen Anna kocasını terk edip şehirde tanıştığı Murat'la ve ailesiyle kalmaya başlar. Romanın sonunda yazarla aynı partide karşılaşmaları ve tanışıp sohbet etmeleriyle roman biter. Film ve kaynak metin olarak roman aynı adı taşımalarına karşın yönetmenin bir röportajında ifade ettiği gibi tam bir örtüşme göstermemektedir:

Bu film, birebir benim hayatım değil. Birebir 'İstanbul Kırmızı' kitabı da değil. Romanın aynısını yapmak beni sıkkardı. Nejat İşler benim rolümde. Yani bir yönetmeni oynuyor. O yönetmen ben miyim ben de tam bilmiyorum. Mehmet (Günsür) ve Tuba (Büyüküstün) benim hayatımdaki çok önemli iki insanı canlandırıyor. Halit (Ergenç) ise tamamen yeni bir karakteri oynuyor (Tezel, 2017).

Tematik, Zamansal ve Mekânsal Değişimler

Filmdeki ve kaynak metindeki ortak vurguların en belirginleri; aşk, yazarın/ yönetmenin çocukluk ve gençlik anıları, -aile üyeleri, yakınları, çalışanları, arkadaşları ve aşkları dahil olmak üzere- hayatındaki önemli insanlar, özgürlük ve İstanbul'dur. Film "annem'e" ithafıyla açılırken, roman "anneme, Simone'ye, çünkü aşk gerçekten hayattaki en önemli şeydir" sözleriyle başlar. Aşk, arkadaşlık, aile, özgürlük, İstanbul her iki metnin de paylaştığı vurgularken filmde bu izlekler yeni karakterler aracılığıyla öne çıkar.

Romanda yazar çocukluğunu ve hayatındaki önemli insanları birinci tekil şahıs olarak anlatırken, filmde merkez karakter olmaktan çıkar. Hatta filmin giriş kısmı denilebilecek kısa bir bölümünden sonra anlatıdan cismi olarak da çıkar. Orhan'ın İstanbul'a geldiği ilk günün gecesinde gizemli şekilde ortadan kaybolur, bir daha da anlatıya doğrudan girmez. Deniz kaybolmadan önce Orhan'ı annesiyle, en yakın arkadaşı Neval'le yazar arkadaşı Oğuz'la tanıştırır. Deniz sabah ortadan kaybolmuş olduğu için Orhan şehirden ayrılamaz. Deniz'in annesi Süreyya, Orhan'ın yalıda kalması için ısrarcı olunca Orhan sonraki günlerde yalıda kalmaya devam eder. Deniz ortadan kaybolmasına karşın, film boyunca kitabına verilen atıflarla ve karakterlerin onun hakkında konuşmalarıyla dolaylı olarak anlatıda var olmaya

devam eder. Ancak kaynak metinden farklı olarak filmde merkez karakter Orhan'dır. Filmin başlarında Orhan karakteri, Deniz karakterinin gerisinde kalmaktadır. Orhan, Deniz'in kendi hayatını anlattığı romana konu olan kişilerle bizzat tanışmaya ve romana yardımcı olmaya gelmiş eski bir yazardır. Yıllar önce Türkiye'den ayrılmış Londra'da yaşamaya başlamıştır. Film ilerledikçe Orhan'ın hikâyesi baskınlaşır: Onun Türkiye'den ayrılmasının ve yazarlığı bırakmasının sebebini öğreniriz. Orhan ve karısı İstanbul'da mutlu bir hayat sürerlerken, karısının ihmali sonucu dokuz aylık bebekleri ölmüştür. Orhan bu travmayı atlatamamış, boşanmış, hayatını Londra'da devam ettirmiş ve yazmayı da bırakmıştır. Başka bir deyişle filmin ana izleği olan aşk'tan elini çekmiş, geleceğe dair umudunu kaybetmiş bir karakter olarak tasvir edilir. Ancak Neval'i ilk gördüğü anda ona aşık olur ve anlatı boyunca dönüşümden geçerek geçmişle hesaplaşır, ailesiyle barışır ve tekrar aşka ve yazmaya döner. Her ne kadar Neval, Orhan'ın aşkına karşılık vermese de Orhan bu aşk sayesinde bir nevi iyileşmiş ve uzun bir süredir ara verdiği yaşama -ya da yaşamaya da denebilir- geri dönmüştür. Dolayısıyla kaynak metinde yazarın kendi hayatı ve aile üyelerinin hayatı üzerinden izlenebilen aşk teması, filmde Deniz'in yanı sıra Orhan karakteri üzerinden ilerlemektedir. Romanda yazar hem ilk aşkları Yusuf ve Neval hem de hayatının aşkı olarak nitelediği Simone'den bahseder. Yazar aşk hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

Aşk. Ne öğrendim aşk hakkında? Aşk hakkında öğrendiğim, aşkın var olduğudur. Ya da belki, daha yalın anlatımla aşk hakkında öğrendiğim ve öğrenmeyi sürdürdüğüm, filmlerimde, bütün filmlerimde anlattığımdır. Yani, sevdiğimiz insanları asla unutmadığımız, onların daima bizimle kaldıklarıdır; bizi onlara, artık var olmasalar bile, çözülmüş biçimde bağlayan bir şeyler olduğudur. İmkânsız aşklar, yarım kalmış aşklar, var olabilecekken olmamış aşklar olduğunu öğrendim. Yara izi biraksın da dağılayıcı bir damganın daha iyi olduğunu öğrendim; kışı andıran bir yürektense bir yangın yağdır (Özpetek, 2014: 64).

Yazar/yönetmen burada ifade ettiği çatışmayı filmde Orhan karakteriyle somutlaştırır. Orhan hayatını ve aşkın kendisi için ifade ettiklerini Neval'in evinde olduğu sahnede şu şekilde belirtir:

Yıllar önce ben çok gençtim, evliydim, bir oğlum vardı. Az önce masada bahsettiğim o müthiş kitabı yazmıştım. Zümrüt'le kendimizi her şeye açık, güçlü hissediyorduk. Derken başımıza korkunç bir şey geldi. Yani çok özür dilerim, bunu burada söylemek bile çok acı. Biz o olaydan sonra İstanbul'da yaşamaya devam edemedik. Zümrüt Yeni Zelanda'ya gitti, ailesi ona yardım etti. Ben de Londra'ya sığındım ve kendimi her türlü duyguya kapattım. Her türlü heyecandan, aşktan, sevgiden yoksun. Hep de böyle olacağını zannediyordum ama işte yıllardır gelmediğim bu İstanbul'a geldiğimden beri... Bu İstanbul'a geldiğimden beri... Yani, Neval'i ilk gördüğümden beri ben unuttuğum bir duygunun içimde yeniden canlandığını hissettim.

Orhan duygularını açıkça ifade ettikten sonra geçirdiği dönüşüm de hızlanmaya başlar. Arka arkaya gelen bazı sahneler, Orhan'ın geçirdiği değişimi göstermesi bakımından üstünde durulmaya değerdir. Üstünde durulacak ilk sahne Orhan'ın Deniz'in bilgisayarında kendi adını taşıyan bir klasörü açmasıyla başlar. Klasörde yer alan haberlerden Orhan'ın geçmişindeki trajediyi öğreniriz. Klasörde Orhan'la ilgili çeşitli haberler bulunmaktadır. İlk açtığı haberler Orhan'ın başarılı bir yazar olarak kazandığı ödüllerle ilgilidir. Ancak sonrasında karısının ihmali sonucu dokuz aylık bebeklerini kaybettiklerine yönelik haberler görünmeye başlar. Böylelikle Orhan dile getirmedeği acı ve korkunç olayla yüzleşmiş olur. Bundan hemen sonraki sahnede ise yıllardır görüşmediği, hatta kapısının önünden geçmesine karşın içeri girmedeği kardeşini ziyarete gider. Ailesiyle koparmış olduğu bağı yeniden kuran Orhan hemen ardından gelen sahnede ise yıllardır bırakmış olduğu yazı yazma eylemine tekrar başlar. Orhan bir kafede kitap okumaktadır. Garson elindeki kalemi Orhan'ın masasında unuttur. Bir süre kaleme bakan Orhan ardından kalemi eline alarak önündeki servis kağıdına yazmaya başlar. Yükselen müzikle birlikte Orhan'ın vapurda, yalıda, boğaz kenarında yazarken yer aldığı çeşitli sahneler zincirleme geçişle verilir. Böylelikle Orhan geçmişiyile yüzleşmiş, ailesiyle bağlarını yeniden kurmuş, tekrar aşık olmuş, tekrar yazmaya başlamış kısaca iyileşmiştir.

Romanda öne çıkan temalardan biri özgürlüktür. İki merkez karakter olarak yazarın ve Anna'nın İstanbul'da bulunduğu süre, Emek sineması protestolarının ve gezi parkı eylemleri gibi bazı toplumsal hareketlerin gerçekleştiği dönemdir. Film ise açılış yazısında 2016 yılına konumlandırılmıştır ve bu hareketler filmde yer almamaktadır. Dolayısıyla kaynak metinde özgürlük teması daha toplumsal bir bağlamda işlenirken, filmde Orhan karakteri özeline indirgenmiştir denilebilir. Orhan'ın film boyunca geçirdiği dönüşüm bir yana özellikle filmin final sahnesi özgürlük temasının somutlaştığı sahnedir. Yusuf ve Orhan arasında daha önce boğazı yüzerek geçmek konusunda bir konuşma geçmiştir. Yusuf boğazı defalarca yüzerek geçmiştir ve bu deneyimi "zor, tehlikeli ama muhteşem" olarak tanımlar. Orhan'a boğazı yüzerek geçmeyi deneyip denemediğini sorduğunda Orhan hiç aklına bile gelmediğini söylemiştir. Ancak filmin finalinde -Orhan geçirdiği dönüşümü tamamladığında- İstanbul boğazını yüzerek geçmek üzere suya girer. Film Orhan'ın karşı kıyıya doğru yüzmesiyle biter.

Daha önce değinildiği gibi *İstanbul Kırmızısı* romanı 2013 yılına konumlanırken, film 2016 yılına konumlanmaktadır. Mekân olarak her iki metin de İstanbul'da

geçmekle birlikte İstanbul'un içindeki mikro bölgeler açısından farklılıklar gösterir. Kaynak metinde Anna öncelikle Pera Palas'ta konaklamış, İstanbul'un turistik mekânlarında bulunmuş ancak Michele'le ayrıldıktan ve Murat'ın ailesiyle kalmaya başladıktan sonra şehrin başka bir yüzüyle tanışmıştır. Anna, Emek sineması protestolarına ve gezi parkı olaylarına katılır. Benzer şekilde yönetmen de her iki olayda da yer alır. Film 2016 yılında geçtiği için bu olaylar filmde yer almaz ancak kaynak metinde olmayan bazı toplumsal sorunlar yeni karakterle anlatıya taşınır. Bunlardan ilki Deniz ve Orhan'ın dışarı çıktığı ilk gece görünür. Bir iş merkezinin üst katlarında Oğuz'un verdiği kalabalık ve gösterişli bir partiye katıldıktan sonra sokakta bir kâğıt toplayıcısının kaza geçirip ölmesine şahit olurlar. Diğer karakter ise yalıda yardımcı olarak çalışan Sultan isimli Kürt karakterdir. Doğuda yaşayan abisi ve ailesi evleri yıkıldığı için bir akrabalarına sığınmak istemektedirler. Neval ve Orhan, Sultan'a yardım ederler. Abisini ve ailesini karşılayıp otogara götürürler. Bu karakterler dışında, Orhan'ın ve Aylin'in sokakta yürürlerken önlerinden geçtikleri Cumartesi anneleri belirgin olmayan bir şekilde filmde yer alır.

Oryantalist Çizgi

Edward Said, (1998, s. 14) oryantalizm kavramını "Doğu'yu konu edinen kurumların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğretisi, yönetim biçimi ya da hükümet şekli" olarak tanımlamakta ve oryantalizmin "Batı'nın üstünlük kurma taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabası" olduğunu ifade etmektedir. Said, örtük (latent) ve açık (manifest) oryantalizm arasında bir ayırım yapar. Açık oryantalizm bize "Doğu toplumları, onların dilleri, edebiyatı, tarihi, sosyolojisi ve benzeri hakkında yerleşik görüşleri" anlatırken örtük oryantalizm ise "neredeyse bilinç dışı ve dokunulması mümkün olmayan bir kesinliğe-rüyalara, görüntülere, arzulara, fantezi ve korkulara" tekabül eder (Taşar, 2011, s. 160). Ferzan Özpetek sineması oryantalizm açısından pek çok çalışmaya konu olmuştur (Engin, 2004; Soydan, 2007; Girelli, 2007; Kaya, 2017; Tüysüz, 2017; Şirin, 2019). Bu çalışmaya konu olan *İstanbul Kırmızısı*'nin (2019) gerek kaynak metin olarak romanın gerekse filmin oryantalist unsurlar içerdiği söylenebilir. Yirmi altı bölüm halinde kurulmuş romanın on iki bölümü -yaklaşık yarısı- İstanbul'u ilk kez ziyaret etmekte olan Anna karakterini anlatır ve oryantalist unsurlar daha çok Anna'nın bulunduğu mekânlar dolayısıyla görünür olurlar. Anna İstanbul'a gelmeden önce kafasında İstanbul'a dair bazı imgeler ve dedesinden duyduğu bazı bilgiler vardır. Tatil beldelerinde

rastladığı Türk hamamları nedeniyle hamamları, bir lokum kutusunda tasvirini gördüğü haremi, Kapalıçarşı'yı ve dedesinden dinlediği hikâyeler nedeniyle laleleri merak etmektedir. Şehirde geçirdikleri ilk gün, Sultanahmet Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Kapalıçarşı ve Çemberlitaş Hamamı gibi İstanbul'un ikonik mekânlarını gezmeyi planlarlar. Anna en çok haremi ve hamamı merak etmektedir. Haremi merak etmesinin sebebi arkadaşının ona Türkiye'den getirdiği bir lokum kutusudur:

Birkaç hafta önce bir arkadaşı ona Türkiye'den bir kutu lokum getirdi. Pembe, biraz kitsch bir kutu; hani şu havaalanlarından son anda alınan türden bir paket. Kapakta, belli belirsiz bir XIX. yüzyıl resmi üzerinde Turkish Delight yazıyor. Resimde renkli ve ipek giysili, bol mücevherli kadınların bulunduğu harem seçiliyor. Harem kadınları gerçekten böyle mi yaşarlardı yoksa bu romantik bir hayal mi? (Özpetek, 2014, s. 19).

Yönetmenin/yazarın 1997 yılında yönettiği ilk filmin *Hamam*, 1999 yılında yönettiği ikinci filmin ise *Harem Suare* adını taşıdığı düşünüldüğünde harem ve hamamın yönetmenin diğer eserlerinde de ayrıcalıklı yer tutan mekânlar olduğu söylenebilir. Oryantalizmin farklı anlamları olmakla birlikte bu mekânlar bağlamında doğunun masalsı, gizemli, mistik çekiciliği öne çıkmaktadır. Anna Topkapı Sarayı'nda harem kısmını gezerken doğa üstü bir deneyim yaşamakta olduğu hissine kapılır:

Kendi hayalleri içinde yitip gitmiş olan Anna odada yalnız kaldığını fark etti. Michele ve gençler rehberle sonraki odalara geçmiş olmalıydılar. Kendini anılara kaptırdığı bu oda ona ansızın tehditkâr, gölgelerle ve fisiltilarla dolu bir yer gibi göründü. İlk kez böyle bir şeyi hissediyordu: müzeler ona neredeyse her zaman soğuk ve suskun mekânlar olarak gelirdi. Ama burası öyle değildi. Sanki çevresinde birisi dolaşır gibiydi. Mantıklı yanı bunun mümkün olmadığını yinelese, hayal gördüğünü söylese de o, buradaki varlığı, onun soluğunu hissediyordu. Belki de etki altında kalmıştı. Ya da belki buradan gelip geçmiş, bu odada sevmiş, acı çekmiş, nefret etmiş, korkmuş, ihanet etmiş, ihanete uğramış kadınlardan arta kalanı hissediyordu. Gölgeler. Gerçek olmak isteyen, tehdit eden gölgeler. Hayır, diye düşünüyor Anna, bu sadece bir etkilenme. Burada kimse yok, diye yineliyor kendine ve kontrolü ele alarak adımlarını çıkışa doğru hızlandırıyor. Uzun ve loş bir koridordan geçiyor, bir kapıyı açıyor ve kendini birdenbire dışarda, açık havada buluyor. Rahatlıyor, derin bir soluk alıyor (Özpetek, 2014, s. 41, 42).

Anna'nın gözüyle İstanbul pek çok gizem içeren masalsı ve büyümlü bir yer olarak tasvir edilmektedir. Diğer taraftan filmde İstanbul yer yer tılsımlı olarak tasvir edilse de bu tılsım kaynak metindeki gibi oryantalist bir vurgu taşımamaktadır. Orhan'ın değişiminin İstanbul'a geldiğinden beri başladığını vurgulaması; Yusuf'un boğazı yüzerek geçmeyi şehrin kalbine girmeye ve İstanbul'un bir parçası olmaya benzetmesi ve diğer taraftan bunu "zor, tehlikeli ama muhteşem" olarak tanımlaması; Aylin'in, kardeşi Orhan'ın yazılarını yorumlarken "...yazdıklarında İstanbul'un bütün güzelliği var, hüznü var, o tarif edemediğimiz o boğuk hal var..." ifadeleri İstanbul'a

büyük bir hava yüklemektedir. Öte yandan Deniz'in "Eski Kalamış'tan artık eser yok ne tatlı huzur ne de başka bir şey" sözlerine karşılık annesi Süreyya'nın kendisini kendi ülkesinde yabancı gibi hissettiğini söylemesi ve "artık dışarı da çıkmıyorum, İstanbul sadece anılarda kaldı" demesi oryantalist bir vurgudan çok nostaljik bir duygu taşımaktadır. Bu anlamda film kaynak metinden farklılaşmaktadır.

Son olarak *İstanbul Kırmızısı* (2014) romanında İstanbul hem Özpetek'in ulusal kimliğinin hem de özgürlüğün bir metaforu haline gelmektedir.

Boğaz'ın günbatımında mavi ve kırmızının birbirlerine kaynaşmaları misali Türkiye ve İtalya, İtalya ve Türkiye hayatımın içinde birbirlerine karışıyor. Kimi zaman iki vatan sahibi olmak yönümü şaşımama neden oluyor mu, diye düşünüyorum. Hayır, yabancı olmak korkutmuyor beni. Ve zaten kendimi Roma' da Türk, Türkiye' de Romalı hissetmek hoşuma gidiyor (Özpetek, 2014, s. 129).

Yazar İstanbul'un kendisi için ifade ettiklerini şu cümlelerle ifade eder:

İstanbul sadece Boğaz'ın bazı günbatımlarında birbirlerinde erimeyi başaran kırmızı ve mavidir. Ve kırmızı, seyyar simitçi arabalarının kırmızısıdır- şehre gelir gelmez ilk aldığım şey susama bulanmış sıcak simit olur. Eski tramvayların alevli kırmızısıdır- bugün Beyoğlu'nda yalnızca bir tramvayımız var ve turistler, kentin kalbine onunla ulaşıyor. Eskiden kahvelerde sunulan çay tabaklarının bezendiği turuncu-kırmızıdır- cam bardaklarda ikram edilen sıcak demli çay. Her zaman solgun ve hassas renklere düşkün olan annemin sürdüğü ojenin kırmızısıdır (Özpetek, 2014, s. 22).

Dolayısıyla kaynak metinde yazarın İstanbul'u doğulu ve batılı kimliklerin herhangi bir hiyerarşik ilişkiye girmeksizin birleştikleri bir yer olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

SONUÇ

İstanbul Kırmızısı (2019) filmi ve filme kaynak metin olan aynı adlı romanı uyarlama çalışmalarındaki yakın dönem kuramsal eğilimlerle değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada iki metin arasındaki süreklilikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Tematik açıdan; aşk, arkadaşlık, aile, özgürlük, İstanbul temaları her iki metinde de süreklilik göstermekteyken; temaların taşıyıcısı olan olay örgüsü ve karakterler farklılıklar göstermektedir. Romanda yazar çocukluğunu ve hayatındaki önemli insanları birinci tekil şahıs olarak anlatırken, filmde merkez karakter olmaktan çıkmakta ve giriş kısmını takiben filmsel öyküden fiziksel olarak ayrılmaktadır. Öyküden çıkmasına karşın, film boyunca kitabına verilen atıflarla ve karakterlerin onun hakkında konuşmalarıyla dolaylı olarak anlatıda var olmaya devam eder. Ancak kaynak metinden farklı olarak filmde merkez karakter Orhan'dır. Orhan

filmin ana izleği olan aşk'tan elini çekmiş, geleceğe dair umudunu kaybetmiş bir karakter olarak tasvir edilir. Ancak Neval'i ilk gördüğü anda ona aşık olur ve anlatı boyunca dönüşümden geçerek geçmişle hesaplaşır, ailesiyle barışır ve tekrar aşka ve yazmaya döner. Her ne kadar Neval, Orhan'ın aşkına karşılık vermese de Orhan bu aşk sayesinde bir nevi iyileşmiş ve uzun bir süredir ara verdiği yaşama -ya da yaşamaya da denebilir- geri dönmüştür. Dolayısıyla kaynak metinde yazarın kendi hayatı ve aile üyelerinin hayatı üzerinden izlenebilen aşk teması, filmde Deniz'in yanı sıra Orhan karakteri üzerinden ilerlemektedir.

Her iki metinde devamlılık gösteren temalardan biri özgürlüktür. Özgürlük; Orhan'ın film boyunca geçirdiği dönüşüm bir yana özellikle filmin final sahnesinde somutlaşır. Sinemada görsel ve işitsel unsurların sinematografik uyuşumlarla temaya hizmet edecek şekilde istihdam edilmesi bir yana, edebiyat ve sinema farklı endüstriyel ve ticari yapılara sahiptir. Sinemanın gerektirdiği büyük sermayenin bir sonucu olarak, toplumsal olarak çatışmalı konuların filmde çok daha belirsiz şekilde -bir nevi dekor olarak- yer almasına neden olduğu düşünülmektedir. Kaynak metin olan romanda iki merkez karakter olarak yazarın ve Anna'nın İstanbul'da bulunduğu süre bazı toplumsal hareketlerin gerçekleştiği dönemdir. Film ise açılış yazısında 2016 yılına konumlandırılmıştır ve bu hareketler filmde yer almamaktadır. Dolayısıyla kaynak metinde özgürlük teması daha toplumsal bir bağlamda işlenirken, filmde Orhan karakteri özeline indirgenmiştir denilebilir.

Mekân olarak her iki metin de İstanbul'da geçmekle birlikte İstanbul'un içindeki mikro bölgeler açısından farklılıklar gösterir. Kaynak metinde Anna öncelikle Pera Palas'ta konaklamış, İstanbul'un turistik mekânlarında bulunmuş ancak Michele'le ayrıldıktan ve Murat'ın ailesiyle kalmaya başladıktan sonra şehrin başka bir yüzüyle tanışmıştır. Filmde kaynak metinde olmayan bazı toplumsal sorunlar yeni karakterle anlatıya taşınır. Bunlardan biri yalıda yardımcı olarak çalışan Sultan isimli Kürt karakterdir. Doğuda yaşayan abisi ve ailesi evleri yıkıldığı için bir akrabalarına sığınmak istemektedirler. Neval ve Orhan, Sultan'a yardım ederler. Bu karakter vasıtasıyla kaynak metinde olmayan toplumsal bir konu filmsel anlatıya taşınır. *İstanbul Kırmızısı*'nin -gerek kaynak metin olarak romanın gerekse filmin- oryantalist unsurlar içerdiği fakat bu unsurların romanda çok daha baskın olduğu söylenebilir. Romanda oryantalist unsurlar daha çok Anna'nın bulunduğu mekânlar dolayısıyla görünür olur. Pera Palas, Sultanahmet Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Kapalıçarşı ve Çemberlitaş Hamamı gibi İstanbul'un ikonik mekânları bir batılı olarak Anna'nın

gözüyle anlatıda yer alır. Sonuç olarak kaynak metnin yazarının ve inceleme konusu olan filmin yönetmeninin aynı kişi olması temanın taşınmasında araçsal özgüllüklere dair çıkarımlar yapmaya da olanak vermektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema* (4. Baskı). Ankara: De Ki.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory* (1st Published). Oxford, London & Glasgow: Oxford University.
- Atasoy, F. ve Alpöge, O. (1968). Genç Alman Sineması. *Yeni Sinema*, 2(15) (Şubat), 16-20.
- Bakhtin, M. (2001) *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (1. Baskı). (Çev. C. Soygüder). İstanbul: Ayrıntı.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). Introduction– Literature on Screen: A Synoptic View. D. Cartmell & I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (1st Published) (pp. 1-12). Cambridge: Cambridge University.
- Corrigan, T. (2007). Literature on Screen, A History: In the Grap, D. Cartmell & I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (1st Published) (pp. 29-44). Cambridge: Cambridge University.
- Engin, E. (2004). *Figuring the Orient: A Discussion of Orientalism within the Context of Ferzan Özpetek's Films*. (Master's Thesis). Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Gasset, J. O. (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (2. Baskı). (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Yapı Kredi.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1st Published). Lincoln & London: University of Nebraska.
- Girelli, E. (2007). Transnational Orientalism: Ferzan Özpetek's Turkish Dream in Hamam (1997). *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5(1), 23-38.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts* (2nd Published). London & New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation* (2nd Edition). London & New York: Routledge.
- Kaya, Y. (2017). Oryantalizm–Postkolonyalizm ve Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(30), 647-665.
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies* (1st Published).

Oxford: Oxford University.

Leitch, T. (2008). Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77.

Özpetek, F. (2014). *İstanbul Kırmızısı*. İstanbul: Can.

Özpetek, F. (Yönetmen). (2017). *İstanbul Kırmızısı*. [Film]. Türkiye & İtalya: BKM, İmaj R&C Produzioni Faros Film & Rai Cinema.

Pinar, A. (2019). Literature and Film Adaptation Theories: Methodological Approaches. *Journal of Artistic Creation & Literary Research*, 7(2), 87-97.

Said, E. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (4. Baskı). (Çev. N. Uzel). İstanbul: İrfan.

Soydan, M. (2007). Ferzan Özpetek'in Hamam Filminde Doğu'nun Gizli Bir Oryantalizm ile İnşa Edilişi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (2), 51-68.

Stam, R. (2000a). *Film Theory: An Introduction* (1st Published). USA & UK: Blackwell.

Stam, R. (2000b). Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation, J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (1st Edition). (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Basım). (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.

Sutton, D. (2014). Sanat-Oluş. D. Sutton & D. Martin-Jones (Ed.), *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (1. Baskı). (s. 85-99). İstanbul: Kolektif.

Şirin, Y. (2019). *Oryantalizm Bağlamında Ferzan Özpetek Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Taşar, M. (2011). Batı'nın Kendi Kimliğini İnşa Sürecinde Öteki Olarak Doğulu Kadın ve Harem. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 8, 153-175.

Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (1. Baskı). (s. 47-38). Konya: Literatürk.

Teksoy, R. (1966). Rus Sinemasına Kısa Bir Bakış. *Yeni Sinema*, 1(2) (Nisan-Mayıs), 16-19.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2* (1. Baskı). İstanbul: Oğlak.

Tezel, C. (2017). Ferzan Özpetek: Tuba'nın Star Olduğunu Bilmiyordum. Hürriyet.

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/ferzan-ozpetek-tubanin-star-oldugunu-bilmiyordum-40109372> Erişim Tarihi: 1 Mart 2022

Tüysüz, D. (2017, Temmuz). *Şifa ve zehir: Ferzan Özpetek'in Pharmakon'u Olarak İstanbul*. International Conference; The West of The East, The East of The West, Young Scholars Union, Prague, Czechia.

Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (2. Baskı). (Çev. E. Bodur). İstanbul: Ayrıntı.

Sofra Sırları'nda Kadın Oluş

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.09.2022
DOI: 10.46372/arts.1151985

Dr. Öğr. Üyesi Derya ÇETİN
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
İletişim Fakültesi
deryacetin@ibu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3520-4436

ÖZ

Bu çalışma; Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin kadın-oluş kavramıyla Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal'ın Sofra Sırları adlı filmini ele almayı amaçlamaktadır. Çalışma, Sofra Sırları filminin moleküler kadın-oluşlar barındırdığı varsayımına dayanmaktadır. Dolayısıyla film, amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda öncelikle Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat kavramı ve oradan hareketle Deleuze'ün geliştirdiği minör sinema kavramına yer verilmekte ardından oluş ve kadın oluş kavramları irdelenmektedir. Ardından Sofra Sırları filmi "kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma", "özel alan-kamusal alan bulanıklığı" ve "kimliklerin çoğullaşması" başlıklarında çözümlenmektedir. Her türlü düzenlemenin yersizyurdsuzlaştırılma uçları anlamına gelen kaçış çizgileri filmde özellikle Neslihan üzerinde yoğunlaşır. Film, Neslihan'ın; kendisini kocasının hizmetine adanmış, itaatkar, sessiz bir ev kadını hali ile planlı cinayetler işleyen, kendi istekleri doğrultusunda yaşayan hali arasında gidip gelmelerine dayanır. Neslihan'ın bazı tetikleyicilerle doğrusal bir dönüşüme girip sonunda bambaşka biri olma hikayesi değil de; terkedilmesi ve aldatıldığını öğrenmesiyle bir dönüşüme girmesi ama orada da kalamayıp tekrar eski haline dönmesi ve sonra tekrar cinayet işlemesinden oluşan bir döngünün sürekli kendisini tekrarlaması söz konusudur. Sonuç olarak Sofra Sırları filminde anlatıdaki hemen hemen bütün kadınların başlangıçta klişe bir kategori olarak kuruldukları ancak film boyunca moleküler ya da rizomatik bir kadın-oluş sürecine girdikleri söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: sinema, film eleştirisi, kadın-oluş.

Çetin, D. (2022). Sofra Sırları'nda Kadın Oluş.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 296-313.

Becoming Woman in *Table Secrets*

ABSTRACT

This study aims to evaluate Ümit Ünal's film called *Table Secrets* within the framework of Gilles Deleuze and Felix Guattari's concept of becoming-woman. The study is based on the assumption that the movie *Table Secrets* contains molecular becoming-woman categories. Therefore, the movie was selected by purposive sampling method. According to purpose of the study, first of all, Deleuze and Guattari's concept of minor literature and from there the concept of minor cinema developed by Deleuze are included, and then the concepts of becoming and becoming-woman are examined. Then, the movie *Table Secrets* is analyzed under the titles of "lines of flight and deterritorialization", "blurring of private-public space" and "pluralization of identities". Lines of flight, which mean the deterritorialization of all kinds of arrangements, focus especially on Neslihan in the film. The film is based on Neslihan's oscillation between her identity as a quiet, obedient housewife and her cold-blooded identity who commits planned murders. As a result, it can be said that almost all the women in the narrative in the movie *Table Secrets* were initially established as a stereotypical category, but they entered a molecular or rhizomatic becoming-woman process throughout the movie.

Keywords: cinema, film criticism, becoming woman.

GİRİŞ

Minör-oluş kavramı, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Kafka'nın yaşamından ve eserlerinden hareketle kaleme aldıkları 'Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin' başlıklı çalışmaya dayanmaktadır. Deleuze ve Guattari'ye göre edebiyat mesajlar ilettiği için değil; okuyucuyu anlamların üretildiği işaretlere ve duygulara götürdüğü için önemlidir (Colebrook, 2013, s. 154). Deleuze ve Guattari minör edebiyatı "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurdsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25) şeklinde tanımlayarak azınlık edebiyatının üç temel özelliğini ortaya koyarlar. Minör edebiyatın ilk özelliği olan tanımından da anlaşılacağı üzere "dil yersizyurdsuzlaşması"dır. İkinci özelliği ise büyük edebiyatlarla karşılaştırılmasıyla ortaya çıkar. Buna büyük edebiyatlarda politik ve bireysel olan arasındaki sınır belli iken; minör edebiyatta her şeyin siyasi bir niteliği bulunmaktadır. Minör edebiyatın son özelliği ise anlatı içindeki hemen her şeyin "kolektif bir değer taşımasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25-27). Minör edebiyatla temellenen minörlük ya da minör-oluş, kapitalist temsil sisteminin, baskıcı ekonomik yapının ve toplumsal oluşumların 'dışında' kalanların ve kaçışa meyyal olanların bulunduğu bir uzamı ve eylemliliği öngörür (Kara, 2014, s. 241).

Deleuze minör edebiyatın temel özelliklerinden hareketle Sinema II Zaman-İmge kitabının (2021) 'Sinema, Beden ve Beyin, Düşünce' başlıklı bölümünde modern politik sinemanın üç temel bileşenini ortaya koyar. Bunu yaparken klasik politik sinema ile modern politik sinemayı kıyaslar. Bu doğrultuda minör sinemanın ilk özelliği klasik sinemada halk ezilmiş ya da bastırılmış olsa bile mevcuttur, oysa modern sinemada halk henüz ya da artık yoktur. Klasik ve modern politik sinema arasındaki ikinci temel fark politik ve özel olan arasındaki sınırların bulanık olmasıdır (Deleuze, 2021, s. 264-267). Modern politik sinemanın son özelliği de klişeleri yeniden üretmeye ya da onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya direnmesidir. İki durumda da sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi oluşturulur. Bu yeni bir halkın oluşumunu mümkün kılmak yerine klişelerle ve olumlu önyargılarla gösterilen halk imgesinin dondurulmasına neden olmaktadır. Böylece halkın gelecekte farklı bir şeye dönüşmesi önlenmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 75). Minör sinema; majör olan karşısında azınlık konumunda olan kadın, çocuk, hayvan gibi minör grupların sinemasıdır.

Tahsin Yücel (2018) 'Mutfak Çıkmazı' isimli eserinde mutfakçı bir çıkmaz olarak nitelendirir. Oysa eserde mutfak, hikayenin ana karakterinin içinde bulunduğu

durumdan çıkmasına olanak sağlayarak bir kaçış çizgisi sunar. Benzer olarak Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* (2017) filminde başkarakter Neslihan da mutfakta yemekler yaparak oluş sürecine girer. Sinem Evren Yüksel, filmin “kadınları geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde tanımlayan, ev/yuva kavramı üzerinden onları özcü bir kimliğe hapseden ataerkil iktidar anlayışına karşı eleştirel bir bakış sun[duğunu]” (Yüksel, 2021, s. 226) belirtmektedir. Dolayısıyla bu çalışma *Sofra Sırları* filmini Gilles Deleuze'ün minör sinema kavramı doğrultusunda ele almayı amaçlamaktadır. Amaçsal örneklem yöntemine göre belirlenen film, minör sinemanın üç temel özelliği doğrultusunda değerlendirilmektedir. Dolayısıyla öncelikle oluş, minör-oluş ve kadın-oluş kavramları irdelenmekte ardından minör edebiyat ve minör sinema kavramları tartışılmaktadır. Ardından, çalışmaya konu olan film; “kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma”, “kamusal alan-özel alan bulanıklığı” ve “kimliklerin çoğullaşması” alt başlıklarında çözümlenmektedir.

Oluş, Minör-Oluş, Kadın-Oluş

Georg Lukács, (2014, s. 39-40) “Roman Kuramı” isimli eserinde bir hayat biçimi olarak felsefenin daima ‘iç’ ile ‘dış’ arasındaki mesafenin bir belirtisi, benlik ve dünya arasındaki özsel farklılığın göstergesi, ruh ve edimin uyumsuzluğunun işareti olduğunu belirtmektedir. Mutlu çağların felsefesi olmadığına dikkat çeken Lukács'a göre bütünselliğin olduğu bu çağlarda insanın iç ve dış ayrımı bulunmamakta; bu da ruh için bir ‘ötekilik’in olmadığını göstermektedir. Kırılgan bütünsellik, Antik Yunan'da parçalanmış ve iç ile dış arasına mesafe girmiştir. Bu mesafe, özellikle modern felsefede öznenin kendisini varoluşun tek hakimi kılmasıyla iyice belirginleşmiştir. Modern felsefe René Descartes'in ‘cogito’ kavramıyla başlamış, bu kavram deneyimin verildiği öznenin farklı formları olarak düşünülmüştür (Çüçen, 2003, s. 14-15). Cogito'da her şey belirlenim (düşünüyorum) ve belirlenmemiş (düşünmek için ‘var’ olmak) varoluşu içermekte ve o düşünen öznenin varoluşu olarak görülmektedir (Deleuze, 2017, s. 125). Varlığı ve düşünme yetisi kaim olan bu epistemolojik özne, yirminci yüzyıla kadar Batı felsefesine egemen olmuştur. Fakat zamanla ‘bilen özne’ ile ilgili geleneksel inançlardan ve sabitliklerden sağlıklı bir kopuşa ihtiyaç duyulmuştur (Braidotti, 2019, s. 138).

Fenomenolojiyle birlikte özellikle Husserl ve Heidegger hayata sabit bakış açılarıyla bakmak yerine ‘zaman’ ve ‘oluş’ kavramlarını öne çıkarmışlardır. Radikal bir fenomenoloji eleştirisi yapan Deleuze'e göre de görünüşler, deneyimleyen

zihin veya özne gibi temelsizdir (Colebrook, 2013, s. 15-16). Deleuze, "Différence et Répétition " (1968) kitabında özdeşlik ve zıtlık kavramlarının yerine fark ve tekrar kavramlarını yerleştirmekte ve 'oluş' kavramını önermektedir (Deleuze, 2017). Böylece özdeş öznenin çözülmesi, benliğin başkalaşımlara ve 'oluş'umlara açılması söz konusu olur (Conley, 2000, s. 22). "[Oluş] bir yakınlık ve ayırt edilemezlik bölgesi, kimsenin olmadığı bir ülke, iki uzak ya da bitişik noktayı süpüren, birini diğzerinin yakınına taşıyan yerelleştirilemez bir ilişki"nin oluşumunu ifade etmektedir (Pisters, 2022, s. 106). Deleuze ve Guattari felsefesinde 'olmak'ın aksine özneleşmeye karşıt olarak 'oluş' önem taşımaktadır (Albertsen ve Diken, 2014, s. 161). Böylelikle "kurulan, bir ve bölünmez olmayan özne, sürekli 'oluş'un etkin zaman kipine karşılık gelen bir zamana yerleşmektedir" (Braidotti, 2019, s. 136). Bu durum, bir nesneye atfedilen bütün sabit kimliklerin onun yalnızca değişmeden önce görünürdeki durağanlık safhasından başka bir şeyi ifade etmediğini gösterir. Diğer bir ifadeyle kimlik, ne kadar durağan görünse de aslında sürekli hareketlidir. Kimliğin sürekli hareketli olması ise her daim 'oluş' halinde olmayı ifade eder (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 65-66). Oluş her zaman bir azınlık-oluşu içeren moleküler bir süreçtir (Pisters, 2022, s. 106). Oluş, "bir kaçıştır, olumsuz ya da karşıt değildir" (Kaya, 2014, s. 283). Deleuze'e göre bir şey 'oluş'makta ise oluştuğu şey de kendisi kadar değişmekte ve dönüşmektedir. Oluş ne öykünme ne de yeniden üretimdir; daha ziyade vurgulu bir yakınlık ve yoğun karşılıklı bağlantılılıktır (Braidotti, 1994, s. 5). Bu ikili kapmalar, "iki saltanat arası düğünlerdir." Düğünler ise çift olanın tam tersidir. Bu durumda kadın-erkek, insan-hayvan, yetişkin-çocuk vb. gibi ikili işleyişler söz konusu değildir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16). Deleuze oluş kavramını açıklamak için orkide ve eşekarası anekdotunu ortaya koyar: "Orkidenin bir eşekarası imgesi oluşturma havası vardır, fakat aslında orkidenin eşekarası-oluşu, eşekarasının da orkide-oluşu, ikili bir kapmanın oluşudur; çünkü her birinin oluşu oluşanın değişmesinden daha az değişken değildir. Eşekarası orkidenin yeniden üretim aygıtı, aynı anda da orkide eşekarasının cinsel organı olur (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 16-17)".

Deleuze oluş kavramını çeşitli azınlık gruplar bağlamında ele almaktadır. Azınlık ve çoğunluk birbirinden sayı ile ayrılmaz. Azınlıkta olanlar çoğunluktan nicel olarak fazla olabilir. Çoğunluğu tanımlayan şey uygunluk ile ilişkili bir modeldir. Örneğin, kentte yaşayan, yetişkin, erkek, ortalama bir Avrupalı şeklinde ifade edilebilir. Oysa azınlığın bir modeli yoktur, o oluştur, süreçtir (Deleuze, 2013, s. 183). Bu doğrultuda toplumda ikincil konuma yerleştirilen ve ötekileştirilen kadın, çocuk,

hayvan, siyah vs. gibi gruplar minör (azınlık) olarak nitelendirilmektedir. Hiyerarşik olan bu karşıt çiftlerdeki ayrışma temelde majör ile minörün ayrışmasıdır (Zourabichvili, 2011, s. 92). Majör olanın karşısına konumlandırılan minör-oluş için gidiş ya da kaçış çizgisine gereksinim vardır. Kaçış çizgisi için ise "toplum, normlar ve aile"nin altına girmek gerekmektedir. Burada altına girmek, onların "dışına çıkmak" veya "dışında yaşamaktır" (Akay, 2015, s. 168). Minör-oluş veya azınlık-oluş ancak kaçış çizgisiyle kapitalizm, bürokrasi, iktidar ilişkileri, ataerkil ideoloji gibi baskı unsurlarının dışına çıkarak mümkün olur. Deleuze'e göre kaçış çizgisi bir yersizyurdsuzlaştırmadır. Burada kaçmak; gitmek, kurtulmak, çizgi çekmek anlamına gelir. Minör-oluş baştan yapılmış bir şey değildir; daha ziyade ilerleyen kaçış çizgileri üzerinde meydana gelmektedir (Deleuze ve Parnet, 1990, s. 59).

Kültürel süreçte içselleştirilen en temel ikili yapı kadın ve erkek olarak karşımıza çıkmakta; bu dikotomide kadın 'minörite/azınlık' erkek ise 'majorite/molar' kendilik olarak ifade edilmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 67). Rosi Braidotti'ye (2019, s. 159) göre Batı bireyciliğinin prototipi haline gelen kadın ve erkek ikiliği ile kadının ötekiliğini onayan bütün cinsiyetli kimlikler çözümlenmelidir. Çünkü bu ilişkiler yetişkin erkek tarafından tanımlanmış dikotomilerdir. Dolayısıyla kadın kimliğinin olumlanmasıyla gerçekleşen bir özgürleşme doğal değildir. Bu durumda kadın, yalnızca tahakküm ilişkisine göre belirlenen roller, davranışlar ve tavırlar ile şekillenecektir (Zourabichvili, 2011, s. 92-93). Deleuze bu noktada 'kadın-oluş' kavramına dikkat çekmektedir. Çünkü kadın-oluş diğer yersizyurdsuzlaşma ya da oluş formları arasında bir referans oluşturması açısından öncelikli bir konuma sahiptir. Kadın-oluş diğer tüm oluşların başladığı ve ondan geçtiği bir anahtardır (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 277). Bunun iki temel nedeni bulunmaktadır. İlk olarak erkek majör bir biçim olduğu için erkek-oluş söz konusu değildir. İkinci neden ise cinsel arzunun kişisel olmayan ve sınırlı olmayan doğasıyla ilişkilidir (Colebrook, 2013, s. 182-184). Deleuze ve Guattari 'kadın'ı veya 'kadın-oluş'u minör olarak nitelendirmektedir. Sayıları her ne olursa olsun kadın, minördür. Kadının minör olmasının sebebi nicel olarak azınlıkta olmaları değildir; kadın için bir standardın olmamasıdır (Demirtaş, 2014, s. 340). Deleuze ve Parnet kadınların geçmişlerinden, bugünlerinden ve geleceklerinden kurtulmaları için öncelikle bir 'oluş' sürecine girmeleri gerektiğini belirtmektedir (1990, s. 16). Claire Colebrook insanı yeni olanaklara açma imkanı sağlayan kadın ve kadın-oluşu şu şekilde ifade eder: Kadın, kadınların ne uğruna mücadeleye verdiği dair çok fazla tartışma yaşandığı kadın hareketinin ilk yıllarında olduğu gibi, ancak oluşta açık bir

biçim olarak kalması koşuluyla minör bir terimdir. Bir terim bir kimliği yaratmaktan çok onu ifade eder hale geldiğinde ise majör olur. "Kadın" bir kez yeni bir standart olarak bakım, çocuk büyüme, pasiflik veya şefkatin cisimleşmesi olarak kullanıldığında majör olur: Bu kriterleri karşılamayanları dışlar hale gelir (Colebrook, 2013, s. 139).

Verena Andermatt Conley (2000, s. 22) 'kadın-oluş' ifadesinin altında "arzunun yoğunluğu, sınırsız hareketler ve metamorfozlar, öznenin düzenleyicisi olarak Oidipus'un ortadan kaldırılması, molar erkeğin eleştirisi" gibi karmaşık kavramların ve bağlamların yattığını belirtmektedir. Kadın-oluş, kadınlar kadar erkekleri de etkilemektedir (Deleuze ve Guattari, 2005, s. 291). Çünkü bu kavram, bedenlerimizi, deneyimlerimizi, kurumlarımızı ve tarihlerimizi düzenleyen erkek-kadın, heteroseksüellik-eşcinsellik, erillik-dişillik gibi cinsel ikiliklerin katı hiyerarşilerini bozar. Deleuze ve Guattari, cinselliğin ikili örgütlenmesini yersizyurdsuzlaştırmak için hem kadınların hem de erkeklerin kadın-oluş sürecinde olması gerektiğini belirtmektedir; cinsellik ancak o zaman "birçok kontrol edilemeyen oluşum olan bir cinsiyetin üretimi" haline gelir. Bu arzunun serbest bırakılması; bir yaşamın açılması ve temsili olmayan algılanamaz-oluşun eşiğidir (Sotirin, 2005, s. 103). Kadının erkek gibi bir model olmaması, arzusunu da farklılaştırmaktadır. Deleuze ve Guattari kadın-oluşu, "kökensel bir nesnenin yitilmesi veya bastırılması ile başlamayan yeni bir arzu anlayışının saçılması olarak kabul ederler. Kadın-oluş, kişisel öncesi, anti-ödipal ve bizatihi devrimci bir arzudur" (Kaya, 2014, s. 285).

Minör Edebiyat ve Minör Sinema

Gilles Deleuze ve Felix Guattari 'Kafka-Minör Bir Edebiyat İçin' isimli çalışmalarında Kafka'nın hem özel yaşamından hem de metinlerinden hareketle minör edebiyat kavramını ortaya koyarlar. Minör edebiyat "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurdsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır" (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 25). Minör edebiyatın ilk temel belirleyeni "dilnin yersizyurdsuzlaşmadan etkilenmesidir." Kafka bu noktada Praglı Yahudilerin yazıya erişmesindeki engellerden bahsederek edebiyatta üç imkansızlıkla karşı karşıya olduklarını ifade etmektedir (Demirtaş, 2014, s. 342). Bunlardan ilki; "yazmamanın imkansız olması", ikincisi "Almanca'da başka türlü yazmanın imkansızlığı", üçüncüsü ise "Almanca yazmanın imkansızlığıdır". Buna göre çoğunluk ve azınlık gruplarının dilleri iki ayrı dil değil; aynı dilin iki farklı uygulamasıdır. Azınlık dili özelliklerinden dolayı

çoğunluk dilini ya da anadili yersizyurdsuzlaştırmaya imkan tanımaktadır (Akay, 2000, s. 172). Diğer bir ifadeyle anadilin minör kullanımı anlaşılmasız biçime dönüştürülmesini değil, anlamlandırılmayan seslerin özgürleşmesini ve yersizyurdsuzlaşmasını ifade etmektedir (Bogue, 2002, s. 157). Böylece majör dili kekeleyerek, tekrarlatacak veya sabuklatacak ana dilin içinde bir çeşit yabancı dil oluşturulur (Demirtaş, 2014, s. 345).

Minör edebiyatın ikinci özelliği bu edebiyattaki hemen her şeyin politik bir özelliğinin olmasıdır. Büyük edebiyatların aksine minör edebiyatın “daracık mekanı, her bireysel sorunun doğrudan siyasete bağlanmasını sağlar” (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 26). Başka bir ifadeyle özel yaşam veya bireysel olan doğrudan siyasal veya toplumsal güçlerle birleşmektedir. Minör edebiyatta bireysel (özel alan) ile toplumsal (kamusal alan) arasındaki ilişki karmaşık ve sınırlar bulanıktır. Bu edebiyatlarda aşk, evlilik veya aileye ilişkin meseleler doğrudan politik özelliklere sahiptir (Demirtaş, 2014, s. 346).

Minör edebiyatın üçüncü ve son özelliği ise “her şeyin kolektif bir değer kazanmasıdır”. Bu edebiyatlara bakıldığında öznenin yerine kolektif sözcelem düzenlemelerinin yer aldığı görülmektedir (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 27-28). Minör edebiyatlar “kolektif kurgular yaratırlar, genel veya evrensel bir özne imgesinden sürekli uzaklaş[ırlar]” (Colebrook, 2013, s. 163). Deleuze ve Guattari için edebiyat, dil ve yazmak önemlidir. Çünkü dil, bir eylem tarzıdır, kelimelerle bir şeyler yapmanın bir yoludur (Bogue, 2005, s. 111).

Deleuze ve Guattari minör edebiyatın üç temel özelliğini ortaya koyduktan sonra Deleuze ‘Sinema II Zaman-İmge’ (2021) isimli çalışmasında minör edebiyatın özelliklerinden hareketle minör sinemanın ne olduğunu ve temel bileşenlerini belirler. Deleuze klasik ve modern politik sinemayı karşılaştırarak minör sinemanın özelliklerini ortaya koyar. Buna göre minör sinemanın veya modern politik sinemanın ilk önemli özelliği, klasik politik sinemada halk baskılanmış ve egemenlik altına alınmış dahi olsa mevcuttur. Oysa modern politik sinemada halk (artık veya henüz) yoktur (Deleuze, 2021, s. 264-265). Minör sinemanın ikinci önemli özelliği politik olan ile özel olan arasındaki sınırla ilgilidir. Klasik politik sinemada her ne olursa olsun bireysel ve toplumsal olan arasında bir sınır söz konusudur. Fakat modern politik sinemada özel alan ile kamusal alan arasındaki sınır bulanıktır (Deleuze, 2021, s. 266). Minör sinemanın son özelliği ise klişeleri yeniden üretmeye veya onlara olumlu önyargılarla karşı çıkmaya direnmesidir. İki durumda da sömürgeleştirilmiş bir halk imgesi oluşturulur. Bu yeni bir halkın oluşumunu mümkün kılmak yerine klişelerle ve olumlu önyargılarla gösterilen

halk imgesinin dondurulmasına neden olmaktadır. Böylelikle halkın gelecekte farklı bir şeye dönüşmesi önlenmektedir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 75).

YÖNTEM

Deleuze ve Guattari *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*'da (*Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*) Oedipus Kompleksini farklı araçlarla devam ettirilen sömürgeciliğin bir biçimi olarak tanımlamışlar ve sinema teorisine etkide bulunmuşlardır. Uzun zaman yeraltından ilerleyen bir akım olarak Deleuze'ün etkisi 1990'ların sonlarında film teorisinde daha görünür hale gelmiştir (Stam, 2014: 264). Minör sinema, son yıllarda Türkçe literatürde de sıkça tartışılan konulardan biridir. Fakat minör sinema ile ilişkilendirilen kadın-oluş kavramı üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Aydınlık, 2015; Eken, 2016; Bozkurt Avcı, 2017; Öztürk, 2018; Barış, 2019; Özçınar, 2021). Bu doğrultuda çalışmanın temel problemi; Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş kavramının Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* adlı filminde nasıl tezahür ettiğini irdelemektir. Çalışma, *Sofra Sırları* filminin kuramsal kısımda tartışılan moleküler kadın-oluşlar barındırdığı varsayımına dayanmaktadır. Dolayısıyla film, amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçsal örnekleme "belirli kişiler veya faaliyetler, özellikle sorularınız ve hedeflerinizle ilgili olan ve diğer seçeneklerden elde edilemeyen bilgileri sağlamak için bilinçli olarak seçilir" (Maxwell, 2013, s. 99). Örnekleme olarak seçilen film, metin analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Metin analizi kültürel araştırmalarda, medya araştırmalarında, kitle iletişiminde, sosyoloji ve felsefede kullanılır (McKee, 2003: 1). Metin analizi "film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümlenme biçimi"dir (Mutlu, 2004: 210). Bu doğrultuda *Sofra Sırları* filmi; Deleuze ve Guattari'den edinilen kavramsal araçlarla irdelenmekte; kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma, kamusal alan ve özel alanın bulanıklığı ve kimliklerin çoğullaşması başlıkları altında ele alınmaktadır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu başlıkta *Sofra Sırları* (2017) filmi Deleuze ve Guattari'nin kadın oluş kavramı açısından değerlendirilmektedir. Bu amaçla öncelikle filmin kısa öyküsüne yer verilmekte ardından film "kaçış çizgileri ve yersizyurdsuzlaşma", "kamusal alan-özel alan bulanıklığı" ve "kimliklerin çoğullaşması" alt başlıklarında çözümlenmektedir.

Filmin Kısa Öyküsü

Neslihan hayatını kocası Ethem'e hizmet etmeye adanmış, yemek yapmayı seven hayalperest bir ev kadınıdır. Ethem'in işyerinden arkadaşları Ahmet, Mehmet ve onların eşleri Müjgan ve Kamile ailecek görüşmektedirler. Ethem'in alt kattaki komşuları Meral'le ilişkisi olmuştur ancak Meral son zamanlarda Mehmet'e aşık olmuş, onunla ilişki yaşamaya başlamıştır. Ethem bunu öğrenince işyerinden arkadaşlarıyla beraber çaldığı paralarla birlikte Meral'le kaçmak ister. Neslihan'ı terk ettiği gece boğazına yemek kaçar ve Neslihan müdahale etmeyerek ölmesine göz yumar, paraları da saklar. Daha sonra Meral'i de zehirleyerek öldüren Neslihan çiçekçide çalışan Ramazan'la birlikte olmaya başlar. Bir akşam Ahmet ve Mehmet işyerinden birlikte çaldıkları paranın hesabını sormak için Neslihan'ın evine gelirler. Neslihan Ahmet'i vurur, Ramazan Mehmet'i öldürür. Ramazan cesetlerden kurtulma işini üstlenir. Ertesi gün Neslihan bütün parayı Kamile ve Müjgan'a verir. Kamile ve Müjgan hayallerindeki işi kurmak için köye giderler. Bu esnada Ramazan polise yakalanmış ve her şeyi anlatmıştır. Arama emriyle eve gelen polisler hiçbir şey bulamazlar. Karakolda Ramazan'la yüzleşen Neslihan her şeyi inkar eder, bütün suç Ramazan'a kalır. Neslihan'ın evden valizini alıp çıkmasıyla ve İstanbul'da vapurda görünmesiyle film biter.

Kaçış Çizgileri ve Yersizyurdsuzlaşma

Her türlü düzenlemenin yersizyurdsuzlaştırılma uçları anlamına gelen kaçış çizgileri filmde özellikle Neslihan üzerinde yoğunlaşır. Film, ana karakter Neslihan'ın; kendisini kocasının hizmetine adanmış, itaatkar, sessiz bir ev kadını hali ile planlı cinayetler işleyen, kendi istekleri doğrultusunda yaşayan hali arasında gidip gelmelerine dayanır. Gidip gelme ifadesi özellikle önemlidir çünkü Neslihan'ın bazı tetikleyicilerle doğrusal bir dönüşme girip sonunda bambaşka biri olma hikayesi söz konusu değildir. Daha ziyade Neslihan'ın terkedilmesi ve aldatıldığını öğrenmesiyle bir dönüşüme girmesi ama orada da kalamayıp tekrar eski haline dönmesi ve sonra tekrar cinayet işlemesinden oluşan bir döngünün sürekli kendisini tekrarlaması söz konusudur. Filmin mizah tonuna uygun olarak hizmetkar, fedakar, pasif ev kadınının bir karikatürü denilebilecek Neslihan'ın bu abartılı kimliği, Ethem onu terk ettiğinde üstelik bunu alay ederek yaptığında sarsılır. Aslında filmin başından itibaren Ethem'in kendisini aldattığının ipuçlarını görmektedir -ilk sahnede kahvaltısını yapıp işe gitmek için evden çıkan Ethem'in arkasından baktığında apartmanın önünde alt komşuları

Meral'i beklediğini ve onu işe bırakmak için ısrar ettiğini görmesi gibi- ancak tepkisiz kalmaktadır. Neslihan'ın dönüşümü Ethem'in öldüğü gece başlar. Neslihan'ın bu sekanstaki¹ durumu bir planlılık hali değildir ancak plansızlık hali de değildir. Kocasını bıçaklamaya niyetlenmesi anlık bir gelişme olmasına karşın sonrasında olanlar kendiliğinden gelişmiş gibi görünmekle birlikte güzel bir planlılık da içerir. Bu akıl dışı görünen davranışı, yani kocası ölürken pilav yapmaya çalışması ve “fıstıksız pilav olmaz” diyerek markete gitmesi, olayı, kendisi evde yokken, kocası tek başına bir kaza geçirmiş ve ölmüş gibi göstermiştir. Nitekim polislerin yanında komşularına sarılıp abartılı bir ağıt yakması Neslihan'ın eski kimliğinden sıyrılıp iyi rol yapan soğukkanlı birine dönüştüğünü düşündürecek gibi olsa da kısa süre sonra çiçekçi Ramazan'la başlayan ilişkisi durumu yine tersine döndürür. Ramazan'a “gitme sana yemek yaparım çamaşırlarını yıkarım” demesi ondan beklentisinin ne olduğunu özetlemektedir. Her akşam saat yediyi vururken eve gelen Ethem'in yerine, bu kez aynı saatte eve Ramazan gelmektedir. Aynı masada, aynı sandalyeye Ramazan oturmakta, önüne konulan yemeği yemektedir. Neslihan, Ethem yerine Ramazan'ın omuzlarına masaj yapmaktadır. Ancak Neslihan bu noktada da kalmaz. Bir sürece -bir oluş sürecine- girmiştir ve kocasının kendisini aldattığı Meral'i planlı bir şekilde öldürür. Ethem'in şirketten paraları birlikte çaldıkları Ahmet ve Mehmet paranın hesabını sorduklarında onları da yaralar ve Ramazan'ın onları öldürmelerine göz yumar. Diğer taraftan kocasının şirketten çaldığı paraları kendisinde tutabilecekken Kamile ve Müjgan'a bağışlar. Ve bütün suçu yakalandığı zaman kendisini ihbar eden Ramazan'ın üstüne yıkarak İstanbul'a gitmesiyle film biter. Filmin tamamı boyunca Neslihan ne orada ne burada ya da hem orada hem burada veya Deleuze'ün ifadesiyle bir oluş sürecindedir.

Filmde kadın oluş açısından üzerinde durulması gereken diğer karakterler

1 O akşam Ethem gece eve gelmeyeceğini söylemesine karşın gergin bir şekilde eve gelir. Hemen arkasından kapıya gelen çiçekçi Neslihan karşılar. Çiçekçi çiçeklerin Ethem Bey'den olduğunu söyleyince önce kendisine zanneder, kartta “ya bu gece ya da asla” yazmaktadır. Çiçekçi Meral Hanım'ı sorar, o esnada Ethem sinirli şekilde kapıya gelerek Neslihan'ı içeri gönderir. Çiçekçiye de çiçekleri alt kata götürmesini söyler. Neslihan çiçeklerin Meral'e olduğunu anlamasına ve kartta yazan yazıyı görüp kocasının Meral'le kaçıp kendisini terk edeceğini anlamasına karşın kocasına hizmet etmeye devam eder. Ethem Neslihan'a kendisini boşadığını artık her şeyin bittiğini söylediğinde bile Neslihan “sana bir pilav yapayım” deyip kalkıp mutfığa gider. Durumunu korumadaki bu sinir bozucu ısrar, Ethem'in önündeki yemekleri eleştirmesiyle kırılmaya başlar. Mutfaktan büyük bir bıçak alıp içeri gelir. Ethem bıçağı görünce güler ve onla alay eder. Gülerken boğazına yemek kaçar, Ethem yardım ister ancak Neslihan yardım etmez, sessizce Ethem'in nefessizlikten dengesini kaybederek düşmesini ve kafasını sehpaye çarpmasını izler. Aslında Ethem'in boğazına yemek kaçmasa Neslihan onu öldürecek ya da hiç değilse öldürmeyi deneyecektir. Yerde yatan kocası nefessizlikten çırpınırken arkasını dönüp mutfığa gider ve pilav yapmaya başlar. Neslihan paniğe kapılmıştır ancak kendisini sakinleştirmek için yemek yapmaya çalışmaktadır. Evde fıstık kalmadığını görünce giyinip markete fıstık almaya gider, dönüştü de kocasını o halde yeni bulmuş gibi çiğlik atar. Ardından eve komşular ve polisler dolar.

Meral, Kamile ve Müjgan'dır. Neslihan'ınki kadar belirgin olmasa da Meral de anlatı içinde durum değiştirir. Meral başlangıçta Neslihan'ın olmadığı "her şey"dir denilebilir. Bekar, yalnız yaşayan, kendi parasını kazanan, neşeli, duygusal, sağlıklı beslenmeye takıntılı, bakımlı bir kadın olarak resmedilir. Neslihan'ın onu zehirlediği akşam ise belki yediği zehirli mantarın etkisiyle belki de kendiliğinden Ethem'le arasında geçen her şeyi Neslihan'a itiraf eder ve ondan özür diler. Meral'in o gece söylediği; "bu pis herifler bizi mahvetti, bizi elbezi gibi kullanıp attı, bunlar bizi hak etmiyor, biz daha iyilerine layıgız" sözlerinde hem bir taraf değiştiriş görmek mümkündür hem de bu sözler bir birlik olma çağrısı olarak okunabilir. Mehmet'e aşık olarak, geçmişte Ethem'le birlikte olarak Neslihan ve Kamile için tehdit oluşturan onların karşısında duran Meral şimdi kendisini Neslihan ve Kamile'yle birlikte konumlandırmaktadır. Kamile ve Müjgan ise Neslihan tarafından kendilerine verilen parayla bambaşka bir hayata geçiş yaparlar. Kocalarının ölümünden duydukları üzüntüyü saniyeler içinde unutup köyde kır lokantası açmalarını sağlayacak parayı alıp neşe içinde giderler.

Kamusal Alan-Özel Alan Bulanıklığı

Neslihan'ın yumuşakbaşlı ev kadını ve soğukkanlı katil kimliği arasında yaşadığı bölünme gibi film de ikili bir üslup içerir. Bir yandan son derece karanlık, kasvetli, düşük renk ve aydınlatma değerleriyle verilen filmin ana öyküsü akarken, diğer tarafta; parlak, ışıl ışıl, canlı ve çarpıcı renklerle bezeli Neslihan'ın hayal sahneleri yer alır. Filmin ikonografisinin yanı sıra ses rejimi de bu tezatlığı destekler. Karlı bir kış döneminde Mudanya ilçesinde geçen filmin hemen hemen her sahnesine rüzgar uğultusu eşlik ederken hayal sahnelerine kahkahalar, alkışlar ve canlı bir sabah kuşağı programı müziği eşlik eder. Film boyunca hayal sahnelerinin ve gerçek sahnelerin ses kuşakları bazen üstüste biner. Aslında hayal sahneleri merkeze alınırsa, bütün film Neslihan'ın, *Sofra Sırları* adlı her sabah izlediği ve kendisini sunucusu olarak hayal ettiği sabah programında hayatını anlatmasından ibaret hale gelir. Şu farkla ki; Neslihan'ın hayatı ne denli kusurlu, karanlık, kasvetli, ıssız ve üzücü resmediliyorsa hayal sahneleri de o denli ışıl ışıl, renkli, neşeli, kalabalık ve aydınlıktır. Kaldı ki Neslihan'ın kocası hakkında söyledikleri de gördüklerimizle taban tabana zıttır. Neslihan'ın hayalindeki programda "kocam bana karşı hep çok nazikti, her zaman kibar ve her zaman sevgi dolu" demesini takip eden sahnede eve gelen Ethem'in konuşmak yerine bazı homurtularla iletişim kurması, içki istediğini, yemek istediğini, ne kadar istediğini anlaşılabilir bazı hecelerle ifade etmesi bunun örneklerinden biridir. Neslihan şizofrenik

bir yarılma yaşamaktadır². Berbat hayatını programda süslü cümlelerle anlatıp bir nevi temize çekmeye çalışırken kocasının kendisini terk etmesiyle fedakar ev kadını kimliğinin sarsılması gibi programdaki duruşu da sarsılmaya başlar. Artık programda kusursuz koca, kusursuz yemekler, kusursuz evlilik, kusursuz komşular, kusursuz kadından oluşan bir hayat anlatmak yerine gerçekte olanları anlatmaya yaklaşır. Anlattıkları tam olarak gerçekler olmadığı sadece yaklaşık olarak gerçekler olduğu için yaklaşmak kelimesi seçilmiştir. Neslihan'ın tam olarak gerçekleri anlattığı tek yer filmin sonundaki hayal sahnesidir. "Aslında siz de yoksunuz" der demez seyirciler yok olur, ışıklar söner ve Neslihan hayal dünyasını yıkıp gerçek dünyaya geri döner. Dolayısıyla, jenerikte verilen Neslihan'ın İstanbul'daki terk edilmiş evine ait görüntüler hariç tutulacak olursa, Neslihan'ın yemek tarifleri verip hayatını anlattığı televizyon programıyla başlayan film, Neslihan'ın bu hayali yıkıp oluş halinde -ama ne olacağı henüz belli olmayan bir oluş halinde- gerçek dünyaya dönmesiyle biter.

Kimliklerin Çoğullaşması

Filmdeki kadın karakterlerin tümü anlatının başında klişe bir kadın tiplemesine yakın görünmektedir. Neslihan gibi Kamile ve Müjgan da kötü giden evliliklerindeki sorunları birbirlerinden gizlemeye çalışan, yaşadıkları hayata katlanabilmek için Neslihan'ın yemek yapmaya sığınması gibi bazı ilaçlara sığınan kadınlar olarak anlatıya girerler. Kamile sürekli aldatılmakta, Müjgan kocasından şiddet görmekte ve her ikisi de buna göz yummaktadır. Meral ise içlerinden birinin kocasıyla geçmişte ilişki yaşamış şimdi de diğerinin kocasıyla aşk yaşamaktadır. Anlatıdaki dengeyi bozan ilk unsur Ethem'in, Mehmet'le Meral'in ilişkide olduğunu öğrenmesi olur. Ethem, Meral'i kendisiyle kaçmaya ikna etmeye çalışır, Neslihan'ı terkeder ve Neslihan'daki sarsıntı tetiklenmiş olur. Meral, belki Ethem öldüğünden belki Neslihan'a kendini yakın hissettiğinden belki de yediği zehirli mantar yüzünden yaşadığı ilişkileri yanlış olarak nitelendiren, bunlardan pişmanlık duyan ve bunun için Neslihan'dan özür dileyen birine dönüşür. Kamile ve Müjgan ise Neslihan'ın kocalarını öldürdüğünü söylemesini ve şirketten çalınan paraları onlara vermesini biraz abartılı biçimde sevinçle karşılarlar. Hayallerindeki gibi köye gidip bir kır lokantası açacak sermayeye kavuşmanın sevinciyle dakikalar içinde kocalarının cinayetini unutup neşeyle anlatıdan çıkarlar. Neslihan ise daha önce değinildiği gibi anlatı boyunca ev kadını ve soğukkanlı katil

² Serdar Öztürk, Neslihan'ın şizofrenik halinin izleyicinin motor-duyu bağlantısını kesintiye uğrattığını bunun da filmde betimlenen ataerkil yapıyı sarstığını söyler. <https://www.youtube.com/watch?v=CqnnCNW8C5c>

arasında gidip geldikten sonra nasıl olacağı kestirilemeyen yeni bir hayata başlar. Dolayısıyla anlatıdaki kadın karakterlerin hiçbirinin sabit, tek ya da klişe bir kimliğe kavuşmadığını dolayısıyla kimliklerin çoğullaştığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Sofra Sırları filminde kadın-oluş kavramı açısından değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada anlatıdaki hemen hemen bütün kadınların başlangıçta molar bir kategori olarak kuruldukları ancak film boyunca moleküler ya da rizomatik bir kadın-oluş sürecine girdikleri söylenebilir. “Deleuze ve Guattari'nin geliştirdikleri kadın oluş kavramı tüm ikili ve hiyerarşik karşıtlıkların çözüldüğü bir uzamdır, çünkü bu kavram arzunun akışkan zemininde farklılığa açılan moleküler, içkin ve rizomatik bir oluştur (Aydınalp, 2020, s. 56)”. *Sofra Sırları*'nda anlatı başlangıçta erkek egemen düşünce içine ve oedipal temsile hapsedilen kadın kimlikleriyle açılır. Neslihan hizmetkar, itaatkar bir eş, Kamile kocasının kendisini aldatmasına Müjgan ise kocasından şiddet görmeye göz yuman eşler olarak betimlenir. Kocasının Neslihan'ı terketmesiyle Neslihan eski kimliğinden sıyrılıp soğukkanlı bir katile dönüşecek gibi olsa da kısa süre sonra çiçekçi Ramazan'la başlayan ilişkisi durumu tersine döndürür. Ölen Ethem'in rolünü bu kez Ramazan üstlenir. Ancak Neslihan bu noktada da kalmaz. Bir sürece -bir oluş sürecine- girmiştir ve kocasının kendisini aldattığı Meral'i, kocasının arkadaşları Ahmet ve Mehmet'i ve sonunda Ramazan'ı planlı bir şekilde öldürür. Filmde kadın oluş açısından üzerinde durulması gereken diğer karakterler Meral, Kamile ve Müjgan'dır. Neslihan'ınki kadar belirgin olmasa da Meral de anlatı içinde durum değiştirir. Neslihan'ın onu zehirlediği akşam ise belki yediği zehirli mantarın etkisiyle belki de kendiliğinden Ethem'le arasında geçen her şeyi Neslihan'a itiraf eder ve ondan özür diler. Meral'in o gece söylediği; “bu pis herifler bizi mahvetti, bizi elbezi gibi kullanıp attı, bunlar bizi haketmiyor, biz daha iyilerine layığımız” sözlerinde hem bir taraf değiştiriş görmek mümkündür hem de bu sözler bir birlik olma çağrısı olarak okunabilir. Mehmet'e aşık olarak, geçmişte Ethem'le birlikte olarak Neslihan ve Kamile için tehdit oluşturan onların karşısında duran Meral şimdi kendisini Neslihan ve Kamile'yle birlikte konumlandırmaktadır. Kamile ve Müjgan ise Neslihan tarafından kendilerine verilen parayla bambaşka bir hayata geçiş yaparlar. Kocalarının ölümünden duydukları üzüntüyü saniyeler içinde unutup köyde kır lokantası açmalarını sağlayacak parayı alıp neşe içinde giderler. Neslihan'ın yalnız başına İstanbul'da görünmesiyle film biter. Filmin tamamı boyunca Neslihan

ne orada ne burada ya da hem orada hem burada veya Deleuze'ün ifadesiyle bir oluş sürecindedir.

Filmde kamusal alanla özel alan Neslihan'ın hayal sahneleri aracılığıyla birbirine karışır. Aslında hayal sahneleri merkeze alınır, bütün film Neslihan'ın, *Sofra Sırları* adlı her sabah izlediği ve kendisini sunucusu olarak hayal ettiği sabah programında hayatını anlatmasından ibaret hale gelir. Ancak Neslihan şizofrenik bir yarılma yaşamaktadır. Neslihan'ın hayatı ne denli kusurlu, karanlık, kasvetli, ıssız ve üzücü resmediliyorsa hayal sahneleri de o denli ışıltılı, renkli, neşeli, kalabalık ve aydınlıktır. Neslihan'ın kocasının kendisini terk etmesiyle fedakar ev kadını kimliğinin sarsılması gibi programdaki duruşu da sarsılmaya başlar. Artık programda kusursuz koca, kusursuz yemekler, kusursuz evlilik, kusursuz komşular, kusursuz kadından oluşan bir hayat anlatmak yerine gerçekte olanları anlatmaya yaklaşır. Filmin sonundaki hayal sahnesinde ise gerçekleri kabullenir. Hayal sahnesindeki seyircilere "Aslında siz de yoksunuz" der demez seyirciler yok olur, ışıklar söner ve Neslihan hayal dünyasını yıkıp gerçek dünyaya geri döner. Dolayısıyla, jenerikte verilen Neslihan'ın İstanbul'daki terkedilmiş evine ait görüntüler hariç tutulacak olursa, Neslihan'ın yemek tarifleri verip hayatını anlattığı televizyon programıyla başlayan film, Neslihan'ın bu hayali yıkıp oluş halinde -ama ne olacağı henüz belli olmayan bir oluş halinde- gerçek dünyaya dönmesiyle biter.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2000). *Minör Politika* (1. Basım). İstanbul: Bağlam.
- Akay, A. (2015). *Minör Politika*. (1. Baskı). İstanbul: Otonom.
- Albertsen, N. & Diken, B. (2014). Organlı/Organsız Toplum. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Basım). (s. 153-176). İstanbul: Metis.
- Aydınalp, E. B. (2020). Gilles Deleuze ve Felix Guattari'de Oedipal Temsilin Eleştirisi ve Kadın Oluş Kavramı. R. İnan (Ed.), *Güncel Filoloji Çalışmaları* (1. Baskı). (s. 47-60). Lyon: Livre de Lyon.
- Aydınlık, Y. (2015, Haziran). Journey to the Sun: Minor Possibilities in the New Turkish Cinema.II. International Film Studies and Cinematic Arts Conference'ta sunulan bildiri, Eastern Mediterranean Academic Research Center, İstanbul, Türkiye.
- Barış , B. (2019). Deleuze'ün "Kadın-Oluş", "Organsız Beden" ve "Arzulayan Makine" Kavramlarına Feminist Bir Yaklaşım: Yeşim Ustaoglu'nun Tereddüt Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *SineFilozofi*, 536-552.
- Bogue, R. (2005). The Minor. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (1st Edition). (p. 110-120). Montreal & Kingston: McGill-Queen's University.
- Bogue, R. (2002). *Deleuze ve Guattari* (1. Baskı). (Çev. İ. Öğretir & A. Öğretir). İstanbul: Birey.
- Avcı, İ. B. (2017). Yeni Türk Sineması'nın Minör Temasları:"Gözetleme Kulesi". *SineFilozofi*, 2(4), 7-24.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1st Edition). New York: Columbia University.
- Bradiotti, R. (2019). *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek* (1. Baskı). (Çev. E. Durmuş & M. Çelik). İstanbul: Otonom.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (3. Baskı). (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Conley, V. A. (2000). Becoming-Woman Now. I. Buchanan & C. Colebrook (Ed.), *Deleuze and Feminist Theory* (1st Edition). (p. 18-37). Edinburgh: Edinburgh University.
- Çuçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman* (3. Baskı). Bursa: Asa.

- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler* (2. Baskı). (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar* (1. Baskı). (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (1. Baskı). (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar* (1. Baskı). (Çev. A. Akay). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* (1. Baskı). (Çev. Ö. Uçkan & I. Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (11th Printing). (Trans. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota.
- Demirtaş, M. (2014). Minör Edebiyat ve Minör-Oluş. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 338-354). İstanbul: Metis.
- Eken, B. (2016). Versions of Minor Literature: Two Contemporary Cases from Turkish Film. *Kültür ve İletişim*, 19(37), 185-206.
- Kara, O. E. (2014). Temsil'den Kaçış'a Minör Siyaset. M. Aytaç & M. Demirtaş (Ed.), *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 229-255). İstanbul: Metis.
- Kaya, R. (2014). Post-Anarşizmin Sirt Çantasındaki Deleuze. (Edit: Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş). *Göçebe Düşünmek* (1. Baskı). (s. 256-287). İstanbul: Ayrıntı.
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı* (5. Basım). (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Maxwell, J. A. (2013). *Qualitative Research Design an Interactive Approach* (3rd Edition). California: Sage.
- McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Begginer's Guide* (1. Basım). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü* (4. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve Sinema* (1. Basım). İzmir: Cem.

- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş* (1. Basım). Ankara: Ütopya.
- Pisters, P. (2022). Conceptual Personae and Aesthetic Figures of Becoming-Woman. *The Matrix of Visual Culture* (1st Edition). (p. 106-140). Standford University.
- Sotirin, P. (2005). Becoming-Woman. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (1st Edition). (s. 98-109). Montreal & Kingston: McGill-Queen's University.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı). (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (1. Baskı). (Çev. M. Özbank ve Y. Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ünal, Ü. (Yönetmen). (2017). *Sofra Sırları* [Film]. Türkiye: Sinan Yabgu Ünal, Servan Güney.
- Yücel, T. (2011). *Mutfak Çıkmazı* (3. Basım). İstanbul: Can.
- Yüksel, S. E. (2021). Sofra Sırları'nın Tekinsiz Karanlığı. M. Serarlan (Ed.), *Türk Sinemasında Kadınlık Halleri* (1. Baskı). (s. 207-229). Konya: Literatürk.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü* (1. Baskı). (Çev. U. Kılıç). İstanbul: Say.

Diegesis - Mimesis

Geliş Tarihi/Received: 27.04.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.07.2022
DOI: 10.46372/arts.1109732

Prof. Stephen HALLIWELL
University of St. Andrews
School of Classics
Emeritus Professor
fsh@st-andrews.ac.uk
ORCID: 0000-0001-7280-1438

Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM (Çev.-Trans.)
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Sahne Sanatları Bölümü
Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı
melike.saba@medeniyet.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2275-237X

ÖZ

Bu makale, Stephen Halliwell'in *The Living Handbook of Narratology*'de yer alan 2014 tarihli "Diegesis-Mimesis" isimli makalesinin Türkçe çevirisidir. Anlatıbilim alanının anlatmak/göstermek (telling/showing) olarak karşıladığı diegesis/mimesis terimleri ilk kez Platon'un Devlet'indeki bir pasajda bir arada kullanılmıştır. Sonrasında Aristoteles, Poetika adlı eserinde terimleri kendi bağlamınca yeniden kullanır; fakat bu kullanım kimi noktalarda Platoncu izler taşıyor olmakla birlikte, kimi bakımlardan münferit yeni bağlamlarıyla Devlet'deki kullanımdan ayrışır. Günümüzde bu dikotomi, anlatıbilim alanının tayin ettiği dar karşılıklarıyla dolayım girmiştir. Öte yandan Platon'un Devlet'i referans alındığında Sokrates tarafından çizilen temel ayırımın standart modern kullanımdaki gibi tümüyle "göstermek" ve "anlatmak" arasında olmadığı görülmektedir. Dahası, Antik Çağ'daki bu ilk kullanımlarından itibaren, eleştirel düzlemde kategorik bir çift olarak terimlerin uzun ve kimi zaman ziyadesiyle karmaşık kullanımlarının tarihi, günümüze kadar uzanmaktadır. Bu makalede Stephen Halliwell, söz konusu bu karmaşayı, Sokrates'in görüşlerinin aktarıldığı/yorumlandığı Platon'un Devlet'ine ve Aristoteles'in Poetika'sına odaklanarak ortaya koymakta, terimlerin Orta Çağ ve Rönesans'taki kullanımlarına değinmekte, modern anlatıbiliminin indirgemeci kategorizasyonu kaynaklı açmazlara dikkat çekmekte, ve son olarak, konu üzerine çalışmak isteyen araştırmacılara alanda gördüğü boşlukları işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: anlatı, anlatıbilim, mimesis, diegesis, sanat, tiyatro.

Halliwell, S. (2022). Diegesis - Mimesis (Çev. M. S. Akim).
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 314-326.

Bu makale İngilizce aslından yazarının ve yayıncının izniyle çevrilmiştir.

Halliwell, Stephen: "Diegesis – Mimesis". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis—mimesis> [view date: 06/04/2022]

Diegesis - Mimesis

ABSTRACT

This is the Turkish translation of Stephen Halliwell's 2014 article "Diegesis-Mimesis" in *The Living Handbook of Narratology*. Diegesis/mimesis, which the field of narratology defines as telling/showing, are a pair of Greek terms first brought together in a passage from *Republic* by Plato. Aristotle then uses the words in his context in *Poetics*. Although this usage bears Platonic traces, it differs from the usage in *Republic* in certain aspects. Today, this dichotomy has usually been known, with its narrow counterparts determined by narratology. However, considering Plato's *Republic*, it is seen that the distinction drawn by Socrates could be said to be not so much between "showing" and "telling" as in standard modern usage. From antiquity to the present, the terms have had a long and sometimes tangled history of use as a pair of critical categories. In his article, Halliwell reveals this confusion by focusing Plato's *Republic*, and Aristotle's *Poetics*. In the rest of the article, he emphasizes the usage of the terms in the Middle Ages and Renaissance, underlines the confusion arising from the reductionist typology of modern narratology, and points out the gaps he sees in the field for further investigation.

Keywords: narrative, narratology, mimesis, diegesis, arts, theatre.

Translated from the original English version with the author's and the publisher's permission.

Halliwell, Stephen: "Diegesis – Mimesis". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis—mimesis> [view date: 06/04/2022]

TANIM

Yunanca bir çift terim olan *diegesis* ("anlatı", "anlatım") ve *mimesis* ("taklit", "temsil", "canlandırma"), proto-anlatıbilimsel amaçlarla ilk kez Platon'un *Devlet*'indeki (3.392c–398b) bir pasajda bir arada kullanılmıştır. Standart modern kullanımının aksine (bkz. Terimlerin Tarihçesi bölümü) *diegesis* burada zamansal bir çerçeveye ("geçmişte", "şimdide" ya da "gelecekteki" olaylar, *Devlet* 392d) uyumlu bilgiyi ileten, daha geniş kapsamlı bir söylem anlamında anlatıyı ifade eder. *Diegesis*, söylemsel biçim veya sunum (*lexis*) bakımından üç alt kategoriyle sınıflandırılmıştır:

- 1) *haple diegesis*: "yalın" veya "karışık olmayan" *diegesis*, yani şairin (veya başka bir yazar anlatısının, "hikaye anlatıcısı"nın, *muth-ologos*, 392d) sesinden anlatı,
- 2) *diegesis dia mimeseos*: *mimesis* aracılığıyla anlatı, yani bir öyküdeki tekil karakterlerin sesleriyle, doğrudan konuşma (dram da buna dahildir, *Devlet* 394b–c),
- 3) *diegesis di' amphoteron*: yani Homeros destanlarındaki gibi, bu iki türü bir arada ya da karma olarak kullanan bileşik anlatı.

Bu Platoncu başlangıçtan itibaren, eleştirel düzlemde kategorik bir çift olarak bu iki terimin uzun ve kimi zaman ziyadesiyle karmaşık kullanımlarının tarihi, günümüze kadar uzanıyor.

YORUM

Diegesis/mimesis bileşeni ilk kez Sokrates tarafından *Devlet* 392c ff.'te, özellikle şiir türü gözetilerek, bir öyküyü kurmanın farklı yollarını sınıflandırabilmek amacıyla ortaya konmuştur. Sokrates'in amacı, anlatının temel motivasyonunu ve etiğini kabaca açıklamaktır. *Devlet* 2.376c ff.'ten itibaren genel olarak hikaye anlatıcılığındaki, özel olarak şiirdeki diyalogda açığa çıkan ideal şehrin "koruyucularının" eğitimine katkıda bulunmakla ilgilenmiştir (ki Yunan kültüründe sözlü anlatının en güçlü aracıdır şiir). Başlangıçtan itibaren (377b), öykülerin/anlatıların (*muthoi*; geleneksel mitleri ve yanı sıra daha kapsamlı biçimde ustaca kurgulanmış hikayeleri ifade eden bir kavram olarak) dünya hakkındaki değer yüklü inançları somutlaştırabileceğine ve iletebileceğine dair belirgin bir varsayımda bulunur. Dahası, açıktır ki Kitap 3'teki kategorizasyona ulaşmazdan evvel, *muthoi* yazarlarına eserlerinde "söylenen" her şeyden küresel ve metin-ötesi anlamda sorumluymuşlar gibi davranır: böylelikle Homeros'u hem şiirdeki anlatıcının hem de tekil karakterlerin tonu dolayısıyla belirgin bir ayırım yapmaksızın eleştirir (bkz. 3.386b–387b).

392c ff.'te belirtilen ayrımlar, süregelen *muthoi* tartışmasına daha teknik

ve yeni bir analiz katmanı ekler. Elbette tartışmanın iki ana aşaması arasında (ilki *logos*, yani “ne söylendi” analizi ve ikincisi *lexis*, “nasıl söylendi” analizi: 392c) ve bir dereceye kadar ikinci aşamada dahi, Sokrates’in şairleri (ya da diğer yazar-anlatıcıları) “ses” kullanımlarını kontrol eden ve çeşitleyebilen kişiler olarak düşünmesi bakımından bir süreklilik bulunur: dolayısıyla, karakterler konuştuğunda (yani *diegesis dia mimeseos*: *mimesis* aracılığıyla *diegesis*) Sokrates bunu karakterin ağızından konuşan şair “(miş) gibi” formüle eder (393a–c). Beri yandan tartışmanın ikinci aşaması büyük bir kırılma içerir; çünkü Sokrates burada esasen söylemsel çeşitliliğin psikolojik komplikasyonlarıyla ilgilenmektedir. Yazar sorumluluğuna ilişkin bir önceki küresel modelini geride bırakmaksızın *mimesis*in, ister kendi kesintisiz biçiminde, ister Homeros destanlarında görülen bileşik *diegesis*in bir ögesi olarak, bilhassa yoğun ve dolayısıyla psişik olarak tehlikeli düzeyde bir anlatı tasavvuru gerektirdiği fikrini sürdürür.

Farklı karakterlerin bakış açılarını etkin bir şekilde öne çıkaran türden anlatıya dair korku, analizinin son kısmında (397d–398b) açıkça ortaya çıkar. Burada Sokrates, “mimetik” şairi bir tür çoklu kişilik manipülatörü olmakla ve diğerlerini (en azından şiiri icra edenleri/oyuncuları) çok sayıdaki hayali kişiliği ruhlarına sokmaya teşvik eden türden eserler yaratmakla itham etmektedir.¹ Bu durum, devletin haleti ruhiyesinin ve ahlakının temeli olan “birlik ruhunu” tehdit eder (bkz. “çok kişi olmaksızın tek kişi olmak”, *Devlet*, 443e).

Dolayısıyla, *Devlet* 3. Kitap’taki *diegesis/mimesis* terminolojisi, anlatı biçimi (anlatıcı, ses, bakış açısı) ile hem icracının hem de (gözlemlere dayalı olarak) seyircinin psikolojisi arasındaki bağlantıları ortaya koyan ilkel bir anlatıbilim aracıdır. Bu nedenle, farklı anlatı biçimleri, salt hikayelerin anlatılması veya canlandırılması adına önerilen basit teknik alternatifler değildir; hikayedeki karakterlerin bakış açılarının, zihinsel süreçlerinin iletilmesi yetisine sahip, ayrışık ifade araçlarıdır. Sokrates tarafından çizilen temel ayrımın standart modern kullanımdaki gibi tümüyle “anlatmak” ve “göstermek” arasında olmadığını belirtmek gerekir. Sokrates’te *diegesis/mimesis*, “anlatma”nın iki farklı kipi olarak bulunmaktadır (ve “anlatma” burada *diegesis*in

¹ Burada “mimetik şair” ifadesiyle oyun yazarı kastedilmektedir; oyun yazarının yarattığı eserler ise elbette dramatik metinlerdir. Sokrates, mimetik şairi çoklu kişilik manipülatörü olmakla itham ederken, oyun yazarının dramatik metinde çok sayıda karakter yaratmasından söz etmektedir. Dramatik metinde yer alan karakterlerin oyuncular tarafından canlandırılmasını ise, oyuncunun yaşayabileceği çoklu kişilik bölünmesine işaret ederek tehlikeli bulur Sokrates. Dolayısıyla, Stephen Halliwell’in ifadesiyle “farklı karakterlerin bakış açılarını etkili bir şekilde öne çıkaran türden anlatıya dair korku”, dramatik metin korkusudur, ya da daha genel olarak ifade edecek olursak, tiyatro korkusu. (Ç.N.)

Yunanca'dan kötü bir tercümesi değildir, bkz. Terimlerin Tarihçesi bölümü). Bu iki farklı kip, anlatıcı yazarın sesinden anlatmak ve eyleyenlerin sesinden anlatmak şeklindedir (bkz. 193b). Yani hem şairin karakterlerin konuşmalarını aktarması hem de bu konuşmalar arasındaki bölümler *diegesis* (ve böylelikle *mimesis*in *diegesis*in karşıtı olmadığı, bir alt türü olduğu temel ilkesi vurgulanır). Sokrates'in *mimesis* ile ilgili sorunu (Genette'in aksine, 1980, s. 166) aktarılan bilginin miktarı meselesi de değildir; nitekim *İlyada*'nın ilk bölümünü yeniden yazdığı kısımlarda (393c–394a), Homeros metninde verilen bilgi miktarı neredeyse korunur.² Sokrates'in *mimesis* ile ilgili sorunu daha ziyade, *mimesis* karakterlerin bakış açıları gözetilerek kurulan, kişilerin ruhunu kışkırtmaya dayalı bir yapıda kabul etmesi; ve bunun bir sonucu olarak, [oyuncunun] zihni[ni] karakterlerin dünyasına girerek kendi benliğini yok saymaya zorladığına yönelik inancıdır. Endişesi, *mimesis*in kişiyi son derece yoğun bir şekilde başka biri olmanın nasıl bir şey olduğunu hayal etmek durumunda bırakmasıdır.

Ancak, bu noktada iki önemli (ve ilgili) meseleyi belirtmek gerekiyor. Birincisi, söz konusu bu Platoncu metindeki proto-anlatıbiliminin salt betimleyici değil, normatif kaygılarla şekillenmiş olduğudur. Sokrates, anlatı ya da şiirsel yöntem sorunsallarını kendi bağlamlarında ele almaktansa, *Devlet*'te ana hatlarını çizdiği çeşitli hikaye anlatma tekniklerinin geniş çaptaki ahlaki ve ruhsal etkisinden doğacak hayati sonuçlarına dikkat çekmektedir. Modern araştırmacılar tarafından büsbütün gözden kaçırılan ikinci meseleyse, Sokrates'in sunduğu sınıflandırmanın salt eksik olmakla kalmadığı, çünkü Platon'un kendi çalışmasında bulunan bir dizi söylemsel ve anlatısal uygulamayı bizatihi görmezden geldiğidir. Bu, her şeyden önce anlatıcı türleri için geçerlidir. Sokrates özellikle heterodiegetik anlatıcı-yazar kipine odaklanır (ki ironik bir biçimde, Xenophon'un Sokrates metinlerinin aksine, bu kip Platon tarafından hiç kullanılmaz) ve Sokrates'in kendisi de paradoksal bir biçimde Platon'da açığa çıkan homo-diegetik ve intra-diegetik anlatı kiplerini *Devlet*'te görmezden gelir! Bu durum, Sokrates'in Homeros destanlarına odaklanmış olmasıyla açıklanamaz çünkü *Odyseia* Kitap 9 ve Kitap 12 arasında Odysseus gibi ikincil bir anlatıcının devreye girmesiyle açığa çıkan komplikasyonların da hesaba katılmadığı görülmektedir.

Sonuç olarak, *Devlet* 3. Kitap'ta görülen *diegesis/mimesis* terminolojisinin
2 Halliwell burada Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* kitabındaki çıkarsamasına göndermede bulunuyor. Genette, bahsi geçen bölümde Platon'un (Sokrates'ten aktardığı) metinlerini yorumlayarak, metindeki mimetik faktörlerin aktarılan bilginin miktarı (detaylı, ayrıntılı anlatım) ya da bilgi verenin yokluğu (veya asgari düzeyde varlığı) şeklinde ele alabileceğini öne sürmüştü. Halliwell ise Sokrates'in *Devlet*'te meseleyi örneklemek için *İlyada*'nın ilk bölümünü bir örneklem olarak yeniden yazma girişiminde bulunduğu bölümü (393c–394a) anımsatıyor ve meselenin aktarılan bilgi miktarıyla ilgili olamayacağına dikkat çekiyor. (Ç.N.)

Platon'un metinlerinde başka hiçbir yerde tekrarlanmadığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla, bu dikotomi katı bir Platoncu ortodoks yorumla ele alınmamalıdır. Benzeri ayrımlardan söz edilen kimi istisnai durumlarda terminoloji değişir: örneğin *Theaetetus* 143b–c'de, üçüncü şahıs anlatısı olarak *diegesis* ile karakterlerin konuşması olarak *dialogos* (*dialegesthai* fiiliyle) arasında bir karşıtlık kurulur. Dahası, *Devlet* 2.373b (bkz. Terimlerin Tarihçesi bölümü) dahil birçok Platonik bölümde *mimesis*, 'karakterin doğrudan konuşması' bağlamından ayrı olarak, daha geniş anlamda şiirsel/yazınsal temsil olarak kullanılmıştır.

TERİMLERİN TARİHÇESİ

Yunanca "yol göstermek" anlamına gelen *diegeisthai* fiilinden türeyen *diegesis*, "hesap vermek", "izah etmek", "açıklamak", "anlatmak" anlamlarında kullanılır. *Diegeisthai* fiiliyle birlikte, M.Ö. 5. yüzyılın Yunan dünyasında *diegesis*, sözle anlatma eylemini betimleyen ve yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Örneğin, bir davacının mahkemede davayla ilgili olayların tasvirini yaptığı bir sunumu tanımlamak üzere kullanılabilir: Platon'un *Phaedrus*'undaki bir referans, 266e, *diegesis*in kimi retorik el kitaplarının ilk örneklerinde bu anlamda kullanıldığını gösteriyor (karş. bkz. Aristoteles, *Retorik*, 1.1, 1354b18; 3.13, 1414a37–b15). Yanı sıra, Protagoras gibi düşünürlerle ilişkilendirilen Yunan dilbiliminin erken formlarında, *diegesis*in, söylemin temel kiplerinden veya işlevlerinden biri anlamına gelen bir terim olarak kullanıldığı görülüyor (karş. bkz. Aristoteles, *Poetika*, 19.1456b8–19, örneğin burada *diegesis* "ifade" ya da "anlatı" anlamlarında kullanılmış olabilir). Bu tür bir kullanım, Platon'un *Devlet* 3. Kitap'taki "anlatı" sınıfını belirlemek için neden *diegesis* seçtiğini anlamaya yardımcı olur.

Mimesis terimi ise çok daha karmaşık ve izi kolaylıkla sürülemeyecek bir erken dönem tarihçesine sahiptir (Halliwell, 2002, s. 15–22). Sokrates terimi *Devlet* 392d'de kullanmadan önce, *Devlet* 2.373b'de, hayali 'hazlar şehri'nde görsel sanatlar, şiir, drama ve müzikle (ve görünüşe göre çok daha fazlasıyla) uğraşan herkes için aynı kökten gelen *mimetas* (*mimesis* üreten/uygulayan) sözcüğünü kullanmaktadır. Burada *mimesis*, 3. Kitap'taki kullanımından çok daha geniş anlamda bir (sanatsal/kültürel) temsile tekabül eder ve aslına bakılırsa *Devlet* 10. Kitap'ta bu geniş anlamdaki kullanıma geri dönecektir (595c, "bir bütün olarak *mimesis*"). Esasında, M.Ö. 6. yüzyılın sonlarından itibaren *mimesis* vokabüleri hem geniş hem dar anlamlarıyla kullanılıyordu: geniş anlamıyla, çeşitli (görsel, müzikal ve

şiiirsel) ortamlarda temsil, betimleme, ifade; dar anlamıyla, dramatik canlandırma (özellikle bkz. Aristophanes *Thesmophoriazusae* 156, burada *mimesis*, dramatik bir rol yaratmanın/oymanın yaratıcı-teatral sürecini ifade eder). Dolayısıyla, *Devlet* 3. Kitap'taki "*mimesis* aracılığıyla *diegesis*" kategorisi, ne kapsamlı bir Platoncu *mimesis* kuramına ne de başka bir şeye tabi değildir.

Aristoteles, birinci ve üçüncü şahıs hikaye anlatıcılığı kipleri arasındaki ayrımı şiiir sanatı için önemli bulduğundan, Platon, *Devlet*, 3. Kitap'ı takip eder. Ancak, Platon'un keskin terminolojisini ya da etik-psikolojik önceliklerini takip etmez. *Poetika*'da, temsili sanat-formlarının temel kavramı olarak *mimesis* kullanır Aristoteles (bu kullanım *Devlet* 3. Kitap'tan ziyade *Devlet* 10. Kitap ile uyumluluk gösterir). Sonrasındaysa, farklı sanat biçimlerini kullanılan araç, nesne ve temsil "kip"lerine göre sınıflandırır. Şiiirsel *mimesis* söz konusu olduğunda Aristoteles'in "kip" sınıflandırması —yani şairin eylem ve olayları "nasıl" temsil ettiği (*Poetika* 3.1448a19-24)— bir takım karmaşık sözdizimleri ve metinsel bozukluklar sebebiyle açık değildir. Sınıflandırmayı temel olarak iki şekilde yorumlamak mümkündür;

1) üçüncü şahıs "anlatı" ile tümüyle dramatik temsil (Aristoteles'in söyleyişyle, tüm karakterlerin "eylemde" olduğu) arasında ikili bir ayrıma giderek anlatıya [aşağıdaki] bir diğer alt sınıflandırmayı dahil etmek: a) Homeros destanlarındaki gibi anlatıcının sesinin karakterlerin konuştuğu pasajlarla bölünmesi (Aristoteles'in Platoncu bir tavırla belirttiği gibi, "farklı bir kişi olma", 3.1448a21–22; ayrıca bkz. devamındaki 5. bölüm); b) sürekli 3. şahıs anlatısı,

2) üçlü bir ayrım: karakterin doğrudan konuşmasıyla değişen üçüncü şahıs anlatının Homerik kiple bileşimi, kesintisiz üçüncü şahıs anlatısı, tümüyle dramatik temsil.

Sınıflandırmanın yukarıdaki ikinci yorumuna göre, Aristoteles ile Platon'un *Devlet* 3. Kitap'taki üçlü ayrımı uyumluluk içindedir; fakat ilginç olan Aristoteles'in burada *diegesis* terminolojisini hiçbir şekilde kullanmaması (Genette, 1969, s. 52'de görmezden gelinen bir gerçektir bu) ve "ilişkilendirmek/raporlamak" anlamına gelen *apangellein* fiiliyle anlatıyı yalnızca işaret etmesidir (karş. bkz. *Poetika* 5.1449b11, 6.1449b26-27'deki *apangelia* [isim]; Platon hem anlatıcı-yazar hem de karakterler için aynı terimleri kullanır, *Devlet* 3.394c2, 396c7). Yanı sıra, daha önce de vurgulandığı üzere, *mimesis* daha geniş anlamda bir temsile tekabül edecek biçimde, anlatı ve dramatik kiplerin türü şeklinde kullanır. Sınıflandırmanın yukarıdaki ilk yorumuna göreyse, aksine, Aristoteles anlatı ve drama arasında kimi modern

anlatıbilimcilerin tercih ettiği türden temel bir ayırmada ısrar etmektedir: bu görüşe göre Aristoteles her kipin diğerinin “içinde” kullanılabileceğini bilmesine rağmen, kiplerin eser özelindeki kullanımlarına odaklanır ve konumlarını birbirinden keskin bir çizgiyle ayırır. Ancak her iki yorumda da Sokrates’in *Devlet*’te öne sürdüğü normatif yargı kategorileri Aristoteles tarafından bertaraf edilmiştir. Aristoteles, dramatik temsili özünde anlatıdan daha güçlü bulduğuna veya psikolojik olarak daha az “mesafeli” kabul ettiğine dair hiçbir işaret göstermez; ya da bu doğrultuda birinin diğerinden daha fazla etik kaygı uyandırdığını düşünmez.

Nitekim, epik şiir üzerine *Poetika* 23. ve 24. bölümlerde yer alan değerlendirmelerini takiben Aristoteles’in nerede durduğunu saptamak güçleşir. Burada, ilk etapta, daha önce sözünü etmediği *diegesis* vokabülerini ortaya koyar (*Poetika* 19.1456b8–19’daki farklı durum için yukarıya bkz.). Daha öncesinde *apangelia* olarak sınıflandırılan destan bu kez *diegesis* kategorisinde ele alınır (24.1459b26) ve üç kez “diegematik mimesis” olarak anılır (23.1459a17, 24.1459b33, 36). Dahası, Homeros’u “kendi kişiliğinden/sesinden” konuşmayı küçültmesi gerektiğini anlayabilmiş ve eserlerini bu doğrultuda iyi kurulu karakterlerle zenginleştirebilmiş tek destan yazarı [epic poet] olarak değerlendirmeye devam eder; diğer destan yazarları ise Homeros’un aksine, *mimesis*le ancak sınırlı ölçüde ilgilenmişlerdir (1460a5–11). Açıktır ki Aristoteles Homeros’u güçlü bir dram yazarı [dramatic poet] olarak görmektedir (karş. bkz. 4.1448b34-49a2, Homeros açıkça “dramatik” ve “proto-dramatist” olarak övgüyle anılır). Burada karmaşık olan şeyse, 3. Bölüm ve daha önceki diğer “diegematik mimesis” referanslarının aksine, bu bölümde yalın üçüncü şahıs anlatı *mimetik* olmayan [non-mimetic] olarak ele alınıyor gibi görünmektedir (bkz. Halliwell, 1998, s. 126–127). Aristoteles geçici olarak Platon’un *Devlet* 3.392c–398b’deki terminolojisine geri dönmüş gibidir. Ne var ki bu okumanın zorlukları, Aristoteles’i, Homeros dışındaki destan yazarlarının eserlerine kendileri ve şiirleri üzerine çok sayıda öz-gönderimsel yorumu dahil etme eğilimlerini eleştiriyormuş gibi kabul etme olanağını çekici kılıyor. Böylece, Aristoteles’in terminolojisiyle konuşursak, destan türündeki tüm anlatılar *mimetik* kabul edilebilir ve diğer yandan Homeros anlatıcısının “kişisel olmayan” bir ses olarak ele alınması kabulü geçerli olabilir (bkz. De Jong, 2005).

Aristoteles’in ardından pek çok Antik Çağ eleştirmeni Platon’un *Devlet* 3. Kitap’taki üçlü sınıflandırmasını geniş ölçüde takip eden bir çizgide ilerler; ancak anlatıbilimsel bir düzenleme gelmiştir: *diegesis*, “yalın *diegesis*” ve “*mimesis*

aracılığıyla *diegesis*" ile aynı kategoride bir kip olmaktan çıkarılmış ve yalnızca "yalın *diegesis*" ile, yani bir anlatıcının sesinden aktarılan üçüncü şahıs anlatıyla eşleş tutulmuştur (Aristoteles'in *Poetika*'sının 23. ve 24. bölümlerinde olduğu gibi). Şu halde ortaya çıkan sınıflandırma *diegesis*, *mimesis*, ve bu ikisinin bileşiminden oluşan üçüncü bir karma/bileşik kip³ şeklinde bir ayrımı içermektedir. Kısmen ironik bir biçimde, *Devlet* 3. Kitap'ta yer alan sınıflandırma ile Platon'un bir yazar olarak kendi metinleri arasındaki tutarsızlıklar üzerine yukarıda (Yorum bölümünde) değinilenler göz önünde bulundurulduğunda, Platoncu diyaloglarda yer alan söylemsel biçimleri sınıflandırmak amacıyla Antik Çağ'da bir *diegesis/mimesis* ayrımının açığa çıktığı görülüyor. Ancak bu sınıflandırmanın birden fazla versiyonu bulunmaktaydı. Örneğin, Plutarkhos'un *Moralia*'sının 711b–c kısmında, "diegematik" (*diegematikos*, yani üçüncü şahıs anlatıyla ortaya konan) ve "dramatik" olmak üzere ikili bir sınıflandırmaya rastlarız: *Devlet* ilkinin (*diegematik*), *Crito* ikincisinin (*dramatik*) bir örneği olarak gösterilebilir. Öte yandan, Diogenes Laertius'un *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* 3.50'de geçen sınıflandırma ise üçlüdür —"dramatik", "diegematik", "bileşik"— ancak "bileşik" formun detayları üzerine herhangi bir tartışma yürütülmez. Proclus'un *Commentary on the Republic* (Kroll, 1899–1901) [*Devlet Üzerine Yorumlar*], 1.14–15 kısmında da üçlü bir sınıflandırma bulunur, fakat ileri düzeyde ve çok daha karmaşık bir terminolojiyle: "dramatik/mimetik", "mimetik olmayan" (aynı zamanda *aphegematikos*, *diegematikosa* benzer bir terim), "bileşik". (Bu ve benzeri türden sınıflandırma/terminoloji varyasyonları için bkz. Haslam, 1972, s. 20–21; Janko, 1984, s. 126–133; Nünlist, 2009, s. 94–115. Diomedes'in özellikle Orta Çağ'da etkili olduğu kanıtlanmış *Ars grammatica*'daki üçlü sınıflandırması için bkz. Curtius, 1953, s. 440–441).

İlk kez Platon ve Aristoteles'in çerçevesini belirlediği yazınsal kip sınıflandırmaları, Rönesans eleştirmenleri tarafından sıklıkla dikkate alınır ve uygulanır. Örneğin Castelvetro, *Poetika* üzerine yorumlarında (1571) Bölüm 3'ün eleştirel bir değerlendirmesini yapar ve dramatik kipe içkin olduğunu düşündüğü "zaman birliği" [unity of time] ilkesi üzerine çalışmaya başlar (Bongiorno, 1984, s. 27–35). Yalnızca bir yıl sonra, Jacopo Mazzoni, Dante'nin *İlahi Komedyası* üzerine yaptığı tez savunmasında *Poetika*'yı Platon'un *Sofist*'inde ("fantastik" ve "eikastik" *mimesis* arasındaki ayrım) ve *Devlet*'te yer alan öğelerle destekleyerek detaylandığı bir anlatı sınıflandırması yapar ve kendi dramatik "taklit" biçimlerini türetir (Gilbert, 1962,

³ Metnin devamında bu kip "bileşik kip" olarak adlandırılacaktır. (Ç.N.)

s. 361–364).

Bununla birlikte, modern anlatıbiliminin geliştiği 20. yüzyıla gelinceye kadar *diegesis/mimesis* vokabüleri yeni birivme kazanmış değildir; ve 20. yüzyıl anlatıbilimince yeniden rağbet gören *diegesis/mimesis* dikotomisi, çeşitli komplikasyonları da beraberinde getirir. Yaygın olarak kabul gören kullanımda Platon'un sınıflandırması indirgemeci bir yaklaşımla sadeleştirilir ve *diegesis* yalnızca üçüncü şahıs anlatısına denk düşecek şekilde kullanılır. Oysa *Devlet*, daha önce de açıklandığı üzere, *diegesisi* “yalın” (tek sesli) *diegesis* ve “*mimesis* aracılığıyla *diegesis*” olmak üzere kendi içinde iki ana kipe ayrılan kapsayıcı bir kategori olarak ele alır (Şöz konusu bu neredeyse evrensel sadeleştirimenin örnekleri için bkz. Genette, 1969, s. 50; 1980, s. 162-164; 1988, s. 18; Rimmon-Kenan, 2002, s. 107). Bu sadeleştirimenin teorik sonucu, farklı anlatı türleriyle ilgili olduğu söylenebilecek Platoncu argümana, kipler arasına anlatı ve anlatı dışı olarak tasarlanmış keskin bir ayrımı eklemektir (Konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Chatman, 1990, s. 109–118.)

Beri yandan, kimi modern teorisyenler *diegesisi* anlatının söylemsel veya metafizik bileşeni olarak ele almaktansa, düşünülen hikaye evrenine işaret eden anlatısal bir kategoriye dönüştürdüler. Antik eleştiride bu ayrıma en çok Aristoteles'in *praksis*, tasvir edilen olaylar olarak “eylem”, ve tasvir edilen eylemin dramatik/anlatısal bir temsil olarak yapılanmış hali olan *muthos* terimlerinde yaklaşıyoruz (bkz. *Poetika*, 6.1450a3–5). Fransızcada *diegesis*in bu diğer anlamı “diégèse” ile ifade edilirken (Genette, 1980, s. 27, s. 280; 1988, s. 17–18), “diégésis” ise *mimesis* ile tezat oluşturan anlatı kipi için kullanılır. Bu ilave terminolojik bölünme, farklı teorisyenlerin elinde, ilgili bileşenlerle birlikte “diegetic”/“diégétique” sıfatının anlamında kafa karıştırıcı bir sapmaya yol açmıştır. Bunun bir diğer nedeni de Fransızca “diégèse”in eski modern kullanımının film teorisindeki karşılığıdır: *diegesis*, filmin yansıttığı dünyayı oluşturan ya da ona ait olan her şeyi —salt görsel olarak değil, her bakımdan— belirler (Metz, 1974, s.97–98; Pier, 2009, s. 217–218).

İLERİKİ ÇALIŞMALAR İÇİN KONU ÖNERİLERİ

Görüldüğü üzere Platon; *Devlet* 3. Kitap'ta heterodiegetik anlatıcılar ile bu anlatıcıların bulunduğu kitapların yazarları arasında hiçbir ayırım gözetilmemiştir.⁴

4 Halliwell burada Sokrates'in anlatıcıyı kurgusal bir ses/karakter olarak düşünmeyişi ve anlatıcı ile yazarı üst üste bindirerek yazarın sesi olarak kabul edişini hatırlatıyor: bkz. Yorum başlıklı bölüm, “[...] *muthoi* yazarlarına eserlerinde “söylenen” her şeyden küresel ve metin-ötesi anlamda sorumluymuşlar gibi davranır [...]” (bkz. 3.386b–387b)” (Ç.N.).

Nünlist (2009, s.132-133), Antik Çağ'da böyle bir ayrımın bilinmediğini öne sürer. Öte yandan Lattmann (2005, s. 39-40), Aristoteles'in *Poetika*'sının 3. bölümünde açıkça tartışılmamış bir kurgusal anlatıcı kavramının yerini saptamaya çalışır: burada Lattmann, Homeros'un "farklı bir insan" olarak tanımlanıyor oluşuna ilişkin alışılmışın dışında bir yorum getirmektedir (*Poetika*, 3.1448a21-22; karş. bkz. Terimlerin Tarihçesi bölümü). Yazar ve anlatıcı ilişkisine dair eleştirel varsayımların modern-öncesi tarihi üzerine daha fazla çalışma yapılması uygun olacaktır.

Diegesis/mimesis sınıflandırması yazınsal sanat formlarının ötesinde ne kadar uygulanabilir? Platon'un *Devlet*'inde Sokrates bir noktada, ziyadesiyle gizemli bir şekilde, bilhassa doğrudan konuşmaya dayalı *mimesis* kullanılıyorsa, tüm söylemlerin "ses" in diegetik çeşitlemelerini içerdiği imasında bulunuyormuş gibi görünür (397c). Ancak hiçbir yerde, referans koşullarının sözlü olanın ötesine uzandığını ima etmez. Beri yandan Aristoteles, genel mimetik sanat sınıflandırmasının bir parçası olarak, *Poetika* 3. bölümde kendi "kipler" sınıflandırmasını sunar: tam da bu sebeple, acaba müzikte veya görsel sanatlarda da eşdeğer türden kipler olduğunu mu düşünmektedir? Bu soruyu hiçbir şekilde yanıtlamaz; fakat Berger (1994, s. 415-433) bu yönde bazı münferit düşünceler önermektedir. Bir diğer çalışma alanı, *diegesis/mimesis* soruşturmasının sözlü olanın ötesi sanatlara ne kadar uyarlanabileceği/aktarılabileceği üzerine olabilir.

KAYNAKÇA

Berger, K. (1994). Diegesis and Mimesis: The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation. *Journal of Musicology*, 12, 407–433.

Bongiorno, A. (Ed.). (1984). *Castelvetto on the Art of Poetry*. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies.

Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Film and Fiction*. Ithaca: Cornell UP.

Curtius, E. R. (1953). *European Literature and the Latin Middle Ages*. London: Routledge & Kegan Paul.

De Jong, I. J. F. (2005). Aristotle on the Homeric Narrator. *Classical Quarterly*, 55, 616–621.

Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP.

Gilbert, A. H. (Ed.). (1962). *Literary Criticism: Plato to Dryden*. Detroit: Wayne State UP.

Halliwel, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.

Halliwel, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton UP.

Haslam, M. (1972). Plato, Sophron, and the Dramatic Dialogue. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 19, 17–38.

Janko, R. (1984). *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth.

Kroll, W. (1899–1901). *Procli Diadochi in Platonis Republicam Commentarii*. 2 vols. Leipzig: Teubner.

Lattmann, C. (2005). Die Dichtungsklassifikation des Aristoteles. *Philologus*, 149, 28–51.

Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago:

Chicago UP.

Nünlist, R. (2009). *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge UP.

Pier, J. (2009). Diegesis. Sebeok, T. A. (Ed.). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. vol. 1. Berlin: Mouton de Gruyter, 217–219.

Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.

İlgili Okumalar

De Jong, I. J. F. (1987). Narrators and Focalizers. *The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam: Gruner, 1–14.

Halliwell, S. (2009). The Theory and Practice of Narrative in Plato. Grethlein, J. & Rengakos, A. (Ed.). *Narratology and Interpretation: the Content of the Form in Ancient Texts*. Berlin: de Gruyter, 15–41.

Kirby, J. T. (1991). Mimesis and Diegesis: Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle. *Helios*, 18, 113–128.

arts

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

Year/Yıl 2022, Issue/Sayı 8, September/Eylül