



# arts

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

e-ISSN 2687-1890

Yıl || Year 2023  
Sayı || Issue 10  
Eylül || September

# ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

## Sahibi || Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University  
İbrahim Özcoşar, Rektör

## Editör || Editor in Chief

Mehmet Işık, Mardin Artuklu Üniversitesi

## Editör yardımcıları || Vice editors

Sezer A. Kına, Mardin Artuklu Üniversitesi  
Emre Aşılıoğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi

## Sanat editörü || Editor of art

Ayla Kanbur, Düzce Üniversitesi

## Beşeri bilimler editörü || Editor of humanities

Sedat Cereci, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi

## Türkçe dil editörü || Editor of Turkish language

Funda Masdar, Bitlis Eren Üniversitesi

## İngilizce dil editörü || Editor of English language

Emrah Özdemir, Millî Savunma Üniversitesi

## Tasarım ve uygulama || Design & execution

Sezer A. Kına, Mardin Artuklu Üniversitesi

## Düzeltilen || Reader

Barış Kılınç

## Yazışma adresi || Correspondence address

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

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

Celal Oktay Yalın, Maltepe Üniversitesi

Selma Köksal, Düzce Üniversitesi

Çağrı Bulut, Yaşar Üniversitesi

Mehtap Hisarcıklılar, Coventry University

Şakir Eşitti, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Şefik Özcan, Mardin Artuklu Üniversitesi

Yıldız Ersağdıç, Dokuz Eylül Üniversitesi

Kutlu Gürelli, Mardin Artuklu Üniversitesi.

Başak Kaptan, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Gulshen Sakhatova, Göttingen University

## **Danışma kurulu** || Advisory board

Maria Dolores Notari Abad, Superior Ceramic School of Alcora

Paul Gwynne, The American University of Rome

Manuela Maria Fernandes Penafria, University of Beira Interior

Serdar Yılmaz, Balıkesir Üniversitesi

Kezban Sönmez, Akdeniz Üniversitesi

Nesrin Yeşilmen, Mardin Artuklu Üniversitesi

Semih Büyükkol, Akdeniz Üniversitesi

Serap Emmungil Karamanoğlu, Hacettepe Üniversitesi

Seniha Ünay Selçuk, Düzce Üniversitesi

Evrin Özlem Kavcar, Mardin Artuklu Üniversitesi

Rahman Işık Sarıalioğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi

Dilaver Bayındır, Dokuz Eylül Üniversitesi

ARTS, hakemli akademik dergidir. Yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında açık erişim olarak dijital ortamda yayımlanır. Editörlerin kararıyla ek ve özel sayılar çıkarılabilir.

ARTS is a peer-reviewed academic journal. It is published digitally as open access twice a year, in February and September. Additional and special issues may be issued at the discretion of the editors.



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

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



ARTS, [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmaktadır.

ARTS is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#).

# İçindekiler || Contents

## Editörden || From the editor

Mehmet Işık'ın takdimi

Preface from Mehmet Işık

5

## Araştırma makalesi || Research article

*Abluka* (2015): Postmodern Türkiye distopyası

*Frenzy* (2015): Postmodern dystopia of Türkiye

Mustafa Kemal Sancar

9

Göçmen sineması ve varoluşçuluk: Üç film üzerinden varoluşsal bir değerlendirme

Immigrant cinema and existentialism: An existential assessment over three films

Necip Uyanık

33

Rönesans dönemi resim sanatında vaftiz sahnelerinin bir grup sanatçı üzerinden değerlendirilmesi

Evaluation of baptism scenes through a group of artists in Renaissance painting

Rahşan Toptaş

59

Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıçılık

Cinema of evil, cinema of destruction: The new extremism

Azime Cantaş ve İhsan Kolucaçık

85

Pierre Soulages resminde *outrenoir* (siyahötesi) kavramının teorik yapısı

Theoretical structure of *outrenoir* (beyond-black) concept in Pierre Soulages painting

Okan Şahin

111

Transavanguardia: Yeni dışavurumculuğun postmodern karakterine İtalyan bir yaklaşım

Transavanguardia: An Italian approach to the postmodern character of neo-expressionism

Elif Şenel

131

## Söyleşi || Interview

Mardinli hat ustası Habip Doğan ile Süryani hat sanatı üzerine bir söyleşi

An interview on Syriac calligraphy with Mardinian calligraphy master Habip Doğan

Ferhat Demiralp ve Mehmet Işık

155



## Mehmet Işık'ın takdimi

### Preface from Mehmet Işık

Merhaba,

ARTS'in periyodik sayılarından onuncusuyla karşınızdayız. Bu sayıda altı araştırma makalesi ve bir söyleşiyi siz değerli okuyucularımızın ilgisine sunuyoruz.

İlk makalede Mustafa Kemal Sancar, Emin Alper'in 2015 yapımı *Abluka* filminin Türkiye'nin güncel politik atmosferiyle paralellik taşıdığını savunarak filmin ideolojik eleştirisini yapıyor. Yazar, *Abluka*'da betimlenen İstanbul'un, belirsizlik temelli bir tehdide karşı abluka altına alınması başta olmak üzere konu, öykü ve filmsel gerçeklik üzerinden metnin ele alınışının postmodern olduğunu vurguluyor. Filmin distopik evreninin ve karakterlerin içinde buldukları olaylar silsilesinin, diğer distopik anlatılarda olduğu gibi içine doğduğu ve kendisinden beslendiği coğrafyanın ideolojik koşullarını yansıttığını ileri sürüyor.

Necip Uyanık'ın hazırladığı ikinci makalede Xavier Koller'in 1990 yapımı *Reise der Hoffnung*, Philippe Lioret'in 2009 yapımı *Welcome*, Emanuele Crialesi'nin 2011 yapımı *Terraferma* filmleri farklı coğrafyalardan Avrupa'da yaşamak için çabalayan bireylerin Avrupalı bireyler ile birlikte yaşadığı sorunlar konu ediliyor. Çalışmada sinemanın gücü ve büyüleyici dünyası referans alınarak göç konusu varoluşçu felsefe bağlamında inceleniyor. Bu çerçevede filmlerdeki umut/umutsuzluk, yalnızlık, dışlanmışlık, uzaklaşma, yabancılaşma gibi varoluşsal sorunlar diyaloglar üzerinden çözümleniyor.

Üçüncü makalede Rahşan Toptaş, Rönesans dönemi resim sanatında çoğunlukla mitolojik ve dini konuların işlendiğini ve dini konular arasında genellikle İsa'nın hayatından sahneler canlandırıldığını savunuyor. Rönesans dönemindeki eserleri tarayarak anılan konunun nasıl işlendiğini, geçmiş dönemlerdeki çerçeveler ve bunların sonrasında geçirdiği değişimler üzerinden değerlendiriyor. Çalışmada farklı üsluplar üzerinden yapılan mukayeseler vaftiz sahnelerinde dönem içinde genel olarak konu dışına çıkılmadığını gösteriyor. Rönesans dönemi resim sanatında perspektif, renk, figür ve çizgi gibi enstrümanların değişim geçirdiği hatırlatılıyor; gerçekleşen değişimlerin eserlere yansıdığı kaydediliyor.

Azime Cantaş ve İhsan Koluvaçık tarafından hazırlanan dördüncü makalede modern sinemanın günümüzde sunduğu kurgusal evrenin, gerçekliğin yanlış bir izlenimini yaratmak başta olmak üzere yoğun bir kışkırtma tematiği içerdiği savunuluyor. Çalışmada söz konusu dönüşüm, şiddet ve cinselliğin belirgin temsillerini içeren yeni aşırıçılığın filmsel temsilleri üzerinden tartışılıyor. Şiddet, beden ve cinsellik temaları üzerinden örneklem seçilen yönetmenlerin, modern

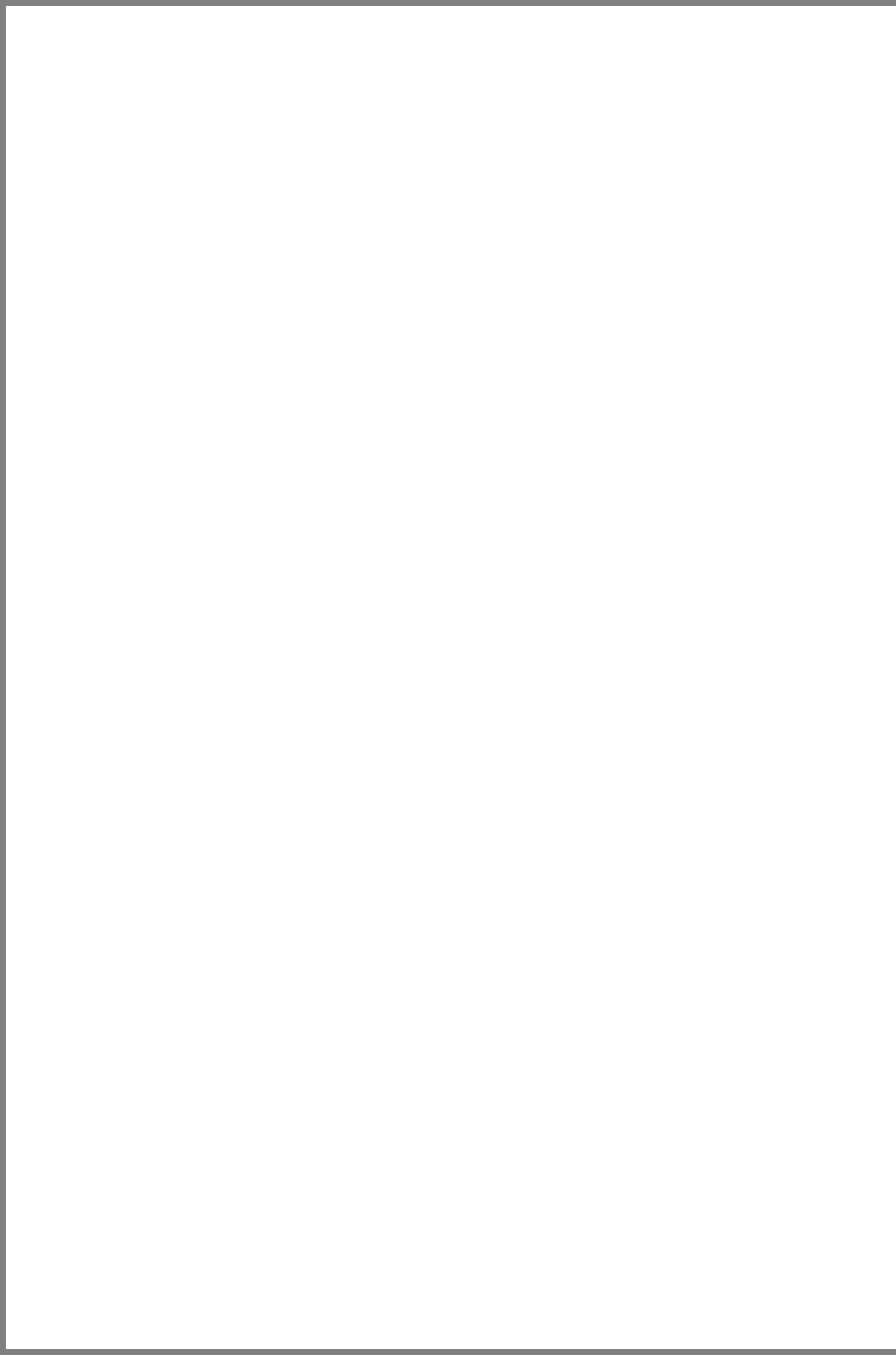
bireye ve modern egemenlik biçimlerine yönelik tabulara saldırdığı önermesi filmsel temsiller üzerinden doğrulanıyor.

Beşinci makalede, Avrupa resim sanatında *tachisme* akımı içinde yer edinen Pierre Soulages'ın *outrénoir* kavramını içkin resimleri çözümleniyor. Okan Şahin tarafından hazırlanan çalışmada, sanatçının 1980'li yıllar itibariyle başlayıp 2000'li yılların ortalarına dek süren ve siyah renk kullanımının yoğunluklu olarak hissedildiği resimleme anlayışı sadece biçimsel bir yöntem olarak tanımlanmıyor, sanatçının geç dönem resimlerinin teorik şemasını da ifade ettiği savunuluyor. *Outrénoir* kavramının Soulages resminde sözü edilen teorik çerçevesini ortaya koymayı amaçlan Şahin, siyahın ontolojisini analitik bir çözümlenmeye tâbi tutuyor.

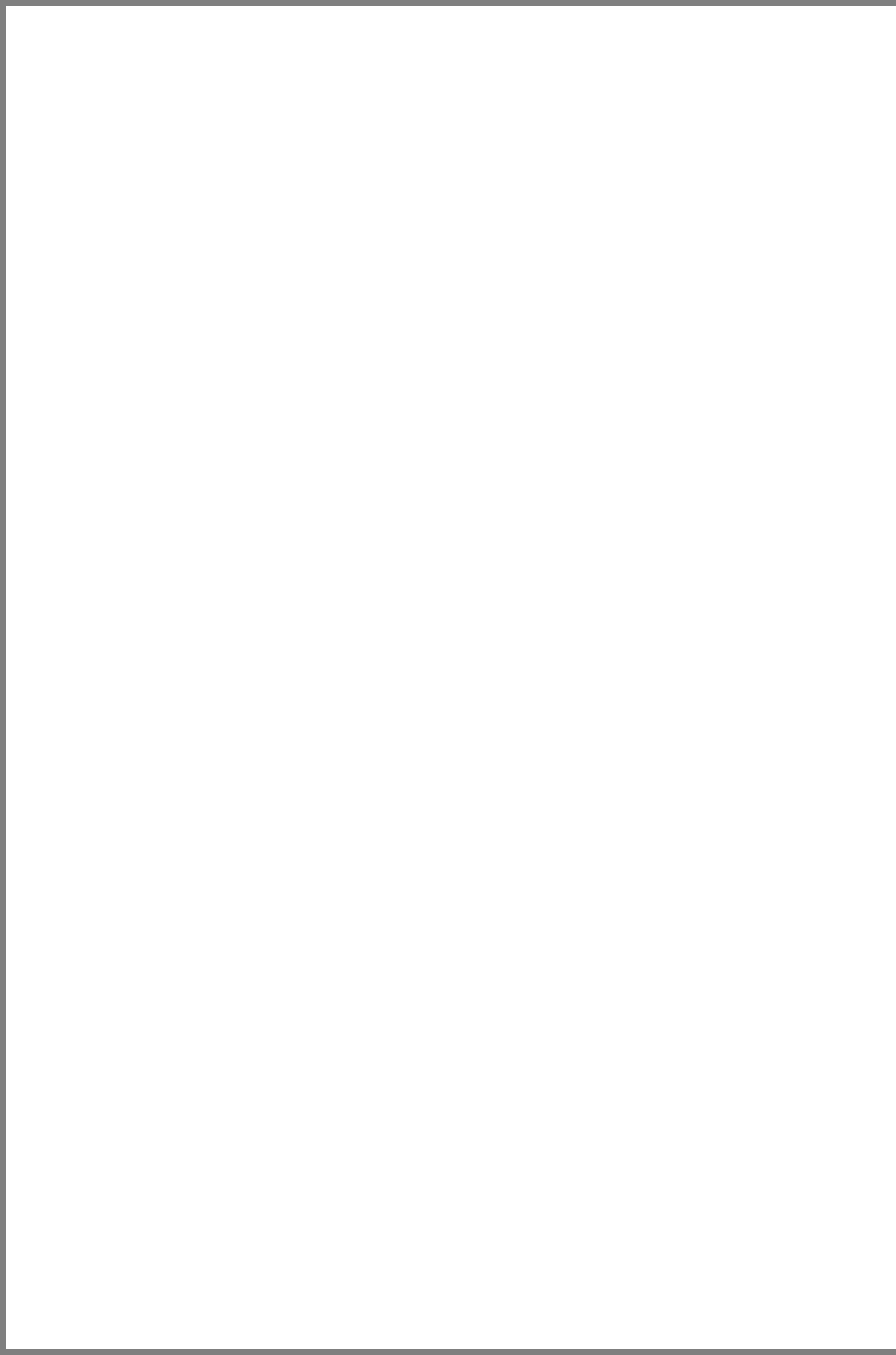
Sayının altıncı makalesinde titiz ve dengeli araştırma kurgusuyla Elif Şenel, yeni dışavurumculuğun ve onun İtalya'daki yansıması Transavanguardia'nın postmodern özgüllüklerini ele alıyor. Bu çerçevede trans-avangart sanatın önde gelen isimleri arasında yer alan Sandro Chia, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi'nin sanatsal yaklaşımlarını ve konuyu örnekleyen eserlerini odağına alan Şenel; dokümanter analiz tekniğine başvuruyor. Transavanguardia'nın, yeni dışavurumcu perspektifin postmodern avangart niteliklerini sıra dışı ve özgün bir çizgide ortaya koyduğunu savunuyor.

Sayıda okuyacağınız söyleşi, Mardin'in çok kültürlülük temelli kazanımlarından biri olan Süryani hat sanatına odaklanıyor. Ferhat Demiralp ve Mehmet Işık tarafından hazırlanan çalışmada, daha çok geleneksel İslâm sanatları arasında gösterilen ve İslâm'la özdeşleştirilen hat sanatının, İslâmiyet'in ilk yıllarından beri Müslümanlarla birlikte yaşayan Süryani halkının sanatçıları tarafından da icra edildiği hatırlatılıyor. Mardin'in Midyat ilçesine bağlı Anıtlı köyünde yaşayan Süryani hattat Habib Doğan ile söyleşen yazarlar; Süryani hat sanatının ve Estrangelo yazı tipinin kadim niteliklerinin ilgili kamularla paylaşılmasına imkân tanıyor.


Yeniden görüşmek üzere...







## ***Abluka* (2015): Postmodern Türkiye distopyası** ***Frenzy* (2015): Postmodern dystopia of Türkiye**

Mustafa Kemal Sancar || Araştırma görevlisi doktor || Batman Üniversitesi  
mkemalsancar@gmail.com || 0000-0003-0163-4163 

### Öz

Bu çalışmada, Türkiye'nin güncel politik atmosferine denk düşen ve distopik bir anlatı olan *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmine odaklanılmakta ve bu çerçevede filmin ideolojik eleştirisi yapılmaktadır. Sinemadaki distopik anlatı örnekleri daha çok edebi eserlerden uyarlanan filmlerden teşekküldür. Emin Alper'in ikinci uzun metraj filmi *Abluka*'da betimlenen İstanbul, belirsiz politik bir tehdide karşı abluka altına alınmış bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Şehrin belirli noktalarında yer alan girişler ve çıkışlar devletin kolluk güçlerince kontrol edilmektedir. Filmin konuyu, öyküyü ve filmsel gerçekliği ele alış biçimi postmodernidir. Filmde kurgulanan distopik evren ve karakterlerin içinde buldukları olaylar silsilesi, Türkiye'de 1980'li ve 1990'lı yıllarda yaşanan birçok siyasi olaya ve dönemin atmosferine referans verir. Ayrıca filmin gösterime girdiği tarihlerde Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan çatışma ortamı da filmin atmosferini çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan *Abluka* filmi, diğer distopik anlatılarda olduğu gibi içine doğduğu ve beslendiği ülkenin ideolojik koşullarını yansıtmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** abluka, emin alper, distopya, ideolojik film eleştirisi, postmodernizm

### Abstract

In this study, the focus is on the film *Frenzy* (Emin Alper, 2015), which is a dystopian narrative that coincides with Türkiye's current political atmosphere, and within this framework, the ideological criticism of the film is made. In *Frenzy*, İstanbul is depicted as a besieged place against an ambiguous political threat. Entries and exits at certain points of the city are controlled by the state's law enforcement. The way the film deals with the subject, the story and the filmic reality is postmodern. The dystopian universe and the sequence of events in which the characters are fictionalized in the film refer to many political events and atmosphere of the period in Türkiye in the 1980s and 1990s. In this respect, the film *Frenzy* reflects the ideological conditions of the country in which it was born and nourished, as in other dystopian narratives.

**Keywords:** frenzy, emin alper, dystopia, ideological film criticism, postmodernism

### Atıf || Citation

Sancar, M. K. (2023). *Abluka* (2015): Postmodern Türkiye distopyası. *ARTS*, 10, 9-31.  
<https://doi.org/10.46372/arts.1227363>

### Geliş || Received

31.12.2022

### Kabul || Accepted

13.06.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir. *This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*



## Giriş

İnsanlık; modernist ilerlemeci telakkilerin izinde, doğaya ait olduğu fikrinden doğaya sahip olduğu fikrine doğru sürüklenmiştir. Modernizmin altın çağında yeşeren ütöpik vaatler, yirminci yüzyılda yerini distopik insanlık trajedilerine bırakmıştır. Avrupa'nın siyasi ve ekonomik hayal kırıklığı yaşadığı yıllarda, Türkiye ulusal kurtuluş mücadelesini kazanmış ve ulus-devlet inşasında modernist perspektifi benimsemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda da siyasi ve askeri problemleri aşma gayreti içinde olan devlet teşekkülü, benzer bir şekilde çareyi modernizasyonda aramış, fakat cumhuriyet elitleri kadar başarılı olamamıştır.

“Modern” Türkiye devleti kurulduktan sonra çeşitli reformlar yapılmış olsa da, tüm dünyada modernist ütopyanın sorgulanmaya başladığı yıllarda Türkiye'nin modernist dönüşümü tamamlaması mümkün olmamıştır. Türkiye; modernist ütopya için geç kalmış olmasına rağmen, modernizm sonrasının dillendirildiği yıllara ve en sonunda postmodern distopyanın yaşandığı dünyaya, dünyanın geri kalanı ile aynı anda adım atmak zorunda kalmıştır.

“Yeni Türk sineması” olarak adlandırılan dönem içinde çekilen ve başarı kazanan birçok filmin yaratıcıları; sinema içinden gelmeyen ve kendisini düşünsel olarak olgunlaştırdıktan sonra fikirlerini görüntülü imajlar yoluyla ifade etmeyi tercih etmiş kişilerdir. Bu çalışmada ele alınan *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmi, distopik bir Türkiye evreni kurar. *Abluka*'nın yönetmeni Emin Alper de sözü edilen genç sinemacılarından biridir. Mühendislik, iktisat ve tarih alanlarında eğitim aldıktan sonra bir yandan akademik çalışmalar yapan Alper, bir yandan da çektiği *Mektup* (2005) ve *Rıfat* (2006) gibi kısa filmler ile çeşitli yarışmalara katılmıştır. Yazıp yönettiği ilk uzun metraj filmi *Tepenin Ardı* (2012) ile büyük ün ve başarı kazanan yönetmen, ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödüllere layık görülmüştür. *Tepenin Ardı*, köylü bir aile ve düşman olarak gördükleri Yörükler temelinde alegorik bir tahakküm hikâyesi anlatmaktadır. Filmde ayrıca *western* türüne özgü estetik anlayış tercih edilmiş ve bu sayede yeni Türk sinemasında benzer bir biçimde birçok kez ele alınan taşra mekânı, *Tepenin Ardı*'nda özgün bir form kazanmıştır.

Her distopya anlatısında olduğu gibi *Abluka*'da da yaratılan kurgusal distopik evren, yaşanmış veya yaşanmakta olan dünyaya referanslar vererek biçimlenir. Yirminci yüzyıl distopya anlatılarının söz konusu yıllar içinde ortaya çıkan gözetim uygulamaları ve otoriter rejimlere atıfta bulunduğu benzer bir biçimde *Abluka* evreninde ilk göze çarpan husus, şehrin çeperindeki bir gecekondu mahallesinde kolluk kuvvetleri tarafından uygulanan yüksek güvenlik uygulamalarıdır. Ne ki; söz konusu distopik evren, anlatılan öykünün merkezinde yer almaz. Film anlatısının merkez noktasını iki kardeşin

gerçeklikten git gide uzaklaşarak “delirmesi” oluşturmaktadır. Bu çalışmada ideolojik analiz yönteminin kullanılmasındaki maksat da, filmin arka planını teşkil eden distopik tahayyülün referanslarını ayıklamaktan ibaret olmamakla birlikte, gerçeğin ve görüngüsü arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarma kastından ileri gelmektedir. Emin Alper, burada yarattığı distopik evreni, postmodern bir üslupla ortaya koymuştur. Bu nedenle çalışmada ilk olarak postmodernizm kavramı ele alınmış ve ardından postmodern sinemanın temel nitelikleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise *Abluka* filminde yer alan postmodern filmlere özgü nitelikler ortaya çıkarılmıştır.

## Yöntem

Bu çalışmada esas odaklanılan husus, postmodern filmlerin gerçekliği ele alış biçimidir. Film anlatısının merkezinde yer alan devlet-örgüt ve ağabey-kardeş ilişkisine dair birçok alanın flu ve hatta karanlıkta bırakılması, bu çalışmada ideolojik eleştiri yönteminin tercih edilmesini gerektirmiştir. “Kültürel bir çıktının ideolojik eleştirisini yapma niyeti, o çıktının içine doğduğu tarihselliği irdelemek ve bu yolla o tarihselliğin ilk bakışta görünmeyen yapılarını ortaya çıkarma ereğinden ileri gelir” (Sancar, 2023, s. 62). Bu çalışmada da ele alınan filmin ideolojik eleştirisi yapılarak, filmsel gerçekliğin ve Türkiye’nin yakın geçmişine dair filmin işaret ettiği tarihselliğin izi sürülmüştür.

İdeolojik eleştiri, filmde yer alan açık ve/veya örtük anlam yapılarını açığa çıkarma yöntemidir. Burada sözü edilen anlam yapıları; yönetmen, senarist ya da yapımcı gibi film yaratıcıları tarafından bilinçli ya da bilinçsizce oluşturulmuş olabilir. İdeolojik eleştirinin amacı filmdeki gizil anlamları ortaya çıkarmaktır.

Eğer ideolojileri anlamak istiyorsak, ideolojilerin tüketicilerinden ve sık olarak da üreticilerinden gizli tutulan anlam düzeyleri içerdiklerini kabul etmemiz gerekir. Bu nedenle de ideolojilerin incelenmesi büyük ölçüde - ama kesinlikle tamamen değil- ilk bakışta görülemeyen yapıların, bağlamların ve güdülerin kodunun çözülmesini ve tanımlanmasını içerir (Freedon, 2011, s. 21).

Çalışmada ele alınan filmin ideolojik eleştirisini yaparak, filmin ideolojik perspektifini açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu sayede filmde yaratılan distopik dünya ile esinlenen gerçek arasındaki ilişki de ortaya çıkacak ve seyirci alımlamasına dâhil olan anlam katmanlarına bir yenisi eklenmiş olacaktır.

## Postmodernizm ve Sinema

Modernizm; genellikle üç kavram seti ile birlikte anılmakta ve açıklanmaktadır: İlerleme, rasyonellik ve çağdaşlık. Ekonomik ve toplumsal ilerleme; bilim ve

teknolojinin gelişmesi ve bununla birlikte ekonomik girdinin artması ile yaşam katmanlarının işlevselleşmesidir. Çağdaşlık ise modern ilerlemeci fikre ayak uydurmak ve var olan durumun ötesi olduğu varsayılan bir başka durumu takip etmek olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan modern anlayışın karşı kutbunda gelenekler yer almaktadır. Giddens'a göre (2016, s. 42-43) modernlik düşüncesinin özünde gelenekle bir karşıtlık vardır. Fakat gelenek kavramı ile anlatılmak istenen herhangi bir durumda yapılagelen bir teamül değildir. Bir uygulamanın onaylanması için sadece geleneksel olması yeterli olamaz. Geleneğin haklı görülebilmesi için ancak gelenekten kaynaklanmayan bir bilginin ışığında değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu noktada modern düşüncenin bir başka önemli niteliği daha ortaya çıkmaktadır. Çağdaş ve ilerlemeci savın modernizme varabilmesi için rasyonalizm eleğinden geçmesi gerekir.

Modernist uygulamalar neticesinde Avrupa'da üretim maksimize edilmiş, büyük kentler ortaya çıkmış ve Avrupalı ulus-devletlerin her biri için diğerleri potansiyel pazar ve hammadde alanı olarak görünmeye başlamıştır. Bu durum geriye kalan son imparatorlukların çökmesine ve büyük topyekûn savaşların çıkmasına neden olmuştur. Bir trajedi olarak yirminci yüzyılın yaşanması, bir büyük anlatı olarak modern düşüncenin bu dönemde tahrip olmasına neden olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizm sonrasında, yani postmodernizmden söz edilmeye başlanmıştır.

Postmodernizm kavramının ortaya çıkması, yukarıda belirtildiği gibi öncelikle büyük anlatıların hayal kırıklığı ile sonlanması neticesinde gerçekleşmiştir. Erdemir'e göre (2009) bu iki kavram arasındaki ayrımın temel dinamikleri yeni peşinde olmamak, modernizmin sorguladıklarının kabulü, geçmişin taklidi, doğrusal zaman anlayışının yok olması ve geçmişle geleceğin şimdiki zaman içinde erimesi, avangart sanatın önemini yitirmesi ve yerine taklidin geçmesi, eklektik, çoğulcu bir sanat anlayışı vb. gelmektedir. Giddens ise (2016, s. 55) postmodernizmle ilişkilendirilen önermelere karşı çıkmamakla birlikte modernizmin ötesine geçildiği fikrini kabul etmez. O, yaşanan süreci modernizmin radikalleşmesi evresi olarak tanımlamaktadır. Fakat postmodernizmi ele alış biçimi, yaşanan dönemi postmodern olarak adlandıran düşünürler ile hemen hemen örtüşmektedir.

Bu terim [postmodernizm] çoğunlukla aşağıdakilerin bir ya da birkaçını anlatır: Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinmeyeceğini keşfetmiş durumdayız çünkü epistemolojinin önceki tüm "temelleri"nin güvenilir olmadığı ortaya çıkarılmıştır; "tarih"te erekselliğe yer yoktur ve dolayısıyla, "ilerleme"nin hiçbir versiyonu kabul edilebilir biçimde savunulamaz; ekolojik kaygıların ve belki de yeni toplumsal hareketlerin giderek artan önemiyle birlikte yeni bir toplumsal ve siyasal gündem ortaya çıkmış bulunmaktadır (Giddens, 2016, s. 50-51).

Eagleton ise postmodernizmi yalnızca modernliğin olumsuz hakikati olarak görür (2015, s. 50) ve şu şekilde tanımlar: “Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır” (Eagleton, 2015, s. 9). Ele alınan tanımların ortaya koyduğu en genel fikir, Eagleton’ın belirttiği gibi postmodernizmin aslında modernist düşüncenin olumsuz hakikati olmasıdır. Postmodernizmi açıklamak için modernizmin iddia ettiği iki temel sav olan rasyonellik ve ilerlemeciliği olumsuzlamak gerekmektedir.

Modernizmin ekonomiyi ve toplumsal kapsayan yapısı, onun kültürel bir akım olmasını da beraberinde getirir. Modernizm, hemen hemen bütün sanat dallarının farklı bir yönde şekillenmesine ve yeni bir biçim kazanmasına neden olmuştur. Modern sanatın özü, sanat dallarının kendilerine has yöntemlerini kendisini eleştirmek için kullanmaktır. Bunun amacı ise o disiplini geliştirmek ve önemini artırmaktır. Modern sanatın ortaya koyduğu en önemli akımlardan biri kuşkusuz avangart sanattır. Yenilik ve deneysellik peşinde koşan sanatçılar tarafından ortaya konan avangart sanat; her türlü geleneğe, kabul edilmiş toplumsal normlara rağmen öncü olmak için yapıtlar ortaya koyar. Bu bakımdan yalnızca yenilikçi biçime eğilmek yerine eleştirel içerik de ön plandadır. Bir sanat akımı olarak postmodernizm ise yıkılacak herhangi bir norm veya toplumsal gerçekliğin varlığını dahi reddeder ve salt biçimsel özelliklerin üzerinde durur. “Televizyon çağında köklerin yerini yüzeyselliklerin, derinlikli yapıtların yerini kolajın, emek verilmiş yüzeylerin yerini aktarılmış imge bombardımanınının, bütüncül kültürel yapıtların yerini parçalanmış zamanın ve mekânın alması şaşırtıcı değildir. Ve tüm bunlar, post-modern durum içinde sanatsal uygulamaların yaşamsal boyutlarıdır” (Harvey’den aktaran Olivier, 2014, s. 56). Yüzeysellik olarak ifade edilen nitelik; avangart sanatta var olan eleştireliliğin, yıkıcılığın ve özgünlüğün ortadan kaldırılması ile parçalanmış biçimsel etmenlerin yarattığı boşluk hissidir.

Muğlaklık ve parçalanma, postmodern sinemanın da temel özellikleri arasındadır. Bunun nedeni neo-liberal ekonomik sistemin ve postmodern gündelik hayatın yarattığı kişiliksizleştirme ya da kişiliğin silikleşmesi ile ilişkilendirilebilir. “Postmodern sinemanın sonsuzca deveran eden metası, kendileriyle birlikte hem kapitalizmin değerlerini hem de onun içinde üretilen mücadelenin çelişkili göstergelerini taşıyan anlamlama sistemlerini içerir” (Hill, 2006, s. 124). Bu bağlamda Büyükdüvenci ve Öztürk’ün (2014, s. 25) sorduğu soru çok anlamlıdır: “Kişisel biçimin yok olduğu, öznenin parçalandığı bir ortamda özel/kişisel/biricik yapıtlar söz konusu olabilir miydi ve olsa bile hangi genel/evrensel sorunları (nasıl) ele alırdı?” Postmodern sinemanın ortaya

koyduğu yüzeysel ve parçalanmış imgeler; insanların algıladığı zamanın ve mekânın parçalandığı postmodern zamanlarda ne kadar mümkün olabilir?

Postmodern sinema olarak adlandırılan öbekleme; aslında sınırları belirsiz, kendinden menkul bir adlandırmadır. Belirli yazarlar tarafından kimi özellikleri üzerinde uzlaşılsa da bir sanat akımı olarak adlandırılmaz. Hiçbir sinemacı belirli bir niyetle ve herhangi bir uzlaşım çerçevesinde postmodern film yaratmamıştır. Postmodern olarak adlandırılan filmleri art arda sıralayarak ortak bir kategori altında değerlendirilmeleri bile güçtür. “Postmodern olarak tanımlanan filmlerden birinin taşıdığı özelliği bir diğeri olumsuzlamaktadır” (Karadoğan, 2005, s. 158).

Büyükdüvenci ve Öztürk (2014, s. 26), postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerini şu şekilde çerçevlendirmektedir;

- Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem,
- Geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme,
- Gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme,
- Açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması,
- Eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü,
- Endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar.

Daha önce değinildiği gibi postmodern filmlerin yukarıda sıralanan özelliklerin tümünü kapsamaması mümkün değildir. Karadoğan’ın (2005) “postmodern filmler” olarak nitelendirdiği *American Graffiti* (*Gençlik Yılları*, George Lucas, 1973), *Il Conformista* (*Konformist*, Bernardo Bertolucci, 1970), *Star Wars* (*Yıldız Savaşları*, George Lucas, 1977), *Raiders of the Lost Ark* (*Kutsal Hazine Avçıları*, Steven Spielberg, 1981) ve *Der Himmel über Berlin* (*Berlin Üzerinde Gökyüzü*, Wim Wenders, 1987) gibi filmlerin birbirleri ile ve kendi içlerinde hiçbir niteliksel ortaklık bulunmamaktadır. Fakat buna rağmen filmlerin her biri Büyükdüvenci ve Öztürk’ün sıraladığı özelliklerin yalnızca birkaçını muhtevasında barındırmaktadır.

Nostalji, en genel anlamda geçmişe özlem olarak nitelendirilir. Yaren’e göre (2014) geçmişte, aslında hiç olmayan altın günlere dönüşü hatırlatan nostalji, muhafazakâr ve hatta gerici olarak kabul edilir. Tüm gerici ideolojilerde, geçmiş güzel -olduğu varsayılan- günlere referans verilmek suretiyle gelecek zaman tahayyülüne varılır. Postmodern filmler de “nostaljik” bir biçimde sinema tarihinin klasikleri olarak nitelenen filmlerin belirli bölümlerini parodiye varan bir *kitsch* üslupla ele alırlar. Bu nedenle postmodern filmlerin geçmişi ele alış biçimini “nostalji” olarak değerlendirmek yerine “parodi” ve “pastiş” kavramları

ile değerlendirmek daha uygundur. “Postmodernist parodi, gönderme yaptığı malzemeleri öncelikle gülünç duruma düşürmek için taklit eden bir tür değildir. Çoğunlukla nostalji duymadan, sevgiyle geçmişe kurar ve yok etmeden, şimdiye de ayrıcalık tanımadan, onu altüst eden bir ironiye bağlar” (Martin, 2014, s. 117). Postmodern filmler, geçmişe ait değerleri ya fragmanlar halinde filmin belirli bölümlerine yapıştırır ya da temel izlekler halinde filmin görsel dünyasına yedirir. Örneğin Quentin Tarantino’nun yazıp yönettiği *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filminde, içi açıldığında sarı bir ışık huzmesi çıkaran çanta imgesi, Robert Aldrich’in 1955 yılında çektiği Hollywood klasiği *Kiss Me Deadly* (*Öp Beni Öldüresiye*, 1955) filminden kopya edilmiştir. Özellikle Alfred Hitchcock filmlerinde olmak üzere klasik Amerikan filmlerinde rastlanan ve “MacGuffin” olarak adlandırılan belirsiz nesne, Tarantino tarafından pastiş biçiminde kullanılmıştır. Bununla birlikte Tarantino’nun Amerikan sinemasının tür kalıplarını nostaljik bir biçimde ele alıp, onları deforme ederek kullandığı filmleri de vardır. Örneğin *Django Unchained* (*Zincirsiz*, Quentin Tarantino, 2012), *western* kalıplarını ve estetiğini kullanmakla birlikte karakterleri, müziği ve şiddeti postmodern bir biçimde ele almaktadır. Aynı şekilde *Death Proof* (*Ölüm Geçirmez*, Quentin Tarantino, 2007) filmi de benzer bir aritmetiğin 1970’ler Amerikan suç filmlerine uyarlanmış biçimidir.

Postmodern filmler, kadın karakterlerin ele alınış biçimi bakımından kimi benzerlikler taşırlar. Söz konusu filmlerde görülen en büyük benzerlik kadının bir arzu nesnesi olmasıdır. Bunun için filmlerde öncelikle kadın bedeni “nesne”leştirilir. İki boyutlu kadın karakterler bir meta olarak ele alınır ve erkek karakterler tarafından edilgin bir konuma yerleştirilir. Çünkü onu arzu eden erkeklerin gözünden aktarılan kadınlar, anlatısal yapıda erkeklerin aldığı parantezin dışında var olamazlar. Erkekler de yaratılan (veya kendilerinin yarattığı) kısırılmışlığın içinde kendilerini var ederler. “Erkek karakterler *Mavi Kadife*’nin [*Blue Velvet*, David Lynch, 1986] Frank’i gibi çoğunlukla güçsüz ve psikolojik sorunları olan kişilerdir. Pek çoğunun kurtulamadıkları bir geçmişleri vardır” (Karadoğan, 2005, s. 154). Bu bakımdan postmodern filmleri, problemleri olan ve bu nedenle problem yaratan erkeklerin odakta olduğu anlatılar olarak görmek mümkündür. “Yabancılaşmış, iletişim kurmakta zorlanan [erkek] birey sığındığı ev ortamında kendine şiddet ve cinsellikle dolu bir dünya yaratmıştır” (Karadoğan, 2005, s. 156). Bu nedenle postmodern sinemada ele alınması gereken ayırt edici olgulardan biri de mekân ve zamanın ele alınış biçimidir.

Postmodern filmlerde karakterlerin zamanı algılayışında ve filmin anlatısal zamanında doğrusal olmayan bir akış yaratılır. “Geçmiş ve içinde yaşadığımız an arasındaki sınırlar ortadan kaldırılırken, ele alınan konu, şimdiki zamanın kesintisizliği içine yerleştiren bir zamanla değerlendirilmektedir” (Yamaner,



1997, s. 175). Bu yüzden postmodern filmlerin birçoğunda paralel veya doğrusal olmayan kurgular kullanılmıştır. Karel Reisz'ın *The French Lieutenant's Woman* (*Fransız Teğmenin Kadını*, 1981) filminde iki farklı hikâye ve olay örgüsü paralel bir biçimde kurgulanmıştır. Hikâyelerden birinin film içinde çekilen bir başka film olması, gerçek ve doğrusal zaman ile kurgusal zamanın seyircilerce -ve hatta filmin karakterlerince- anlaşılmasına neden olmaktadır. Postmodern filmlerde yaratılan bu doğrusal olmayan zaman anlayışı, filmin yarattığı gerçekliğin de kırılmasına neden olur.

Postmodern filmlerde mekân, silik ve parçalanmış bir biçimde yaratılır. Örneğin sosyolojik olarak toplumun en küçük yapı birimi addedilen aile ve ev (veya yuva), postmodern filmlerde çoğunlukla psikolojik problemleri olan karakterleri her anlamda yansıtan bir forma bürünür. Bu yapısı sebebiyle mekân, bir yandan karakteri yansıtırken, bir yandan da bu psikolojik problemlerinin yaratıcısı ve ortaya çıkmasının sebebi haline gelmektedir. Postmodern sinemasal mekân, yansıtıcı olduğu müddetçe yüzeysel ve parçalanmış olmak durumundadır. "Aslında bir filmin postmodernist olup olmadığını anlamanın bir yolu, derinlik (teklik) yerine yüzeyselliklere (çokluğa), özellikle mekânsal niteliklerle yan yana giden imge görünüşlerine ya da geçici imgelere ne ölçüde yer verip vermediğine bakmaktır" (Olivier, 2014, s. 37). Hollywood film endüstrisinde üretilen filmlerde postmodern yüzeyselliklere sıkça rastlanır. Olivier'in çalışmasında ele aldığı *Basic Instinct* (*Temel İlgüdü*, Paul Verhoeven, 1992) veya David Lynch'in başta *Lost Highway* (*Kayıp Otoban*, 1997), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü*, 1992) ve *Wild at Heart* (*Vahşi Duygular*, 1990) olmak üzere birçok filmi, postmodern sinemanın ayırt edici görsel baskınlığına örnek teşkil eder.

Postmodern film kategorisi içinde değerlendirilen filmlerin hemen hemen hepsinde dikkati çeken niteliklerden birisi de bu filmlerin görsel dünya inşa etmekteki hünerleri ve görselliği daima ön plana çıkarmalarıdır. Willoquet-Maricondi'ye göre (2014, s. 140) görselliğin aşırı biçimde öne çıkması paradigmatik olarak postmodern'dir. Bu savın yukarıda değinilen yüzeysellikler ile organik bir bağı vardır. Çünkü filmde yaratılan görsellik vurgusu, o görselliğin yüzeyselleşmesine neden olmaktadır. Örneğin *Basic Instinct* filminde yer alan kadınların bedensel ve görsel olarak ele alınışındaki özen, eylemleri ve ruhsal durumlarının gerekçelendirilmesine karşı gösterilmemiştir.

Postmodern filmleri belirli kalıplar içinde tanımlamanın ve sınırlarını çizmenin güçlüğünden söz edilmişti. Bu durumun en büyük nedenlerinden biri, hangi genellemeye gidilirse gidilsin o genellemeyi sorgulatacak istisnai filmlerin olacağıdır. Yukarıda ele alınan görsel yüzeyselliğe dair Olivier (2014, s. 47-48), ikili kategorilendirme ortaya koymuştur: Çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan "birleştirici" türden filmler ve bu özelliklerin

yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan “yıkıcı” (*transgressive*) filmler. Postmodern düşünce hâlihazırda çıkışsızlık ve öngörülemezlik halindedir. “Modern toplumun içine girmiş olduğu bunalım, postmodernin temelinde yer alan bir ön kabuldür. Bu bunalımı, bu krizi yansıttığı ölçüde postmodernizm eleştirel, olumlu, katkı yapıcı ve sorgulayıcıdır” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 19). *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scott, 1982), *Kiss of the Spider Woman* (*Örümcek Kadının Öpücüğü*, Hector Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) ve *The Fly* (*Sinek*, David Cronenberg, 1986) gibi yapımlar “yıkıcı” postmodern filmler olarak değerlendirilebilir. Ticari kaygılar nedeniyle belirli anlatısal kalıplara hapsolan ve yüzeysel imajların baskın olduğu *Basic Instinct*, *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) ve *Peggy Sue Got Married* (*Peggy Sue Evlendi*, Francis Ford Coppola, 1986) gibi filmler ise “birleştirici” postmodern filmlerdir. Fakat birleştirici de olsa, yıkıcı da olsa postmodern filmler; ekonomik, sosyal ve ideolojik olarak derinlikli tespitler ve eleştiriler getirmekten kaçınırlar. “Genelde insan kültüründen söz edilir ama sınıf konuşulmaz, beden ele alınır ama biyoloji anılmaz, *jouissance*’a değinilir ama adaletle değinilmez, post-kolonyalizm konu edilir ama küçük burjuvazi edilmez” (Eagleton, 2015, s. 46). Bu yüzden Olivier’in yapmış olduğu ve yukarıda değinilen ikili ayırım, Eagleton’ın postmodernizme getirdiği eleştiriler çerçevesinde değerlendirilmelidir.

### ***Abluka* altında bir şehir**

Emin Alper; 2015 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği *Abluka* filminde karanlık bir İstanbul distopyası yaratır ve bu artalan içinde iki kardeşin hikâyesini aktarır. Yaratılan distopik evren; her yerde bombaların patladığı, insanların çığlıklar atarak can verdiği ve yüksek güvenlik uygulamalarının ayyuka çıktığı bir yerdir. Bu atmosfer, filmin henüz ilk dakikalarında seyirciye sunulmaktadır. Kadir’in (Mehmet Özgür) hapisshaneden çıkarılarak geçici bir süreliğine getirildiği koğuşa yakın bir lokasyonda bomba patlar. Uykusundan irkilerek uyanan Kadir, endişesini bastıran dualar eşliğinde zincirlenmiş bir demir kapının aralığından olan biteni dehşetle izler. Filmin birçok sahnesinde televizyon ekranları gösterilmektedir. Tümünde terörle mücadele operasyonlarına ilişkin haberlerin olduğu bu sahneler ile amaçlanan, terör eylemlerinin ülkenin bir numaralı gündemi olduğunun altının çizilmesidir. Yaratılan distopik atmosferi ortaya koyan mekânlardan biri de gece kullanılmış ve çoğunlukla çöpten bulunmuş eşyaların satıldığı pazardır. Burada tasarlanan pazar; distopik filmlerde sıklıkla yararlanılan ve seyircinin dekor, ışık, gölge, figürasyon ve kostümler yoluyla yaratılan atmosfere ikna edilmesini sağlayan mekânlardan biridir.

Kadir, yirmi yıllık mahkûmiyetin sonucunda çıkmasına iki yıl kala şartlı olarak tahliye edilmiştir. Söz konusu şart ise evsel atıkların arasında kısaca “EYP” olarak bilinen el yapımı patlayıcıların izini bulmaktır. Resmi olarak devlet adına çalışmayacak, hatta geçimini bile çöplerin geri dönüşümünden sağlayacaktır. Yirmi yıl sonra mahalleye ilk girişi de sarsıcı olmuştur onun için. Polisler tarafından abluka altına alınmış mahalleye tüm girişler kimlik kontrolü, üst ve araç araması neticesinde gerçekleştirilmektedir. Mahalleye vardığında ise ilk iş, kardeşi Ahmet’in evine gider.

Küçük kardeş Ahmet (Berkay Ateş) bir belediye görevlisidir. Görevi ise sokak köpeklerini öldürmek ve gömmektir. Eşi ve çocukları tarafından terk edilen Ahmet tek başına yaşamaktadır. Burada iki kardeşin devlet adına yaptıkları iş arasında bir analogi ilişkisi kurulduğu gözlenmektedir. Kadir, bomba yapımında kullanılan kimyasal maddeleri yoğun bir eğitim süreci sonunda öğrenir. Eğitmen, Kadir ve beraberindekilere koklayarak her tür maddeyi ayırt etmelerini ve bunları da kendisine rapor etmelerini ister. Aslında yaptıkları iş köpekliliği anırtmaktadır. Tıpkı eğitilmiş polis köpekleri gibi onlar da bomba yapımında kullanılan maddeleri, kokularından ayırt ederek üstlerine bildireceklerdir. Köpekliliği andıran bir diğer detay ise tıpkı sokak köpekleri gibi çöpleri karıştırarak hayatlarını idame ettirecek olmalarıdır. Burada vurgulanan hususa ilişkin olarak otoriter rejimlerin insanları insanlıktan çıkardığı şeklinde bir okuma yapmak mümkündür. Üst düzey devlet görevlilerinin Kadir’i sorguladığı bir sahnede, ona bir şişe içinde kimyasal madde uzatırlar ve bunun ne olduğunu sorarlar. Kadir’in “sülfat amirim” cevabı vermesi üzerine gülüşürler ve içlerinden biri “Ben size dedim bunlar beceremez, köpek kullanalım diye” der. Ahmet ve iki iş arkadaşı ise, devletin bir başka birimi olan belediye için sokak köpeklerini yok etmek üzere görevlendirilmişlerdir. Ahmet’in işi ve aile içi sorunları nedeniyle karşı karşıya kaldığı psikolojik sorunlar, ekrana ilk yansıdığı andan itibaren çeşitli şekillerde seyirciye aktarılmaktadır. Sürekli tedirgin gözükmesi, hayatına dair bir şeyleri etrafından gizleme refleksi ve evinde sürekli karanlıkta tek başına oturmayı tercih etmesi, akla Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı *Düşman* (Zeki Ökten, 1980) filminde Aytaç Arman’ın canlandığı İsmail karakterini getirmektedir. Söz konusu filmde de başkarakter İsmail, maddi çaresizlik sonucunda sokak köpeklerini öldürme işini kabul etmiş ve bunun yol açtığı vicdani yük ile yaşamak zorunda kalmıştır. Tıpkı *Abluka*’nın Ahmet’i gibi İsmail’in de eşi ile onulmaz problemler içinde bulunması, iki film karakteri arasındaki bir başka benzerliktir. Ahmet, filmin başlarında yaptığı işle ilgili herhangi bir vicdan muhasebesi içinde olduğu izlenimini vermez. Filmin ilerleyen dakikalarında bir sokak köpeğini sahiplendikten sonra bu tutumu yavaş yavaş değişecektir. Filmde katledilen köpekler, gecekondu mahallesi ile gökdelenlerin arasında yer alan boş arazilerde ve şehir çöplüklerinde konumlandırılmıştır. Köpeklerin tüfikle öldürüldüğü mezrada çekilen

sahnelerde her mermi sesi ile kadraj değişmekte, bu kurgu kullanımı ile söz konusu mekânsal ayrımın da altı çizilmektedir. Bir başka altı çizilen husus da köpek ölümlerinin gömüldüğü çukur çekiminden Kadir'e yapılan kesmede yer almaktadır. Kadir, burada âdeta bir köpek gibi çöplerden çıkardığı atıkları koklamakta ve ayıklamaktadır.

Kadir, yirmi yıllık mahkûmiyetinin ardından -kısmi- özgürlüğüne kavuştuğu günden beri birçok şeye şaşkın gözlerle bakmaktadır. Aradan geçen yirmi yıl; ondan, kardeş(ler)inden ve bir zamanlar yaşadığı şehirden çok şey alıp götürmüştür. Ev sahibi ve komşusu Ali (Ozan Akbaba) ile bir bakkala gittikleri sekans sözü edilen şaşkınlığın en belirgin halini ortaya koymaktadır. Bakkala girdiklerinde Ali, tezgâhtara masa olup olmadığını sorar ve içecek dolabından iki bira alarak Kadir ile birlikte arka kapıdan gizli bir yere girer. Kadir buranın ne olduğunu sorar, Ali de mahallenin gizli meyhanesi olduğunu söyler. Kadir gizli olmasına rağmen herkesin girip çıkabilmesine şaşırır. Ali de alkol ruhsatı olmadığı için işletmenin kaçak olduğunu, bu nedenle gizli tutulduğunu söyler. Bunun üzerine Kadir; “Memleket bir acayip olmuş” der. Ali'nin sorusu üzerine ise Kadir; “Değişmiş tabi canım. Herkes bir deliklere girmiş. Acayip acayip işler yani. (...) yirmi sene evvel böyle değildi tabi. Biz ekmek derdindeydik o zamanlar, şimdi millet can derdinde. Nasıl kurtulacak bu beladan bu millet bilemedim vallahi” der. Türkiye’de gerçekten de küçük yerleşim yerlerine aşına olanlar, filmin bu bölümünde yer alan gizli meyhaneye benzer içki mekânlarının olduğuna şahit olmuşlardır. Genellikle alkol tüketiminin tabu sayıldığı mutaassıp taşra şehirlerinde ve bunlara bağlı nispeten daha küçük yerleşim yerlerinde hem mahalle baskısı hem de idari otoritelerin alkollü mekânlara işletme ruhsatı vermemesinden dolayı; içki içen insanlar ya şehrin dışında yol kenarlarında, ya da filmdekine benzer Tekel bayilerinin arka bölümlerinde gizlice eğlenmektedirler. Burada özellikle yirmi yıl önce ile şimdiki zaman arasında yapılan kıyaslama, Türkiye’de gerçekten de gündelik hayat içinde içki içmenin gün geçtikçe daha fazla kriminalize edilmesinin filmsel öyküleme içindeki yansımaları gözler önüne sermektedir.

Ahmet, arkadaşı Ali'yi içki içilen yerde ağabeyi ile tanıştırır. Daha sonra Kadir, Ali'nin evini kiralar ve onların üst katında yaşamaya başlar. Ali, Meral (Tülin Özen) ile evlidir. Meral'in özgüveni ve Ahmet ile konuşma biçimi, Kadir'in kafasında onunla ilgili olumsuz düşünceler filizlendirir. Kadir'in bu konu ile ilgili şüphesinin ete kemiğe büründüğü an, Meral'in gündüz saatlerinde Ahmet'in evinden çıkmasına denk geldiği andır. Meral, telaşlı bir biçimde Ahmet'e yemek getirdiğini Kadir'e söyler. Kadir, bunun ardından Ahmet'in evinin kapısını çalar. Ahmet çorbasını içerken masada kırmızı bir toka göze çarpar. Kapı zili çalınca Ahmet, Meral'in unuttuğu tokasını almaya geldiğini zanneder, fakat karşısında Kadir'i görünce yüzü asılır. Kadir, kapının ağzında duran kardeşini yukarıdan

aşağıya yargılar bir biçimde süzer ve içeri girer. Girdiğinde önce ona ulaşamadığı için, daha sonra ise karısı ve çocuklarını aramadığı için kardeşine sitem eder. Ahmet ise konuyu değiştirir. Tokanın evde unutulmuş olması da Kadir için ayrı bir şüphe kaynağıdır elbette. Zira bir kadının sadece yemek getirdiği ve gittiği bir senaryoda saçını açması ve tokasını masada bırakması pek olası değildir. Bu sekans, Kadir'in Meral ile ilgili kurduğu cinsel hayal evreninin ilk evresini teşkil etmektedir. Evine geldiğinde pencereden Meral'in bir şeyler yediğini görür. Bu esnada kamera, Kadir'in yüzünde bir süre sabit bir biçimde kalır. Daha sonra Kadir, Meral ve Ali'nin kapısını çalar. Kapıyı açan Meral'e elindeki tokayı gösterir. Meral de tokayı alır ve Kadir'i içeri davet eder. Birlikte tavla oynarlar. Bu sahnede Meral'in özgüvenli ve maskülen tavrı dikkat çeker. Ali ise karşı çekyatta uyumaktadır. Aynı gece Kadir'in çöp konteynırlarının yakıldığını görmesi ve söndürmeye çalışırken elini yakması üzerine Meral, Kadir'in eline merhem sürer. Bu sırada Meral'in saçlarının kokusu Kadir'i cezbeder. Evine döndüğünde düşünceli bir şekilde sigara içmektedir. Daha sonra aşağıdan bir kadının -muhtemelen Meral'in- sevişme çığlıklarını duymaya başlar ve kafasını zemine dayayarak olanları dinler. Filmin sonuna doğru benzer sesleri Ahmet'in evinden de duyması, bu sesleri Kadir'in kendi kafasında yarattığını göstermektedir.

Meral'in özellikle kendinden emin tavrı ve bir "yabancı" erkek olarak Ahmet'e olan yakınlığı filmin çeşitli bölümlerinde Kadir'in dikkatini celbetmektedir. Bu, düpedüz muhafazakâr cenahın "solcu, seküler, hafifmeşrep kadın" önyargısının bir tezahürüdür. Yönetmenin burada, söz konusu önyargıyı kullanarak veya işleyerek onu bir manipülasyon aracına dönüştürdüğü açıktır. Filmin ilerleyen bölümünde Kadir'in Meral'i saklandığı yerden kurtarması ve abluka altındaki mahalleden çöp arabası ile çıkarması da söz konusu fantezinin görsel sanırlara dönüşerek psikopatolojik bir hal aldığına göstergesidir. Kadir'in Meral ile ilgili düşünceleri ve fantezileri, postmodern filmlerde görülen kadının cinsel anlamda nesneleştirilmesine uymaktadır.

Filmin kurgusu, birbiri ile iç içe üç katman biçiminde tasarlanmıştır. Bunlar; Kadir'in gerçekliği, Ahmet'in gerçekliği ve seyirciye sunulan gerçeklik katmanlarıdır. Sözü edilen katmanlarda yaşananlar film anlatısı içinde bazen farklı perspektifler eşliğinde tekrarlanmaktadır. Burada çözümlenen kurgu tasarımı, postmodern filmlerde sıkça rastlanan iki olguya işaret etmektedir. İlki, doğrusal olmayan kurgu ile anlatının parçalanması; ikincisi ise, neyin gerçek, neyin hayal/sanrı olduğuna dair gelgitler eşliğinde seyircinin gerçeklik algısının film boyunca kırılmasıdır. Kadir'in öncelikli paranoyası üstlerine yaranamadığı ve sözleşmesinin sona ermesi durumunda hapse geri dönme ihtimalidir. Bir diğer paranoyası da örgüt mensuplarınca takip edildiği paranoyasıdır. Kadir kâğıt atık toplayan kişiler gibi çöp konteynırlarını karıştırırken izlendiğini fark

eder/zanneder. Daha sonra ise bu konteynırlar birileri tarafından ateşe verilecektir. Bu olay neticesinde örgüt mensuplarınca takip edildiğini düşünmeye başlar. Bu düşünce yavaş yavaş paranoyaya dönüşür ve Kadir'in trajik sonunu hazırlar. Bir gece, tüm şehirden patlama sesleri yükselir. Örgüt, kentin merkezinde terör eylemleri yapmıştır. Sabah olur olmaz ise Ali ve Meral'in evi güvenlik güçlerince basılır. Kadir de bu sırada gözaltına alınır, fakat kısa süre içinde salıverilir. Filmin sonunda Kadir, Meral'in Ahmet'in evinde saklandığını ve kardeşinin de örgüt mensuplarınca burada alıkonulduğunu zannederek amirlerine durumu bildirir. Eve kolluk güçlerince bir operasyon düzenlenir. Ahmet bu operasyona tüfeğiyle karşılık verir ve öldürülür. Ahmet'in ölümü, televizyon haberlerine bir teröristin etkisiz hale getirilmesi şeklinde yansır ki bu da filmdeki gerçekliğin kırılğanlığının bir başka işaretidir<sup>1</sup>. Kadir, Ahmet'in evinin önünde kayıp kardeşi olan (ya da öyle zannettiği) örgüt mensubunca infaz edilir. Aslında Ahmet'in ölümüne sebep olan Kadir'in ve kendisinin içinde buldukları paranoyanın yol açtığı sanrılardır. Ahmet, ağabeyi Kadir'in ısrarına rağmen onunla görüşmek istemez ve kapıyı her çaldığında evde yokmuş gibi yapar. Kadir de kardeşinin örgüt militanlarınca alıkonduğunu zanneder ve eve operasyon düzenlenmesine neden olur. Aynı zamanda Ahmet de sürekli takip ediliyormuş sanrısının sonucunda operasyona silahıyla karşılık verir ve öldürülür. Kadir'in Meral ve Ahmet arasında olanlara dair daha önce aktarılanlar da gerçekliğin/sanrının bir başka boyutudur.

Ahmet'in gerçeklik algısını bozan endişe kaynaklarından birinin ağabeyi Kadir'in tacize varan iletişim ısrarı olduğu yukarıda ifade edilmişti. Daha önce tüfekle yaraladığı sokak köpeğini evinde beslemeye başlaması da bir başka paranoya kaynağıdır onun için. Belediye adına sokak köpeklerini sokaklardan "temizlemek" ile görevli olan Ahmet, yaptığı işin niteliği ile kıyaslandığında başlarda oldukça kayıtsız görünmektedir. Fakat daha sonra Ahmet, bir gün öldürmek üzere tüfekle ateş edip ıskaladığı bir sokak köpeğini evinin yakınında görür. Onu evine alır ve yarasını tedavi eder. Coni (Şanslı) adını verdiği sokak köpeğini sahiplendikten sonra Ahmet için bazı şeyler temelinden değişmeye başlar. Kendi vurduğu köpeği tedavi etmesi ve ona yuvasını açması neticesinde Ahmet'in aile yaşamına dair de bazı ipuçları ortaya çıkar. Coni'yi evinde tedavi etmeye başladıktan kısa bir süre sonra ona yakınlık duymaya ve hatta onunla konuşmaya başlar. Coni'ye şakalar yaptığı bir sahnede kamera Ahmet'in ailesinin fotoğraflarının olduğu çerçevelere birkaç kez kesme yapar. Burada Ahmet için köpeğin aile üyelerinin -daha çok da karısının- yerini aldığı anlamı çıkmaktadır. Yönetmen Emin Alper bu hususa ilişkin olarak; "Ahmet'in karısına

<sup>1</sup> Buna benzer bir başka sahnede belediye çalışanı Vahap Bey, bir televizyon haberinde hayvanlara eziyet etmediklerini anlatmakta ve bu sırada da barnaktaki köpekleri sevmektedir. Aynı kişi, daha önceki bir sahnede köpekleri sokaklardan "temizlemek" için görevlendirdiği kişilerle yaptığı bir toplantıda, başkanın temizleme işinin en kısa sürede bitirilmesi gerektiği talimatını onlara bildirmektedir.

yapamadığı veya yaptığı, yapmış olması nedeniyle karısının onu terk ettiği şeyleri, köpeğine yaptığını ima ediyoruz. Köpek ona bir ses çıkaramıyor ve onunla tam da bu nedenle hastalıklı bir ilişki kuruyor” (Uğur, 2016, s. 153) ifadelerini kullanmıştır. Gerçekten de Ahmet’in Coni ile kurduğu ilişki toksik bir aile ilişkisini andırmaktadır. Onun “hem seven, hem döven” tarzı, Türkiye’de sıklıkla görülen erkek prototipine işaret etmektedir. Ahmet bir gün, yanlışlıkla amiri tarafından azarlanır. Köpekleri öldürmekle görevli bir kişinin bu köpeklerden birine yardım edip onu sahiplenmesi, Ahmet’e problemlili görüldüğü için amirinin başka bir nedenden dolayı onu azarlamasını köpekten haberdar oldukları şeklinde yorumlamasına neden olur. Amirinin yanlışlık olduğunu Ahmet’e izah etmesine rağmen, o, Coni’nin evdeki varlığıyla ilgili kendisini “test” ettiklerini zannetmektedir. Ahmet’i paranoyaya götüren sürecin başlangıcı da budur. Bu olaydan sonra ve Coni’nin evdeki mevcudiyeti nedeniyle evinin gözetlendiği sanısına kapılı ve postmodern filmlere özgü bir “neyin gerçek, neyin sahte” olduğu problematiği kurguya hâkim olur. Bir gece evinin bir adam tarafından gözetlendiğini zanneden (ya da gerçekten gözetlenen) Ahmet, etrafı kolaçan ettikten sonra Coni’nin ağzını bağlar. Çatlayan pencere camını bantladığı sırada bir el Ahmet’i boğazından yakalar. Bu kişi ağabeyi Kadir’dir. Neden kaçtığını ve kendisinin ona kızacağından endişe edip etmediğini, neyi sakladığını sorması üzerine Ahmet; “Köpek alt tarafı, neyini söyleyeyim? Yarası iyileşsin, atacağım zaten” der. Bunun üzerine Kadir; “Bak vallahi billahi zorumuza gidiyor ha... Vahap Bey’in de benim de zorumuza gidiyor ha... Neyse tamam, ben konuştum Vahap Bey’le. Etli sarma getirdik Coni’ye, bak” der. Vahap Bey, odada Coni’ye sarmaları yedirmektedir. Halüsinasyon olduğu açık olan bu sahne, Ahmet’in gerçeklik algısının koptuğunun işaretidir. Zamanla gerçeklik ile bağını tamamen koparan ve kaygı bozukluğuna gark olan Ahmet, sonunda kendi ölümüne neden olacak fitili ateşler.

Ahmet daha çocuk yaşta iken ağabeyi hapse girdiği için filmin başlangıcında aralarında olumlu veya olumsuz bir ilişki emaresi görülmez. Kadir, kendisini kaybettiği bir anda annesi ve babasını katletmiştir, fakat bu bilgi filmde yer almamaktadır. Zira kurgunun son aşamasında filmde atılmıştır (Genç, 2015, 7 Kasım). Kadir’in sık sık kardeşine karşı samimiyet emareleri göstermesi, kardeşine yaşattıklarının telafisi gibi görünmektedir. Fakat ağabeyinin ısrarlı yakınlaşma hamleleri Ahmet’in sonunu hazırlayan nedenlerden biri haline gelir. Kadir, bir sahnede Meral’e kardeşinin kendisi hakkında konuşup konuşmadığını sorar. Meral de çocukluk anılarını anlatıp durduğunu, özellikle ahşaptan kayık yapıp dereye oynadıklarını anlattığını aktarır. Bu sırada Kadir’in yüzü asılır ve onun kendisi olmadığını, kayıp kardeşi Veli olduğunu söyler. Kadir, Veli’nin örgüt mensubu olduğunu zannetmekte ve ona karşı hayran/düşman hisleri taşımaktadır. Bir yandan Ahmet’in onunla ilgili müspet düşünceleri nedeniyle ortanca kardeşini kıskanmakta, fakat bir yandan da örgüte katıldığı (ya da öyle

zannettiği) için kardeşine düşmanca hisler beslemektedir. Bir başka sahnede Kadir, kardeşinin ona karşı içinin bir türlü ısınmadığını söyler. Ahmet'in reddetmesi üzerine ise aralarında şu diyalog gerçekleşir:

Kadir: Bir şey diyemiyorum tabi, haklısın sen de. Ama şunu bil yani, içerdeyken aklım hep sizdeydi, hep sizi düşündüm. Biz bizyiz bu dünyada biliyorsun, değil mi? Hiç kimsemiz yok bizden başka.

Ahmet: Ağabey, sen boşuna sıkıntılanıyorsun. Ben seni hiç suçlamıyorum ki.

Kadir: Yok, suçlamak değil de... O yaşta yetimhanelere düştünüz. Kim bilir neler çektiniz oralarda.

Ahmet: Vallahi hiçbir şey çekmedik biz. Hem benim Veli ağabeyim vardı başımda.

Kadir: Ya git bana Veli deme ya! Lan bir güvendiğim o vardı, o da seni ortada bıraktı gitti.

Ahmet: Ağabey, onu zamanında yaptıkları yeter ya...

Kadir: Nasıl ya! Allah aşkına bir de bana ya? Ağabeylik mi şimdi bunun yaptığı? Haber vermeden, iz bırakmadan çekip gidiyor ya! Nereye gidiyorsun arkadaş ya?

Ahmet: (...)

Kadir: —Geçen gece yolda yürüyorum yine, karşımdan bir mobiletli geldi. Böyle kafayı sarıp sarmalamış. Atkıyla şapkayla falan... Tek gözleri meydanda ama. Tam yanımdan geçiyordu, gözlerine bir baktım. Lan dedim, bu gözler bana bir yerden tanıdık geliyor. Sanırsın aynı Veli'nin gözleri ha... Bir koşayım dedim arkasından ama hiç... Koptu gitti.

Ahmet: Ben de benzetiyorum bazılarına Veli ağabeyimi.

Kadir: Lan dedim, kaç sene sonra geri mi geldi acaba ya?

Ahmet: İnşallah o da olur ağabey bir gün.

Bu diyalog ve diyalog sırasındaki karakterlerin mimikleri; filmin anlatılan ve anlatılmayan bazı noktalarına ışık tutmaktadır. Ahmet'in Veli'ye duyduğu muhabbet ve Kadir'in Veli ile ilgili olumlu-olumsuz hisleri ikilinin yüzlerinden ve konuşmalarından anlaşılmaktadır.

## Sonuç

*Abluka* filmi, biçimsel ve içeriksel anlamda postmodern özellikler taşıyan distopik bir anlatıdır. Postmodern filmlerde sıklıkla görüldüğü üzere, ele alınan filmde de ilk dikkati çeken husus, anlatı içinde gerçek ile gerçek dışı arasındaki sınırın belirsizliğidir. Bu da, ele alınan filmin ideolojik analizini gerektirmektedir. Yapılan analiz neticesinde, *Abluka* filminde yaratılan karamsar dünya tahayyülünün Türkiye'nin 1990'lı yıllarına tekabül eden politik iklimini yansıttığı görülmüştür. Fakat yine de söz konusu tahayyülün filmik evrenin ancak arka planını oluşturduğunu belirtmek gerekmektedir. Burada asıl



aktarılan, iki kardeş arasında cereyan eden ilişkiden yola çıkılarak kurgulanan psikolojik gerilimdir. Zira neyin gerçek, neyin gerçek dışı olduğunun filmin son anına kadar anlaşılmadığı bir yapımda distopya anlatılara özgü eleştirelliğin zayıfladığı da söylenebilir.

Distopik anlatıların temel ideolojik gayesi, var olan sistematik sorunların alegorik bir gelecek tahayyülü içinde işlenmesidir. Kurulan karanlık/karamsar gelecek dünya tahayyülü içinde şimdiki dünyaya dair eleştirel bir anlatım söz konusu olmaktadır. İçinde yaşadıkları problemler neticesinde geleceğe dair karamsar hisler taşımaya başlayan sanatçılar, distopya anlatılarına başvurumaktadırlar. Bu anlatılar kısaca “eleştirel distopya” olarak anılmaktadır. “Eleştirel distopya” deyişi, bilimkurgunun geleceğinden ve karakteristik göstergelerinden, şimdiki eleştirmek ve şimdinin gelecek üzerindeki etkisi hakkında spekülasyon yapmak için yararlanan *The Terminator* (*Yokedici*, James Cameron, 1984) gibi filmlerden söz etmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır (Hill, 2006, s. 124). *Abluka* filmi de, her ne kadar anlatının arka planını teşkil etse de, Türkiye'nin yakın geçmişi ve bugününe dair duyulan karamsarlığın eleştirel bir tezahürüdür. Film, doksanlı yıllardaki İstanbul'un -özellikle Alevilerin yoğunlukta olduğu- kenar mahallelerine benzer bir mahallede geçmektedir. Burada devlet adına çalışan iki kardeşin delirme ve kendi kendilerini yok etme öyküsü anlatılmaktadır. Filmin kurgusal yapısı, kardeşlerin gerçeklikten yavaş yavaş kopmalarını yansıtacak biçimde oluşturulmuştur.

Filmin sonunda ortaya çıkan yıkıcı şiddet, yukarıda sözü edilen psikolojik yıkımın neticesidir. Yıkıma neden olan hususların başında, karakterlerin dışsal problemlerini yalnızlık nedeniyle aşamamaları ve taşıdıkları endişeyi git gide büyütmeleri gelmektedir. Bir diğer husus da bir cinsel gerilim unsuru olarak Meral karakteridir. Emin Alper'in ilk filmi *Tepenin Ardı*'nda olduğu gibi burada da tek kadın karakter olan Meral, hikâyede oldukça iki boyutlu resmedilmiştir. Bu da elbette filmin postmodern niteliğine dair savı güçlendirmektedir. Daha önce değinildiği üzere postmodern filmlerde kadın karakterler genellikle cinsel haz nesnesi veçhesi ile anlatımın içinde yer almaktadırlar. *Abluka*'da da Meral, yalnızca Kadir'in eril bakışı çerçevesinden aktarılmaktadır.

Filmin ana karakterlerinin başında Kadir gelmektedir. Film, onun hapisten çıkışı ile başlar ve ölümü ile sonlanır. Cezaevinden çıkması ve çıkmasının şartını öğrenmesi neticesinde ilkin kardeşinin yaşadığı gecekondu mahallesine gider. Kadir ile ilgili seyircide yaratılan ilk izlenim, onun alelaide biri olduğudur. Fakat bazı dışsal ve içsel etmenler neticesinde yavaş yavaş psikolojik dengesinin kırılabilirliği ortaya çıkmaya başlar. Bu etmenlerin başında kardeşi gelmektedir. Kaybettiği yılların acısını çıkarırcasına ilgi ve alakaya boğar kardeşini, kardeşi ise git gide daha uzak davranır. Bu nedenle Kadir, kardeşinin ondan bir şeyler

sakladığını zannetmeye başlar. İlk şüphelendiği şey ise Ahmet ile Meral arasında yasak bir ilişki olabileceğidir.

Filmde yer alan gerçeklik katmanları, kurgunun parçalı yapısı vasıtasıyla postmodern bir hal alır. Seyirci; kimi zaman birbirini takip eden, kimi zaman birbirini yineleyen, kimi zamansa birbiriyle çelişen imajlar bütünü karşısında neyin doğru, neyin sahte olduğunu bilemez hale gelir. Her gerçeklik katmanı, bir diğerini yanırlar. Seyirci gerçeğe her yaklaştığında ondan daha da uzaklaştığını fark eder. Bu da bir aşamada gerçekliğin tümünden sorgulanmasına neden olur. Filmin sonunun sahilliği bile şüphe ile alımlanır.

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

## Kaynakça

- Aldrich, R. (Yönetmen). (1955). *Kiss Me Deadly* [Film]. Parklane.
- Alper, E. (Yönetmen). (2005). *Mektup* [Film]. Fevziye Hazal Yaza.
- Alper, E. (Yönetmen). (2006). *Rıfat* [Film]. Emin Alper.
- Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Film]. Bulut.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Paprika.
- Babenco, H. (Yönetmen). (1985). *Kiss of the Spider Woman* [Film]. HB.
- Bernardo, B. (Yönetmen). (1970). *Il Conformista* [Film]. Mars.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk S. R. (2014). Postmodernizm ve sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 13-35). Dipnot.
- Coppola, F. F. (Yönetmen). (1986). *Peggy Sue Got Married* [Film]. TriStar.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1988). *The Fly* [Film]. SLM.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin yanılsamaları* (2. baskı) (Çev. M. Küçük). Ayrıntı.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 35, 21-40.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22857>
- Freeden, M. (2011). *İdeoloji* (1. baskı) (Çev. H. Gür). Dost.
- Genç, M. (2015, 7 Kasım). *Abluka'nın yönetmeni Emin Alper: Düşman bu kez tepenin ardında değil. Sanat atak.* <http://www.sanatacak.com/view/ablukanin-yonetmeni-emin-alper-dusman-bu-kez-tepenin-ardinda-degil>
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin sonuçları* (4. baskı) (Çev. E. Kuşdil). Ayrıntı.
- Gilliam, T. (Yönetmen). (1985). *Brazil* [Film]. Embassy International.
- Hill, V. (2006). Postmodernizm ve sinema. Stuart Sim (Ed.), *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* (1. baskı) (Çev. M. Erkan ve A. Utku) (s. 121-132). Babil.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi?. *İletişim araştırmaları dergisi*, 3(1-2), 133-160.

- Lucas, G. (Yönetmen). (1973). *American Graffiti* [Film]. Universal.
- Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Star Wars* [Film]. Lucas.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1986). *Blue Velvet* [Film]. DEG.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1990). *Wild at Heart* [Film]. PolyGram.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Film]. New Line.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1997). *Lost Highway* [Film]. Ciby 2000.
- Martin, J. (2014). Karel Reisz'in Fransız Teğmen'in Kadını filmindeki postmodernist oyun. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 113-131). Dipnot.
- Olivier, B. (2014). Modernite, modernizm ve postmodernist film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki yüzeysellikler. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 37-61). Dipnot.
- Ökten, Z. (Yönetmen). (1980). *Düşman* [Film]. Güney.
- Uğur, G. (2016). Emin Alper İle Söyleşi. *SineFilozofi*, 1(1), 148-157.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/29023>
- Reisz, K. (Yönetmen). (1981). *The French Lieutenant's Woman* [Film]. Juniper.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Film]. Warner Bros.
- Sancar, M. K. (2023). *Popüler Türk sinemasının ideolojik dönüşümü* (1. baskı). Nobel.
- Spielberg, S. (Yönetmen). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [Film]. Paramount.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Miramax.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (2007). *Death Proof* [Film]. Dimension.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (2012). *Django Unchained* [Film]. Weinstein.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). (1992). *Basic Instinct* [Film]. Carolco.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). (1987). *Robocop* [Film]. Orion.

- Wenders, W. (Yönetmen). (1987). *Der Himmel über Berlin* [Film]. Road Movies.
- Willoquet-Maricondi, P. (2014). Prospero'nun kitapları, postmodernizm ve dünyanın yeniden büyülemesi. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 133-168). Dipnot.
- Yamaner, G. (1997). Sinemada postmodern: Geçmişin uzun tekrarı. S. Büker (Ed.), *Sinema yazıları* (1. baskı) (s. 171-178). Doruk.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post-komünist nostalji. *sinecine*, 5(1), 9-25.  
<https://doi.org/10.32001/sinecine.540627>

## Extended abstract

This study focuses on the film *Frenzy* (Emin Alper, 2015), which is a dystopian narrative about the current political atmosphere in Türkiye. In this context, ideological criticism of the film is made. The concept of dystopia, which can be defined as a dark-pessimistic vision of the future. The main purpose of these narratives is to critically treat an existing problem through a fictionalized narrative universe.

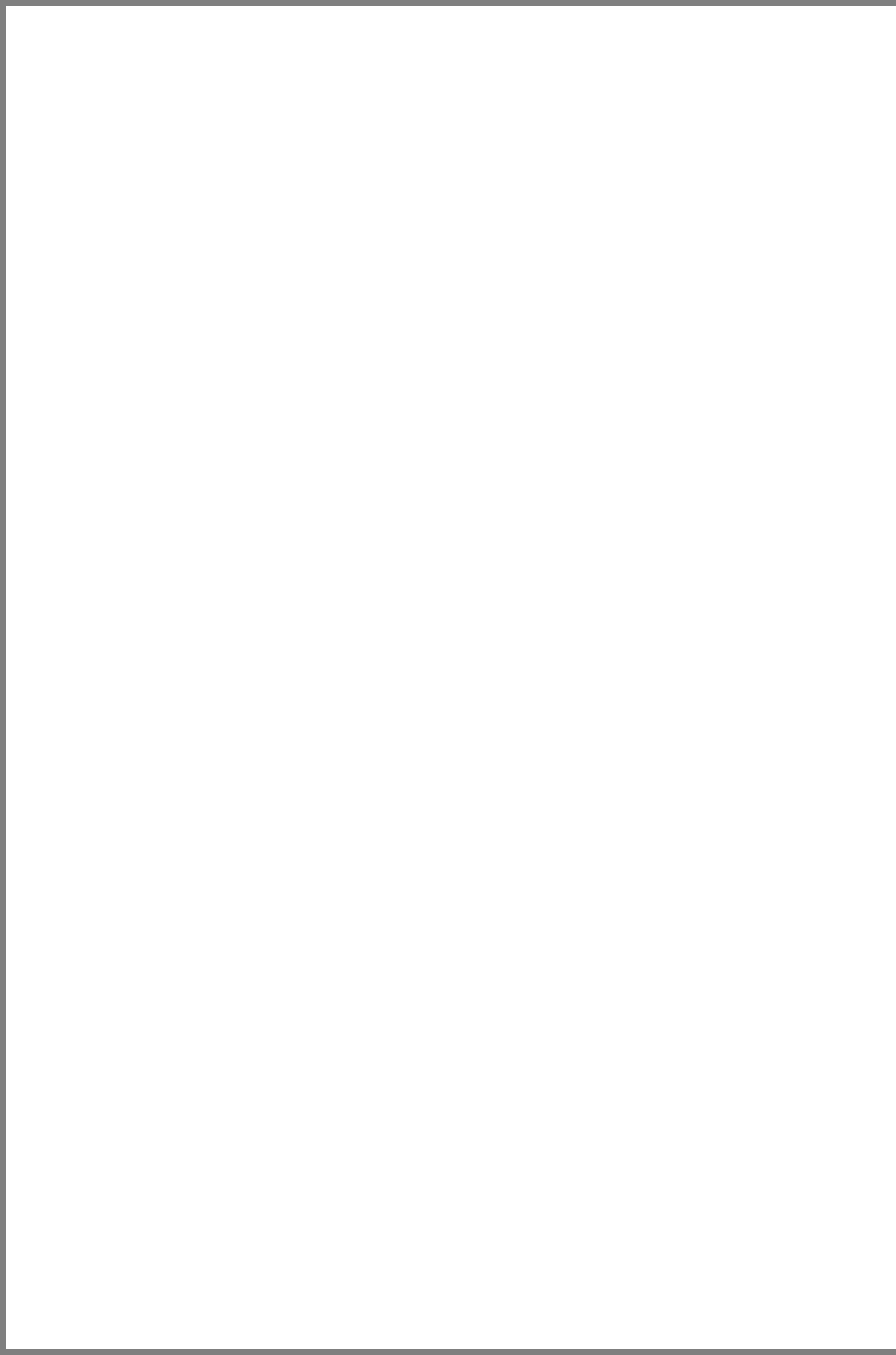
In Emin Alper's second feature film, *Frenzy*, Istanbul is depicted as a besieged place in the face of an ambiguous political and/or terrorist threat. Entries and exits at certain points of the city are controlled by the state's law enforcement. While the slums under blockade, high security measures and pressure; Throughout the film, explosions and smoke rise from the neighborhoods surrounded by high-rise buildings, which are depicted "in the distance". This uncanny environment is positioned at the center of the film, personalized with the uncanny relationship between Ahmet (Berkay Ateş), a municipal worker tasked with killing stray dogs, and his older brother Kadir (Mehmet Özgür), who was persuaded to work for the state as soon as he got out of prison. Both siblings are slowly drifting towards a psychopathological state under the influence of their personal psychological problems. Both brothers are tested by an external threat in this process. Kadir has been assigned to track the organizational activities on behalf of the state and he thinks that he is being followed by the members of the organization. Ahmet, on the other hand, is in charge of killing and burying stray dogs on behalf of the municipality, and he thinks that he is being followed by officials because he owns a stray dog. Another factor that feeds their psychopathological conditions between these two siblings is the character of Meral (Tülin Özen). Meral, the only female character in the film, is portrayed in two dimensions, as in many of the postmodern films. Seen by Kadir as an object of sexual pleasure, Meral is also the object of tension between siblings.

The way the film deals with the subject, the story and the filmic reality is postmodern. When we look at the common features of the films framed as postmodern films, it is seen that these films primarily deal with the past from a nostalgic perspective. In these films, where the distinction between the past and the present is blurred, the fictional structure is also created to express this situation. In postmodern productions where the linear fiction approach is abandoned, what happened in the past, what happened now or in the future is mostly left in suspense. Reality and its appearance are frequently problematized in these films. The opacity of filmic time accompanies the presentation of reality, leaving open what is real and what is fake. In the fictional reality created in the film discussed in this study, the audience's perception of reality is constantly changing. Another factor that signifies postmodern films is the transformation of women into objects of desire and even pornography. The character of Meral, who also appears in the film *Frenzy*, is presented as an object of desire.

The dystopian universe and the sequence of events in which the characters are fictionalized in the film refer to many political events and atmosphere of the period in Türkiye in the 1990s. In addition, the atmosphere of conflict in Eastern and South-eastern Anatolia at the time the film was released evokes the atmosphere of the film. In this respect, the film *Frenzy* reflects the ideological conditions of the country in which it was born and nourished, as in other dystopian narratives. Many areas of the state-


organization and brother-sister relationship, which are at the center of the film's story, have been left in the shadows and even in the dark. For this reason, the method of ideological criticism was used for the analysis of the film. By making an ideological criticism of the film in question, the filmic reality and the historicity of the film about Türkiye's recent past have been traced. Ideological film criticism is a form of film analysis used to reveal the hidden meaning behind the visible. What emerged as a result of the analysis of this film is the fact that the universe created in the film is a postmodern narrative about a part of the historical reality experienced in Türkiye.





# Göçmen sineması ve varoluşçuluk: Üç film üzerinden varoluşsal bir değerlendirme

## Immigrant cinema and existentialism: An existential assessment over three films

Necip Uyanık || Doktor öğretim üyesi || Mardin Artuklu Üniversitesi  
necipuyanik@artuklu.edu.tr || 0000-0002-5886-1474 

### Öz

Bu çalışmada farklı coğrafyalardan Avrupa'ya geçmeye çalışan bireylerin Avrupalı bireylerle birlikte yaşadığı varoluşsal sorunlar konu edilmiştir. Bu nedenle çalışma sadece göç sorununu ele alan bir amaca sahip değildir. Bu amaç doğrultusunda sinemanın gücünü ve büyüleyici dünyasını referans alınarak göç konusu varoluşçu felsefe bağlamında incelenmeye çaba gösterildi. Bunu gerçekleştirmek için göçmen sinemasının üç filmi örneklem olarak seçildi. Bu çerçevede *Reise der Hoffnung (Umuda Yolculuk, Xavier Koller, 1990)*, *Welcome (Hoşgeldiniz, Philippe Lioret, 2009)*, *Terraferma (Memleket, Emanuele Crialese, 2011)* filmlerindeki umut/umutsuzluk, yalnızlık, dışlanmışlık, uzaklaşma, yabancılaşıma gibi varoluşsal sorunlar analiz edildi. Buna göre söz konusu filmlerdeki varoluşsal diyaloglar tespit edilmeye çalışılmış ve seçilen filmler merkeze alınarak göç süresince yaşanan somut gerçeklikler varoluşsal bir bakış açısıyla tartışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** göç, yabancılaşıma, varoluşçuluk, göçmen sineması

### Abstract

This study discussed existential problems experienced by individuals trying to cross from different geographies to Europe with European individuals. So the study doesn't just have a purpose that addresses the migration problem. To this end, efforts were made to examine the subject of migration in the context of existential philosophy, referencing the power and fascinating world of cinema. To make that happen, too, three films from immigrant cinema were chosen as samples. Within this framework, existential problems such as hope/despair, loneliness, exclusion, removal, and alienation were analyzed in the films *Reise der Hoffnung (Xavier Koller, 1990)*, *Welcome (Philippe Lioret, 2009)*, and *Terraferma (Emanuele Crialese, 2011)*. According to this, the existential dialogues in these films were tried to be identified and the concrete realities experienced during migration were discussed from an existential point of view by centering the selected films.

**Keywords:** immigration, alienation, existentialism, immigrant cinema

### Atıf || Citation

Uyanık, N. (2023). Göçmen sineması ve varoluşçuluk: Üç film üzerinden varoluşsal bir değerlendirme. *ARTS*, 10, 33-58. <https://doi.org/10.46372/arts.1267270>

### Geliş || Received

18.03.2023

### Kabul || Accepted

19.06.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir. *This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*



## Giriş

Göç etme olgusunu ele alıp tartıştığımız bu metinde öne sürülen temel amaç bir coğrafyadan başka bir coğrafyaya yapılan yolculuk sonunda bireylerin karşı karşıya kaldıkları sorunları varoluşçu bir bakış açısıyla analiz edebilmektir. Bunu yapabilmek için göçmen sinemasından örneklere başvurulması ve söz konusu filmlerdeki varoluşsal sorunların ele alınması hedeflenmiştir. Zira bu filmlerde varoluşsal problemler kendini umut, umutsuzluk, yabancılaşma, kaygı, yalnızlık, özgürlük, ölüm gibi paradokslar üzerinden göstermektedir. Buna göre göç irrasyonel bir olaydır ve bu yüzden tehlikeli, çetin ve belirsizlikle doludur.

Göçün günümüzde kabul edilebilir bir tanımı var mıdır veya bu tanım nesnel bir tanım olabilir mi gibi sorular üzerinden konuya yaklaşmak gerekir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki bu metinde yoğunlukla göçün varoluşsal analizi yapılacağından göçle ilgili bilinen veya tartışılan problemlere ağırlık verilmeyecektir. Bunun yanında konu itibarıyla uluslararası bir soruna dönüşen göçün tanımının nasıl yapıldığına bakmak da önem arz eder:

Uluslararası bir sınırı geçerek veya bir Devlet içinde yer değiştirmek. Süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleridir. Buna, mültecilerin, yerinden edilmiş kişilerin, ekonomik göçmenlerin, aile birleşimi gibi farklı amaçlarla hareket eden kişilerin göçü de dâhildir (Perruchoud, 2009, s. 22).

Görülebileceği gibi göç bir nüfus hareketi olduğu kadar bir aileyi, dolayısıyla doğrudan bireyleri de ilgilendiren bir durumdur. Buna bağlı olarak göçmen kavramı da şöyle tanımlanmıştır:

Uluslararası düzeyde genel kabul gören bir göçmen tanımı bulunmamaktadır. Göçmen teriminin, “kişisel rahatlık” amacıyla ve dışarıdan herhangi bir zorlama unsuru olmaksızın ilgili kişinin hür iradesiyle göç etmeye karar verdiği durumları kapsadığı kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu terim, hem maddi ve sosyal durumlarını iyileştirmek hem de kendileri veya ailelerinin gelecekte beklediklerini artırmak için başka bir ülkeye veya bölgeye göç eden kişi ve aile fertlerini kapsamaktadır (Perruchoud, 2009, s. 22).

Bu doğrultuda iyi koşullarda yaşamak isteyen bireylerin bu amaçla yola çıkmaları göçmen kavramına karşılık gelir. Bunun yanında göçmen kavramının göçebe kavramıyla aynı anlama gelip gelmediği sorununa da eğilmek gerekir. Deleuze ve Guattari'den aktarıldığına göre göçebe ve göçmen arasında fark vardır. Göçmen bir yerden başka bir yere giderken göçebe için gidilen her yer yersiz-yurtsuz bir yer olarak kalmaya devam edecektir (Çetin, 2019, s. 63).

Göç veya göçmen sorunu daha çok antropologların ulusaşırı topluluklara ilgisinin yanında sosyologların ve ekonomistlerin de benzer bir ilgiyi toplumsal-insani sermayeye, göçmen yerleşimine ve uyumunun zorluklarına çekmeleri söz

konusudur. Bunun yanında göç sorunu tarih, hukuk, demografi açısından da incelenen bir olgudur (Yaren, 2007, s. 12). Bu da gösteriyor ki göç sorunu ağırlıklı olarak toplumsal, ekonomik ve kültürel bir sorun bağlamında tartışılmıştır. Elbette sözü edilen çalışmalar göç sorununu anlayabilmek açısından önemlidir. Ancak göç etmenin aslında gurbete düşme olduğunu ve burada tekil varoluşu doğrudan ilgilendiren bir analizin eksikliğinin kendini hemen belli ettiğini de görebilmek gerekir. Zira varoluş sancısının en derinden hissedildiği zaman kişinin ait olduğu ve yaşadığı coğrafyayı terk ettiği zamandır. Bunun yanında “sevdiğini kaybetmek insanın iç dünyasında ‘esneyen bir kara delik’ etkisi bırakır” (May, 1997, s. 28). Göçmen kişi aynı zamanda sevdiklerini yaşarken kaybetme riskini taşıyan olmakla birlikte karşılaştığı yaşamdaki bireyler ise onun henüz benimsemediği yabancı bir yaşamı temsil eder. Bu bağlamda göç eden bireyin anlam veremediği birçok şeyle karşı karşıya kalmasının kökeninde birey-dünya ilişkisindeki paradoksal sorun yatmaktadır. Çoğu zaman tehlike içinde yaşadığımız dünyada ortak anlamlar bulmada başarılı olamamak korkutucu bir durumdur (Eagleton, 2012, s. 127). Dolayısıyla göç eden kişinin tekil varoluşa ait şu sorularla karşı karşıya kalması olasıdır: Bu yabancı diyarda ne yapmalıyım ve nasıl davranmalıyım? Geleceğimi nasıl şekillendirebilirim ve bunu yapmak için harekete geçersen ne tür sorunlarla karşı karşıya kalırım? İnsanın bu dünyaya gelirken yaşadığı süreci göç eden kişinin hissettikleriyle benzerlik gösterdiğini ifade edebiliriz. Nitekim Kierkegaard (2010b, s. 203) insanın ilk kez dünyaya gelirken taşıdığı kaygı bağlamında bu durumu şöyle ifade eder: “Neredeyim ben? Dünya denen bu şey nedir? Bu kelimenin anlamı nedir? Beni bunun içine kim çekti de şimdi orada bırakıp gidiyor? Ben kimim? Dünyaya nasıl geldim?” Bu türden sorular insanın tanımadığı ve bilmediği bir diyarda varoluşsal kaygılarıyla yüzleşmesine zemin hazırlayacaktır. Çünkü kişinin doğup büyüdüğü topraklara veya baba ocağına bitmeyen bir özlemi her zaman vardır. Bu durum Yunan mitolojisinde, gurbete düşme olarak, Homeros’un *Odyseia* eserinde detaylarıyla anlatılır. Mitosta yedi yıl kaldığı Kalypso adasında tüm olanaklara sahip olmasına rağmen *Odyseia*’nın mutsuz bir şekilde vatanına ve ailesine kavuşmanın özlemi içindeki bekleyişi söz konusudur (Homeros, 2008, s. 122, 347, 383). Bu mitolojik hikâyede de ifade edildiği gibi gurbete düşen kişinin yaşam koşulları ne olursa olsun varoluşsal sorunları devam edecektir. Öyleyse göç eden biri için şöyle bir saptama yapılabilir: Umutsuzluk her bir yandan kendisini kuşatmıştır. Bundan ötürü gurbete düşen kişi için yabancı bir diyar Hannay’ın deyişle ağzını açmış cehennemdir (2013, s. 239). Bu bağlamda ölüme daha yakın olma hissi göçle birlikte ortaya çıkar. Ölümden kaçışın ölümle sonuçlanma ihtimalinin yüksek olduğu bu yolculuk beraberinde bir kopuşu ve buna karşın aynı zamanda bir umudu da barındırır. Bu yolculukta karşılaşılabilecek birçok sorun olacaktır ancak olabilecek en büyük kötülük ölümdür. Böylelikle göçmen için geçerli olan

somut bir gerçeklik varsa bu da şöyle ifade edilebilir. “Kötülüklerin en büyüğü, her yerde tehdit edebilecek en kötü şey ölümdür; en büyük korku ölüm korkusudur” (Schopenhauer, 2012, s. 53). Dolayısıyla eğer onlar ölüme yakalanmazlarsa umutlarını gerçekleştirebileceklerdir.

Sartre’ın “başkaları cehennemdir” (Sartre, 1985, s. 56) ifadesi de gurbete düşen kişi için baskın bir ruh haline karşılık gelebilir. Ancak kişiyi bu cehennemden kurtaracak olan içinde taşıdığı umuttur veya başkasında görebileceği sevgidir. Zira “sevgi kozmik bir güçtür” (Buber, 2017, s. 84). Nitekim gurbete düşen kişi sevgi yoluyla başkalarıyla ilişki kuracak ve böylelikle, deyiş yerindeyse, kendilerini saran cehennemden çıkışı gerçekleştirebileceklerdir. Bunun için de ötekiindeki sevginin kendilerine kapılarını açması gerekir. Çünkü sevgi zihinsel bir durumdan öte pratik olana yöneliktir (Eagleton, 2012, s. 121) ve her bir göçmen için son derece gerekli ve değerlidir.

Göç esnasında insanın yüzleştığı kaygı, korku ve yalnızlık duygusu kişiyi kendisini yabancı bir diyarda bulmasıyla daha fazla hissedilir. Bu durum tıpkı uzaydaki bir astronotun yalnızlıkla karşı karşıya kalması gibidir (Tarkovski, 2008, s. 6). Bu bağlamda varoluşun anlamsızlığa dönüştüğü yerde yabancılaşma başlamıştır ve bu durum her bir insan geçerlidir. Ancak göçle birlikte anlamın anlamsızlıklarına daha çok anlamsızlıklar eklenir. Nitekim “yabancılaşma kavramı insanların insani toplumsal hayatın ve düşüncenin ürünlerini böyle ürünler olarak tanımadıkları, fakat yanlış bir biçimde bu ürünlere bağımsız bir güç ve gerçeklik atfettikleri tüm durumları kapsar” (MacIntyre, 2001, s. 19). Dolayısıyla yabancı olmak sadece coğrafi sınırlılıklarla tarif edilemez ve sınırlandırılmaz. Göç esnasında yabancılaşma yaşanıyor ve bu durum varoluşsal bir bağlam içinde değerlendirilebilir. Dolayısıyla yabancılaşma ve gurbete-düşme, Hegelci terimlerle ifade edilecek olursa, sahip olabileceğimiz ya da bilebileceğimiz şey ne ise o olmama ya da ona sahip olmama ya da onu bilmeme olarak tanımlanabilir (MacIntyre, 2001, s. 20). İşte tam burada varoluşçu felsefenin yabancılaşmaya bakışında yaşamın aslında kendisinde bulundurduğu kırılma, hiçlik tehdidi ve benliğin ortadan kaldırılmasına karşın korunaksız kalışı söz konusudur (Barrett, 2016, s. 42). Yabancılaşma duygusunun insanlık için uzun bir geçmişe dayanmasına rağmen modernleşmeyle birlikte daha etkili olduğuna dair söylem (Manheim, 1965, s. 108) bize göçmen krizinin yabancılaşmayla ilişkisinin niteliğine dair güçlü bir işaret verir.

Göç ve yabancılaşmanın modern dünyadaki kesişiminin felsefe tarafından incelenmemesi düşünülemez. Bunu tartışan veya tartışmaya açık olan felsefe ise varoluşçu felsefedir. Zira varoluşçuluk insanın sürekli olarak yabancılaşma halinde olduğunu iddia eder (Petroviç, 1987, s. 244). Nitekim *egzistans* ifadesine dayanan egzistansiyalizmin (varoluşçuluk) göç kavramıyla doğrudan bir

bağlantısı vardır. *Existans* sözcüğünün anlamı “varoluş”tur. Ancak bu kavram aynı zamanda “çıkış” anlamına gelir (Kierkegaard, 2010a, s. 135). Buradan hareketle *ex* köküne dayanan *existans* sözcüğünün temelinde “çıkış” vardır. Göç etmek de bir “çıkış yapmak” olduğuna göre bunun varoluşsal bir sorun olduğu açığa çıkar. Böylece göçmen birey yeni bir yaşama tutunmak için yaşadığı coğrafyayı terk etmesi gerekir. Şüphesiz her terk ediş beraberinde bir yabancılaşmayı ve yeni bir varoluşu getirecektir. Öyleyse göçmen bireyinin benliğini sarsan yabancılaşmanın ortaya çıkmasını sağlayan çıkışa yani varoluşsal yolculuğa değinmek gerekir. Varoluşçu bir filozof Gabriel Marcel’e göre insan tamamlanmış bir varlık olmayıp oluş halindedir. Dolayısıyla daimi yolculuk halinde olan bir *homo viator* (gezgin insan) olarak insan aynı zamanda umut insanıdır. Zira umut bir yaşam biçimi olup insanı geleceğe bağlar (Koç, 2008, s. 157). Buna göre insan göç ederken bir *homo viator*dur ve bunu da tetikleyen içinde tutkuyla beslediği umuttur. Ancak bu umut kimi zaman sekteye uğrar veya uğratılır. Bu yüzden “göçmenler iki toplum arasında sıkışıp kalarak daha fazla içe kapanmakta, suçluluk ve pişmanlık yaşamakta, içinde buldukları toplumu şüpheyile algılamakta ve topluma uyum sağlamak adına kendi değerlerini kaybetme olgusuyla yüzleşmek durumunda kalmaktadır” (Osmanoğlu, 2016, s. 94-95). Böylelikle göçmenler caddelerde, marketlerde, kurumlarda istenmeyen yabancılar olarak ilan edilir. Bu durum aslında çok eski zamanlardan beri Avrupa toplulukları için kökleşmiş bir bakış açısidir ve seçilen filmlerin hikâyesinde bunu görebilmek mümkündür. Bu konuda Atinalı filozof Platon tarafından uzak yerlerden gelen yabancıların türlü kılıklerle aralarında dolaşmalarının uygun olmadığını vurgulanmış olması (Platon, 2010b, s. 71) yabancı düşmanlığının kökenlerini anlamak açısından önemlidir.

Bir yabancı olarak istenmeyen bir dünyada olmak her açıdan sorgulanması gereken bir varoluşsal krizdir. Bir tercihe bile zorlanmamış insanın yaşamış olduğu bu paradoksal durumu anlamak zorlaşır. Bunun için sanatsal birer faaliyet olan edebiyat, şiir, tiyatro, felsefe gibi disiplinler yoluyla bu varoluşsal durum betimlenmeye çalışılmıştır:

Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak “tüketilmek” istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş sebebini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir (Tarkovski, 2008, s. 6).

Böylelikle sanatın öncelikli amacı insanı varoluşun içine çekebilmek ve ona bu yönde bir imkân sağlamaktır. Bu disiplinlerin içinde bir sanat olarak sinemanın etkisinin daha fazla olduğunu düşünmek gerekir. Buna göre sinema edebiyat, resim, müzik, heykel, fotoğraf gibi sanatlardan izler taşımasından ötürü yazınsal, görsel ve sözel anlatıların bir sentezi olarak görülmektedir. Bu nedenle

sentez bir anlatı olmasından ötürü sinema sanatsal yaratımların en güçlüsüdür (Çetin, 2022, s. 365). Bunun yanında sinema zamanın tarafsızlığıdır ve onu farklı kılan en büyük özellik ise işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır (Bazin, 2011, s. 20). Bazin'in ifadesinden yola çıkarak göçmen krizinin zamanın tarafsızlığı kullanılarak ortaya konulması önem arz etmektedir. Ancak sinemanın her türüne politik bir bakış açısının yerleşmiş olduğunu da belirtmek gerekir. Dolayısıyla politika veya siyaset sinemanın bütün türlerine az veya çok sızmıştır (Çetin, 2021, s. 365). Bu nedenle göçmen sinemasında da politik bir yönün olmaması beklenmemelidir. Nitekim incelenen filmlerde öne çıkarılan konulardan biri de hem göç edilen coğrafyalardaki yönetim anlayışına hem de gidilen ülkelerin politikalarına yönelik varoluşsal bir eleştiri söz konusudur.

Öte yandan göçmen sinemasında olduğu gibi sinemanın diğer tüm türlerinde sinema sanatının bir işlevselliğe sahip olduğu gerçeğinden söz etmek gerekir. Nitekim iyi bir sinema izleyicisi ve bir sinema tutkunu olan Baudrillard açısından sinemanın bir mutluluk kaynağı olmasının yanında sağaltıcı bir özelliği de vardır (Çetin, 2020, s. 55). Bu sağaltımın bir göstergesi de Tarkovski'nin "doğalcılık, filmde doğanın bir varoluş biçimidir" (2008, s. 6) ifadesiyle anlaşılabilir. Bunun yanında varoluşçu felsefenin doğrudan bireyin sorunlarını gündeme getirmesi bu doğrultuda değerlendirilebilir. Zira varoluşçu felsefenin insanla ilgili hem somut olanı tartışmayı öne çıkarmayı istemesi hem de olanı olduğu gibi aktarmaya çalışmasının sinemayla karşılıklı bir zemin üzerine yerleşen bir karaktere sahip olduğunu ve bireyin içsel sorunlarını analiz ederek onu anlamaya çalıştığını belirtmek gerekir.

Göç etmek kimi zaman absürt bir şeye karşılık gelir, kimi zaman ise bu absürtlük durumunun bile ne anlam ifade ettiği belirsizleşir ve giderek silikleşir. Hikâyeler ve yaşanılanlar gerçektir, ama bu gerçekliğin aktarılması da bir o kadar gerçektir ve belki de bu aktarımın oluşturduğu atmosfer daha çok ilgi çeker. Nitekim göçmen sinemasında birçok oyuncu aynı zamanda göç sürecine katılan kişilerden seçilmiştir. Dolayısıyla göçmen sinemasında gerçeğe kurgu birleştirilmiştir. Bu konuda Tarkovski'nin sinemada kendisini çekenin "alınılmamış şiirsel bağlantılar" ve bu bağlamda sinemanın "diğer sanatlar içinde en gerçekçisi" (2008, s. 6) olduğunu ifade etmesi belki de göçmen sinemasına karşılık gelir. Dolayısıyla sinemanın gücü gerçek hikâyenin içine girerken yeniden o anı yaşamak ve yenilenen ve yenilenen bir başka anı veya hikâyeyi yaşatmayla ortaya çıkar. Bu bağlamda sinema söz konusu atmosferi oluşturan ve bize yaşanılan o anı olduğu gibi aktarabilecek en etkili araçlardan biridir:

İnsanın insanı arama, bulma uğraşında bize en somut çerçeveyi sunan ise sanattır, sanat eserleridir. Bir başka deyişle, sanat, her çağın sanatı aynı zamanda o çağın insanlık durumunu gösteren bir aynadır. Sinema ile varoluşçuluk arasındaki ilişki bu bakış açısından ele alındığında,

beyaz perdede ilk aranması gerekenin insan, ve bizim çağımızın; yirminci yüzyılın insanlık durumu olduğu söylenebilir (Savaş, 2001, s. 166-167).

Böylelikle sinemanın somut olanı ortaya koyması hedeflendiğinde varoluşçuluğun gerçekçi ve somut tavrıyla göçmenliğin insani bir krize dönüşmesini içine alan kesişimini ele almak söz konusudur. Çünkü hem varoluşçuluk hem de sinema doğrudan insan üzerine bir sorgulamayı amaç edinir. Dünyada sürekli olarak artışa geçen göçlerin oluşturduğu krizlere dikkat çekmek için sinemadan yararlanma düşüncesi göçmen sinemasını ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla göçmen sinemasının ortaya çıktığı tarihe bakıldığında yeryüzünde insani krizlerin arttığı dönemlerle sinema sanatına olan ilginin kesişme noktasına denk geldiği ifade edilmektedir. Özellikle 1980'lerin ortalarına gelindiğinde İngiltere'de Siyah-Britanyalı filmlerinden Fransa'daki Kuzey Afrika kökenli insanlara dayanan bir görev bilinciyle belirli göçmen toplulukların sorunlarını öne çıkaran film dalgası oluşmuştur. Bu dalganın en olumlu tarafı ise 1990'ların ortalarından başlayan yeni bir dalganın daha oluşmasına neden olmasıydı. Bu ise Avrupa'da göçmen ya da göçmen kökenli sinemacıların ilk kez kamera arkasına geçmeleri ve kendi hikâyelerini anlatma girişimlerine neden olmuştur. Son on yıla yayılan çok sayıda filmin, belgesiz göç ve sığınmanın bir adım sonrasını başka bir ifadeyle, yeraltında ya da yasa dışı yaşama mücadelesini (Yaren, 2015, s. 219) ele aldığını ifade etmek mümkündür.

Öte yandan göçmen sinemasının farklılaşan bir sektöre doğru evrildiğini ve giderek marjinal bir tavır takınmaya başladığını gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla göçmen sineması ulusaşırı ve aksanlı filmlere yoğunlaşan özel bir prodüksiyon biçimine dönüşmüş ve bu doğrultuda seyircisi de keskin bir biçimde tanımlanan bir tür jenerik alana doğru evrilebilme olasılığını güçlendirmiştir. Bu nedenle göçmen filmlerinde küçük bütçeleriyle, mekânlarıyla, kahramanlarıyla, çatışma motivasyonlarıyla, dilin kullanımı açılarıyla belirli uzlaşmalar oluşturulmaya başlanmıştır (Yaren, 2015, s. 211). Bunun yanında göçmen sinemasının bireysel bir yaşama odaklanması ve buradan hareketle aslında yaşama tutunmayı öne çıkarması da söz konusudur (Ballesteros, 2015, s. 13). Varoluşçu felsefenin dikkat çekmeye çalıştığı şey tam da budur. Dolayısıyla varoluşçu perspektif insanın tekil varoluşunu gündemde tutarak savaşlarda, doğal felaketlerde, göçlerde acı çekenin, yalnızlığa itilenin ve yabancılaşma yaşayanın bizatihi tekil birey olduğu gerçeğini öne sürer.

## Amaç, yöntem ve örneklem

Film çözümlenmesi veya sinema-varoluşçuluk ilişkisine yönelik çalışmaların çokluğuna rağmen göçmen sinemasını varoluşçuluk üzerinden analiz eden çalışmaların neredeyse olmadığını ifade etmek gerekir. Çalışmamız bu bağlamda



özgün bir değere sahiptir. Göçmen filmlerinin varoluşsal analizini yapabilmek için örneklem olarak seçilen üç filmin analizini varoluşsal bir perspektifle ortaya koymak temel amaçtır. Bu filmlerde öne çıkan kavramlar veya durumların yanında ne tür mesajların verilmeye çalışıldığını tartışmak da önemlidir. Kullanılan metaforlar, öne sürülen fikirler, eleştiriler, itirazlar varoluşçu bir değerlendirmeye tabi tutularak çözümlenme amacı güdülmüştür. Söz konusu filmler *Reise der Hoffnung (Umuda Yolculuk, Xavier Koller, 1990)*, *Welcome (Hoşgeldiniz, Philippe Lioret, 2009)*, *Terraferma (Memleket, Emanuele Crialese, 2011)* olup her birindeki varoluşsal süreçler değerlendirilmiştir. Karakterler farklı kültürden gelmiş olsa da filmlerdeki göçmen-ev sahibi iletişimindeki varoluş sorunlarına yapılan vurgu önem arz etmektedir. Nitekim kurulan temas ve iletişime bakıldığında aralarındaki kültür ve dil farkı yerini kaygıya, yabancılaşmaya ve umutsuzluğa bırakmıştır. Hem göçmenlerin hem de göç edilen yerlerdeki insanların sorunlarının benzerliği üzerine bir anlatıma başvurulmuş olması da ilgi çekicidir. Böylece filmlerdeki ortak duygunun varoluşsal sorunlar olduğu açığa çıkar ve çalışma bu yönde ilerleyerek amacını gerçekleştirmiş olacaktır.

Gurbete düşmenin ve bu doğrultuda oluşan umutsuzluk kadar umudun da korunması gerektiğine dair vurgunun yapılmış olması seçilen filmlerdeki sorunun ne olduğunun tespit edilebilmesi açısından önem kazanır. Buradan hareketle kültürel farklılıklardan ortak bir amaca doğru ilerleyen bir süreç kendisini göstermektedir. Bu amaçla göçmenler için sorun bir varoluş mücadelesidir. Dolayısıyla göçmenler için gidilen coğrafya adımlarını attıkları her yer kendilerini çepeçevre saran bir umutsuzluğa dönüşür. Ancak yine de bir umutları vardır. Dolayısıyla filmlerdeki karakterlerin amacına bakılacak olursa gitmek istedikleri ülkelerde veya şehirlerde daha olumlu yaşam koşullarına kavuşacaklarına yönelik bir umut söz konusudur. Bu umut sürekli olarak hem kendileri tarafından hem de dışarıdan gelen bir telkine bağlı olarak güçlendirilir. Ancak anlatılanların aslında yanıltıcı olabilme ihtimaline de değinmek gerekir. Berghahn'a göre (2013, s. 154) Batı epistemesinde ötekilik her zaman kararsızlıkla suçlanır ve bu doğrultuda öteki bu epistemenin içinde ve dışında konumlandırılmaya çalışılır. Ancak göçle birlikte öteki olarak görüleceğinin farkında olan bireylerin bu yolculuğa çıkmadan önce oluşturulan bir algıdan söz etmek gerekir. Bu durum örneklem alınan filmlerde görülmektedir. Bunu betimleyen aşağıdaki ifade önemli bir tespit olarak görülebilir:

Göç olgusu çerçevesinde Doğu-Batı karşıtlığını, şehrin bir mekân olarak taşıdığı anlam üzerinden de irdelemek mümkündür. Şehre ve ona ait değerlere dair çağrışımlar göçmenlerin zihinlerinde onlar daha şehre gelmeden önce eksik duyumlarla, abartılı anlatılarla ve kurulan hayallerle biçimlenmiş durumdadır (Osmanoğlu, 2016, s. 87).

Buna göre yolculuğa çıkanların gidecekleri şehirler, karşılaşacakları insanlar önceden abartılı bir şekilde sunulur. Dolayısıyla söz konusu filmlerdeki karakterlerin çoğunlukla hedef ülke (*country of destination*) olarak belirlenen ülkelere doğru, düzenli ya da düzensiz, göç akınları içinde olduklarını ve varılacak hedef konumundaki ülkelere (Perruchoud, 2009, s. 25) ulaşmanın amacını taşıdıklarını belirtmek gerekir. Ancak bu yolculuk öncesinde bireyler buldukları ülkelerin veya toplumların yaşam koşullarına ve kendi bireysel yaşamları karşısındaki tutumları umutsuzlukla dolu iken göç edecekleri ülkeye veya ülkelere ulaşmanın umudunu taşıdıkları bir gerçektir. Bu durum göç literatüründe şöyle tarif edilmiştir: “Göç, genelde ‘itme-çekme modeline’ göre analiz edilmektedir. Buna göre, insanların ülkeden ayrılmasına neden olan itme faktörleri ile yeni bir ülkeye gitmelerini cazip kılan çekme faktörleri analiz edilmektedir” (Perruchoud, 2009, s. 30). Burada itme faktörü umutsuzluğa karşılık gelirken iken çekme faktörü ise umuda karşılık gelir. Bu çerçevede seçilen filmlerde umutsuzluk içeren bir yaşamdan umut dolu bir yaşama geçişin önemsendiği gözlemlenebilir. Örneğin *Reise der Hoffnung* filminde umudun başka coğrafyalarda aranması bu amacı açıkça ortaya koyar. Bu filmde göç olgusu karmaşık bir yolculuğun tesirleri doğrultusunda sunulur ve umuda olan sıkı inanç daima diri tutulur. Öte yandan *Welcome* filminde de gurbete düşme spesifik bir hikâyeye çekilir ve burada göçmen sorununa dair genel ve güncel tartışmalara yer verilir. Eğer imkân verilirse göçmenlerin Avrupa toplumuna uyum sağlayabilecekleri ifade edilirken aynı zamanda onların ne türden zorluklarla karşılaşabileceklerine yönelik bir anlatıya başvurulur. Burada da yoğun bir kaygı ve yabancılaşma durumu hâkimdir. Aynı zamanda aşk üzerine yoğunlaşan bir tema da öne sürülür ve göç etmenin nedenleri arasında gösterilir. *Terraferma* filmi ise Afrika kıtasındaki bir hikâyeye odaklanır ve burada göçmenlerin karşılaştıkları ada insanıyla neler yaşadıkları ele alınır. Filmde göçmenlerin bir denizde kaybolan bedenleri üzerinden bu sorunun ne kadar trajik olduğuna dair güçlü bir mesaj verir. Bu filmdeki zamanın oluşturduğu bir iç daralmaya yer verilir ve aslında zamanın herkesi yutan bir şeye dönüştüğü ifade edilir.

## Bulgular ve tartışma

Bu metinde göç yolculuğundaki bireyin varoluşsal durumu film örnekleri üzerinden bir anlatımla analiz edilmiştir. İnsanın göçle birlikte yaptıkları seçimleri ile gelecekleri arasında nasıl bir ilişki vardır? Genel olarak göçmen sinemasında varoluşsal hakikat olan umut ve umutsuzluk, yabancılaşma, başkası, yalnızlık, özgürlük gibi konular sıklıkla ele alınabilir konulardır. Ancak bunun varoluşçu bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerekir. Bunun için sinema

literatürü kadar varoluşçu felsefe literatürüne de ihtiyaç vardır. Bu çalışmada ortaya konmak istenen veya vurgulanmak istenen de budur.

Öncelikle film sayısının sınırlı tutulması gerektiği bilimsel açıdan kabul edilebilir bir gerekçedir. Aynı zamanda çalışmanın hacmi göz önünde bulundurulduğunda örneklem için üç filmin uygun olduğu düşünüldü. Dolayısıyla üç filmde az örneklemenin yetersiz olacağı; fazlasının ise hacmi aşacağı saptanmıştır. Zira asıl verilmek istenen mesaj göç olgusuna varoluşsal bir analiz getirebilmek ve bunu film örnekleri üzerinden bir karşılaştırma yaparak değerlendirebilmektir. Bu filmlerde öne çıkarılabilecek saptamaya değinecek olursak bunun da Avrupa insanı ile göçmenler arasında kurulan diyalogun çarpıcı taraflarının olduğu gerçeğine odaklanmış olmasıdır. Avrupa'daki yasaların veya yasaları uygulayanların göçmenleri koruma (*protection*) maddesine uymaları gerektiğine dair güçlü bir öneri yapıldığı açıktır. Söz konusu madde “ilgili hukuk dallarının (insan hakları hukuku, uluslararası insancıl hukuku, göç hukuku ve mülteci hukuku) ruhu ve lafzına uygun olarak bireysel haklara saygı gösterilmesini sağlamak amacıyla gerçekleştirilen bütün faaliyetler” (Perruchoud, 2009, s. 38) şeklindedir ve göçmenlere yönelik aktivitelerde dikkat edilecek önemli bir kriterdir. Filmlerde de bu maddenin uygulanması üzerine sıkı bir vurgu vardır.

Filmlerde göçmenlere karşı olumsuz tutum sergilemesine yer verilmesinin yanında olumlu bir tavra da yer verilmiştir. Bu bağlamda koruma maddesi gereğini yerine getirmeye çalışan Avrupalı bireylerin tutumlarına dikkat çekilmiş ve bu bağlamda filmlerde bu durum olaylar ve kişiler bağlamında yer verilmiştir. Buradan hareketle varoluş sorunları her ne kadar farklı kültürlerde farklı nedenlere dayanıyor olsa da göç eden kişi ile ev sahibinin bu sorunları yaşamaları ve birbiriyle bunu paylaşmaları söz konusudur. Bu durum üç filmde de karşımıza çıkan bir gerçekliktir. Avrupa'daki bireylerin de varoluşsal sorunları vardır ve dolayısıyla bu sorunlar insanın olduğu her yerde kendini gösterecektir. O halde göç eden insanların karşı karşıya kaldıkları yoğun kaygı kadar göç edilen topluluklardaki insanların da yaşamış oldukları sorunların benzerliği/yakınlığı ele alınabilir bir durumdur. Dolayısıyla varoluşsal sorunlar uluslararası bir realitedir ve sonuç olarak bu dünyada somut bir şekilde yaşanmaktadır. Bu bağlamda söz konusu realiteyi göç, sinema ve varoluşçu felsefe bağlamında analiz edilmesi gerektiği açıktır.

### *Reise der Hoffnung*

1990 yılında vizyona girmiş olan film Miramax tarafından yapılmış olup yönetmenliğini Xavier Koller üstlenmiştir. Senaryosunu Feride Çiçekoğlu ve Xavier Koller'in yazdığı filmin başrollerini Necmettin Çobanoğlu (Haydar rolünde), Nur Sürer (Meryem rolünde), Emin Sivas (Mehmet Ali rolünde)

paylaşmıştır. Film Türkiye’den İsviçre’ye uzanan umuda yolculuğu anlatmaktadır. Haydar ve Meryem yanlarında küçük çocuklarından Mehmet Ali’yi de alarak yola çıkmışlardır. Film otobüs yolculuğu ile başlar, sırasıyla gemi, kamyon ve tren yolculuğuyla devam eder. İtalya’dan İsviçre’ye sınır geçişlerini sağlayan bir şebeke tarafından kırsal bir bölgeye getirilen göçmenler bundan sonraki yolculuğu yürüyerek veya tırmanarak tamamlamaları gerekecektir. Buradaki en büyük engel ise bu kez sadece yasalar değil doğanın zor koşulları olacaktır.

Filmin hemen başında yerel ve geleneksel pratiklerin sergilendiği karelerle başlar. İsviçre’den gelen mektuptaki yazılanlara bakıldığında, iyi bir hayat vaadini sunan ve cennet olarak gösterilen Avrupa’nın neden göçmenler, sığınmacılar, mülteciler için cazibe haline geldiği anlatılır. Bir yandan geleneksel bir yaşamın resmedildiği bir dünya diğer yandan kartpostala sığdırılan vaat edilen bir cennet... Böylelikle filmdeki diyalektik ve paradoksal betimleme insanın yaşadığı dünya ile yaşamak istediği dünya arasında gidip gelen bir karaktere sahip olduğu anlatılır.

*Reise der Hoffnung* filmi göçün parolası haline gelen sembol bir film olmayı başarmıştır. Dolayısıyla bu filmin hem sinemaya hem de gerçek bir durum olan göç üzerine etkisi fazla olmuştur:

Xavier Koller’in *Umuda Yolculuk (Reise der Hoffnung, 1990)* ile başlattığı sığınmacıların ölümcül yolculuğu hikâyeleri bu dönemde çoğalmaya başladı. Giderek karanlıklaşıp ilk göçmen filmlerinin kötümser dünyasına yaklaşan bu sığınmacı filmleri, yolculuk, sınır geçişi, gümrük, denetim, bürokrasi ve prosedür, göçmen toplama merkezleri gibi aşamalardan geçen, yerleşip topluluk haline gelememiş, henüz hareket halindeki güçsüz göçmen bireylerin hikâyelerine odaklandı (Yaren, 2015, s. 211).

Filmde umudunu daima diri tutan bir anlatım söz konusudur ve bu durum göç boyunca devam eden bir hikâyeyi içinde barındırır. Bu durum ise bundan sonraki göç hikâyelerine ve anlatılara ilham olan bir durumu ifade eder. Filmde yazgının değiştirilebilir olduğuna dair güçlü bir varoluşsal umuda karşın yazgının devam ettirilmesi gerektiği fikri tartışılır. İsviçre’ye gitmeyi aklına koyan ve bu yönde hazırlık yapan Haydar babasını (Selahattin Fırat) karşısında bulur. Baba geleneklerine daha çok bağlıdır ve öyle her şeyi bırakıp gitmenin asla doğru olmadığını öne sürer. Yerden kopardığı bir ot parçasını göstererek “kök”e vurgu yapar ve şöyle der: “Gördün mü şu ot bile köküyle çıkıyor. Malını sattın mı ot kadar hükmün kalmaz, köksüz öyle kalırsın ortalıkta.” Dolayısıyla baba bu yolculuğu engellemeye çalışarak buradaki yaşamın değerinin anlaşılmasını isterken aynı zamanda varolan yazgının aynen devam etmesi gerektiğini vurgular. Toprağını, malını, mülkünü bırakıp gitmenin iyi bir fikir olmadığı iddiasına karşın oğlundan daha dirençli bir şekilde “hiç değilse orada bir umut

var” cevabıyla karşılaşır. Babanın yazgının devam ettirilmesindeki ısrarının bir başka yönü daha vardır. Bu ise gurbete düşmeyi kök salmayla ilişkilendirmesi ve buradan da köklerine yabancılaşma tehlikesini öne çıkarmasıdır. Dolayısıyla gitmek kendi köklerine yabancılaşmayı ve bunun oluşturacağı psikolojik tahribata neden olacaktır. Zira baba yadigârında, kendi toprağında yaşamak var iken bilinmeyen bir diyarda olmak sarsıcıdır. Haydar ve birlikte yola çıktığı eşi Meryem de az da olsa bunun farkındadır. Nitekim devasa bir gemide bir konteynerde kilitli kalarak denizde yolculuk yapmak zorunda kalırken ait olduğu topraklardan çıkmış olmanın ne denli zor olduğunu anlayacaklardır. Ama Haydar hala yeni bir hayat diye tabir ettiği dağın arkasındaki cennete gitmenin peşinde olduğunu söylemekten geri kalmaz ve umudunu korur. Fakat umudu korumak kendi başına yeterli değildir, vaat edilen yeryüzündeki cennete girebilmek için zorlukları aşmak gerekir. Zira aşılması gereken çok umutsuzluk vardır. Bu bağlamda gidilmesi amaçlanan cennet adeta kale gibi korunmaktadır. Peki, yeryüzündeki cennete girmenin koşulları nelerdir? Ne yapmaları gerekir? Dağları aşmak ve dağın öte tarafına ulaşmak... Bu sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Nitekim her biri bir tarafa savrulmuş ve bilmedikleri bu coğrafyada gurbete düşmenin acılarıyla yüzleşmişlerdir. Bu yolculukta bilinmeyen şehirlerden, karmaşık yollardan ve ilginç buldukları bir dünyadan geçmeleri gerekecektir. Bilinmeyen bir ülkede bulunma veya önceki yaşamlarından çok uzakta olma bir kaygıya dönüşecektir. Buradaki insani ilişkiler kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz bir hal alır. Örneğin kamyon şoförü Ramse (Mathias Gnädinger) samimi bir ilişki kurdukları ilk Avrupalıdır. Ramse'nin farklı oluşu Haydar ve Meryem'i tedirgin etse de çocukları Mehmet Ali'nin kamyonunda yaptığı yaramazlıklar sayesinde kısmen de olsa bir iletişim kurarlar. Ancak bu yolculukta karşılaştıkları her yüz bir yabancıya aittir.

Film, göç etmeyle birlikte dini pratiklerin sürdürülmesi konusunda bir kararlılık olup olmayacağı üzerine bir tartışmaya girer. Bu bağlamda Hacı Baba (Yaşar Güner) namaz kılmaya kalkar ve kısıtlı olan sudan abdest alır. Diğerlerine de suyu uzatarak abdest almalarını ister. Buna karşın suyun ziyan edilmemesi gerektiği cevabıyla karşılaşınca “gavur memleketine geldik diye hepiniz şimdiden gavur mu oldunuz yoksa” diyerek yabancılaşmayı dini ritüel açısından değerlendirir. Hem coğrafi açıdan hem hava şartları açısından tahmin edemedikleri sert ve soğuk bir gece onları bekler. Açlık, soğuk ve yorgunluğun etkisinin iyiden iyiye artırdığı bu süreçte göçmenler savrulur ve artık buldukları evre umutsuzluktur ki filmin, belki de, en çarpıcı sahnesi bu evrede kendini gösterir. Devasa bir camın arkasında içeride sıcak yüzme havuzunda yüzen Avrupalı ile camın diğer tarafında, dışarıda olan diğerleri, göçmenler... Dolayısıyla yakın iken yabancı gibi görünen (MacIntyre, 2001, s. 19) söz konusu gerçeklik kendini göstermiştir. Bir yanda yaşamın güvenli bölgesi, diğer taraftan umuda yolculuğun umutsuzluğu... Bir başka çarpıcı

diyalog ise İsviçre devlet görevlisinin kışın sert soğğun öngörülmemesi üzerine “tek güneşli yer de burası değil” ifadesi aslında umuda yolculuğun sanılanın aksine dağın arkasındaki cennetin olduğu bir dünyaya yolculuk olmayabileceğini ortaya koyar gibidir. Nitekim bu durum acı olaylarla kendini göstermiş ve dağın ardındaki cennet bir anda cehenneme dönüşmüştür. Nitekim ölüm Haydar’ın en yakınına kadar gelmiştir ve bu durum için “geriye ölümün yok edeceği daha ne vardır?” (Schopenhauer, 2012, s. 60) ifadesiyle açıklanabilir. Çünkü Haydar ve ailesi üç kişi olarak çıktıkları bu yolculukta artık iki kişi kalmışlardır. Onun deyişle bu yolculuk artık “Kerbela’ya bir yolculuk”tur veya Kerbela’ya düşmektir. Burada gurbete düşmenin Haydar’ın geldiği toplumdaki karşılığı Kerbela’da olmaktadır. Elbette Kerbela’da olmanın oluşturduğu etki tam bir kaygı ve umutsuzluk halidir.

### *Welcome*

Philippe Lioret’nın yönettiği film Nord-Ouest tarafından yapılmış ve senaryosu ise Serge Frydman, Philippe Lioret, Olivier Adam ve Emmanuel Courcol tarafından yazılmıştır. Filmin başrollerini Vincent Lindon (Simon rolünde), Fırat Ayverdi (Bilal Kayani rolünde), Audrey Dana (Marion rolünde), Derya Ayverdi (Mina rolünde) oynamaktadır. Bu filmde Bilal Kayani aylar süren yolculuğun sonucunda ulaştığı Fransa’nın Calais kentinden İngiltere’ye yüzerek geçme çabasını konu edinmektedir. Bilal’in Londra’daki Mina’ya ulaşmak için çok iyi bir yüzücü olması gerekmektedir. Bu hem zor hem de çok tehlikeli bir yolculuktur. Bunun için yüzme eğitmeni Simon’dan yüzme dersleri almaya karar verir. Simon bir yandan Bilal’i bu çılgın fikirden vazgeçirmek ister, ama diğer yandan tuhaf bir şekilde ona yüzmeyi öğretir. Zira Simon eşinden ayrılma aşamasına gelmiş bir bireydir ve buna bağlı olarak varoluşsal sorunları bulunmaktadır. Dolayısıyla Bilal’e yardım etme isteğinin arkasında aşk veya aşkın oluşturduğu melankolik bir ruh hali yatmaktadır. Film aynı zamanda Manş Denizi’ni aşmaya çalışan on yedi yaşındaki gencin ölüme yaptığı yolculuk üzerinden tüm mülteciler için bir trajediye dönüşen deniz veya okyanusun ölümle ilişkisini gündemine alarak bir mesaj vermeye çalışır.

Film mültecilerin uğrak yerlerinden biri olan limanlardaki korku ve endişenin etkin olduğu bir arayışla başlar. Bu arayışın temelinde ise sığınacak bir yer bulabilmek veya gidilmesi gereken yere bir an evvel ulaşabilmek vardır. O an gelene kadar Ponzanesi’nin yorumuyla, sığınmacıların kapatılıp pasif bir bekleyişe zorlandıkları ve eylemi kısıtlayan yer-olmayan mekânlarda bekletilmeleri söz konusudur (aktaran Yaren, 2015, s. 211). Geldikleri yerden binlerce kilometrelik uzaklıktaki bilinmez coğrafyalarda nefes almanın bile insanın içini yaktığı bir psikoloji ile hareket etmenin sürekli olarak unutturduğu

ise özlemi geçici olarak askıya alabilmenin acısıdır. Kaçak olarak bindikleri tır dorsesinde uzun süre egzoz dumanından korunmak için başlarına geçirdikleri poşet tüm bu yolculuğu ve içinde bulunulan trajik durumu çok açık bir şekilde anlatır. Yaşamın anlamsız olduğu kadar anlamlı olduğunu da tartışan paradoksal bir anlatıma sahip olan bu sahnede Bilal'in bu eylemi bir türlü gerçekleştirememesi konu edinir. Bilal kafasına poşet geçirip İngiltere'ye ulaşmak veya yüzerek bunu gerçekleştirmek arasında bir seçime zorlanır. Bu seçme eylemi birey için varoluşsal bir durum arz eder. Zira içinde belirsizlik ve kaygı vardır. Ancak Bilal'in sporcu yeteneğini kullanıp bu eylemi gerçekleştirmek istemesi analiz edildiğinde ortaya kendini gerçekleştirme ve bir şeyi başarma inancı hâkim olur. Kendisini yaşama bağlayan kişi için çıktığı bu yolculuk hem bir umuda hem de gelecekte kendisini ne bekleyeceğini bilmediği bir yolculuğa dönüşmüştür. Bilal'in yüzme kursundaki azmi, inancı ve gayreti kendini ispatlama çabasına dönüşür ve eğer birey yapmak istediği şeyi gerçekten başarmak istediğinde kendine dönüş yapmasının da önem arz ettiğini anlatır. Her ne kadar diğer tüm göçmenler gibi bir yabancı ve bir istenmeyen ise de Bilal'in kendine olan inancı filmde çıkarılması gereken varoluşsal bir mesajdır. Nitekim Simon ve Marion boşanma davası sonrasında bir kafede sohbet ederlerken konu Bilal'in İngiltere'ye yüzerek gitme isteğine ve bunun nedenine gelir. Simon Marion'a hitaben Bilal'in çabasını değerli bulduğunu belirtirken kendiyi bunu kıyaslar: "Neden bunu yapmak istiyor dersin? Kız arkadaşını bulmak için. Ona kavuşmak için dört bin kilometre yol yürümüş, şimdi de Manş Denizi'ni yüzerek geçmek istiyor. Sen gittiğinde ise ben bir caddeyi bile geçememişim". Bu ifadeden anlaşılacağı gibi Simon kendi üzerinden Bilal'in hedeflerine ulaşmak için gösterdiği çabayı över.

Öte yandan film hem devlet görevlileri hem de vatandaşların göçmen karşıtlığının şiddetini de gündemine alır. Kampa gaz bombasıyla saldırı yapıldıktan sonra göçmenler caddelere ve ormana kaçarak kendilerini bu şiddetten korumaya çalışır. Burada Badiou'nun şu tespiti durumu analiz etmemiz için önemlidir (2005, s. 128): "Var olana ama var olması gerekmeyene-yoksullaştırılmış dünyaya, uzaklardaki asiye. Batılı-olmayana ve kökten bir terk edişin bolluk içerisindeki metropolislere doğru sürüklediği göçmene/göçebe- karşı terör uygulanır". Bu durumu aracıyla yerinde gören Simon'un bakışlarındaki hüznü kendini gösterir ve bu hüznü yüze bakıldığında göçmenler için çalışan Fransızların da olabileceği vurgulanır. Nitekim filmde komşularının göçmenlerden rahatsız olduğunu ifade etmelerinden hemen sonra Simon'un kapı önündeki "Welcome" yazılı paspasa gözü takılır. Bu bakış, tam olarak ironiktir ve aynı zamanda sorgulayıcıdır. Onun vicdanının sesini dinleyerek kapısının önüne konulan temsili bir "Hoşgeldin"i gerçeğe dönüştürmesi komşuları tarafından kabul edilemez bulunmuştur. Böylelikle *Welcome* sözcüğü çoğu kişinin kapısının önüne koyduğu paspas veya kapı

süslemesinin tek kelimelik yüzümüze çarpan ve ikiyüzlülüğü açığa çıkaran bir simge haline dönüşür. Artık biliyoruz ki söz konusu *Welcome* herkesi kapsayan bir içeriğe sahip değildir ve öyle kucaklayıcı bir mesaj da içermemektedir. Bu çerçevede filmde tüm olumsuz gelişmelere rağmen Simon üzerinden bir mesaj verilmek istediği açıktır. Simon'un eylemi Sokrates gibi her şeyi göze alarak Yunan halkına direnmesiyle karşılaştırılabilir. Zira Sokrates bulunduğu toplumla çatışan bir kişi olarak hem toplumu en iyi tanıyanlardan biridir hem de toplumdan kaçmaya çalışan biridir (Greene, 1966, s. 356). Böylece Sokrates'in hakikat uğruna toplumuyla uzlaşmadığını belirtmek gerekir (Platon, 2010b, s. 12) Nitekim Simon da çevresinden gelen baskılar ve suçlamalarla karşı karşıya kalmıştır. Buna rağmen hakikatin ve vicdanın sesini dinleyerek seçimini yapmıştır. Bir insanın kendi mutluluğunu başka biri yararına feda etmesi muhtemelen en takdire şayan bir ahlaki eylemdir (Eagleton, 2012, s. 111) ve Simon bunu gerçekleştirmiştir. Bunun yanında Simon'un da varoluşsal sorunları olduğu gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir. O, bu anlamda yaptığı hamlelerle kendine dönüşü sorgulayan bir birey olduğunu ortaya koymuş ve içsel sorunlarının izini takip etmiştir. Simon bu izi takip etmekle Fransız bir filozof olan Jean Paul Sartre'in yolunda olduğunu bize gösterir. Nitekim Sartre'in (1963, s. 15) "...dünyanın her hangi bir yerinde bir haksızlık işlenmişse, hepimiz bu haksızlığın sorumluluğunu taşımaya başlarız" ifadesi doğrudan Simon için geçerlidir.

Filmin finalinde Londra'ya giden Simon'un (koşucu veya hızlı koşan anlamında) "bazda" lakaplı Bilal'in hayalini kurduğu takımın maçını gösteren televizyon ekranına gözü takılır. Bu durum tam anlamıyla absürt bir durumdur, zira takım golü atmıştır ve oyuncu işaret parmağını ileriye doğru uzatarak ekrana gülümser. Bilal ise artık ne futbolcu olabilecek ne Mina'ya kavuşacak ne de ailesine para gönderebilecektir. O da diğer göçmenler gibi kimsesiz ve tek başınadır. Acıların coşkuyla karıştığı bu anlamsız dünyada ise yaşam bir şekilde akmaya devam edecektir.

### *Terraferma*

Emanuele Crialesse'nın yönettiği film Babe şirketi tarafından yapılmış ve senaryosunu Emanuele Crialesse ve Vittorio Moroni yazmıştır. Film dünyayı simgeleyen küre üzerinden Etiyopya'dan yaklaşık iki yıllık bir yolculuk sonunda İtalya'nın Sicilya bölgesindeki Linosa Adası'na ulaşan göçmenlerle ada halkının ilişkilerine değinen bir anlatıya sahiptir. Filippo Pucillo (Filippo rolünde), Donatella Finocchiaro (Giulietta rolünde), Mimmo Cuticchio (Ernesto rolünde), Giuseppe Fiorello (Nino rolünde), Timnit T. (Sara rolünde) önemli rollerini paylaştığı bu film göçmen sorununu çarpıcı bir şekilde dile getirirken aynı



zamanda varoluşsal sorunlara da odaklanmamızı ister. Adanın turizm ve balıkçılıkla geçimini sağlayan insanların son zamanlarda karşı karşıya kaldıkları en büyük sorun göçmenlerin adayı bir geçiş yolu olarak kullanmalarındır. Film bu gerçeklik üzerinden bir sorgulama yaparak çarpıcı bir resim ortaya koyar.

Film, göçmenlerin veya hiç kimsenin denizin ortasında bırakılmayacağını “bir deniz kanunu” olarak vurgulayan bir İtalyan balıkçısı ile İtalyan yasaları arasındaki çatışmayı ve çekişmeyi insanın değeri üzerine bir tartışmaya dönüştüren hikâyesiyle öne çıkmaktadır. İtalyan polisi denizdeki insanları kurtarmanın suç olduğunu ısrarla belirtmektedir. Bunun yanında geçimlerini denizden sağlayan balıkçıların siyah derili insanları denizde gördüklerinde rotalarını değiştirip değiştirmemeleri gerektiği üzerine bir tartışma da söz konusudur. Nitekim göçmen kadın Sara, doğum yaptığı ev sahibi Giulietta’ya bu durumu şöyle anlatır: “Denizde birçok gün aç kaldık. Bizi gören tekneler durmadı, tekneler bizi görüyorlardı, sonra her zamanki gibi basıp gidiyorlardı”. Herhangi bir insanı denizin ortasında bırakan zihniyetin kökeni neye dayanmış olabilir? Bu bir karakter mi veya bir kültür mü? Bu konuda Badiou’nun (2005, s. 157) “Avrupa açısından göçmenler, yabancılar boşlukturlar” ifadesi çarpıcı bir yorumdur. Dolayısıyla Avrupa’nın karşı karşıya kaldığı bu göç akınında neyin doğru neyin yanlış yapıldığı üzerine eğilen filmin felsefi sorunlara dönüşen bir anlatıma sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Ürkütücü seslerle başlangıç yapan film, ilkin, bizi bir korku filmine doğru çeker gibidir. Bu durumu destekleyen bir başka unsur ise kameranın denizin karanlık dibine odaklanmış olmasıdır. Aslında denizde bir eşya gibi sürüklenen veya balıkçı ağlarına takılan cesetler görüldüğünde bunun trajik olduğu kadar bir korku sahnesine yakın olduğuna dair ikna edici bir izlenim bırakır. Ancak filmde tur teknelerinde dans eden insanların sahnelerine de yer verilerek paradoksal bir durum ortaya konur. Tekneyle dans edip ardından kendilerini sulara bırakarak eğlenen turistlerin bakışlarıyla siyahi bir yüzdeki tedirginliğe odaklanılması varoluşsal karşıtlığı da belirgin hale getirir. Dolayısıyla masmavi deniz bir yanda eğlence için kullanılan bir yer iken diğer yandan bir morga dönüşür. Başka bir deyişle eğlenen bedenler ve denizde yüzen cesetler karşılıklı iki farklı dünya olarak sunulur.

Filmde balıkçılar arasındaki tartışmada genç bir balıkçının yaşlı balıkçıya hitaben “sizin zamanlarınızda denizler balık kaynıyordu, ama şimdi ne zaman balığa gitssek balık yerine yaşayan ve bir sürü de ceset buluyoruz” sözleri Akdeniz’deki göçmen trajedisini hem adadaki bu trajediye yaklaşımı etik ve kültürel açıdan tartışmaya açar. Gençler göçmenlere yardımcı edilmemesi gerektiğini ifade ederken yaşlılar ise buna karşı çıkarak eskiden beri denizde kimsenin bırakılmaması gerektiğine dair geleneksel bir tutumu hatırlatır. Bunun yanında turistlerin bu yarı ölü insanları görmekten rahatsız olduğuna dair

vurguyu yapan turizmci Nino'nun göçmenlerin "kötü reklam" olduğunu belirtmesi çarpıcıdır. Zira acıya ve trajediye karşın daha fazla eğlence ve daha fazla maddi olanakların cazip görülmesi bir paradoks olarak masmavi Akdeniz'de ortaya çıkmaktadır. Ancak hem *Reise der Hoffnung*'ta hem de *Welcome*'da olduğu gibi bu filmde de göçmenlerin yasalar ve toplum tarafından dışlanmasına karşın onların da yaşam hakkına sahip olduklarına dair güçlü bir anlatımın öne çıkarıldığını belirtmek gerekir. *Reise der Hoffnung*'ta Massimo, Ramse ve diğer kişilerin göçmenlere karşı olumlu çabaları öne çıkarılır. *Welcome*'da Simon ve kısmen de olsa Marion üzerinden bu insani eylemler anlatılırken *Terraferma*'da ise bu durum Filippo ve Guiletta'nın göçmenlere olan yardımlarının konu edinilmesi kadar Ernesto'nun çabalarına da yoğunlaşılmasının gerektiğine dikkat çekilir.

Bir sal üzerinde onlarca göçmenle karşılaşan Ernesto, sahil güvenliğe haber verir. Buna karşın ona hiçbir şekilde göçmenlere yaklaşılmaması gerektiği söylenir. Ancak Ernesto "onları tekneye alırsak başımız belaya girer" sözüne "şu ana kadar hiç kimseyi denizde bırakmadım" sözünü karşılık verir. Ernesto etik bir sorumluluk gereği sadece göçmen değil denizde kalmış herhangi birinin kurtarılması gerektiğine inanmaktadır. Çünkü bu felsefi açıdan değerlendirildiğinde vicdani bir görevdir. Böyle davranmak bir etik sorumluluktur ki bu konuda Kant'ın (1999, s. 96) "...varlığı hiçbir zaman yalnızca araç olarak kullanmamak aynı zamanda kendisini amaç olarak kullanmak" ifadesi bunu gayet iyi bir şekilde açıklar. Ernesto bir amaca hizmet ederken oğlu Nino araçsal düşünmektedir. Dolayısıyla Ernesto bu konuda hem yasaları hatırlatan polislerle hem de göçmenlerin turistleri rahatsız ettiğini savunan oğlu Nino'yla çatışmaya girişmesi gerekecektir. Göçmenleri tehlikelere rağmen korumayı veya onlara yol göstermeyi tercih eden söz konusu ailenin fertlerinin bu tavrının nedeni veya nedenleri ne olabilir? Bu soruyu bir alıntıyla şöyle genişletebiliriz:

Dünya üzerinde en iyi yönetim biçimine ulaşmakla övünen ve insanları eşit derecede mutlu değilse bile daha az mutsuz kılan, onları koruyan, barış, maddi bolluk, refah dolu bir yaşam ve umut dolu bir gelecek sayesinde insanları kan ve gözyaşı dökmekten esirgeyen bir millet var mıdır? (Russ, 2011, s. 216).

Bu sorunun cevabının bu filmde Filippo, Guiletta ve Ernesto üzerinden tartışıldığını ifade edebilmek mümkündür. Nitekim ailenin genç üyesi Filippo'nun babasını kaybetmenin oluşturduğu yoğun duygusal durumu ve büyük babasına bağlılığı öne çıkarılır. Buradan hareketle annesinin (Giulietta) bu küçük adada yaşamının heba edildiğine dair vurgusuna rağmen köklerine bağlı kalması konu edinir. Filippo'nun karakteri bir yandan geleneklerine bağlı bir genç diğer yandan göçmenlere yardımcı olabilecek kadar vicdani bir karaktere dönüşür. Fakat ona da bu adada can sıkıntısı bulaşmıştır. Çünkü

sıkıntı, kendi kendine yarılan zamanın bireyin içindeki yankısıdır (Cioran, 2013, s. 17). Benzer şekilde Filippo'nun annesi Giulietta da yakın zamanda eşini kaybetmiş ve ve buna bağlı olarak varoluşsal sorunlar yaşadığına dair sahnelere yer verilmiştir. İkisinin arasında geçen konuşmadan da bu durum anlaşılabilir. Giulietta “tüm hayatımı yalnız mı geçireceğim?” diyerek oğluna bu adadan gitmeleri gerektiğini ifade eder. Buna karşı çıkan Filippo “burada benimle kal, böyle istemez misin?” der. Bu sözlere gülerken cevap veren Giulietta Filippo'nun yalnızlıktan ne kast edildiğini anlamadığını vurgulamış olur. Diyalogun devamında ise Filippo'nun evlenmesi konu edilir, ancak o, hem kendisinin evlenmeye uygun olmadığını hem de başkasıyla evlenmeyi düşünmediğini belirtir. Filippo'nun varoluşsal sorunlarındaki belirsizliklerinin ve kimi zaman öfke patlamalarının yanında Giulietta'nın içinde bulunduğu içsel durum da ele alınır. Bu durumu en iyi anlatan sahne ise onun sandalyede güneşlenirken çekilen sahnedir. Bu bağlamda “sıkılmak için öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerekir” (Svendsen, 2008, s. 41) ifadesine dayanarak denebilir ki içsel bir sıkıntısı veya endişesi olmayan birinin varoluşsal sorunlara yönelmesi mümkün görünmemektedir. Zira “endişe bir iç çatışmanın habercisidir ve bu iç çatışma sürdüğü müddetçe her zaman yapıcı bir kurtuluş yolu bulunabilir” (May, 1997, s. 39). Bu bağlamda Giulietta, genel olarak gergin ve sıkıntı bir karakter olmasına rağmen evine aldığı göçmen kadın Sara'nın doğum yapmasına yardımcı olmuş ve onlara güvenli bir ortam hazırlamıştır. Dolayısıyla bir kişinin ruhunu gözlemlemek için onun yaptıklarına bakmak yeterli olacaktır (Eagleton, 2012, s. 107). Giulietta'nın varoluşsal endişenin farkında olması ve kendi yaşamındaki eksiklerinin bilincini taşıması davranışlarına yansımıştır.

Filmde yerküre üzerinden geldikleri Etiyopya'yı gösteren ve yaklaşık iki yıl boyunca yaptıkları yolculuklarını anlatan Sara'nın en sonunda denize ulaştıklarını ama şimdi nerede olduklarını bilmediklerin ifade etmesine karşın Giulietta'nın “bu kürede görünmeyiz, ada çok küçük” deyişi ilginç bir diyalog olarak görülebilir. Özellikle dünyanın gösterildiği yer kürenin döndürülmesi sahnesinin bu küçük adadaki sorunların buradan görülemeyeceğini ifade edilmeye çalışıldığını değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla göçmenlerin ölmek için ulaşmaya çalıştıkları bu adanın yerli insanları da can sıkıntısı ve diğer varoluşsal sorunlarıyla yüzleşmektedir. Bu durum filmde çok açık bir şekilde anlatılmaktadır. Zira film, bebekten henüz haberi olmayan kocasına bunu nasıl söyleyeceği ve diğer çocuğunun bebeği istemeyip ona zarar vermeye çalışması gibi sorunlarla boğuşan göçmen Sara'nın olduğu kadar Giulietta, Ernesto, Filippo ve turist kız Laura'nın duygusal/varoluşsal problemlerine yoğunlaşır. Filmin sonlarına doğru bu duygusal ve insani durum Sara ve Giulietta'nın kucaklaşması, Filippo'nun yaşamını tehlikeye atarak tek başına göçmenleri adadan çıkarmaya karar vermesiyle iyice açığa çıkarılır.

## Sonuç

Göçün veya başka bir ülkelerde gurbete düşmenin en açık nedenlerinden biri şüphesiz daha uygun yaşam koşullarına ulaşmayı istemektir. Bulunulan coğrafya ya emniyetli değildir ya karın doyurmuyordur ya da adaletten uzaklaşmıştır. Örnekleme olarak seçilen bu üç filmde verilen mesajın bu yönde olduğu açıktır. Umutsuzluğu bastıran umutlu bir bekleyiş, acıdan kaçıp hazza ulaşma, açlıktan tokluğa geçiş gibi belirginleşen durumlar göçmen sineması tarafından yer verilen insani durumlardır. Bu doğrultuda seçilen filmlerde de kolaylıkla görülebileceği üzere yaşamın yaşanabilir olması için yapılan göçlerde varoluşsal sorunlar en az diğer sorunlar kadar etkilidir ve öyle değerlendirilmesi gerekir. Çünkü nedenleri ve sonuçları ne olursa olsun göç paradoksal bir durum sunar.

Kaybolma veya yönünü bulamama insanın sadece bulunduğu mekânı karıştırması veya ilk defa orada oluşuyla ilgilidir. Eğer dünyada iseniz bir yerdesinizdir ama henüz bilmediğiniz bir yerde iseniz gurbete düşmüşsünüzdür ve bulunduğunuz yere yabancısınız. Hissedilen ve arayışa götüren ise orayı yurt edinebilme arzusu ve kök salma düşüncesidir. Ancak gurbete düşmenin keyfilikten kaynaklanan bir durum olmadığı son derece açıktır. Dolayısıyla gurbete düşme veya göçmen olma mecburi bir sorundur ve asıl gündemi yaşama tutunmaya çalışmanın oluşturduğu kaygı, umutsuzluk, yalnızlık ve yabancılaşma hissidir. Buna karşın gurbete düşüren en önemli etken ise daima varolan ve asla tükenmeyen umudu içinde yaşatmaktır. Fakat bu umudun hayalinin kurulduğu ülkelerin şartları her zaman arzu edilen bir sonuç vermeyebilir. Dolayısıyla söz konusu filmlerden de görülebileceği gibi Avrupa aynı zamanda bir yanılısamayı beraberinde getirmiş ve önceki acılara daha fazla acılar katmıştır.

Örnekleme olarak seçilen filmlerde öne çıktığını düşündüğümüz gerçeklik şöyle ifade edilebilir: İnsanın toplumla bağı yoktur, insanın insanla bağı vardır. Bu durum *Reise der Hoffnung*'ta Mehmet Ali ve Ramse, *Welcome*'da Bilal ve Simon, *Terraferma*'da Sara ve Guiletta üzerinden görülebilir. Dolayısıyla filmlerde göçle birlikte oluşan somut, insani, duygusal varoluşsal ilişkiler öne çıkarılmıştır. Bu odaklanılması gereken ve bu metnin diğer metinlerden farklı kılan bir yöndür. Analiz edilen filmlerde varılan bir başka değerlendirme ise yeryüzünde yaşayan herhangi bir insanın içinde bulunduğu varoluşsal sorunların birbirine yakın olduğudur. Bu bağlamda göçmenlerin sorunları sadece göçle ilgili değildir. Bu sorun veya sorunlar göç öncesi varolduğu gibi göç sonrasında da devam eder. Göçmen sinemasının varoluşçulukla ilişkisi bu şekilde anlaşılabilir. Tüm bu dram ve umutsuzluğa karşın filmlerin ortak paydası umudun devam ettirilmesi

gerektiğine dair güçlü bir inanç ve göçmenlerin bireysel beklentilerinin peşinde koşmaları gerektiği hususu analiz edilmiştir. Öte yandan göçmenlerin insani olmayan muamele görmesinin yanında onlara iyi davranan kişilerin de olabileceği belirtilmiştir. Ancak tüm imkân ve iyileştirilmiş koşullara rağmen gurbete düşenlerin yüreğinde, düşüncelerinde ve duygularında bir yarılma ve yabancılaşma hep olacaktır.

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

## Kaynakça

- Badiou, A. (2005). Felsefe için manifesto (1. baskı) (Çev. N. Tural ve H. Hünler). Ara-lık.
- Ballesteros, I. (2015). Immigration cinema in the New Europe (1. baskı). Intellect.
- Barrett, W. (2016). İrrasyonel insan (2. baskı) (Çev. S. Özer). Hece.
- Bazin, A. (2011). Sinema nedir (1. baskı) (Çev. İ. Şener). Doruk.
- Berghahn, D. (2013). Far-flung families in film: The diasporic family in contemporary European cinema. Edinburgh University.
- Buber, M. (2107). Ben ve sen (1. baskı) (Çev. İ. Palsay). Kopernik.
- Cioran, E. M. (2013). Çürümenin kitabı (4. baskı) (Çev. H. Bayrı). Metis.
- Criales, E. (Yönetmen). (2011). Terraferma [Film]. Babe.
- Çetin, A. (2021). Devrimci sinemada eşitsizlik görünümleri: “Umut” filmi örneği. S. Nerse ve A. Özkan (Ed.), Dijital tabakalaşma ve eşitsizlik (1. baskı) (s. 365-383). Sakarya Üniversitesi.
- Çetin, A. (2022). Erken dönem sinema araştırmalarında temel eğilimler: Payne fonu çalışmaları örneği. Şarkiyat ilmi araştırmalar dergisi, 14(2), 356-368. <https://doi.org/10.26791/sarkiat.1162762>
- Çetin, A. (2019). “Kâğıdın yok, kimliğin yok, kaçıp gidiyorsun”: “Kosmos” filminin Deleuzeyen okuması. İ. Yücedağ (Ed.), Arzu üretimi yeni sosyolojik deneyimler (1. baskı) (s. 57-66). Çizgi.
- Çetin, A. (2020). Yüksek sadakat: Sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine Baudrillardcı bir perspektif. A. Çetin (Ed.), Sinema, dijital perde ve ekran deneyimleri (1. baskı) (s. 51-66). Çizgi.
- Eagleton T. (2012). Hayatın anlamı (21. baskı) (Çev. K. Tunca). Ayrıntı.
- Greene, M. (1966). Alienation within a problematic of substance and subject. Social Research, 33(3), 355-374. <http://www.jstor.org/stable/40969839>
- Hall, R. L. (1981). The origin of alienation: some Kierkegaardian reflections on Merleau-Ponty’s phenomenology of the body. International Journal for Philosophy of Religion, 12(2), 111-122 <https://www.jstor.org/stable/40018252>

- Hannay, A. (2013). Kierkegaard (1. baskı) (Çev. N. Nirven). Türkiye İş Bankası.
- Homeros. (2008). Odysseia (21. baskı) (Çev. A. Erhat ve A. Kadir). Can.
- Kant, I. (1999). Pratik aklın eleştirisi (3. baskı) (Çev. I. Kuçuradi, Ü. Gökberk ve F. Akatlı). Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kierkegaard, S. (2010a). Baştan çıkarıcının günlüğü (4. baskı) (Çev. S. Sertabiboğlu). Ayrıntı.
- Kierkegaard, S. (2010b). Kahkaha benden yana (2. baskı) (Çev. N. Çatlı). Ayrıntı.
- Koç, E. (2008). Bir umut metafiziği olarak Gabriel Marcel felsefesi. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18, 171-194.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/11420/136431>
- Koller, X. (1990). (Yönetmen). Reise der Hoffnung [Film]. Miramax.
- Lioret, P. (2009). (Yönetmen). Welcome [Film]. Nord-Ouest.
- MacIntyre, A. (2001). Varoluşçuluk (1. baskı) (Çev. Ç. Ünler). Paradigma.
- Manheim, E. (1965). Reaction to alienation. The kansas journal of sociology, 1(3), 108-111. <http://www.jstor.org/stable/23308529>
- May, R. (1997). Kendini arayan insan (1. baskı) (Çev. A. Karpat). Kuraldışı.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Türk sinemasında dış göç olgusu: Sosyo-kültürel karşılaşmalar, kimlik çatışması ve yabancılaşma. Marmara İletişim Dergisi, 25, 77-98.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/23759/253238>
- Perruchoud, R. (2009). Göç terimleri sözlüğü (1. baskı) (Çev. Littera). Uluslararası Göç Örgütü (IOM).
- Petroviç, G. (1987). Alienation (Çev. Ş. Uçar). Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, 4, 235-247.  
<https://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/242/220>
- Platon. (2010a). Devlet (20. baskı) (Çev. S. Eyüboğlu ve M. Cimcoz). Türkiye İş Bankası.
- Platon. (2010b). Diyaloglar (7. baskı) (Çev. T. Aktürel). Remzi.
- Russ, J. (2011). Avrupa düşüncesinin serüveni (1. baskı) (Çev. Ö. Doğan). Doğubatu.
- Sartre, J. P. (1963). Çağımızın gerçekleri (2. baskı) (Çev. S. Eyuboglu ve V. Günyol). Çan.



- Sartre, Jean P. (1985). Gizli oturma (1. baskı) (Çev. B. Onaran). De.
- Savaş, H. (2001). Sinema ve varoluşçuluk (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Schopenhaur, A. (2012). Ölümün anlamı (1. baskı) (Çev. A. Aydoğan). Say.
- Svendsen, L. Fr. H. (2008). Sıkıntının felsefesi (1. baskı) (Çev. M. Erşen). Bağlam.
- Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş zaman (3. baskı) (Çev. F. Ant). Agora.
- Yaren, Ö. (2007). Avrupa göçmen sineması (Yayımlanmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Yaren, Ö. (2015). Göçmen sinemasını yeniden düşünmek. Moment, 2(1), 207-223.  
<https://doi.org/10.17572/mj2015.1.207223>

## Extended abstract

It is a fact that the immigration problem has turned into a crisis in the world. To solve this crisis, some social and political studies are being carried out. In this context, it is known that academic studies are carried out in addition to artistic activities to clarify the problem. In this direction, it should be stated that this problem should be analyzed through existential philosophy. In this study, in which the idea that he should benefit from cinema, which is an artistic activity, is emphasized, the relationship between immigrant cinema and existentialism is evaluated with an existential method through three film examples. In this context, the individual paradoxes that occur around the problems such as hope, despair, alienation, death, and freedom that immigrants face are analyzed from an existential perspective. In this context, the focus is on the existential stories of the protagonists in the context of the films *Reise der Hoffnung* (Xavier Koller, 1990), *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), *Terraferma* (Emanuele Crialesi, 2011), which are important for immigrant cinema. The characters in these films try to reach the heavens far away by overcoming seas, mountains, roads, and obstacles. The problem of whether the problems experienced by the immigrants who set out for this purpose have turned into an illusion or not was tried to be put forward with a critical attitude.


The immigrant has to live in a world where he does not belong and with the emotional state surrounding this feeling. This situation will pave the way for psychological and existential crises in him. So, being abroad, as the most real and tangible source of existence, comes into play more strongly during migration. On the other hand, alienation and internal depression cannot be limited to immigrants. In places of migration, individuals can get bored and experience existential crises. The common denominator of those who left their homeland and those waiting for them is internal narrowing and existential problems. In this context, the issue of migration was discussed through this common situation in the text, and in this respect, a different perspective from other studies was tried to be put forward. While the displaced have great difficulties in adapting to life, the displaced cannot be excluded. The problems of individuals encountered in films are existential, even though they are caused by different reasons. What brings all these processes together and processes them is cinema. Therefore, the main purpose of this study is to discuss how immigration is handled through immigrant cinema. Accordingly, the relationship between migration and alienation was examined in an existential and philosophical context. The struggle for the existence of individuals trying to move to another world and the syndrome of not belonging to a place have been analyzed. In addition, we aimed to evaluate the exclusion of immigrants with movie examples. For this reason, our study is appropriate to reveal the origins of exile alienation, which is an existential situation, and to examine this issue around the example of immigrant cinema. In this context, our study has tried to analyze the exclusion, hatred, and hostility toward immigrants with existential arguments. In this context, it is aimed to evaluate the anxiety created by being in another country through cinema examples.

An existentialist analysis of the selected films has been tried to be made and in this context, it has been tried to explain why these films have been chosen. In this context, the prominent themes in the films are existential issues such as anxiety, death,

alienation, and exclusion. On the other hand, whether the migrant crisis is a solvable problem or not has been evaluated through movies. Finally, we discussed that the people of the geography that immigrants try to reach also have existential problems and that the immigrant problem can be addressed around these problems. Because wherever the individual is, the problems always show themselves, even if they are different. Finally, the meaning of the metaphors used in the movies was discussed and the metaphors in question were analyzed with an existential method. Accordingly, it has been argued that the methods used by existential philosophy to comprehend life can be successful in addressing and evaluating the immigrant problem.

# Rönesans dönemi resim sanatında vaftiz sahnelerinin bir grup sanatçı üzerinden değerlendirilmesi

## Evaluation of baptism scenes through a group of artists in Renaissance painting

Rahşan Toptaş || Doktor öğretim üyesi || Pamukkale Üniversitesi  
rshntoptas@gmail.com || 0000-0002-6654-1251 

### Öz

Rönesans dönemi resim sanatında çoğunlukla mitolojik ve dini konuların işlendiğini görülmektedir. Dini konularda genellikle İsa'nın hayatından sahneler canlandırılmıştır. Bu sahneler arasında vaftiz, dinsel bir ritüel olması sebebi ile özellikle kiliselerde yer almıştır. Çalışma ile vaftiz konusu tarih aralığı bakımından Rönesans dönemi ile sınırlandırılmıştır. Bu dönemin belli başlı sanatçıların eserleri taranarak konunun nasıl işlendiği, geçmiş dönemlerdeki işleniş şekli ve sonrasında geçirdiği değişim üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda konu Gotik, Manierist ve Barok dönem örnekleri ile karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Vaftiz sahnelerinde dönem içinde genel olarak konu dışına çıkılmadığı görülmüştür. Rönesans dönemi resim sanatında perspektif, renk, figür ve çizgi değişim geçirmiştir. Gerçekleşen değişim eserlere yansımıştır.

**Anahtar kelimeler:** rönesans resim sanatı, vaftiz, batı sanatı, sanat tarihi

### Abstract

It is seen that primarily mythological and religious subjects were handled in Renaissance period painting art. In religious matters, scenes from the life of Jesus are often portrayed. Among these scenes, baptism took place primarily in churches because it is a religious ritual. In our study, the subject of baptism is limited to the Renaissance period in terms of date range. By scanning the works of the significant artists of this period, how the subject was handled, the way it was handled in the past periods and the change it went through afterwards were emphasized. In this context, the subject has been evaluated by comparing it with the Gothic, Mannerist and Baroque period prefixes. It has been observed that the baptism scenes were generally faithful to the subject during the period, but changes in perspective, colour, figure and line in painting art of the Renaissance period were reflected in the works.

**Keywords:** renaissance painting, baptism, western art, art history

### Atıf || Citation

Toptaş, R. (2023). Rönesans dönemi resim sanatında vaftiz sahnelerinin bir grup sanatçı üzerinden değerlendirilmesi. *ARTS*, 10, 59-83. <https://doi.org/10.46372/arts.1300415>

### Geliş || Received

22.05.2023

### Kabul || Accepted

12.08.2022

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir. *This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*



## Giriş

İnsanın varlığına dair arayışları olan iki farklı konu olmalarına karşın din ve sanat yüzyıllar boyunca birbirlerini etkilemişlerdir. Tarih öncesi dönemlerden itibaren insan inandığı nesne veya olguları görsel zemine aktarma ve onu kutsal sayma eğiliminde olmuştur. Kutsal sayılanı görünür kılma ve idealize etme eylemi din ve sanat arasındaki bağın kurulmasının başlangıcını teşkil etmiştir. Bu konuda din tanrılara nesnel bir form kazandırarak, sanat ise yaratmak için dinin aracılığını devreye sokarak tarih boyunca bağılıklarını sürdürmüşlerdir. Dinin kutsal saygınlığı ve yaratıcı sanat eylemlerinin bir araya getirilmesi bu alanda gerçekleştirilen yapıtların değerini artırmıştır. Tasvir kırıncı (ikonaklast) dönemde (726-842) yaşananların ardından İslam ve Musevilik gibi dinlerde insan betimini reddeden tavra rağmen din ve sanat arasındaki bu ilişki ve ihtiyaç birbirinden ayrılmamıştır. İnsanlığın inanma ve inancını sergileme ihtiyacı sanatı dinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiş, tasvir, bezeme ve mimari alanlarda sanatsal çalışmalar üretilmeye devam etmiştir.

Hristiyanlığın erken döneminde toplumsal yapı gereği dinin öğretilmesi ve yaygınlaştırılması amacı ile okuma yazması olmayanlara konuların aktarımı tasvir sanatı ile gerçekleştirilmiştir. Başlangıçta taş üzerine kabartma yöntemi ve çeşitli heykeller ile verilmeye çalışılan dini öğretisi, ahşap veya tuval gibi taşınabilir malzemelere uygulanmış, bu yolla bir pratik sağlanmak istenmiştir. Zamanla dini içerikli sanat eserleri ve yaratıcıları saygı duyulan ve hatta kutsal kabul edilen bir konuma ulaşmışlardır. Yüzyıllar boyunca kilise tarafından desteklenen sanat eserlerine gösterilen saygı, Rönesans döneminde zengin ailelerin evleri ve ibadethaneleri için yaptıkları dini tasvirler ile yayılım göstermiştir. Benzer türde eserlere sahip olmak toplumun genelinde birer güç sembolü ve kutsal bir algıyı da beraberinde getirmiştir. Rönesans dönemi ile başlayan dini tasvirler konusundaki hâkimiyetin toplumun çeşitli sınıflarına yayılması durumu daha sonraki dönemlerde sanatçıları din dışı konularda eser verebilir bir konuma taşımıştır (Burke, 2003, s. 53).

Erken Hristiyanlık dönemi sanatında sıklıkla yer verilen ve çoğunlukla İsa'nın hayatından öğretilere dayanan sahneler bulunmaktadır. Bu sahnelerin prototiplerine katakomp ve hipojelerde rastlanmıştır. Sonrasında lahitler, ikonalar ve kiliselerin çeşitli bölümlerine yerleştirilmiştir. Bahsi geçen tasvirlerin konularından bazıları Meryem'e müjde, İsa'nın doğumu, İsa'nın mabede takdimi, Kudüs'e giriş, vaftiz, İsa'nın mucizeleri, İsa'nın çarmıha gerilişi, son akşam yemeği, *Pantogator* (evrenin hâkimi) İsa, anastasis ve göğe yükseliş ve Meryem'in ölümü şeklindedir (Cartlidge ve Elliot, 2001, s. 74-116).

Resim sanatında dini tasvirlerden biri olan vaftiz, çeşitli sanat eserlerinin konusu olmuş ve birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Erken Hristiyan

sanatından başlanarak ele alınan konu Rönesans döneminde de değişen anlayış çerçevesinde işlenmiştir. Bu sanatçıların bilinen vaftiz konulu çalışmaları ele alınarak dönem içerisinde değerlendirilmiştir. Böylece evren – örneklem ayrımı gerçekleştirilmiştir. Eser ve sanatçılar konusunda gerçekleştirilmiş bilimsel literatüre bakıldığında vaftiz konusunun toplu olarak ele alındığı bir çalışmanın olmadığı görülmüştür. Buna karşın tek tek sanatçılar veya tekil olarak vaftiz konulu eseri ele alan çalışmaların olduğu görülmüştür. Gotik, Rönesans, Barok ve sonrası dönemler eserler açısından incelenmiştir. Rönesans dönemi örneklem olarak seçilmiştir. Elde edilen örneklem kronolojik olarak dizimlenmiştir. Böylece vaftiz sahnelerinin gelişiminin tarihsel olarak görülmesi amaçlanmıştır. Dönemin sanatçıları Van Eyck (1394 – 1441), Giotto di Bondone (1267 – 1337), Masaccio (1401 – 1428), Piero della Francesca (1416 – 1492), Sandro Botticelli (1444 – 1510), Andrea del Verrocchio (1435 – 1488), Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494), Cima de Conegliano (1459 – 1517), Andrea Mantegna (1431 – 1506), Giovanni Bellini (1430 – 1516), Tiziano Vecellio (1488 – 1576) ve Paolo Veronese (1528 – 1588) ele alınmış, vaftiz konulu eserleri incelenmiştir.

Böylece eserlerin konu, figür, renk ve perspektif gibi uygulamalarda geçirdiği değişim ortaya konulmak istenmiştir. Eserlerde kompozisyon şemasının ilk örneklerden itibaren bir değişim geçirmediği ancak renk, perspektif, figür ve gerçeklik bakımından değişime uğradığı görülmüştür. Konunun sonraki dönemlerde işlenişinde farklılaşan üslup yaklaşımlarına göre şekillendiği figüratif ve gerçekçi ifadeden anlamsal vurgunun arttığı bir ifadeye dönüştüğü tespit edilmiştir. Vaftiz konusu böylece resim sanatında işlenişine göre Rönesans öncesi ve sonrası durumuna göre ele alınarak sonuçlara ulaşılmıştır. Çalışmamızda *web* tabanlı çeşitli müze ve özel koleksiyon siteleri resim görsellerinin elde edilmesinde kullanılırken sanatçı bilgileri konusunda bilimsel literatür kaynak olarak yerini almıştır.

## Bulgular ve tartışma

### Vaftiz ve Rönesans dönemi öncesinde vaftiz sahneleri

Rönesans dönemi sanatı da dahil olmak üzere, ritüel olarak, bir çok uygarlıkta çeşitli adlarla var olan vaftiz, kelime anlamı olarak suya dalma, temizlenme gibi kavramlara karşılık gelmektedir. Köken olarak Grekçe *bapt* kökünden türetilmiştir. Fransızcada *baptême*, Almancada *Bapptezein*, İngilizcede *baptism* kelimeleri ritüeli karşılayan sözcüklerdir. Vaftiz Hristiyanlıkta uygulandığı şekliyle çeşitli dönemlerde tasvir sanatına konu edilmiştir (Gürkan, 2012).

Hristiyanlık öncesi birçok din ve kültürün uyguladığı vaftiz, Hristiyanlıkta inanç esas olma özelliği kazanmıştır. Medeni toplumların ilk olarak görülmeye

başladığı Yakın Doğu coğrafyasında geçmişte yaşamış kavim ve topluluklar su ile arınarak günahlardan kurtulma inancına sahip olmuşlardır. Bu bağlamda vaftizin en belirgin örneklerinden biri Nil Nehri ve bu nehirde Mısır toplumu tarafından yapılandır. Vaftiz genellikle yeni doğan bebekler ve ölümler için uygulanmıştır. Yunan kültüründe kişilerin tanrının ilhamını bedeninde hissedebilmesi için su ile temizlenmenin önemi üzerinde durulmuştur. İbrani kökenli topluluklarda da görülen su ile arınma Yahudilikte de uygulanmıştır. Yahudilikte kişinin dine girmesi için sünnet edilmesi ve yedi gün sonra vaftiz edilmesi gerekmektedir (Erdem, 1993, s. 133-134). Hristiyanlıkta İsa'nın Yahya Peygamber tarafından Ürdün Nehri'nde vaftiz edilmesi olayı kutsal kabul edilmektedir. Yahya Peygamber İsa'yı vaftiz ettiğinde tanrının kutsal ruhunun bir güvercin görünümünde gökten süzülerek İsa'nın başına geldiği ve Tanrı'nın "benim oğlum budur" dediği bilinmektedir. Kutsal kitaplar Luka, Matta ve Markos vaftiz konusunu genel hatları ile bu şekilde ele almıştır. Vaftizle kişilerin; dine girme, günahattan kurtulma, yeniden doğma, İsa ile bağ kurma, canlılık gibi özellikleri kazandıklarına inanılmaktadır (Akalin, 2014, s. 46-47; Erdem, 1993 s. 135).



**Görsel 1.** İsa'nın Vaftizi (Van Eyck, 1420)

Sanat tarihi açısından bakıldığında vaftizin özellikle Hristiyan sanatına etki ederek çeşitli sanat eserlerinin konusu olduğu görülmüştür. Bizans resim sanatının önemli örnekleri daha çok kiliselerin duvarlarını süsleyen aynı zamanda da öğreti niteliği taşıyan mozaik ve fresklerdir. Ancak bu örneklerin çoğunun ikonaklast döneminde yok edildiği bilinmektedir. On ikinci yüzyılın ortalarında başlayan ve on beşinci yüzyıla kadar süren Gotik dönemde vaftiz sahnelerinin işlenişi on üçüncü yüzyılın ortalarından itibaren görülmeye başlamıştır. Gotik sanatın görsel sanatlarda etkili olmaya başlaması ile dini ayinleri konu alan eserlerin yanında doğalcılık etkisi ile günlük yaşantıyı konu alan betimlemeler görülmeye başlanmıştır. Başlangıçta vitray ve minyatür tarzı el yazmalarında görülmeye başlanan Gotik doğalcılığı Fransa ve İtalya başta olmak üzere geniş bir yayılıma sahne olmuştur (Martens, 2021, s. 205).

Vaftiz sahneleri bakımından Gotik dönem sanatçılarından Van Eyck'in 1420 tarihli *Heures de Turin – Milan* adlı elyazması eserde yer alan örneği dönemin üslup anlayışını gözler önüne sermektedir (Ingo ve Wolf, 2007, s. 350). İsa'nın vaftizi sahnesi dini anlatılara uygun bir şekilde resmedilmesine karşın doğa tasvirlerinin ayrıntılı işlendiği, arkada bulunan şato ve evlerin dönem mimarisini yansıtan özellikte olduğu görülmektedir. Resimde İsa ve Yahya figürlerinin resmin geneline oranla kapladıkları yerin daha küçük oluşu, eserin dönemin doğacılık anlayışı ile uyum içinde olduğunu göstermektedir. Eserde tasvir edilen doğa, figürlerin ve konunun önüne geçmiştir (Görsel 1). Bu bağlamda tasvir edilen doğanın gerçekliği ile eser döneminin en erken örneklerinden biri konumunda olmuştur (Martens, 2021, s. 206).

## Rönesans dönemi resim sanatı ve vaftiz sahneleri

İlk kez 1550 yılında Giorgio Vasari'nin kullandığı *Rinascimento* kelimesi, sadece sanat akımı olarak değil dönemin hemen bütün alanlarına nüks eden yeniden doğuşu simgelemiştir. Matbaanın icadı, Doğu Roma'nın yıkılışı sonrası Avrupa'ya gelen bilim ve sanat adamları, bilime olan ilginin artışı ve Antik döneme ait Yunanca eserlerin birçoğunun çevrilmesi Rönesans döneminin hazırlayıcı unsurlarındandır (Munro, 1956, s. 288-291).

Rönesans öncesi dönemde resim sanatında şematik bir anlayış ile daha çok dini konular işlenirken on beşinci yüzyıldan itibaren Antik dönem mitolojik konuları da resmedilmeye başlanmıştır. Antik dönemin bilime dayanan düşünce sisteminin etkisi ile insanı merkeze alan hümanist yaklaşım, sanatı ve diğer birçok alanı etkilemiştir. Ekonomik manada gücü elinde bulunduran zengin aileler sanatı desteklemiştir. Antik kentlerde yapılan kazı ve bilimsel çalışmalarla dönemin anlaşılması sağlanmıştır. Öklid'in altın oran üzerine yaptığı çalışmalar insan bedeni ve doğal gerçeklik üzerinde uygulanmıştır (Artut, 2001, s. 164).

Antik Yunan sanatının canlandırılmasına dayanan çalışmalar on dört ila on altıncı yüzyıllar arasında gelişimini tamamlamıştır. Resim sanatında Rönesans dönemi özelliklerinin başlangıcı ressam Giotto'ya kadar uzanır. Ön Rönesans dönemi olarak adlandırılan bu süreçte sanatçının konu seçiminde özgürleşmesi, dini sahnelere dayalı konuların genişlemesi, oran – perspektif gibi bilimsel tekniklerin resim sanatına yansımaları dönemin başlıca gelişmeleri olmuştur (Panofsky, 2017, s. 33). Ayrıca Bizans döneminde kısmen korunan perspektif uygulamaları olmasına karşın figürlerde görülen belirgin konturlar, bakışların tek yönlülüğü, renk ve gölge tonlamasının kullanılmayışı gibi özellikler Rönesans dönemi resim sanatında ortadan kalkmıştır. Resimde kullanılan iç mekan ve arka fon kavramı düz bir duvar olma özelliğinden sıyrılmış, izleyiciyi olayın resmedildiği gerçek bir algı ortamına götüren özellikler sergilemiştir (Vasari,



2013, s. 77). Bu durum resim sanatında yığma mekan anlayışından çıkılarak, oran ve perspektif bilgisine dayanan geometrik kurgulu sistematik bir mekân kurulumunun yerleşmesini sağlamıştır (Damisch, 1994, s. 163-165).

Bu anlayışın ilk uygulayıcısı Giotto di Bondone olarak bilinmektedir. Giotto üç boyutlu, gözleme dayalı ve gerçekçi tarzı ile Bizans resim sanatından keskin bir kopuşu sağlamıştır (Venturi, 1954, s. 26). Sanatçı 1300-1310 yılları arasında Scrovegni Şapeli'nin fresklerinin yapım işini üstlenmiştir (Hartt, 1989, s. 503-506). Bu freskler arasında İsa'nın vaftizini konu alan fresk de bulunmaktadır. Vaftiz sahnesinin konu alındığı ilk büyük boyutlu resim olarak bilinen eser Ortaçağ ve Bizans resim sanatının izlerini taşısa da bazı yönleri ile Rönesans resminin habercisi konumundadır. Resmin genelinde nesnelere yükseltmesi esasına dayanan Bizans dönemi perspektifi uygulanmıştır. Ancak figürlerde zarafet ve gerçekçilik gözlenmektedir. Ürdün nehrinin iki kıyısında üçlü grup halinde resmedilen figürler ve beline kadar suyun içinde bulunan İsa anatomik özellikleri dikkate alınarak verilmiştir.

Çıplak kayalar gerçekçi bir coğrafyayı anlatırken ikonografik açıdan çekilen çileyi temsil etmektedir. İsa'nın baş kısmında ışık huzmesinin içinde görülen tanrı sağ eli ile İsa'yı işaret eder vaziyettedir. Üç kadın figürü melekleri temsil etmektedirler. Karşı kıyıda duran Vaftizci Yahya ve diğer iki erkek figürünün yaşları birbirinden farklıdır (Görsel 2). Genel olarak resmin Rönesans'ın arkaik bir örneği olduğu görülmektedir. İsa'nın merkeze alınması figür ve kayalıklarda dikkate alan sayısal benzerlik freskte gözlemlenen Rönesans dönemi resminin özelliklerindedir.



**Görsel 2.** *İsa'nın Vaftizi* (Giotto di Bondone, 1305)

Rönesans dönemi ressamlarından Masaccio İtalya'da Rönesans'ın öncüsü olarak bilinmektedir. Perspektif ve figüratif değerler bakımından Rönesans dönemi resim anlayışının en erken örneklerini veren sanatçı, vaftiz konusunu da

işlemiştir. Dine yeni giren *neofitlerin* vaftiz edildiği fresk Santa Maria del Carmine Kilisesi Aile Şapeli'nde bulunmaktadır. Fresk Aziz Petrus'un din değiştirmiş Hıristiyanları vaftiz ettiğini gösterir. Aziz, diz çökmüş genç bir adamın kafasına su dökmek için bir kâse kullanarak sol ön planda durmaktadır. Anakronistik olarak, *mazzocchio* başlık takan iki Floransalı (Brancacci ailesinin üyeleri olduğu düşünülen) resmin sol kenarında Aziz Petrus'un arkasındadır. Vaftiz için sıralarını beklerken ortayı ve sağı gevşek bir insan sırası doldurmuştur. Arka planda, belirgin şekilde abartılı yüksekliğe sahip bitki örtüsüz tepeler bulunmaktadır (Görsel 3). Figürlerin kas yapısı, yüzleri ve kıyafetleri, geçmiş dönem örneklerine göre gelişmiş bir şekilde modellenmiştir.



**Görsel 3.** *Neofitlerin Vaftizi* (Masaccio, 1426)

Piero della Francesca Rönesans dönemi resminde ışığın resmin genelindeki önemini vurgulayan bir sanatçı olarak bilinmektedir. Eserlerinde ritmik kurgu ve geometriye dayanan perspektif, sanatçının en bilinen özelliklerindedir (Berenson, 1950, s. 12-15; Zuffi, 1991, s. 82). Piero della Francesca'nın İsa'nın vaftizi konulu eseri ahşap üzerine *tempera* tekniği ile yapılmıştır. Sansepolcro Katedrali için yapılmış olan sahnenin gerisinde Sansepolcro Kasabası resmin orta aksına gelecek şekilde tasvir edilmiştir. Resmin genelinde sanatçının ustası Domenico Veneziano'nun ışık ile resim anlayışını görmek mümkündür. İsa'nın sağında Vaftizci Yahya klasik anlatıma uygun şeklidir. İsa'nın başının üst kısmında kanatları gökyüzündeki yıldızları anımsatan beyaz güvercin bulunmaktadır. Yahya'nın gerisinde soyunmaya çalışan başka bir erkek figürüne yer verilmiştir. Sağ tarafta klasik anlatımlarda genellikle İsa'nın giysilerini taşıyan melek figürleri bu defa el ele tutmuş vaziyettedirler.

Güvercin, suyun döküldüğü tas ve Yahya'nın aşağıda bulunan eli resmi yatayda simetrik olarak üç bölüme ayırmıştır. İsa'nın sağında bulunan beyaz gövdeli

ceviz ağacı ve gerisindeki diğer ağaç üç meleğin simetrik yerleşimine olanak sağlayan ve üçe bölünmüş dikey alanları oluşturmuştur. Resim dikey olarak ayrıca altın oranla İsa figürü ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). Resmin genelinde geometrik oranlar, perspektif ve ışık kullanımı ön plandadır. Melek figürleri ve arka fonda canlandırılan kasaba dışında geleneksel anlatım benimsenmiştir. Renklerde kontrast kullanımı dikkat çekici bir şekilde belirgindir.



**Görsel 4.** *İsa'nın Vaftizi* (Piero della Francesca, 1450)

Sandro Botticelli Rönesans resminde ağırlıklı mitolojik konuları işleyen bir sanatçıdır. Çalışmalarında zarafet ve güzellik dikkat çekici özelliklerdendir. Genellikle pastel tonları kullanan sanatçı vaftiz konusunu *Aziz Zenobius'un Vaftizi ve Piskopos Olarak Atanması* adlı resminde işlemiştir (Dukertan, Roy, 1996, 20-31). Floransa'nın ilk piskoposu olan Aziz Zenobius'un vaftiz edilmesini konu alan resim omuz hizasında duvara asılan ahşap *tempera* tekniğinde yapılmıştır. Azizin evliliği reddetmesi ve din değiştirerek vaftiz edilmesi canlandırılmıştır. Resimde azizin hayatına tanıklık eden beyaz cübbeli gençler Arınma ve Aziz Zenobius Derneği'nin üyelerini temsil etmektedir. Bir grup resimden oluşan çalışmaların bu derneğin odaları için yapıldıkları tahmin edilmektedir (Callmann, 1984). Kompozisyonda mimari öğeler ile gerçekleştirilen perspektif, pastel renkler, figürlerdeki zarafet, detaylı işleniş dikkat çeken özelliklerdir (Görsel 5).



**Görsel 5.** Aziz Zenobius'un Vaftizi ve Piskopos Olarak Atanması (Sandro Botticelli, 1505)

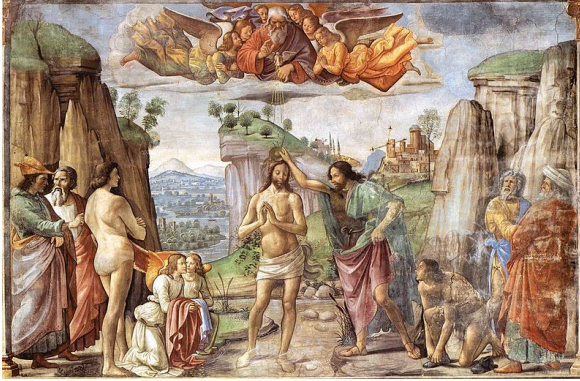
Andrea del Verrocchio tarafından meydana getirilen *İsa'nın Vaftizi* adlı tablo Rönesans dönemi resim sanatında vaftiz konusunda verilen örneklerden bir diğeridir. Resmin sol melek figürü ve manzara kısımları Leonardo Da Vinci'ye atfedilmektedir. Genel olarak atölyenin üyelerinin katkıları ile yapıldığı söylenebilir. Floransa Uffizi Galerisi'nde bulunmaktadır. Tabloda vaftiz töreni Markos, Matta ve Luka İncillerinin anlatılarına uygun olarak kurgulanmıştır. Tablonun konusu Ürdün Nehri kıyısında İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edilmesidir. Tabloda çeşitli simgesel anlatımlara yer verilmektedir. Örneğin hurma ağacı kurtuluşu simgelemektedir. Hurma ağacının altında İsa'nın kıyafetlerini taşıyan iki melek figürüne yer verilmiştir. İsa nehrin içinde resmedilmiştir. Ellerini göğüs hizasında birleştirmiştir. İsa'nın sol tarafında yine nehrin içinde başında hale bulunan cübbe giyinmiş Vaftizci Yahya bulunmaktadır. Yahya elindeki tas ile İsa'nın başından su dökmektedir. Yahya elinde başının arkasına kadar uzanan bir asa tutmaktadır.

Asanın üst kısmında altın bir haç bulunmaktadır. Elinde tuttuğu parşömende "Tanrının kuzusuna bakın" (*Look at the lamb of God*) yazmaktadır. Sahneye, İsa ile hizalı olarak gökyüzünden tanrının iki eli ve ellerin hemen altında bir ışık huzmesi ile çevrelenmiş, İsa'nın başına doğru ışınlar saçan beyaz bir güvercin dahil olmuştur. Böylece İsa'nın kutsallığı güvercin ve tanrının kutsal elleri aracılığıyla vurgulanmaktadır. Bu tasvir biçimi Baba – Oğul – Kutsal Ruh üçlemesini temsil etmektedir. Tablonun arkasında bulunan manzara, resmin genel görünümüne uygun, perspektif değerlerin göz önünde bulundurulduğu bir anlayışla ele alınmıştır (Görsel 6). *Tempera* tekniği ile yapılmıştır (Vasari, 1991, s. 284).



**GörSEL 6.** *Mesih'in Vaftizi* (Andrea del Verrocchio ve Leonardo da Vinci, 1475)

Domenico Ghirlandaio'nun vaftiz freski en sağda bir şehir ile dağlık, kayalık bir arka plana karşı, birçoğu çağdaş giysiler içinde bir grup figürün hâkim olduğu yatay bir düzlemde düzenlenmiştir. Yahya vaftiz etmek için elini İsa'nın başının üzerine kaldırırken İsa resmin ortasında dua eder şekilde, ellerini kavuşturmuş, tasvir edilmiştir. Nehrin sağ tarafında melekler diz çöker. Sol kıyıda bir genç figür vaftiz edilmek için sandaletlerini çözer vaziyettedir. Sırtı izleyiciye dönük başka bir çıplak erkek figür ise sudan yeni çıkmıştır ve vaftizi izlemektedir. Resmin genel ağırlık merkezi İsa'dır. Arka planda *sfumato* tekniği uygulanmıştır. Eserin Leonardo da Vinci'ye ait vaftiz sahnesinden etkilendiği öne sürülmektedir (Chrzanowska, 2016, s. 158) (GörSEL 7).



**GörSEL 7.** *İsa'nın Vaftizi* (Domenico Ghirlandaio, 1486-1490)

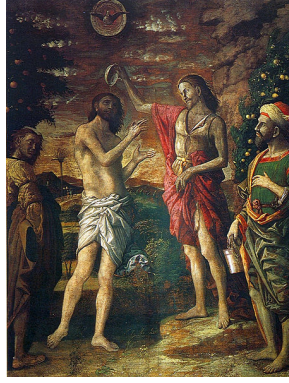
Cima de Conegliano tarafından oluşturulan vaftiz sahnesi Venedik'teki Bragora Kilisesi'nde bulunmaktadır. Vaftizin uzak arka planda iki şehrin olduğu kayalık bir manzaranın ortasında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. İsa önde ve ortada

bulunmakta, elleri dua eder vaziyette, ciddi bir yüz ifadesine sahiptir. Resimde görüş çizgisi izleyicinin ötesinde bir yerlerde kaybolmaktadır. Yahya, İsa'nın başından aşağı su dökerken daha yukarıda durmaktadır. Güvercin, doğrudan İsa'nın başının üzerinde süzülüyor vaziyette olup içten aydınlatılmış bir bulutun hemen üzerinde, Baba Tanrı'yı simgelemektedir. Mavi, kırmızı, sarı ve yeşil melekler gökyüzündeki ilahi varlığı çevreler. İsa'nın bel kısmını çevreleyen perizoma ve etinin beyazlığı bulutların beyazlığını yansıtarak kompozisyonun alt ve üst bölümleri arasında bir süreklilik yaratmıştır. Etkinliğe eşlik eden kutsal melekler, adet olduğu üzere, mavi ve kırmızı pelerinleriyle nehrin sağ kıyısında dururlar. Bu meleklerden biri izleyiciye dönerek resimdeki sahnenin içsel etkinliği ile kilisede bulunan ve görüntüye bakan kişi arasında bir süreklilik çizgisi oluşturmuştur (Herbermann, 1913, s. 772) (Görsel 8).



**Görsel 8.** *İsa'nın Vaftizi* (Cima da Conegliano, 1492)

Andrea Mantegna Rönesans dönemi resminde Antik çağ resim ve heykel sanatını çalışmalarının yansıtmış bir ressam olarak bilinmektedir. Resimlerinde yer verdiği figürler Antik çağ heykellerini andıran anatomik özelliklere sahip olmakla birlikte keskin hatları ile de belirgin şekilde vurgulanmıştır (Kristeller, 1901, s. 7-16). Perspektif konusunda deneysel çalışmaları olan sanatçı çizgisel perspektifi kullanmıştır (Turani, 1993, s. 115; 2000, s. 110). Mantegna, vaftiz sahnesini 1506 tarihli çalışmasında ele almıştır. Resmin konusu İsa'nın vaftizi olup klasik anlatım yapılmıştır. İsa diğer tasvirlerden farklı olarak Yahya'yı takdis eder şekildedir. Figürlerin kıyafetleri, duruşları ve hatları Antik dönem özelliklerine yakındır. Diğer anlatılara nazaran resmin genelinde fantastik bir anlatı ve işlenişten söz etmek mümkündür (Görsel 9).



**Görsel 9.** *İsa'nın Vaftizi* (Andrea Mantegna, 1506)

Giovanni Bellini Erken Rönesans döneminden Yüksek Rönesans dönemine geçiş evresinde çalışmalarını yürütmüş bir sanatçıdır. Resimlerinde dini konular yoğunluktadır. İsa'nın vaftizini konu alan resim, oldukça geleneksel bir kompozisyonda tasvir edilmiştir. Merkezde İsa izleyiciye dönükken, Vaftizci Yahya solda onu bir uçurumun üzerinde vaftiz ediyor ve sağda gösterişli elbiseli üç melek figürü bulunmaktadır. Yukarıda, Kerubiler ve yüksek melekler arasında, Kutsal Ruh'un güvercinini gönderen Baba Tanrı figürü görünür. Sanatçı yüksekte ve sağda bulunan kulübe ile Eski Ahit'e, solda tepelerin zirvesindeki kale ile de Yeni Ahit'e gönderme yapmaktadır (Humfrey, 2004, s. 5) (Görsel 10).



**Görsel 10.** *İsa'nın Vaftizi* (Giovanni Bellini, 1500-1502)

Tiziano Vecellio'nun *İsa'nın Vaftizi* tablosunda çapraz bir çizgide düzenlenmiş üç figür bulunmaktadır (Tükel, 2008, s. 1499-1500). İzleyicinin dikkati doğrudan merkeze yerleştirilen İsa'ya çekilmiştir. Vaftizci Yahya Ürdün Nehri'nin kıyısında

durup Mesih'in başından aşağı su döker vaziyettedir. Sağ alt köşede, siyah giyinmiş bir adam vaftiz anını izlerken tasvir edilmiştir. Bu adamın, resmin siparişini veren Giovanni (Juan) Ram olduğu tahmin edilmektedir. Ram'ın parmaklarında dünyevi evliliğini ve Tanrı ile mistik evliliğini sembolize eden iki alyans takılıdır. Tanrı ile insan arasındaki bahsi geçen mistik evlilik, Rönesans'ın yaygın teolojik inanışlarındanır. Ram'ın siyah cüppesi, İsa'nın beyaz giysilerinin saflığıyla tezat oluşturmuştur. Tiziano, Vaftizci Yahya'nın giysilerinde ve İsa'nın yerdeki cübbesinde kırmızı ve maviyi kullanmıştır. Bu renkler, dini eserlerde gökleri ve yeri sembolize etmek için yaygın olarak kullanılmıştır. Keruvların başları, bulutlardan parlayan bir ışık huzmesinin içinde gizlenmiştir. Arka planda, küçük bir ağaç korusu ve bir çiftlik evi bulunmaktadır. Bu tablo, sanatçının Bellini ve Giorgione'den özerkliğinin başlangıcına işaret etmektedir. Tiziano, Rönesans resminde renk ve manzara dengesine yeni bir yaklaşım geliştirmeye çalışmıştır. Tiziano'nun renk kullanımı yenilikçi olarak kabul edilmiş ve Rönesans sanatında yaygınlaşmıştır. Parlak ve zengin pigmentleri kullanmasıyla tanınan bir sanatçıdır. Tonların harmanlanması ve gölgelenmesi olan *sfumato*yu kullanmıştır. Ayrıca kontrast ve yükseltilmiş bir derinlik yarılması yaratmak için ışığın ve karanlığın kullanımı olan *chiaroscuro* da sanatçı tarafından kullanılan bir başka tekniktir.



**Görsel 11.** İsa'nın Vaftizi (Tiziano Vecellio, 1512)

Paolo Veronese Rönesans resim sanatında renk uygulamalarındaki zenginlikle tanınan bir sanatçıdır (Rosand, 1997; Penny, 2009). Sanatçının vaftizi konu aldığı çalışmasında diğer resimlerin edindiği deneyimleri uygulamaya koyduğu görülmektedir. Tabloda melek üçlüsü ve figürlerin İsa, Yahya ve güvercin üçlüsü kutsal üçlemeye ikonografik bir anlam vermektedir. Resmin genelinde manzara yerine konuya odaklanan bir tavırdan söz etmek mümkündür. İsa kollarını



bağlamış bir şekilde tasvir edilmiştir. Kullanılan renklerle sanatçının bu konudaki öncelikli tavrını ortaya koyduğu söylenebilir.



**Görsel 12.** İsa'nın Vaftizi (Paolo Veronese, 1580)

İlk olarak Vasari tarafından kullanılan Gotik dönem tabiri on ikinci yüzyılda St. Denis Katedrali'nin inşası ile mimari alanında kendini göstermeye başlamıştır. Gotik mimaride yer alan büyük boyutlu cam yüzeylere yapılmaya başlanan vitraylar ile Fransız saray kütüphanesi için ısmarlanan minyatür resimli el yazmaları dönemin resim sanatının ilk örnekleri olarak kabul edilmiştir. Prag, Valencia, Milano, Hamburg gibi Avrupa'nın kuzey ve orta şehirlerinde görülen Gotik üsluplu çalışmalar asıl gelişimini İtalyan şehirlerinde on dördüncü yüzyılda gerçekleştirmiştir. Daha çok dini konuların mistik bir mekân olgusu ile ele alındığı bu resimler titiz detaylar, parlak ve canlı renkler ile Van Eyck, Fouquet gibi sanatçıların çalışmaları ile olgun seviyesine ulaşmıştır. Dini sahnelerde mekân olgusunun Rönesans resmine göre daha arkaik örnekleri görülürken fon olarak sarı renk dikkat çekmektedir (Panofsky, 1985, s. 4). Ayrıca Giovanni Baronzio gibi bazı ressamın ahşap üstüne *tempera* tekniğinde daha önce taş oyma olarak yapılan tarzda İsa'nın hayatını ele alan sahnelerin resme aktarıldığı görülmüştür (Görsel 13) (Brandt, 1937, s. 195).

On dört ve on altıncı yüzyıllarda etkili olmaya başlayan ve sonrasında Rönesans olarak adlandırılan dönemde resim sanatı açısından insanı merkeze alan ve Gotik dönem resminden farklı bir takım özelliklerin meydana geldiği görülmüştür. Başını Giotto'nun çektiği çok sayıda ressam dönemin ekonomik gelişmelerinin de etkisiyle özgür bir ortamda eserler vermişlerdir. Rönesans resminde dini konuların yanında mitolojik konulara yer verilmiştir. Resimde mekân, renk, figür ve perspektif giderek gelişmiştir (Gardner, 1986, s. 526). Rönesans döneminde meydana getirilen vaftiz sahneleri genellikle kilise veya şapel iç mekânları için tasarlanmışlardır. Ancak eserlerin bazıları o zamandan

beri amaçlanan yerlerinden ayrılmış ve şu anda çeşitli müze ve galerilerde sergilenmektedirler (Graham-Dixon, 2012, s. 158). Bu çalışmaları birbirine bağlayan şey, kutsal anlatılara sadık kalan aynı zamanda bol ve nüanslı bir resimsel-sembolik malzemenin gelişimini gösteren temsil birlikteliğidir.



**Görsel 13.** İsa'nın Vaftizi (Giovanni Baronzio, 1335)

Rönesans dönemi vaftiz sahnelerini, ele alınan örneklem dâhilinde, Giotto ve Masaccio tarafından oluşturulan resimlerle başlatmak mümkündür. Bu iki resim aynı zamanda Gotik dönem resmi ile Rönesans dönemi resmi arasında geçişin belirgin ayrışmasını göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Giotto sahnesinde konu bakımından kutsal anlatılara sadık kalındığı gereksiz figür ve anlatılardan kaçınıldığı görülmektedir. Masaccio vaftiz sahnesinde İsa yerine dine yeni girenlerin vaftizine yer vermiştir. Bu durum Rönesans anlayışı ile kırılan katı anlatı kurallarının kırıldığını göstermektedir. Her iki resimde yer verilen figürlere bakıldığında Giotto sahnesinde figürlerin ruh hallerinin Masaccio kadar yansıtılmadığı görülmektedir. Örneğin Masaccio sahnesinde vaftiz olmak için bekleyen gencin üşümüş hali ve vaftiz olan diğer gencin teslimiyet halleri yüzlerinden okunabilmektedir. Yine figürlerin anatomik özellikleri bakımından Giotto örneğinde Gotik dönem resminde giysiler altına gizlenen anatomik özelliklerden nispeten sıyrıldığı ancak Masaccio örneğindeki kadar da ayrıntılı ve başarılı olmadığı gözlenmektedir. Resimde yer verilen arka fon ve mekân olguları bakımından Giotto kutsal anlatıya sadık kalarak arka fonu mavi renge boyayarak detaylandırmak yerine Tanrı figürüne yer vermiştir. Masaccio fonda dağ dizilerine yer vermiş ve figürleri de üçgen şekilde yerleştirerek dağ dizilimi ile uyumlu hale getirmiştir. Masaccio tasvirinde böylelikle perspektif uygulanmıştır. Giotto tasvirinde perspektif daha çok resmin her iki yanına yerleştirilmiş kayalıklar ile verilmeye çalışılan yükseklik perspektifi şeklindedir. Renk kullanımı açısından Giotto örneğinde Gotik dönem

resminde sıklıkla kullanılan altın sarısı rengi hallerle kendini hissettirmeye devam etmiştir. Masaccio örneğinde kırmızı ve mavi renkleri ışık gölge etkisi ile kullanıldığı görülmektedir (Görsel 2-3).

Cima'nın vaftiz sahnesinde gökyüzü ve yeryüzü arasındaki ilahi bağlantıya resmin iki yatay parça olarak tasarlanması yolu ile vurgu yapılmıştır. Renkli keruvlarla ve beyaz bulutlarla donatılan gökyüzünün mavi rengi yeryüzünde İsa'nın yanı başındaki meleklerle giydirilen mavi pelerinlerle dengelenmiştir. Yine beyaz bulutlar İsa'nın beyaz bedeni ve bedenini örten beyaz kıyafeti ile dengelenmiştir. Resmin genelinde kutsal anlatıya sadık kalındığı bununla beraber konunun işlenişinde gökyüzü vurgusu ile nüans farkları oluşturulmaya çalışılmıştır (Görsel 4). Andrea Montegna sahnesinde ise resmin genelinde Antik dönem resim özelliklerinin hâkim olduğu söylenebilir. Figürler Antik dönem heykellerini andırmaktadır. Gökyüzünde kullanılan kızıl renk diğer dönem örneklerinden farklılık arz etmektedir (Görsel 5). Giovanni Bellini vaftiz konulu resminde Rönesans döneminde görülen aynı konulu tasvirlerin olgun bir örneğini ortaya koymuştur. Konu, kullanılan figürlerin sayı ve konumları, renk kullanımı, perspektif uygulamaları ile Rönesansın yenilikçi yaklaşımını bütünsel olarak resimde görmek mümkündür. Ayrıca manzara bakımından renk kontrastları ile oluşturulan yeni bir yaklaşım görülmektedir (Görsel 6). Veronese renk uygulamaları ile tanınan bir sanatçıdır. Ayrıca vaftiz sahnesinde teslis inancı figür sayılarında oluşturulan üçleme ile vurgulanmaktadır (Görsel 7). Giovanni Bellini'nin resminde gözlemlenen koyu ve açık renk kontrastları ve manzarada sfumato tekniği Tiziano ve Veronese'de devam ettirilmiştir (Görsel 9-10). Tiziano'nun vaftiz sahnesinde melek figürlerine sadece gökyüzünde yer verilerek konunun işlenişine farklı bir yorum getirilmiştir. Veronese ise güvercin ve Baba Tanrı figürlerini tekilleştirerek Bellini ve Ghirlandaio işlenişinde gözlemlenen insan silüetindeki tanrıyı klasik işlenişi ile ele almıştır.

Vaftiz sahneleri Rönesans dönemi sonrasında Maniyerist üslup çerçevesinde işlenmeye devam etmiştir. Konuya El Greco (1541-1614) tarafından verilen örnek bu işlenişin çarpıcı örneklerindedir (Calvert, 2016, s. 89, 96, 150). Büyük, dikey tuval, parlak ışık ve canlı renklerden oluşan bir çağlayan olarak düzenlenmiş, arka plan ve ön planda garip uzun figürler yukarıya doğru bir hareket halindedirler. İsa, melekler tarafından üzerinde tutulan kırmızı pelerinin altında, vaftizi almak için diz çöker vaziyettedir, Üstte Baba Tanrı onu kutsar, bu sırada Yahya su dökerken gösterilir. Keruvlar bir eksen etrafında dönerken sahneyi hareketlendirmişlerdir. Yeryüzündeki eylem, yukarı doğru kavisli bir renk dalgasıyla gökyüzüne bağlanmış gibidir. Eser gökyüzü ve yeryüzü bağlantısının verilmesi bakımından Cima'nın mantalitesini akla getirmektedir. Ancak burada figürler, renkler ve kontörler birbirine girift ve hareketlidir (Görsel 15).



**Görsele 14.** *İsa'nın Vaftizi* (El Greco, 1600)

On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda etkili olan Barok dönemde vaftiz sahneleri işlenmeye devam etmiştir. Dönemin resim sanatında yoğunlukla dini ve mitolojik konular işlenmiştir. Figürlerin hareketliliği ve ışığın eşit olmayan dağılımı dönem resimlerinin en genel özellikleridir. Barok dönemde Nicolas Poussin (1594-1665) tarafından yapılan vaftiz sahneleri dikkat çekicidir (Blunt, 1966). Sanatçı 1640'lı yıllarda gerçekleştirdiği vaftiz sahnelerinde Rönesans dönemi uygulamalarından ışık, tonlama, figür sayısı, asimetri ve mekân olgusu gibi konularda ayrılan değişimlere gitmiştir (Görsele 15).



**Görsele 15.** *İsa'nın Vaftizi* (Nicolas Poussin, 1640)

Peter Paul Rubens'in (1577-1640) vaftiz tablosu klasik anlatılara uygun olmakla beraber figürlerin anatomik özelliklerinin hareket halinde verildiği, ağaçların arasından süzülen ışık huzmelerinin detaylı işlenişi, renk kontrastları ve hareket olgusunun belirgin vurgusuyla yeni bir resim anlayışını sergilemektedir

(Midelfort, 1994, s. 58). Bu bağlamda eser Rönesans dönemi resminin durağan ve simetrik anlayışının ışık, renk ve hareketle farklı bir ifade şekline dönüşümüne bir örnek olarak nitelendirilebilir.



**Görsel 16.** *İsa'nın Vaftizi* (Peter Paul Rubens, 1605)

## Sonuç

Rönesans dönemi bir grup sanatçı üzerinden vaftiz sahnelerinin ele alındığı çalışmamızda bahsi geçen sahnelerin Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren sanatsal bakış açısı ile ele alındığı görülmüştür. Bu sahnelerin başlangıçta taş veya fildişi malzemeli liturjik eşyaların üzerine oyma tekniği ile işlendiği gözlemlenmiştir. İfade biçimlerinin zamanla gelişmesi ile vaftiz sahnelerinin el yazması, kiliselerin apsis vb. bölümlerinde ve mozaikler şeklinde işlendiği anlaşılmıştır. Rönesans dönemi ile beraber bu sahnelerin fresk ve tual üzerinde işlenişinde bir artış olmuş ve konu birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. İncelememiz sonucunda Giovanni Baronzio ve Giotto di Bondone gibi erken dönem sanatçıların çalışmalarında kutsal öğretiye uygun bir anlatım, arka fonda altın sarısı renkler ve kontörleri belirgin figürlerin varlığı görülmüştür. Gotik dönem resim sanatında gözlemlenen özelliklerin Rönesans dönemi resim sanatında gerçekleşen değişimlerle farklılıklara uğradığı tespit edilmiştir. Vaftiz sahnelerinde sarı arka fonun manzara şeklinde ve perspektif algısının linear perspektif özellikte olduğu görülmüştür. Masaccio ile başlayan bahsi geçen değişim Piero della Francesca, Sandro Botticelli, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio'nun, Cima de Conegliano, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Tiziano Vecellio ve Paolo Veronese gibi sanatçılar tarafından devam ettirilmiştir. Vaftiz sahnelerinde figürlerde kullanılan anatomik olgunluk, yüz ifadelerinin belirginliği, kullanılan renkler, arka fonda manzara ve kutsal

üçlemeye atıfta bulunan yerleşim mantalitesi dönem sahnelerinin tipik özellikleri arasındadır.

Rönesans dönemi resim sanatında yaşanan üslup değişimleri ve bunların vaftiz sahnelerine olan etkisi Maniyerist ve Barok dönemlerde de devam etmiştir. Bu dönemlerde ışığa, kontrast renklere ve harekete dayanan resim anlayışı vaftiz sahnelerini de etkilemiştir. El Greco, Nicolas Poussin ve Peter Paul Rubens gibi Rönesans sonrası sanatçılarının eserlerine bakıldığında kalabalık ve hareketli insan figürleri, belirli bir yerden süzülen ışık huzmeleri, renklerin zıtlığı ile oluşturulan ışık gölge etkisi Rönesans dönemi örneklerinden ayrılan özelliklerdir. Üslup değişimlerinin yaşandığı bütün bu dönemlerde konu ve şematik işlenişe büyük oranda sadık kalındığı görülmüştür. Vaftiz sahneleri kimi zaman sanatçıların kendi stil ve yorumları ile çeşitlendirip eklemeler yapılmıştır. Bu ekleme ve çeşitlendirmeler konunun ifade yelpazesinin genişlemesinde etkili olmuştur. Çalışmamızla okuyucuya vaftiz sahnelerine başlangıcından Barok ve Maniyerist dönemlere kadar bakabilme ve fikir sahibi olabilmeleri sağlanmıştır. Çalışmanın konu ile ilgili daha sonra yapılacak dönemselleştirme veya tekil çalışmalara kaynaklık etmesi umulmaktadır. Ayrıca bahsi geçen eserlerin dönemselleştirme veya sanatçı özellikleri dikkate alınarak karşılaştırmalı tekil çalışma ve analizlerinin yapılması da mümkündür.

Rahşan Toptaş || Rönesans dönemi resim sanatında vaftiz sahnelerinin bir grup sanatçı üzerinden değerlendirilmesi

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

## Kaynakça

- Artut, K. (2001). Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri (1. baskı). Anı.
- Baronzio, G. (1335). İsa'nın vaftizi [Resim]. National Gallery, Londra.
- Bellini, G. (1500-1502). İsa'nın vaftizi [Resim]. The Chiesa di Santa Corona, Venedik.
- Berenson, B. (1950). Piero della Francesca o dell'arte non eloquente (1. baskı). Electa.
- Blunt, A. (1966). The paintings of Nicolas Poussin: A critical catalogue (1. baskı). Phaidon.
- Bondone, G. (1305). İsa'nın vaftizi [Resim]. Scrovegni (Arena) Chapel, Padua.
- Botticelli, S. (1505). Aziz Zenobius'un vaftizi ve piskopos olarak atanması [Resim]. National Gallery, Londra.
- Callmann, E. (1984). Botticelli's Life of Saint Zenobius. The Art Bulletin, 66(3), 492-496. <https://doi.org/10.2307/3050451>
- Calvert, A. F. (2016). El Greco (1. baskı). John Lane.
- Cartlidge, D. R. ve Elliot, K. J. (2001). Art and the Christian Apocrypha (1. baskı). Routledge.
- Chrzanowska, A. A. (2016). Narrative Fresco and Ritual: Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio and Performative Properties of the Religious Art in Quattrocento Florence (Yayımlanmamış doktora tezi). Durham University, Durham.
- Conegliano, C. (1492). İsa'nın Vaftizi [Resim]. San Giovanni in Bragora, Venedik.
- Damisch, H. (1994). The origin of perspective (1. baskı). MIT.
- Erdem, M. (1993). Hıristiyanlıktaki vaftiz anlayışı üzerine bir araştırma. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi dergisi, 34(1-4), 133-154.
- Eyck, V. (1420). İsa'nın vaftizi [Resim]. Museo Civico d'arte Antica, Turin.
- Francesca, P. (1450). İsa'nın vaftizi [Resim]. National Gallery, Londra.
- Gürkan, S. L. (2012). Vaftiz. TDV İslâm ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/vaftiz>



- Ghirlandaio, D. (1486-1490). İsa'nın vaftizi [Resim]. Santa Maria Novella, Floransa.
- Gombrich, E. H. (2007). Sanatın öyküsü (1. baskı) (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi.
- Graham-Dixon, A. (2012). Sanat atlası (Çev. B. Ünlü, İ. Yılmaz, E. Hakkı ve E. Okutan) (2. baskı). Boyut.
- Greco. (1600). İsa'nın vaftizi [Resim]. Hospital de Tavera, Toledo.
- Herbermann, C. G. (1913). Cima. C. G. Herbermann, E. A. Pace, D.D. Conde, B. Pallen (Ed.), The Catholic Encyclopedia (1. baskı) (s. 772). The Encyclopedia.
- Hartt, F. (1989). Art: A history of painting, sculpture, architecture V. II (1. baskı). Harry N. Abrams.
- Humfrey, P. (2004). Introduction. P. Humfrey (Ed.), Giovanni Bellini (1. baskı) (s. 1-12). Cambridge University.
- Ingo F. W. ve Wolf, N. (2007). Masterpieces of illumination: Codices illustres the world's most famous illuminated manuscripts 400 to 1600 (2. baskı). Taschen.
- Kristeller, P. (1901). Andrea Mantegna (1. baskı). Longman Green.  
<https://www.biblio.com/book/andrea-mantegna-kristeller-paul/d/681159740>
- Mantegna, A. (1506). İsa'nın vaftizi [Resim]. Sant'Andrea, Mantua.
- Martens, M. (2021). Van Eyck's an optical revolution. M. Martens, T.-H. Borchert, J. Dumolyn, J. D. Smet ve F. V. Dam (Ed.), Van Eyck: An optical revolution (1. baskı) (s. 140-179). Hannibal – Msk Gent.
- Masaccio, G. (1426). Neofitlerin vaftizi [Resim]. Brancacci Chapel, Floransa.
- Midelfort, H. C. E. (1994). Mad princes of Renaissance Germany (1. baskı). University of Virginia.
- Munro, T. (1954). Art education (1. baskı). The Bobbs-Merrill.
- Panofsky, E. (1985). What is baroque? In three essays on style (1. baskı). Princeton University.
- Panofsky, E. (2017). İkonoloji araştırmaları: Rönesans sanatında insanlı temalar (1. baskı) (Çev. O. Düz). Pinhan.

- Penny, N. (2009). National gallery catalogues (New series): The sixteenth century Italian paintings (1. baskı). The National Gallery.
- Poussin, N. (1640). İsa'nın Vaftizi [Resim]. National Gallery, Londra.
- Rosand, D. (1997). Painting in sixteenth-century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto (1. baskı). Cambridge University.
- Rubens, P. P. (1605). İsa'nın vaftizi [Fotoğraf]. Royal Museum of Fine Arts, Antwerp.
- Turani, A. (2000). Dünya sanat tarihi (1. baskı). Remzi.
- Tükel, U. (2008). Tiziano. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi 3. cilt (1. baskı) (s. 1499-1500). Yem.
- Vasari, G. (1991). The lives of the artists (Çev. J. C. Bondanella ve P. Bondanella) (1. baskı). Oxford University.
- Vasari, G. (2013). Sanatçıların hayat hikâyeleri (1. baskı) (Çev. E. Gökteke). Sel.
- Vecellio, T. (1512). İsa'nın vaftizi [Resim]. Capitoline Museum, Roma.
- Venturi, L. (1954). Giotto'dan Chagall'e kadar bir resme nasıl bakmalı? (1. baskı) (Çev. M. Erdem). Doğuş.
- Veronese, P. (1580). İsa'nın vaftizi [Resim]. The Uffizi, Floransa.
- Verrocchio, A. ve da Vinci, L. (1475). Mesih'in vaftizi [Resim]. The Uffizi, Floransa.
- Zuffi, S. (1991). Pier della Francesca (1. baskı). Mondadori Arte.

## Extended abstract

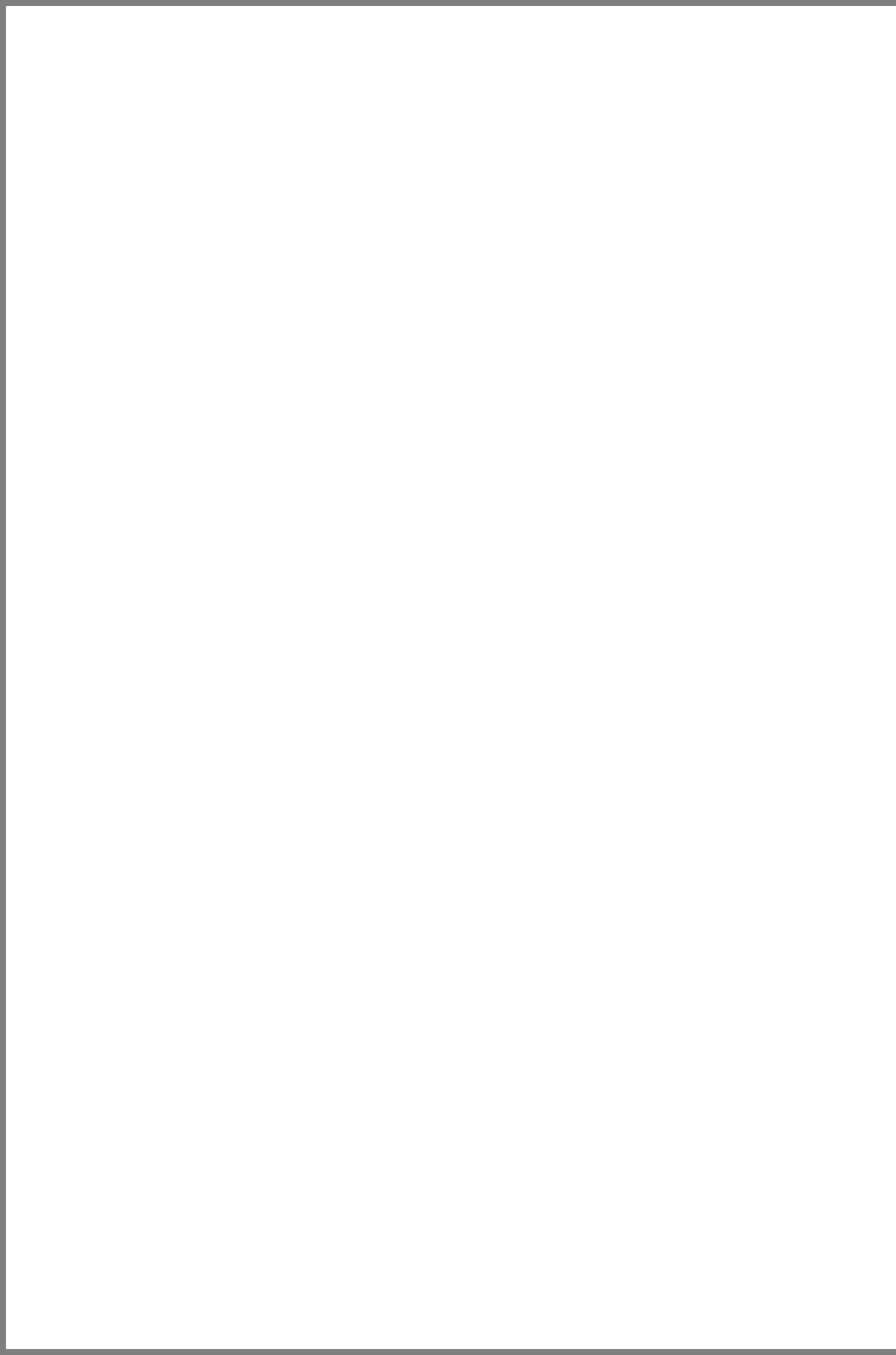
The subject of our study is how the subject of baptism, which was practised by many pre-Christian religions and cultures, was reflected in the painting art of the Renaissance period. Our study, which includes information about the places, production dates, by whom they were made, artists, technical features and styles of the works in question, has been handled with the inductive method. What is the status of this religious ritual in the art of painting from the Gothic period to the end of the Baroque period? An attempt was made to answer the question. Starting from the painter Giotto to Rubens, the general stylistic features of the artists who have dealt with this subject are discussed. The innovations that these artists brought to the painting understanding of the period with their works of art were emphasized again with the subject of baptism.

In the beginning, sarcophagi, liturgical instruments and depictions made with carving techniques in various parts in churches became the subject of painting. This usage of pictures in various parts of the churches became widespread in the Renaissance period. In the Mannerist and Baroque periods, the subject, usually treated on frescoes and wooden panels, began to be transferred to canvas. In general, the subject has been handled in almost every period by adhering to the sacred narratives. These works, the purpose of which is to prepare those who come to the church for the liturgical event, to serve the body and the soul, contain a solid theological unity. This unity is sometimes diversified or diminished by the artist's style and additions. These changes made by the artist have effectively expanded the range of expression.

In the period that started to be effective in the 19th century and was later called the Renaissance, it was seen that a number of features that put people in the center and were different from the Gothic period painting occurred in terms of painting art. Many painters, led by Giotto, produced works in a free environment with the influence of the economic developments of the period. In Renaissance painting, besides religious subjects, mythological subjects were included. Space, colour, figure and perspective have gradually developed in painting. Baptism scenes created during the Renaissance were generally designed for church or chapel interiors. However, some of the works have since been separated from their intended locations and are now exhibited in various museums and galleries. What binds these works together is the unity of representation, which shows the development of an abundant and nuanced pictorial-symbolic material while remaining faithful to the sacred narratives.

Baptism scenes continued to be processed within the framework of the Mannerist Style after the Renaissance period. The example given by El Greco (1541-1614) is one of the striking examples of this treatment. The large, vertical canvas is arranged in a cascade of bright light and vibrant colours, with strangely tall figures in the background and foreground in an upward motion. Jesus is kneeling to receive baptism under the red cloak held by the angels, Above God the Father blesses him, while John is shown pouring water. The cherubim animate the scene as they rotate around an axis. The action on Earth is as if connected to the sky by an upward-curved wave of colour. The work brings to mind the mentality of Cima in terms of giving the connection between the sky and the earth. But here, figures, colours and contours are intricate and dynamic.

Baptism scenes continued to be processed in the Baroque period, which was effective in the 17th and 18th centuries. In the painting art of the period, religious and mythological subjects were handled intensely. The mobility of the figures and the unequal distribution of light are the most general features of the period paintings. Baptism scenes made by Nicolas Poussin (1594-1665) in the Baroque period are remarkable. In the baptism scenes he performed in the 1640s, the artist underwent changes that differed from the Renaissance period practices in subjects such as light, toning, number of figures, asymmetry and space phenomenon.



# Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıılık

## Cinema of evil, cinema of destruction: The new extremism

Azime Cantaş || Doktor öğretim üyesi || Afyon Kocatepe Üniversitesi  
azimecantas@hotmail.com || 0000-0002-9356-3050 

İhsan Koluvaçık || Doktor öğretim üyesi || Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
ihankoluvaçık@gmail.com || 0000-0001-5525-2182 

### Öz

Çağdaş toplumların eleştirel teorileri, büyük bir dönüşümün olduğu konusunda hemfikirdir. Ancak bu çağdaş geçiş, eleştirel olmayan kuramların çoğunda özgürleştirici bakış açılarıyla ele alınırken, eleştirel kuramlarda, sanat ve bilim alanlarını etkileyen toplumsal kriz olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde modern sinemada, gerçekliğin sinemayla kendini onarmaya çalıştığı ve gerçekliğin yanlış bir izlenimini yarattığı, karakterlerin, konuların ortadan kaldırıldığı, yalnızca şiddetin aşırı temsillerinin sapkın yanılsamaları, şok edici ve kışkırtıcı bir şekilde bırakıldığı kurgusal bir evren sunulmaktadır. Bu makale, bu analizi bir başlangıç noktası olarak, dönüşümü, şiddet ve cinselliğin aşırı net temsillerini içeren büyüyen bir film grubunu tanımlamak için kullanılan bir terim olan yeni aşırıılığın filmsele temsillerindeki sonuçlarına odaklanmaktadır. Şiddet, beden ve cinsellik temaları üzerinden mevcut yönetmenlerin, modern bireye ve modern egemenlik biçimlerine yönelik tabularına saldırdığı tespit edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** yeni aşırıılık, fransız yeni aşırıılığı, beden sinema, sinema, çerçeveleme

### Abstract

Today, in modern cinema, a fictional universe is presented where reality tries to repair itself with cinema and creates a false impression of reality, where characters and subjects are eliminated, and only perverted illusions of extreme representations of violence are left in a shocking and provocative way. Taking this analysis as a starting point, this article focuses on the consequences of filmic representations of the new extremism, a term used to describe a growing group of films that include transformation, and over-clear representations of violence and sexuality. It has been determined that the current directors attack the taboos of the modern individual and modern forms of domination through the themes of violence, body and sexuality.

**Keywords:** new extremism, french neo extremism, body cinema, cinema, framing

### Atıf || Citation

Cantaş, A. ve Koluvaçık, İ. (2023). Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıılık. *ARTS*, 10, 85-109.  
<https://doi.org/10.46372/arts.1324781>

**Geliş || Received**  
09.07.2023

**Kabul || Accepted**  
10.09.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir  
This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author



## Giriş

Şiddet kavramı, sanatın çeşitli alanlarında 1970'lerden bu yana yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. O zamandan beri her yıl, özellikle sinemada, diğer tamamlayıcı sinema bileşenleriyle genellikle aşırıılık sınırları içinde inşa edilen daha fazla şiddet içeriği görülür. Bu eğilim, Amerika ve Avrupa filmlerinin yanı sıra diğer ülkelerin filmlerinde de geçerlidir. Asya sinemaları, bilhassa Güney Kore, son dönemde bu tarz etkili ve tanınmış filmler üretmiştir. Ancak, bu eğilime ve içinde üretilen filmlere yakından bakıldığında, yönetmenler arasında şiddet kullanımı konusunda temel bir ayrım olduğu hemen anlaşılır. İlk olarak yalnızca ticari amaçlarla kullanılan şiddet; bu yüzden filmsel anlatımın ve görselliğin ana tamamlayıcı parçası olarak düşünülür ve yoğun bir şekilde kullanılır; ikincisi ise çağdaş ileri sanayi toplumlarının radikal bir eleştirisi için filmsel anlatımın ve görselliğin ana tamamlayıcı parçası olarak kullanılan şiddet söz konusudur. Bu çalışmanın sınırları nedeniyle, birinci tür örnek filmler hariç tutularak, ikinci tür filmler üzerinde yoğunlaşmıştır. İkinci tür içinde, sürrealizmden avangarda kadar son iki yüzyılın sanatsal hareketleriyle dolu geniş bir coğrafya ve zengin bir arka plan ayırt edilebilir. Bu bağlamda adına Fransız yeni aşırıılığı denilen bir sinema hareketi veya eğilimi ya da bir grup saygın yönetmenler topluluğu ortaya çıkmıştır. Terminolojiyi çevreleyen bilimsel ve sinematik tartışmalara rağmen onları "aşırılık yanlıları" veya ayırt edici bir film diline sahip yönetmenler olarak tanımlamak için oldukça fazla kanıt mevcuttur. Bu yönetmen grubu, film yapıcılığını en yüksek düzeyde somutlaştırmaktadırlar. Bunun yanı sıra ekranda görülmesine alışık olunmayan ekran tasvirleriyle sınırları zorlamaktadırlar. Burada dikkate alınmayı gerektiren en önemli konu, ekran görüntülerini nihai sonuca götürmek için kullandıkları "özel dili" oluşturan şeydir (Çolak, 2011, s. 491-492).

1950'lerin sonundan itibaren Fransız sineması dünya sinemasını etkileyecek bir harekete sahne olmuş ve Fransa'da ortaya çıkan yeni dalga hareketi başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde hem estetik hem de tematik anlamda yeni bir sinema dilinin habercisi hâline gelmiştir. Yeni dalga sinemasının etkileri 1960'lar, 1970'ler hatta 1980'ler boyunca farklı katmanlarda dünyanın birçok bölgesinde kendisini hissettirmeye devam etmiştir. 1980'ler ve 1990'lara gelindiğinde özellikle Fransız sineması açısından bir duraklama dönemine geldiğini söylemek mümkündür. Ancak yine de Fransız sineması bir sinema geleneğine sahip olmasının artı değerini 1990'lar boyunca da elde etmeye devam etmiştir. 1990'ların ortası, 2000'li yılların başından itibaren Fransız yeni dalga sinemasının etkilerini taşıyan yeni bir sinemacı kuşağı; şok edici, kışkırtıcı, acımasız ve tavizsiz filmlerle sinemada yeni bir tarz sinemacılık ortaya çıkartmışlardır. Bu yeni film yapımı, yalnızca Fransız sinemacılarını değil Avrupa'da ün yapmış olan birçok sinemacıyı etkilemiştir.

Sinemacılar arasında çoğunluğu Fransız olmak üzere farklı ülkelerden yönetmenler söz konusudur. Michael Haneke, Claire Denis, Francois Ozon, Gaspar Noé, Lars von Trier, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Catherine Breillat, Lukas Moodysson, Ulrich Seidl ve Marina de Van gibi sinemacılar yeni aşırıçılık terimi altında ön plana çıkmışlardır. Bu sinemacılar keskin, gözü kara ve tavizsiz film yapımını en üst düzeyde somutlaştırmışlardır.

## Yöntem

Çalışma, çağdaş toplumu tecrit edici; öngörülemez bir şekilde korkunç ve tehditkâr, kişisel ilişkilerin parçalandığı, kâbus gibi bir dizi karşılaşma olarak tasvir eden, şok edici ve kışkırtıcı bir film stili olan Fransız yeni aşırıçılığına odaklanmıştır. Fransız yeni aşırıçılığı çalışmanın evrenini oluştururken, örneklem olarak *Trouble Every Day* (*Her Gün Başka Bir Bela*, Claire Denis, 2001), *Irréversible* (*Dönüş Yok*, Gaspar Noé, 2002), *Twentynine Palms* (*Yirmi Dokuz Palmiye*, Bruno Dumont, 2003) filmleri ele alınmış ve çerçeveleme analiziyle incelenmiştir. Çerçeveleme analizi, filmlerin ve romanların niteliksel, bütüncül bir bakış açısıyla inceleme fırsatı sunan işlevsel bir yöntemdir. Çerçeveleme teorisi; sosyoloji (sosyal hareketler), psikoloji, siyaset (yönetim bilimi) ve medya gibi alanlarda kullanılan önemli bir inceleme yöntemidir (Entman, 1993; Gök Demir, 2010). Kuramsal olarak çerçeveleme kavramını ilk kez Erving Goffman (1974) kullanmıştır. Sosyoloji alanında gelişen çerçeveleme kuramı giderek iletişim araştırmalarının da önemli bir çalışma alanı hâline gelmiştir. Todd Gitlin (1980, s. 6) çerçeve kavramını detaylandırarak en etkili şekilde özetlemiştir: “Çerçeveler, neyin önemli olduğuna ve neyin var olduğuna dair küçük örtük teorilerden oluşan seçme, vurgu ve sunum ilkeleridir.” Yönetmen sinemada çerçevesini belirlerken, sınırlar çizer, ışığı, mekânı seçer ve bir bağlam oluşturur. Çerçevelemek, neyin önemli olduğunu ve neyin tercih edildiğini göstermektedir. Gerçekliğin belirli alanlarını seçerek ve bunları iletişimsel bir bağlamda önemli noktaya taşıyarak bir sorunun tanımını, etik değerlendirmesini, neden sonuç bağlamını ve çözümlerini açığa çıkaran bir yöntemdir. Bu aynı zamanda gündemde olan ya da vurgulananın değil, dışarıda bırakılanın da çerçeveleme kapsamında olduğunu göstermektedir (Entman, 1991, s. 7). Yönetmenler tarafından oluşturulan çerçeveler, anlatıda öne çıkan anahtar kelimeleri, metaforları, kavramları ve sembolleri görsel imgelerle somutlaştırır ve hikâyedeki olaya dair belirli bir anlayış geliştirmede ve olayı algılamada belirleyicidir (Akmeşe, 2019, s. 6). Bu bağlamda çerçeveleme analizi yöntemi ile çalışmada Fransız yeni aşırıçılı yönetmenlerin sanat anlayışları, felsefi bakış açıları ve temsil ettikleri sanat akımları gibi unsurların açığa çıkarılması hedeflenmektedir.



*Trouble Every Day*, *Irréversible*, *Twentynine Palms* filmlerinin dünya çapında etkili olması, politik eleştiriyi kışkırtıcı ve sarsıcı bir biçimde yansıtmaları, gösterimlerinin sansasyon yaratması gibi nedenler, bu makalede konu edilmesini sağlamıştır. Modern sinemada etki bırakan aşırı yönetmenlerinin en temel nedenlerinden bazıları da modern toplumu, postkolonyalizmi, Batı dünyasını ve yabancılaşmayı izleyici konforuna saldıracak bir biçimde sinemaya aktarmasıdır. Aşırıılık üzerine Türkiye’de yapılan sınırlı çalışmaların henüz kapsamlı ve derinlikli olmaması dikkat çekicidir. Bu anlamda çalışmada, aşırı yönetmenlerin örnek filmleri üzerinden tematik ve biçimsel özelliklerinin çerçeveleme analiziyle ele alınması oldukça önemlidir. Bu çalışmanın sinematik felsefe ve sinema sosyolojisi bağlamında literatüre katkı sunacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında şu sorulara yanıt aranmıştır: Fransız yeni aşırı filmlerin tematik ve biçimsel özellikleri nelerdir? Yönetmenler neden böyle bir film yapımı yarattılar? Yönetmenler karakterlerini oluşturmak için hangi çerçeveleri kullandılar? Filmlerde oluşturulan çerçeveler ne tür mesajlar içeriyor? Bu filmler, klasik sinema filmlerinden hangi yönleriyle ayrılıyor?

## Aşırı sinema

Sinemasal anlamda yeni aşırıılık bir dizi çağrışımla yüklü olarak ortaya çıkan oldukça tartışmalı bir terimdir. Bu bağlamda ne anlama geldiğini en baştan açıklığa kavuşturmak önemlidir. Buradan yola çıkıldığında yeni aşırı sinema kavramından önce aşırı sinema kavramından kısaca da olsa bahsedilmesi gerekmektedir. Aşırı sinema, kötülüğün sineması, iğrençliğin sineması ifadeleri çağdaş Fransız sineması üzerine makalelerde ortaya çıkanlardan bazılarıdır (Beugnet, 2007, s. 16). Son on yılda, *Oxford Film Çalışmaları Sözlüğü*’nde “özellikle toplumsal adetlerin açık tasvirleriyle sansür ve yine toplumsal adetlerin kodlarına meydan okuyan bir grup film” (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 152) olarak tanımlanan aşırı sinemanın doğuşuna tanık olunmuştur. Bu eğilim yalnızca Kuzey Amerika ekranlarına sızmakla kalmamış, aynı zamanda uluslararası pazar niteliğindeki çeşitli festivallerde de öne çıkmıştır. Mattias Frey (2014, s. 145-146) aşırı sinemayı tarif ederken 2010 yılından itibaren yıllar içinde geriye giderek aşırı sinemanın şiddet, cinsellik ya da diğer grafik içerikleri sebebiyle eleştirel ve popüler tartışmalar yarattığını ve bu bağlamda kaliteli filmler üreten bir trend olduğunu ifade eder. Ona göre Michaël Cohen’in *It Begins with the End* (2010), Lars von Trier’in *Antichrist* (Deccal, 2009), Michael Winterbottom’un *9 Songs* (9 Şarkı, 2004) ve Gaspar Noé’nun *Irréversible* filmleri aşırı sinema örnekleri olarak yer almaktadır. Özellikle DVD tanıtımlarında “dünya sineması”, “bağımsız” ya da “sanat sineması” (*arthouse*) bölümlerinde yer alan bu yapım trendi, sanat ve sömürü arasındaki kültürel olarak belirlenmiş

sınırların ihlal edilmesine dayanır. Eleştirmenler, bu eğilimi tanımlamak için “yıkıcı sinema”, “auteurün seks sineması”, “post-porno” veya “cinsel içerikli sanat filmi”nden “yeni aşırıçılık” ve “aşırılık sineması”na, “izlenemez” filmlerden “kötü hissettiren” filmlere kadar bir dizi deyim geliştirmişlerdir (aktaran Frey, 2014, s. 145-146) aşırı. Bu ifadelerin yanı sıra aşırı sinemayı; Fransız yeni aşırıçılık sinemacıların etkilendikleri sinema olmakla birlikte özellikle tecavüz ve işkenceyi de içine alan, cinsellik ve şiddeti açık bir biçimde ortaya koyan, bu bağlamda sansür ve toplumsal adetlerin oluşturduğu kurallara karşı gelen bir sinema olarak tanımlanmaktadır. Özellikle 1960’ların ve 1970’li yılların tabuları yıkan filmleri aşırı sinemanın parçası olmakla birlikte dönemin önemli sinema hareketlerinin anomalileri olarak da değerlendirilir (Frey, 2016, s. 6).

Aşırı sinemayı; korku, pornografi, sömürü filmleri ve kült denebilecek filmlerle ilişkilendirmek mümkündür (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 152). Ancak salt bunlarla ilişkilendirmenin de ötesine geçen tespitlere de rastlanmaktadır. Bu noktada bazı aşırı (*extreme*) filmler; yüksek sanat ürünü, ciddi yapımlar olarak ifade edilirler ve korku, pornografi, istismar ya da şiddet içeren filmlerden ayrılırlar. Ancak onların da ötesinde aşırı sinema; zamanın şiddetine, dehşetine ve adaletsizliklerine karşı bir direniş hareketi olarak da ifade edilebilir. Elena del Río (2016, s. 4) aşırı sinemayı; David Lynch, Michael Haneke, Rainer Werner Fassbinder, Carlos Reygadas, Takeshi Kitano ve Lars von Trier’in filmlerinde var olan toplumsal ve politik değerlere dair oluşturulan angajman ahlakına karşı bir direniş hareketi olarak değerlendirir. Buna bağlı olarak da ahlaki sistemin kendisini sorunlu addederek içinde bulunulan krizlerin temelinde ahlaki sistemin kendisini görür ve bu noktada aşırı yönetmenlerin filmlerini bir anlamda yıkımın zarafeti olarak değerlendirir. Troy Bordun da (2017, s. 5) aşırı sinemanın birçok film yapımcısının önceden belirlenmiş genel bir kategori veya kategoriler içinde film üretmeyi tercih etmemesi anlamında meydan okuma olduğunu belirtir. Bu noktada yönetmenler hazmedilmesi zor içerik, biçimsel ve estetik kodlarla oynayarak karşı duruş geliştirirler.

Aşırı sinemayı tanımlama noktasında farklı yaklaşımların olduğu bilinmekte bu kapsamda sinema eleştirmenleri, akademisyenler ve yazarların kavramla ilgili bir uzlaşım içinde olmaları mümkün gözükmemektedir. Mattias Frey (2016, s. 4) aşırı sinemanın soy kütüğünü sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllara kadar götürür. Thomas Edison’un *The Kiss* (1896) ve *Electrocuting an Elephant* (1903), Luis Buñuel’in *Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği)*, Stanley Kubrick’in *A Clockwork Orange (Otomatik Portakal)*, 1971) ve Nagisa Oshima’nın *In the Realm of the Senses (Duyular İmparatorluğu)*, 1976) adlı yapımlarında film sanatının cinsellik ve şiddeti, hoşgörülü bir yakınlıkla tasvir ettiğini belirtir ve bu projelerin yeni aşırıçılık sinema üzerindeki etkisine değinir. Bununla birlikte aşırı sinema, sanat sineması ve kışkırtıcı içeriğe sahip sinema arasında bir bağ

kurmakta ve 1960'ların ve 1970'lerin Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Mario Bava gibi tabuları yıkan yönetmenlerini ve filmlerini öncülü olarak kabul etmektedir. Aşırı sinemanın köklerini edebiyat alanında aramak daha doğru olacaktır. Bu kapsamda Marquis de Sade, Jean Genet, George Battaille gibi yazarlar ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte gerçeküstücü, postmodern estetik hareketler de aşırı sinemacılar tarafından beyaz perdeye aktarılmışlardır (Kalender, 2021, s. 912).

Aşırı sinema denildiğinde eleştirmenlerin büyük bölümü Fransız yeni aşırılığı, *Asya extreme*, Avusturya'nın kendini kötü hissettiren filmleri gibi farklı ulusal ve bölgesel sinemaların ifadeleri olarak değerlendirebilmektedir. Dolayısıyla aşırı sinema, küresel ölçekte sadece Avrupa sinemasıyla sınırlı değildir. Özellikle Güney Kore, Japonya, Amerika, Filipinler, Meksika gibi ülkelerde de örneklerine rastlanan bir sinema olarak ifade edilebilir (Horeck ve Kendall, 2012, s. 7). Aşırı sinema ile ilgili söylenmesi gereken bir diğer durum ise aşırı sinema filmlerinin yalnızca tematik anlamda benzerliğin ötesine geçtiklerine yöneliktir. İçerik olarak görülen benzerliğin yanı sıra aşırı filmlerde Aaron Michael Kerner ve Jonathan L. Knapp'in de belirttiği gibi (2016, s. 2) kompozisyon, ses tasarımı, kurgu stratejileri gibi noktalarda da benzerlikler olduğu söylenmektedir.

Aşırı sinema filmleri kimi yazar ve eleştirmenler tarafından korku filmleriyle sınırlandırılmış olsalar da aslında korku filmleri değildirler. Türsel anlamda korku ile ilişkilendirilebildikleri nokta, genellikle izleyiciyi dehşete düşürme ya da şok etmedir. Bu bağlamda korku sinemasıyla aralarında bir etkileşim olduğu söylenebilir. Özellikle seksin, şiddetin ve cinsel şiddetin gösterildiği sahnelerde izleyicinin zevkten çok tiksinti duygusuna kapıldığını gözlemlemek mümkündür. Buradaki şiddet, filmler üzerinden izleyiciyi hedef almaktadır. Korkunun yanı sıra şiddet ya da cinsel şiddet içeren bütün filmleri de aşırı sinemanın içinde kabul etmek mümkün gözükmemektedir. Yeni aşırı filmleri tanımlamak için kullanılan terimlerin çeşitliliğine rağmen<sup>1</sup> akademisyenler, "açık ve grafik fiziksellğe" dönüşün 1990'lardan bu yana Fransız sinemasında önemli bir eğilim oluşturduğu konusunda hemfikirdirler (Williams, 2009, s. 188). Bu eğilimin ayırt edici özellikleri arasında "tür sınırlarının göz ardı edilmesi" ve bir sanat sineması estetiğini "geleneksel olarak kan, porno ve korkuyla ilişkilendirilen şok taktikleri" ile birleştirme eğilimi yer almaktadır (Beugnet, 2007, s. 36).

Bu filmlerin çoğu, cinsellik, şiddet ve cinsel şiddetin giderek daha açık temsillerini sunar; öyle ki, izleyiciler bazen kendilerine, bunların kurgusal bir temsilinden ziyade bir belgeyi gerçekten görüp görmediklerini sorarlar. Aşırı sinemanın özelliklerinden biri de sanat,

<sup>1</sup> Yeni aşırılıkla ilgili yapılmış olan diğer bilimsel çalışmalarda "duyum sineması" (Beugnet, 2007), "beden sineması" (Palmer, 2006), "saf sinema" (Russell, 2010) veya "aşırı gerçekçilik" gibi terimler kullanılmıştır (Williams, 2009).

eğlence, belgesel ve pornografi arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktır (Brown, 2013, s. 27).

Aşırı sinema filmlerinde gerçeklikle temsilin (olayların kendisi ile olayların temsili noktasında) birbirinin yerlerine geçme durumu söz konusudur ya da bu noktada bir bulanıklıktan bahsetmek gerekir. Bu filmlerin bir bölümü, çoğunlukla yüksek sanat ürünü olarak değerlendirilir. Diğer bölümü ise daha çok kült, korku, pornografi ya da sömürü filmleri olarak ele alınmış ve genel anlamda eleştirilmişlerdir. Bu noktada aşırı sinemayı saf bir sinema biçemi ya da türü olarak ele almaktan ziyade melez ya da saf olmayan bir tür/biçem olarak ele alıp değerlendirmek doğru olacaktır. Aşırı sinema genel olarak dünya çapında festivallerde gösterimlerini yapan, önemli sinemalarda oynayan, internet ortamında ya da video mağazalarında dünya sineması, bağımsız sinema ya da *arthouse* sineması kategorisinde değerlendirilen yapımları kapsamaktadır (Frey, 2016, s. 6-7).

Aşırı sinemanın genel bir çerçevesi çizildiğinde aşağıdaki kriterlerin yerine getirilmiş olduğu öngörülür ancak bunların tamamını yerine getirip getirmediği noktasında kesin bir ifade kullanmak söz konusu değildir. Kriterlerin tümü olmasa da bir filmi aşırı sinema olarak adlandırmak mümkün hâle gelmektedir. Bununla birlikte bir film şu maddelerin ne kadar fazlasını içeriyorsa aşırı sinema olarak adlandırılacak sinemaya o kadar yaklaşılmaktadır (Frey, 2016, s. 7-8):

- “Cinselliği ve şiddeti açıkça tasvir etmek veya tema olarak bunları ön plana çıkarmak,
- Bir sanat sineması formunu veya tarzını kullanmak,
- Alımlanmasında tartışma yaratmak (açık seks, şiddet veya algılanan tür geçişleri nedeniyle),
- Ana akım ve teması olmayan sanat filmleri festivallerinde gösterilmiş olmak,
- *Arthouse* film zincirlerinde ya da bağımsız sinemalarda amatör olarak gösterilmek,
- Film yapımcıları tarafından röportajlarda kasıtlı olarak sanatsal veya kışkırtıcı kamusal gösteriler olarak konumlandırılmak (örneğin rahatsız edici, meydan okuyan vb.),
- İnternet forumlarında, hayran kültür sitelerinde sanat, sanatsal sömürü, tartışmalı, tahrik edici veya rahatsız edici olarak tartışılmak.”

## Fransız yeni dalgasından yeni aşırıçılığa

Yeni aşırıçılık kavramının ortaya çıkış süreci 2000'li yılların başına rastlamaktadır. Ancak hareketin başladığı ve bittiği tarihlere dair bir netlik söz konusu değildir. Çeşitli sinema yazarları, eleştirmenler ve akademisyenler konu üzerine yazdıkları metinlerde bu durumu tartışmışlar ancak net bir karara varamamışlardır.<sup>2</sup> 2004 yılında sinema yazarı ve eleştirmen James Quandt (2011a) *Artforum* dergisinde yazdığı *Flesh & Blood: Sex And Violence In Recent French Cinema* adlı makalesinde ilk defa kavramdan bahseder. Quandt, *Twenty-nine Palms* filminden yola çıkarak dönemin Fransız yönetmenlerine karşı çeşitli eleştiriler getirir. Aşırı sinema içindeki Fransız yönetmenlere yönelik bir tanımlamada bulunmuş ve yönetmenlerin içinde bulunduğu hareketi Fransız yeni aşırıçılığı olarak adlandırmıştır. Bu durum, hareketi onadığı anlamına gelmemektedir. Hatta meseleye eleştirel bir yaklaşımda bulunduğu da söylenebilir. Çünkü özü itibariyle harekete dair tartışmalar filmlerin çekilmesine paralel olarak 2000'li yılların başından itibaren hız kesmeden artmıştır. Özellikle 2000'li yılların başından itibaren kavram yayılmaya başlamış ve Avrupa'daki çeşitli yönetmenleri de içine alacak şekilde genişlemiştir. Quandt (2011b, s. 210-211); Gaspar Noé, François Ozon, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Catherine Breillat gibi Fransız yönetmenler başta olmak üzere Avrupa sinemasından Michael Haneke, Lars Von Trier, Ulrich Seidl gibi yönetmenler arasında bazı ortak özellikler bulmuş ve onları "aşırı gerici" olarak adlandırmıştır.

Andrea Butler (2012, s. 27) Fransız yeni aşırıçılığının köklerini, sapkınların ve ahlaksızların hikâyelerine dayandıran "Fransız vahşet tiyatrosu" olarak da anılan ve başta Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, George Bataille gibi yazarların eserlerini perdeye yansıtan 1897 yılında kurulan ve 1960'lı yıllarda kapanan Grand Guignol adlı tiyatro salonuna dayandırır. Oyunlarda açık vahşet sahneleri, kesme, parçalama, sakatlama ya da yaralama görülmektedir. Bu tiyatro, *slasher* ya da vahşet sineması gibi alt türlere kaynaklık etmiş olsa da Fransız yeni aşırıçılığı da bu tiyatrodan oldukça etkilenmiştir. Martine Beugnet de (2011, s. 29) durumu "yakın zamandaki Fransız sinemasının hiçbir yönü, 1990'ların sonlarında öne çıkan sözde 'yeni aşırı' fenomen kadar müphemlik ve tartışma yaratmamıştır" şeklinde ifade eder. Köklerini Grand Guignol geleneğinde ve Louis Feuillade'nin ilk dizilerinde bulsa da aslında savaş sonrası dönemin önemli etkisi vardır. Fransız sinemasının "aşırı" biçimlerinin öneminin kavranabileceği yaygın bir arka plan olarak kalan bu söylemsel ve sanatsal pratiklerin kurulması savaş sonrası döneme rastlamaktadır.

<sup>2</sup> Fransız yeni aşırıçılığı hareketi parlak ve hızlı bir şekilde 1990'ların sonlarında başlamış ve kimi eleştirmenlere göre 2008'de Fransa'da çekilmiş olan *Martyrs (İşkence Odası, Pascal Laugier)* filmi ile sona ermiştir (Quandt, 2011b, s. 210-211).

Yeni aşırıçılığın köklerini sadece bu hâliyle değerlendirmemek gerekir. Tanya Horeck ve Tina Kendall (2011, s. 2) sinemadaki yeni aşırıçılığı, yirminci yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyılın başlarında, sadece gösterilenle ilgili olarak değil, bu filmlerin seks ve şiddeti, filmler ve izleyicileri arasındaki ilişkiyi sorgulamanın bir aracı olarak konumlandıklarını belirtirler. Yeni aşırıçılığın filmleri, bir hitap tarzı olarak uyumlu provokasyon uygulamalarında, tepki kavramını ön plana çıkararak, pasif veya ilgisiz bir izleyici kavramını sorgulayan, sorgulatan ve çoğu zaman izleyiciyi aktif hâle getiren bu yönüyle de modern ya da çağdaş sinemaya göz kırpan unsurlara sahiptir.

Quandt'a göre (2011a, s. 19) aşırı sinemanın da ötesinde yeni aşırıçılığın filmlerinde son dönemdeki kasıtlı sınır aşma eğilimi kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra aniden her tabuyu yıkma, iç organ, her kareyi etle doldurma gibi klasik sinemada pek de görülmeyecek, daha çok korku ya da benzer film türlerinde görülebilecek görüntüler, yeni aşırıçılığın belirleyicileri olarak nitelendirilmiştir. İstismar filmlerinin ve pornonun kaynağı olan görüntülerin; toplu tecavüzler, vurmalar, kesmeler, kör etmeler, yamyamlık, sadomazoşizm ve enstestini bu filmlerde açık bir biçimde gösterildiğini belirtir (Quandt, 2011a, s. 19). Ödün vermeyen vahşet ve şiddetin içgüdüsel yapısı, toplumsal cinsiyetin, kültürün, sanatın, ontolojik ve etik konumunu sarsan sinematik bir hareket olan Avrupa'nın yeni aşırıçılığını karakterize etmiştir (Günevi Uslu, 2022, s. 89).

Bu kapsamda Fransız yeni aşırıçılığını bir grup Fransız yönetmenin 1990'lardan itibaren filmlerindeki ortak temaların, kaygıların, estetik özelliklerin ve görsel dilin ürünü olarak değerlendirmek mümkün hâle gelir. Bu tür filmler sıklıkla tecavüz, nekrofil ve kendini yaralama gibi "şok edici eylemler" içerir (Vincendeau, 2007, s. 205). Mauro Resmini (2015, s. 162) yeni aşırıçılığın filmlerinin tutarlı bir biçimde ihlal edici bir yanlarının olduğunu altını çizerek. Bu filmler, cinsellik ve şiddetin istisnai bir biçimde grafik tasvirlerini sunarlar ve genellikle şok edici, korkunç ve iğrenç olanı ayrıcalıklı kılan bir estetiğe sahiptirler ve yeni nesil bir sinema dili geliştirmişlerdir. Buradaki iğrençlik, sapkınlığa benzetilebilir. Julia Kristeva'nın da ifade ettiği gibi (2014, s. 28) iğrenç olan aynı zamanda sapkındır: "Çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır."

Olivier Joyard, *Cahiers du cinéma*'daki bir denemesinde Fransız yeni aşırıçılığı olarak tanımlanan yönetmenleri "çağdaş avangardın altını üstüne getirmeye çalışan" bir grup film yapımcısı olarak nitelendirir (2002, s. 11): "Hammadde olarak görüntünün kendisinden inşa etmek, renklerin ve sesin önemine dikkat çekmek, parça parça hikâye anlatımı kullanmak... Sinemaya aşırı şiddetli bir deneyim olarak inanmak." Bunlar anılan film yapımcılarının ortak özellikleri olarak görülebilir. Bu özelliklerin büyük bölümü 1960 sonrasında daha da fazla

ön plana çıkmış olan çağdaş anlatının ya da modern sinemanın sınırları içindedir.

Yine de tüm eleştirmenler, yeni aşırıılığı mutlak bir hareket olarak tanımlamaz ya da bir manifesto bağlamında bir araya geldiklerini ifade etmezler; ancak köklü yönetmenler adına belirli bir tür film yapmaya başlamak için bilinçli bir karar vererek, filmlerini çekmeye başladıkları iddia edilir. Bu filmlerin amaçları farklı olmasına rağmen, ortak noktaları vardır; yönetmenler, izleyicilerini şoke etmek için kasıtlı olarak aşırıya kaçmayı ve cinsellik ile şiddeti karıştırmayı seçmişlerdir. Bu kapsamda yönetmenlerin filmlerini izleyen izleyicilerin gerçekten şok olduklarına dair görüşler mevcuttur (Horeck ve Kendall, 2011, s. 1-4). Hollywood tarafından parıltılı kurmacalar gibi maskelenmemiş, aksine çok daha kaba ve doğal görünen bir yaklaşımla gösterilmiştir; bu durum da bu filmleri tasvir ettikleri açısından daha gerçekçi kılmıştır. Bir bakıma, yönetmenler, ne kadar çok tabuyu kırabileceklerini görmek ve öncelikle ahlaki ve onun mutlaklarını kışkırtmak için izleyicilerini rahatsız edici gerçeklerle karşı karşıya getirmiştir. Bu kapsamda Fransız sinemasında köklü yönetmenler de bu akımın parçası sayılan filmler yapmışlardır.

Fransız yeni aşırıılığı kapsamında sınıflandırılan film örneklerine bakıldığında tematik olarak farklılık gösterdikleri görülmektedir. Filmlerden bazıları arzunun doğasıyla ilgilendirir, özellikle Catherine Breillat ve Claire Denis filmlerinde bu durumun örneklerine sıklıkla rastlanır, bazıları ise küresel kapitalizmin insanları bedenlerine nasıl yabancılaştırdığını araştırır. Marina de Van'ın *Dans ma Peau (Derimin Altında, 2002)*, Olivier Assayas'ın *Demonlover (2002)*, Gaspar Noé'nin *Irréversible* ve Xavier Gens'in *Frontière(s) (Sınır(da), 2007)* gibi filmleri çağdaş Fransa'nın kasvetli bir resmini çizerken, ırkçılık ve yabancı düşmanlığıyla ilgili toplumsal endişeleri ve gerçekleri yansıtır. Tasvir ettikleri dünyalar ve insanlar Fransa'nın güneyinde yaz tatilinde olan bir ailede, Paris'in iş bölgesinde bir ofis binasında genç bir yöneticide, siyasetin hayatlar üzerindeki tehdidiyle mücadele eden göçmenlerde, bir partiden eve dönerken kadına yönelik cinsel saldırıda olduğu gibi Fransız orta sınıfına aittirler.

## Fransız yeni aşırıılığında beden, cinsellik ve şiddet

Aşırıık sinemada ve 1990'lardan itibaren ortaya çıktığı düşünülen Avrupa aşırıılığında ve Fransız yeni aşırıık sinemasında beden, cinsellik ve şiddet filmlerdeki en önemli kesişim noktalarını oluşturmaktadır. Filmlerde açık bir biçimde şiddet olgusu işlenir ve beyaz perdede izleyiciyle dolaysız bir biçimde buluşturulur. Adeta izleyicinin izlediği şeylerden tiksinişmesi istenmektedir. Bu kapsamda bu çalışmada 2000'ler başında gösterime girmiş olan üç Fransız filmi değerlendirilmiştir. Bu filmlerden ilki yönetmenliğini Claire Denis'in yaptığı 2001

yapımı *Trouble Every Day* filmidir. İkincisi yönetmenliğini Gaspar Noé'nin yaptığı 2002 yapımı *Irréversible* filmidir. Üçüncüsü ise yönetmenliğini Bruno Dumont'un yaptığı 2003 yapımı *Twentynine Palms* filmidir. Bu üç film de gösterime girdikleri tarihten itibaren akademisyenler, sinema tarihçileri, eleştirilenler ve izleyicilerin bir kısmı tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmışlar, bir kısmı tarafından da oldukça beğenilerek övgülere mazhar olmuşlardır.

## Beden

Çalışmada Fransız yeni aşırıılığı olarak da adlandırdığımız ve 1990'ların, 2000'lerin başından itibaren çekilen filmlerin bir kısmı Tim Palmer (2011) tarafından bedeni ön plana çıkarması ve doğrudan tasvir etmesi sebebiyle beden sineması (*cinéma du corps*) olarak tanımlanmaktadır. Palmer'e göre (2011, s. 57-58) beden sineması, kasıtlı olarak rahatsız edici özelliklere sahip *arthouse* dramalar ve gerilim filmlerinden oluşmaktadır. Beden sineması, izleyiciyi meşgul etmenin, bir yakınlık duygusu yaratmanın yolu olarak perdedeki bedenin maddeselliğini kullanan sinemaya atıfta bulunur. Bu sinema, yönetmen ile izleyiciler ve eleştirilenler arasında sık sık gerilim yaratmıştır. Yönetmenlerin filmlerinde bilinçli bir biçimde bedeni ve onun dolaysız biçimde çıplaklığını ön plana çıkardığı ve izleyiciyi çıplaklığa maruz bıraktığı için zaman zaman eleştirilmiştir. Bunun yanı sıra yönetmenlerin bedenin sınırlarını ihlal ederek filme alması tabuların ötesine geçmek ya da tabuları yıkmak olarak görülmüştür.

Filmlerde beden; acımasız cinsel saldırılara, kanlı parçalamalara ve gerçek fiziksel süreçlere maruz kalmıştır. Bu "acımasız yakınlık" (Palmer, 2011) hem filmlerin analizi hem de izleyicilerin onlara tepkisi açısından bedeni söylemin merkezine taşımaktadır. Temalardaki ve üsluptaki farklılıklara rağmen, filmlerin ortak bir noktası vardır: Tüm filmler, "bedeni" toplumdaki daha büyük ölçekli ıstırabın sembolik bir alanı olarak kullanmışlardır. Fransız yeni aşırıılığının filmlerindeki bedenler "saldırıya uğrar, sakatlanır, ihlal edilir, şiddete maruz kalır; sosyal, kültürel ve sinemasal geleneklere karşı gerçekleştirdiği varsayılan saldırının simgesi" olarak adeta bir savaş alanı hâline gelir (Beugnet, 2007, s. 295-296). Her üç filmde de (*Trouble Every Day*, *Irréversible*, *Twentynine Palms*) beden adeta ete dönüşür ve izleyici ekranda beden yerine daha çok et görerek adeta buna maruz bırakılır. Filmler bedeni, varoluşsal biçimlerinde vurgulu, tekinsiz ve son derece rahatsız edici hâle getirme biçimleriyle öne çıkar. Bu yapılırken de kompozisyonlar, yakın çekimler, soyutlanmış statik çekimler veya insanları rahatsız eden kıvranan vücut parçaları, saç yığınları ve çıplak tendeki panlar üzerinde durur ve oyalanır. Bir yandan, temizlik ve hijyen bağlamında



defalarca cinsel olmayan yollarla sergilenen bedenlere üç filmde de benzer görüntülerle rastlanır: Banyolarda düz floresan aydınlatma altında, küvetlerde dakikalarca yıkanmış ve temizlenmek istenmiş, tuvalet aynalarında yansıyan bedenler. Aynı bedenler birdenbire ve gerçeklikten uzak bir biçimde, içgüdüsel formda, geleneksel olmayan bir şekilde cinselleştirilir.

Dumont'un *Twenty-nine Palms*'i bu stratejinin çarpıcı bir örneğini sunmaktadır. Amerikalı fotoğrafçı David ve Fransız kız arkadaşı Katia'nın Kaliforniya'daki amaçsız gezintilerini anlatan film, baştan sona az kullanılan diyaloglarla beraber bir dizi cinsel sahne ve çölde sıra dışı, yönsüz, zaman zaman keşif amaçlı ama çoğunlukla tekinsiz biçimde ilerler. Film boyunca ikilinin konuşmaları dil farklılıklarının da getirdiği sorunlar nedeniyle anlaşmazlıklarla sonuçlanır, onun yerine bedensel iletişim ikili tarafından sıklıkla kullanılır. Bedensel iletişim çoğunlukla cinsel dürtüleri bastırmaya yönelik olarak sergilenir. Film izleyiciyi, büyük ölçüde söylemi, akli, psikolojiyi ve medeniyeti ortadan kaldırarak, kavga ederek, sevişerek, ağlayarak, bağırarak ve tutkuları tarafından tüketilerek etkileşime giren bedenlerle baş başa bırakır (Lübecker, 2011, s. 237). Filmin hemen başında Katia'nın bedeni tuvaletini yaptığı sahnede açık bir biçimde gösterilmektedir. Yönetmen tarafından bilinçli bir biçimde Katia'nın yakın planda tuvaletini yaptığı gösterilirken, kamera neredeyse Katia'nın hizasında konumlanmıştır; sonra kıyafetlerini toparlama çekimi, genel planda ve arkadan gösterilerek verilir. Bu sırada Katia'nın bedeni (kalçaları) açık bir biçimde gösterilir. Sonraki sahnelerde özellikle kayalıklarda hem Katia'nın hem de David'in bedenlerinin yine açık bir biçimde ve yakın çekimlerle gösterilmesi söz konusudur. Bu çekimlerde çıplak bedenler bir haz nesnesi olmanın dışına çıkarılmış ve adeta arzulanma/arzulanma dikotomisi yerle bir edilmiştir. Filmde ünlü İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin sanat sineması gelenekleri (uzatılmış uzun çekimler, ıssız manzaralar, uzun süren sessizlikler ve çerçevenin kompozisyonuna gösterilen büyük ilgi) günümüzün iletişimsizlik ve yabancılaşma sorunlarını imlemektedir. Ancak filmin sonu acımasız bir korku filmi estetiği ile karakterize edilir. Çöldeki yolculuklarından biri sırasında David ve Katia, üç adam tarafından saldırıya uğrar. İçlerinden biri Katia'nın elbiselerini soyar ve onu partnerinin beysbol sopasıyla dövülmesini ve ardından saldırganlardan biri tarafından tecavüze uğramasını izlemeye zorlanır. Ertesi gün, David, banyoda kilitli bir süre geçirdikten sonra, dışarı fırlar ve Katia'yı defalarca bıçaklayarak öldürür. Son çekimde, David'in cesedi çölde çıplak yatarken görülür, bu sırada bir polis memuru telsizle konuşurken çevreyi arar. Filmin sonunda sergilenen acımasız şiddet, ondan önce gelen hayatın donuk, önemsiz detaylarıyla tam bir tezat oluşturur. Dikkat çekici bir hassasiyetle yürütülen *Twenty-nine Palms*'in sonu, çıplak, ihlal edilmiş bedenlerin ve güneşte yanmış manzaraların önemliliğinin ön plana çıktığı planlı bir aşırıılık anı sağlar.

Denis, *Trouble Every Day* boyunca bizi görsel olarak sarsmaktadır; steril bir uçak kabininin iç kısmından, Shane'in kanın içinde ölmekte olan bir kadının görüntüsünde olduğu gibi. Aynı şekilde, Katia'nın ve David'in *Twenty-nine Palms*'ta bir caddede uzun yürüyüşlerinden, Dumont aniden bir motel odasındaki şiddetli, çılgın sekslerinin yakın çekimine girer. Dahası, bu tür uzayan sekanslar ortaya çıktıkça, filmlerin müziklerinin karışımı, başka yerlerin aksine, birdenbire seyrekleşir, keskinleşir ve samimi bedensel işlevlere kesin olarak uyum sağlar. Fiziksel vahşet, oyuncuların ses tellerinden gelen ve grotesk kırılma noktasına itildiğini duyduğumuz ünlemlerle sarsıcı bir şekilde vurgulanır. Üç filmin de tarzıyla ilkel hâle getirilen insan çiftleşmesi, cinsel bir doruk noktası kadar sarsıcı bir enerji patlaması kadar vahşi ve gırtlaktan gelen bir kreşendoya ulaşır. Fiziksel ve sinemasal biçimdeki seks eyleminin kendisi hem öyküsel kahramanlar hem de izleyicileri için zevkten yoksun hâle gelir. Beden sineması olarak da nitelendirilen filmlerin izlenilmesi ve beğenilmesi kasten zor olduğu için nesnel olarak takdir edilmeleri de zordur. Yüksek sanat entelektüalizmi ile düşük sanat beden dehşetini birleştiren melez bir sinema olan bu filmler, sinemasal ortamı göz kamaştırıcı, tutarlı ve genellikle benzeri görülmemiş şekillerde kullanır.

## Cinsellik ve pornografi

Cinsellik ve pornografik görüntüler neredeyse bütün yeni aşırılık filmlerde görülen ortak özelliklerin başında gelir. Quandt'ın da belirttiği gibi (2011a, s. 18) bu sinema dili ile tabuların hiçe sayıldığı, şiddetin, kanın, vahşet ve cinsel içerikli unsurların oldukça fazla işlendiği bir form penceresinde değerlendirilir. Fransız yeni aşırıılığının bütünü içerisinde yer alan filmlerin kurgusu, anlatısı, görsel ve estetik anlamda farklılıklar sunsa da aslında yönetmenleri ortak payda içinde buluşturan belirli başlı karakteristik sebepler vardır. Bu ortak paydanın içerisine aşırılık faktörü girmektedir. Ancak bu aşırılık dilini kullanan filmler bütünü, alt başlıklarda tanımlamasını oluşturacak; korku, şiddet, cinsellik, yoğun psikedelik durumlar söz konusudur. İzleyicisini genel itibari ile geren ve hatta rahatsız edecek ölçekte olan bu filmler, aslında izleyenleri o ambiyansın içerisine çekip rahatsız bir halet-i ruhiye ile düşündürmektir. Cinselliğin (hoşnutsuz ve duygusuz seks dâhil) aşırı ve grafik temsillerini, acımasız yakınlaşmayı, şiddeti, erkek ve kadın tecavüzünü, sadomazoşizmi, toplu tecavüzü ve ensesti öne çıkaran film yönetmenleri, görünüşe göre seyirciyi şok etme ve kışkırtma amacındadırlar. Ancak cinsellik ve şiddet konusundaki ısrar önemlidir. Akım içindeki filmlerin çoğunda şiddet ve cinsellik baskındır ve genellikle bir arada bulunurlar.

*Irréversible* filmi cinselliğın ve cinsel şiddetin dolaysız bir biçimde ve simüle edilmeden işlendiğı filmlerin başında gelmektedir. Filmde birçok sahnede pornografik görüntüleme (hem şiddet hem de cinsellik bağlamında) yer verilmiş, cinsel organlar açık bir biçimde gösterilmiştir. Gey barda Marcus'un Tenya'yı aramak için girdiğı odalarda eşcinsel ilişki açık bir biçimde gösterilirken, özellikle erkek cinsel organının ereksiyon hâli kimi sahnelerde dolaysız bir biçimde beyaz perdede yer almıştır. Benzer biçimde Tenya'nın Alexandra'ya tecavüz ettiği sahnede tecavüz sonrasında Tenya'nın cinsel organının görüntüsü gösterilir, yine bir diğeri sahnede Marcus'un Tenya'yı ararken transseksüel bir fahişeye şiddet uyguladığı sahnede benzer biçimde cinsel organın dolaysız biçimde gösterildiğı görülmektedir. Çok uzun çekimlerle gösterilmese de bu sahnelerde (erkek) cinsel organın açık bir biçimde gösterilmesi ve neredeyse çerçevenin merkezine konulması filmin yeni aşırııcı olarak sayılmasının en önemli kanıtları arasındadır. Cinselliğın dolaysız sunumunu en fazla gördüğümüz bir diğeri örnek *Twenty-nine Palms* filmidir. Bir çeşit modern Âdem ile Havva ikilisini de andıran çiftin Kaliforniya'daki (cennetteki) yolculukları filmin final sekansında cinselliğın ve şiddetin sunumuna dönüşür. David ve Katia ilişkisinde David'in cinsel olarak arzulu istekleri Katia tarafından geri çevrilmez ve film boyunca farklı mekânlarda ikilinin cinsel birlikteliğine şahit olunur. Bu sırada Katia'nın kahkaha ve gözyaşları arasındaki nevrotik duygu değişimlerine karşılık David'in atavistik, ilkel ya da insanla hayvan karışımı tepkileri gözler önüne serilir. Cinsellik doğal akışının dışında tasvir edilmektedir. Bu durum izleyicinin izlediklerinden haz almasını değil ondan olumsuz bir biçimde uzaklaşmasını hatta onunla çatışmasını da beraberinde getirmiştir. Filmde bölgeye gidildiğinde oteldeki havuz sahnelerinde ilk cinsel birliktelik gerçekleşir. Kamera erkeğın sırtından kadını karşısına alırken ve erkekle özdeş kılarken yakın plan çekimler tercih edilir. Bu yakınlık izleyicinin haz duymasını engelleyici bir hâl alır. Görüntüde pornografik unsurlara yer verilmemesine rağmen cinsel birleşmenin sarsıcı derecede ilkelik içerdiği konuşmalardan ve David'in çıkardığı seslerden anlaşılır. Benzer bir yakın çekim bu sefer birlikte gezintiye çıktıkları kayalıklarda gerçekleşir. David, Katia cinsel birleşmeye hazır değilken onunla sevişmek ister. Bu esnada bedenlerinden çıkan seslerin duyurulması söz konusudur. Yönetmen cinsellik ve hayvani dürtüler arasındaki ilişkiye vurgu yaparak, bunu açık biçimde gösterir. *Twenty-nine Palms*'ta çoğunlukla cinsel ilişki, iflah olmaz orgazm arayışındaki karakterleri gösterir. Film bir Amerikan çöl kasabası olan *Twenty-nine Palms*'ta geçmektedir. Ancak bu çöl sadece fiziksel dünyanın çölü değil, bir metafor olarak insanın çölü, onun bozulması, çözülmesi, yabancılaşması ve şeyleşmesidir. Çöl, bazı sahnelerde Hummer üzerinden görülür ve doruk noktasına gelindiğinde, final sekansında seyirci bir şokla güvensiz, şeyleşmiş, yıkıcı bir dünyayla yüzleşir. Şeyleşmiş bir kapitalist dünya içinde güvende olmak, insan gibi yaşamak mümkün değildir.

Cinselliğin aşırı biçimde ele alındığı bir diğer film ise Denis'in yönettiği *Trouble Every Day*'dir. Filmde yeni aşırı unsurların hem estetik hem de tematik anlamda belirgin bir biçimde beyaz perdeye yansıtılması söz konusudur. Filmde Coré ve Shane'in korkunç arzusu tarafından serbest bırakılan ve amansız bir şekilde bağlantılı olan uzlaşmaz bir aşırılık söz konusudur. Coré ve Shane'in yamyam dürtülerinin, öpücükle ilişkilendirilmesi ve tüm arzularının altında yatan şiddeti çıkarmanın bir yolu olarak sunulması söz konusudur. Filmde dökülen kanın, şeylerin içsel işleyişini ortaya çıkarmak, varoluşun derisini ısırmak ve tüm kanlı içlerin dışarı fırladığını hissetmek için bu doymak bilmeyen arzunun simgesi olduğu görülmektedir. Arzu, bu nedenle, hakikati kapatmak yerine ona açma iradesidir; bir başkasına duyulan arzu, diğerinin gerçeğini bilme arzusu, onların varlığına nüfuz etme ve dış görünüşlerinin ve davranışlarının altında yatan sırları ortaya çıkarma özlemidir. Cinsel ilişki, Bataille'in edebî dünyasında ve Fransız yeni aşırıcılığının sinematik dünyasında toplumsal kabullere karşı bir başkaldırı işlevini yüklenbilir.

## Şiddet

*Trouble Every Day*, şiddeti karakterize eden ve Denis'in en çok eleştirilen filmidir. Film erotikleştirilmiş yamyamlığın grafik tasviri nedeniyle 2001'de Cannes'da bir skandala yol açmıştır ve Amerika'da açıkça kınanmıştır. *Trouble Every Day* filmi, modern toplumda giderek yaygınlaşan tüketim, kapitalizm, teknoloji, salgın ve benzeri temaları keşfederken, karakterlerinin fiziksel sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi bu karakterlerde bağdaştırılabilir bir uç nokta görmeye zorlar. Film, gerçek korku ve sessiz çevreleme anları arasında çılgınca değişir. Gökyüzüne karşı silüetlenen sıradan nesnelere ve ikonik Paris fonu, *Trouble Every Day*'in tam kalbinde yer alan, ürkütücü veya kötü niyetli bir varlık göstererek tanıdık olanı yabancılaştırır. Film, gerçek ve şiddet arasındaki ilişkiyi göstermeyi hedefler niteliktedir. Denis'in filminin iki canavarı Shane ve Coré, cinsel arzuyu karşı konulmaz bir öldürme ve yutma dürtüsüyle ilişkilendiren bir hastalığa yakalanır. Shane, Paris'teki balayında olan bir ilaç bilimcisidir, ancak yolculuğunun gizli bir amacı olduğu ortaya çıkar: Yeni gelinini çıplak ve kanlar içinde hayal ettiği sık sık rahatsız edici fanteziler yüzünden evliliğini tamamlayamayan Shane, umutsuzca eski bir eş arar. Şiddet ve arzuyu birleştirerek ya da daha doğrusu arzunun zaten doğasında var olan şiddeti grafiksel olarak açığa vurarak, hakikat ve şiddetin "korkunç belirsizliği"ni gösterir. Aksiyon ya da korku gibi geleneksel tür sinemalarının iyileştirici işlevinden yoksun olan film, sonunda şiddetli, aşırı ve sorunlu olmaya devam eden bir gücü serbest bırakır (Cantaş ve Koluvaçık, 2022).

Coré ilk başta mağdur kadının en sembolik örneğini temsil eder gibi görünür: İlk önce bir otoyolun yanında uzun bir palto ve çizmeler içinde görülür, bu onun bir fahişe olduğunu ima eden sembollerdir. Kamyon şoförünün cinselleştirilmiş Coré figürüne baktığı ve yolun birkaç metre yukarısında durduğu sırada yırtıcı bakışı tersyüz edilmektedir. Aslında yırtıcı olan Coré'dir. Kamyon şoförünü öldürdükten sonra bir dişi aslan gibi kan damlayan uzun çimenlerin üzerine çömeldiği sonraki çekimleriyle gerçek bir tehlikedir. Mağdur edilen kadın anlatısının bu altüst oluşu, filmdeki tartışmasız en rahatsız edici sahnede yankılanmaktadır. Bu tür şiddet eylemlerinin tasvirinin dolaysızlığı, izleyicinin inançlarının doğasını sorgulamasını sağlayan bir duygu ve duygusal deneyim yaratmaktadır.

Genellikle yeni aşırılık filmlerde şiddet olgusu tiksindirici bir biçimde gösterilmekte ve izleyicide şok etkisi yaratmaktadır. Yeni aşırılık yönetmenler arasında ayrı bir yere sahip olan ve kendine has bir sinema dili oluşturarak *auteur* yönetmenlerden sayılan Noé, *Irréversible* filminde şiddeti, yıkıcı biçimde kullanmaktadır. Filmin giriş sekansında, klasik sinema diline tamamen aykırı bir biçimde deneysel olarak kamera ile oluşturulan çekimler seyircinin olayları algılamasını engellerken yaşlı adamın yıllarca hapiste yattığını ifade etmesi ve bunun sebebi olarak da kızıyla enest bir ilişkide olmasını ifade etmesi, şiddetin vardığı noktaları göstermesi açısından oldukça önemlidir. Film boyunca, seyircinin psikolojik olarak şiddete maruz kalacağı bir başlangıç olarak görmek mümkündür. Filmin ilerleyen (belki de gerileyen demek daha doğru olacaktır) sahnelerinde Pierre ve Marcus, Alexandra'ya tecavüz ederek, yüzünü parçalayan Tenya'yı bir eşcinsel barda bularak intikam almak için öldürürler. Sahnede film boyunca sakinliği ile ön plana çıkmış olan Alexandra'nın eski sevgilisi Pierre'in yangın söndürme tüpüyle Tenya'nın başını parçalaması ve bunun defalarca gösterilmesi ve sonunda yüzü parçalanmış, ölmüş bir bedene hâlâ vurmaya devam eden Pierre ile izleyici baş başa bırakılır. Bu sırada izlediklerinden zevk alan çevredeki bakışlara dikkat çekilir, bu sahne nerdeyse bir dakika boyunca gösterilir. Klostrofobik bir ortamda, belirli belirsiz yüzlerin önünde gerçekleşen bu sahnede çevredeki kişilerin yüzleri silikleşirken Pierre'nin uyguladığı şiddet sonrasında rahatlamış bir yüz ifadesiyle karşı karşıya kalınır. Pierre'nin uyguladığı şiddeti ve onun yansıtılma biçimini pornografik olarak ifade etmek mümkündür.

Filmde, Tenya'nın Alexandra'ya tecavüz sahnesi de cinsel şiddeti açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu sahneler uzun çekimlerle ve genelde bölümlenmeden yani farklı planlara başvurulmadan gösterilir. İzleyicinin açık bir biçimde, bu çekimler sonucunda meydana gelen olaylardan tiksinişi, midesinin bulanması istenmektedir. Filmle ilgili yıllar sonra bile, tecavüz sahneleri akılda kalmayı başaracak gerçeklikte sinemaya aktarılmıştır.

Seyircinin durumu daha iyi kavrayabilmesi adına tecavüz sahnelerinde kamera neredeyse tecavüz eden insanın konumunda sabitlenir ve bir anlamda tecavüz edilen Alexandra ile özdeşleşim aracılığıyla utanç duygusu vurgulanır. Filmi, başından sonuna kadar izlerken psikolojik anlamda ciddi çaba sarf edilmeli ve adeta izleyicinin herhangi bir biçimde özdeşleşmeden uzak durması sağlanmalıdır. Bu noktada *Irréversible* filmi son derece başarılıdır. Filmde şiddet sahneleri özellikle yakın çekimlerde ve kesintisiz bir biçimde gerçeklik duygusunu artırıcı etkiyle verilmiştir. Filmin hem festival gösterimleri sırasında hem de sinemalardaki gösterimlerinde ciddi sorunlar ortaya çıkmış zaman zaman da protesto edilmiştir. Özellikle İngiltere’de filmin gösterimi ciddi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu kapsamda filmin yeni aşırı olmakla birlikte transgresif bir sanat<sup>3</sup> anlayışına sahip olduğunu ifade etmek doğru olacaktır.

Benzer durumu *Twentynine Palms* filminde de görmek mümkündür. Amerika’da çekim yapacağı mekânları ziyaret etmek için yolculuğa çıkan David ve Katia’nın tekinsiz bir biçimde gezintilere sırasında saldırıya uğramaları üzerinden Amerikan rüyasına yönelik bir eleştiri vardır. Özellikle David ile Katia’nın filmin sonuna doğru sözel şiddetten fiziksel şiddete maruz kaldıkları sahne ön plana çıkar. Filmde David’in sebepsiz yere saldırıya uğrayarak öldürüleşiye şiddete uğraması ve tecavüze maruz kalması açık bir biçimde gösterilir. *Irréversible* filminde olduğu gibi *Twentynine Palms* filminde de benzer biçimde şiddetin tiksindirici bir biçimde temsili söz konusudur. Şiddetin dozağı *Irréversible* filmine göre daha azmış gibi gözükse de sebepsiz yere maruz kalınan durum, psikolojik olarak şiddetin etkisini artırmaktadır. Aslında film boyunca David ve Katia çiftinin birbirlerine karşı sözel şiddetlerinin dışında son derece yavaş bir filmidir; hatta filmde uzunca süreler diyaloga rastlanmaz. Bu durumun kendisi bir gerilime yol açar ve izleyiciyi tedirgin eder. Adeta filmde hiçbir şey olmaz ve bu durum hiçliğin gerilimine dönüşür.

## Sonuç

Fransız yeni aşırı yönetmenleri, izleyiciye çağdaş toplumların radikal eleştirisinin ancak yeni bir avangart dil içinde, çağdaş yaşam deneyimleri kadar dekadan bir dil bağlamında mümkün olabileceğini göstermektedirler. Bu filmler, sanat ve korku sineması arasındaki sınırdaki hâlâ büyük ölçüde keşfedilmemiş melez bölgede yer almaktadırlar. Örneklem olarak alınan üç film de bedeni adeta ete dönüştürmektedir. Filmler aşırı yakın çekimlerle bedeni, tekinsiz ve son derece rahatsız edici hâle getirmektedir. İncelenen yapımlar, çağdaş post-

<sup>3</sup> Temel ahlak ve duyarlılıkları çignemeyi amaçlayan sanat anlayışı.

endüstriyel dünyanın belirli bir kriz, kaos ve belirsizlik anını sembolize etmektedir. Bu nedenle yönetmenlerin film sahneleri tuhaf tasvirlerle, kâbusvari vizyonlarla ve aşırılıklarla doludur. Buradaki yönetmenler, çağdaş bir *arthouse* filmi hareketi ile izleyicilere, bedenle ilgili içgüdüsel sorgulamalarıyla meydan okumaktadırlar. Filmlerde ilgili söylemin merkezinde duygulanım ve cisimleşme yer almaktadır. Çerçeveleme analiziyle ele alınan filmlerin işlediği temalar (beden, cinsellik, şiddet) ve sinematografik unsurlar sınırları zorlamaktadır.

Üç yönetmen de sinemanın izleyicinin zihninden çok bedenini etkileyebilme yollarını ön plana çıkarmışlardır ve bunu yaparken de geleneksel seyirci kavramına meydan okumuşlardır. Filmler, korku filmlerinden beden ve şiddetin merkezietini ve sanat sinemasından, sosyopolitik yorum veya geleneklere, toplumsal, estetik veya başka türlü, meydan okuma hırsını korumaktadır. Bu filmler, *arthouse* estetiğini korku ve sömürü filmlerinin unsurlarıyla birleştirerek sınırları zorlamaktadır. Özellikle de aşırı ve grafik anlamda şiddet ve cinsellik temsilleri nedeniyle eleştirilmektedirler. Ancak kullandıkları cinsellik ve şiddet haz almadan ziyade tiksintiyi beraberinde getirmektedir. Öte yandan farklı ve etkili sinema tarzları ve dilleri nedeniyle övgüye değer bulunarak ödüllendirilmektedirler. Nitekim dünyanın prestijli film festivallerinde ödüllere layık görülmektedirler. Çalışma, Fransız yeni aşırıılığını çerçeveleme analizi kapsamında ele almış, örnek filmler üzerinden tematik ve sinematografik unsurlarını açığa çıkarmaya çalışmıştır. Ancak, Fransız yeni aşırıılığı ya da dünya çapında bir yeni aşırıılık sineması; ekonomi-politik bağlamına ilişkin detaylarıyla, felsefesi, sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet tartışmaları gibi pek çok alanda keşfedilmeye açıktır.

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

**Yazar katkısı || Author contributions**

% 50 – % 50



## Kaynakça

- Akmeşe, Z. (2019). Adaptation of the novel the Stranger: A Comparative framing analysis of the films Lo Straniero and Yazgı. *Connectist*, 57, 1-23.  
<https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2019-0064>
- Assayas, O. (Yönetmen). (2002). *Demonlover* [Film]. Xavier Giannoli.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression* (1. baskı). Edinburgh University.
- Beugnet, M. (2011). The wounded screen. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), *The new extremism in cinema from France to Europe* (1. baskı) (s. 29-42). Edinburgh University.
- Bordun, T. (2017). *Genre trouble and extreme cinema film theory at the fringes of contemporary* (1. baskı). Palgrave Macmillan.
- Brown, W. (2013). Violence in extreme cinema and the ethics of spectatorship. *Projections*, 7(1), 25-42. <https://doi.org/10.3167/proj.2013.070104>
- Buñuel, L. (Yönetmen). (1929). *Un chien Andalou* [Film]. Luis Buñuel.
- Butler, A. (2012). Sacrificing the real early 20th century theatrics and the new extremism in cinema. *Cinephile*, 8(2), 27-31.  
<https://doi.org/10.14288/cinephile.v8i2.198006>
- Cantaş A. ve Koluvaçık, İ. (2022). Yeni dalgadan yeni aşırıılığa Claire Denis sineması ve “Trouble Every Day” filmi. *Uluslararası film araştırmaları sempozyumu bildiri özetleri kitapçığı* (1. baskı) (s. 72). <http://turkishfilmstudies.com/bildiri-ozet-kitabi/>
- Cohen, M. (Yönetmen). (2010). *It begins with the end* [Film]. François Kraus.
- Çolak, M. (2011). The new extremism: Representation of violence in the new French extremism. VI. international conference: Communication and reality (1. baskı) (s. 491-501). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8591089>
- de Van, M. (Yönetmen). (2002). *Dans ma peau* [Film]. Laurence Farenc.
- Gök Demir, Z. (2010). Çerçevelemenin karar verme sürecine etkisi. *Akdeniz iletişim dergisi*, 13, 161-180.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48082/607945>

- Denis, C. (Yönetmen). (2002). Trouble every day [Film]. Georges Benayoun.
- Dumont, B. (Yönetmen). (2003). Twentynine palms [Film]. Rachid Bouchareb.
- Edison, T. A. (Yönetmen). (1896). The kiss [Film]. Thomas Alva Edison.
- Edison, T. A. (Yönetmen). (1903). Electrocuting an alephant [Film]. Thomas Alva Edison.
- Entman, R. M. (1991). Framing U.S. coverage of international news: Contrasts in narratives of the KAL and Iran Air incidents. *Journal of communication*, 41(4), 6-27. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1991.tb02328.x>
- Entman, R. M. (1993). Framing: Towards clarification of a fractured paradigm. *Journal of communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Frey, M. (2014). The ethics of extreme cinema. J. Choi ve M. Frey (Ed.), *Cine-ethics ethical dimensions of film theory, practice, and spectatorship* (1. baskı) (s. 145-163). Routledge.
- Frey, M. (2016). *Extreme cinema the transgressive rhetoric of today's art film culture* (1. baskı). Rutgers University.
- Gens, X. (Yönetmen). (2007). *Frontière(s)* [Film]. Laurent Tolleran.
- Gitlin, T. (1980). *The whole world is watching* (1. baskı). University of California.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience* (1. baskı). Harvard University.
- Günevi Uslu, E. (2022). Türk sinemasında New extremism, yeni aşırıılık: Serdar Akar filmlerinin analizi. *Türkiye film araştırmaları dergisi*, 2(2), 87-96. <https://dergipark.org.tr/en/pub/film/issue/74363/1162249>
- Horeck, T. ve Kendall, T. (2011). Introduction. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), *The new extremism in cinema from France to Europe* (1. baskı) (s. 1-17). Edinburgh University.
- Horeck, T. ve Kendall, T. (2012). The new extremism: Rethinking extreme cinema. *Cinephile*, 8(2), 7-9. <https://doi.org/10.14288/cinephile.v8i2.198003>
- Joyard, O. (2002). Le sexe, prochaine frontiere du cinema. *Cahiers du cinéma*, 574, 10-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=682595>

- Kalender, A. B. (2021). Yeni aşırılığın auteur yönetmeni: Bir l'enfant terrible olarak Gaspar Noé. *Sinefilozofi dergisi*, 6(11), 908-927.  
<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391>
- Kerner, A. M. ve Knapp, J. L. (2016). *Extreme cinema affective strategies in transnational media* (1. baskı). Edinburgh University.
- Kristeva, J. (2014). Korkunun güçleri iğrençlik üzerine deneme (2. Baskı) (Çev. N. Tural). Ayrıntı.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). *A clockwork orange* [Film]. Stanley Kubrick.
- Kuhn, A. ve Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University.
- Laugier, P. (Yönetmen). (1971). *Martyrs* [Film]. Frédéric Doniguan.
- Lübecker, N. (2011). Bruno Dumont's *Twentynine Palms*: The avant-garde as tragedy. *Studies in French cinema*, 11(3), 235-247.  
[https://doi.org/10.1386/sfc.11.3.235\\_1](https://doi.org/10.1386/sfc.11.3.235_1)
- Noé, G. (Yönetmen). (2002). *Irréversible* [Film]. Christophe Rossignon.
- Oshima, N. (Yönetmen). (1976). *In the realm of the senses* [Film]. Anatole Dauman.
- Palmer, T. (2006). Under your skin: Marina de Van and the contemporary French cinéma du corps. *Studies in French cinema*, 6(3), 171-181.  
[https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.171\\_1](https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.171_1)
- Palmer, T. (2011). *Brutal intimacy* (1. baskı). Wesleyan University.
- Quandt, J. (2011a). Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), *The new extremism in cinema from France to Europe* (1. baskı) (s. 18-28). Edinburgh University.
- Quandt, J. (2011b). More moralism from that 'wordy fuck'. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), *The new extremism in cinema from France to Europe* (1. baskı) (s. 209-214). Edinburgh University.
- Resmini, M. (2015). Reframing the new French extremity: Cinema, theory, mediation. *Camera obscura*, 30(3), 161-187. <https://doi.org/10.1215/02705346-3160685>
- Río, E. D. (2016). *The grace of destruction a vital ethology of extreme cinemas* (1. baskı). Bloomsbury Publishing.

Russell, D. (2010). Introduction: Why rape?. D. Russell (Ed.), Rape in art cinema (1. baskı) (s. 1-12). Continuum.

Trier, L. V. (Yönetmen). (2009). Antichrist [Film]. Meta Louise Foldager.

Vincendeau, G. (2007). The new French extremism. P. Cook (Ed.), The cinema book (1. baskı) (s. 205-207). BFI.

Williams, J. (2009). His life to film: The extreme art of Jacques Nolot. Studies in French cinema, 9(2), 177-190. [https://doi.org/10.1386/sfc.9.2.177\\_1](https://doi.org/10.1386/sfc.9.2.177_1)

Winterbottom, M. (Yönetmen). (2004). 9 Songs [Film]. Andrew Eaton.

## Extended abstract

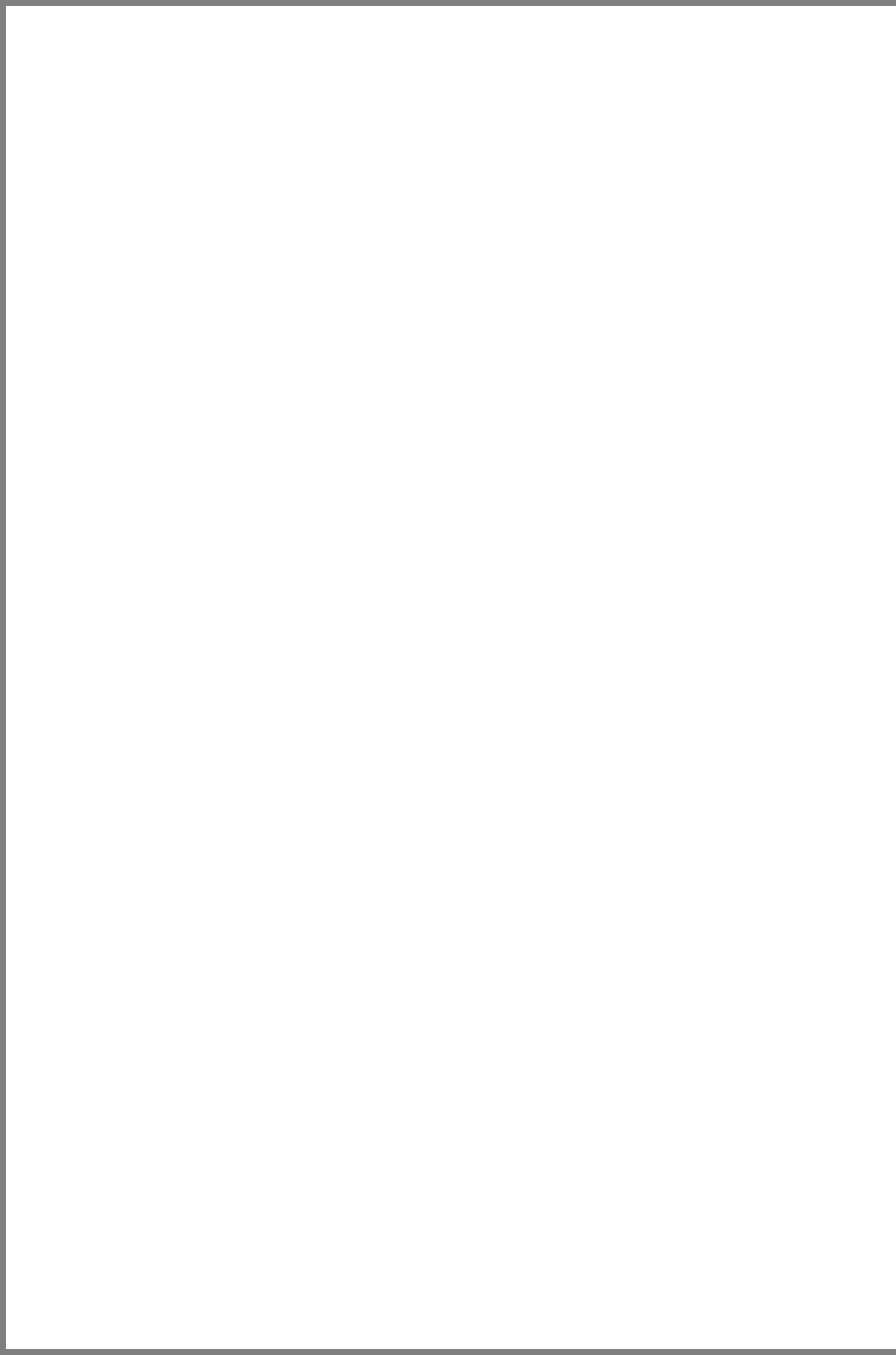
Cinema has witnessed a strong movement in world cinema since the late 1950s, and the new wave movement that emerged in France heralded a new cinema language, both aesthetically and thematically, all over the world, especially in France. Throughout the 1960s, 1970s and even 1980s, the effects of new wave cinema continued to be felt in different layers everywhere. In the 1980s and 1990s, it is possible to say that there was a period of stagnation especially in terms of French cinema. However, French cinema continued to gain the advantages of having a cinema tradition throughout the 1990s. The new generation of directors who continued the existence of French new wave cinema from the mid-1990s to the early 2000s created a new cinema style with their shocking, provocative, brutal and uncompromising films. This new filmmaking involves not only French directors, but also the performance of many European directors. The producers include directors of different styles, most of them French. Filmmakers such as Michael Haneke, Francois Ozon, Lars von Trier, Bruno Dumont, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Lukacs Moodysson, Ulrich Seidl and Marina de Van came to the fore with the concept of new excess. These filmmakers represent edgy, expansive and uncompromising filmmaking at its highest level.

Focusing on how chaos, violence and sexuality are handled in new extremist films, this study tries to reveal the formal and thematic features of extremist cinema with sample films evaluated within the movement. The fact that these French directors, who were influenced by new wave directors, were influential around the world, reflected political criticism in a provocative and shocking way, and created a sensation during the screenings of the films, made them the subject of the study. The work is isolating contemporary society; It focuses on French neo extremism, a shocking and provocative film style that portrays a series of nightmarish encounters as unpredictably terrifying and threatening, in which personal relationships crumble. While new extremism constitutes the universe of the study, French new extremism constitutes its sample. In this regard, three films of French neo extremist directors are included in the sample; The films *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Twenty-nine Palms* (Bruno Dumont, 2003) were discussed with framing analysis.

Framing analysis is a functional method that provides the opportunity to examine films and novels from a qualitative, holistic perspective. Framing theory is an important study method used in fields such as sociology (social movements), psychology, politics (management science), and the media. Framing theory, which has developed in the field of sociology, has gradually become an important field of study in communication research. While determining the frame in cinema, the director draws boundaries, selects the light and space and creates a context. Framing shows what is important and what is preferred. It is a method that reveals the definition, ethical evaluation, cause and effect context and solutions of a problem by selecting specific areas of reality and highlighting them in a communicative context.


This also shows that what is left out is within the scope of framing, not what is on the agenda or emphasized. In this context, in the study using the framing analysis method, French neo extremism film directors; It is aimed to reveal elements such as their understanding of art, philosophical perspectives and the art movements they represent.

The reasons why the directors of this movement, who were influenced by the French new wave directors, were influential worldwide, reflected political criticism in a provocative and shocking way, and created a sensation in the screenings of the films made them the subject of this article. Some of the main reasons why extremist directors have an impact on modern cinema are that they portray modern society, postcolonialism, the Western world and alienation in a way that attacks the comfort of the audience.



# Pierre Soulages resminde *outrenoir* (siyahötesi) kavramının teorik yapısı

## Theoretical structure of *outrenoir* (beyond-black) concept in Pierre Soulages painting

Okan Şahin || Doktor öğretim üyesi || Mardin Artuklu Üniversitesi  
okansahin@artuklu.edu.tr || 0000-0002-9317-8267 

### Öz

Pierre Soulages, Avrupa resminde yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle etkinliği hissedilen bir sanatçıdır. 1950'li yıllarda soyut dışavurumculuğa yakın gelişen Paris kökenli taşızım (*tachisme* – lekecilik) akımı içerisinde ismi anılan sanatçının resim tarzı, taşızımın lirik soyutlamacı anlayışı içerisinde şekillenmiştir. Sanatçının siyahötesi olarak tanımladığı resimleri ise geç dönemi olarak kabul edilebilecek olan 1980'li yıllar itibariyle başlayıp 2000'li yılların ortalarına dek süren ve siyah renk kullanımının yoğunluklu olarak hissedildiği bir resimleme anlayışı içerisinde şekillenmiştir. Siyahötesilik, Soulages resmi içerisinde sadece biçimsel bir yöntemi tanımlamaz. Bu yaklaşım Soulages'ın siyahı merkezde olarak kurguladığı geç dönem resimlerinin teorik şemasını da ifade eder. Bu çalışma siyahötesi kavramının Soulages resminde sözü edilen teorik çerçevesini ortaya koymayı amaçlayarak, siyahın ontolojisini bahsedilen teorik çerçeve bağlamında ele almaktadır.

**Anahtar kelimeler:** siyah, siyahötesi, pierre soulages, taşızım, resim teorisi

### Abstract

Pierre Soulages is an artist whose influence was felt in European painting as of the second half of the twentieth century. The painting style of the artist, whose name is mentioned in the Paris-based tachism (*tachisme* – staintism) movement which developed close to abstract expressionism in the 1950's was shaped within the lyrical abstractionist understanding of tachism. His paintings which he defines as beyond-black were shaped by an understanding of painting that started in the late 1980's, which can be considered as his late period and lasted until the mid-2000s in which the use of black color was intensely felt. This approach also expresses the theoretical schema of Soulages' late paintings in which black is in the centre. This study aims to reveal the theoretical frameworks of the concept of black in Soulages painting and deals with the ontology of black in the context of the mentioned theoretical framework.

**Keywords:** black, beyond-black, pierre soulages, tachism, theory of painting

### Atıf || Citation

Şahin, O. (2023). Pierre Soulages resminde outrenoir (siyahötesi) kavramının teorik yapısı. *ARTS*, 10, 111-129. <https://doi.org/10.46372/arts.1313335>

### Geliş || Received

12.06.2023

### Kabul || Accepted

11.09.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir. *This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*





## Giriş<sup>1</sup>

Pierre Soulages 1950'li yılların hemen akabinde sanat serüveni başlamış bir sanatçıdır. Sanat merkezinin 1940'lı yıllar itibariyle Amerika kıtasına kayışı, merkez Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası kendi travmalarıyla mücadele eden Avrupalı sanatçıların yüzlerini bu kıtaya dönmesine neden olmuştur. Amerikan modernizmini de kapsayan soyut dışavurumculuğun yükselişi kısa süre içerisinde etkisini Avrupa'da da hissettirerek dönem sanatçıları yeniden harekete geçirmiştir. Soyut dışavurumcu hareketin Avrupa kıtasındaki kollarından biri olan taşizm (*tachisme* – lekecilik) akımı içerisinde ilk üretimlerini gerçekleştiren sanatçılardan biri olan Soulages, sanat hayatının başında oluşturduğu çalışmalarında soyut formları yaşamış olduğu kentin kültürel kodlarıyla sentezleyerek ortaya koymuştur. Fransa'nın Rodez kentinde doğan sanatçı, büyüdüğü kentin tarihi unsurlarından ve özellikle mistik havasından etkilenecek şekilde ortaya çıkardığı ilk üretimlerinde sözü edilen etkiyi net bir biçimde hissettirir. Rodez kentinde bulunan Romanesk mimariye ait yapıların tarihi etkileri Soulages'ın ilk dönem eserlerinde kendini belli eder. Öyle ki kentin kültürel yapısını oluşturan ve Kelt sanatı örnekleri içerisinde değerlendirilebilecek oyma baskı çalışmalar ve yine kentte bulunan mağara resimleri Soulages için heterojen bir beslenme alanı oluşturur (Brennan, 2007, s. 116-127).

Kentin daha önce sözü edilen mistik havasını meydana getiren Kelt kültürü unsurları, şehre hakim olan karanlık atmosferin oluşmasında doğrudan bir etkiye sahiptir. Bu anlamda Soulages'ın tüm sanat serüvenine etki edecek olan koyu tonlu çalışmalarının geneli için temel nüvelerin bu tarihlerde atıldığı söylenebilir (Şahin, 2023, s. 299). Soulages sanatının vazgeçilmez bir unsuru olan ışık etkisiyle siyahın ortaya çıkışına dönük resimleme anlayışının arkaik kodlarına, Rodez kentinde bulunan Romanesk bir yapı örneği olan St. Foy Manastırı'ndan yansıyan ışık oyunlarının ve iç yapının oluşturduğu karanlık tonlu atmosferin doğrudan etkisi olmuştur (Ersağdıç, 2017, s. 62-70). Sanatçının ilk dönem eserleri akabinde geliştirdiği sanat anlayışı siyahın kullanımının ilk unsurlarını net bir biçimde yansıtır. Soulages'ın sanatı, kontrast etkili siyah-beyaz etkili soyut formlardan, resim yüzeyine çeşitli müdahalelerde bulunduğu bir resim mantığına, sonrasında da ışık etkili bir yüzeyde siyahın “yansıtıcı” olarak kullanıldığı oldukça çağdaş bir sanat anlayışına evrilir. Bu çalışma da sözü edilen etkiler ışığında Soulages'ın ilk çalışmalarından itibaren siyah tonlu resimlerinin kökensel unsurlarından başlayarak, sanatçının olgun dönemi ve sonrasında şekillendirdiği *outrenoir*

<sup>1</sup> Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında Doç. Dr. Seda Yavuz danışmanlığında yürütülen “Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı – Anlamlandırma Sorunu” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

(siyahötesi) resimlerinin teorik detaylarını sanatçının farklı dönemlerinden çeşitli örneklerle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## Yöntem

Soulages'ın sanatı çoğunlukla sanatçının koyu renk tonlarının hakim olduğu bir resim dilini ifade eder. Buna göre sanatçının özellikle olgunluk dönemi ve sonrası eserleri koyu tonlarının neredeyse tamamen siyaha dönüştüğü bir biçimsel tarzı yansıtır. Sanatçının *outrénoir* olarak tanımlanan eserleri ise özellikle 1980'li yıllar ve sonrasında ortaya koyduğu sürecin sonucunda şekillenmişlerdir. Bu çalışmada Soulages'ın sözü edilen dönemin eserlerine dair örneklerinde rastlanılan bulgular, sanatçının özellikle siyahötesi resimlerinin gelişiminde yoğun ve katmanlı siyah boya vurgusunun ışık etkisiyle yoğunluğunun artması ve özgün bir resim dilinin yaratılması etrafında şekillenmiştir. Sanatçının sözü edilen siyahötesi tanım doğrultusunda yapmış olduğu resimlerin yıllar içerisinde şekillenen farklı teorik özellikteki kurgularının karşılaştırmalı olarak estetik analizlere tabi tutulduğu bu çalışma, Soulages resminde olgun dönemi olarak tariflenebilecek süreç içerisinde ortaya koyduğu eserlere yakından bakmaktadır. Bu örnekler çoğunlukla sanatçının gelişim çizgisi baz alınarak bu sürecin siyahötesi olarak tariflenen örneklerini karşılaştırmalı olarak ve ilgili biçimsel tekniklerin sözü edilen gelişim sürecinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlayan bir yöntem doğrultusunda hareket etmektedir.

## Soulages'ın sanat hayatının evreleri ve siyahlarının şekillenışı

Soulages sanat serüveni boyunca, sanat anlayışının çeşitli evrelerle dönüştüğü yenilikçi bir resim yaklaşımının temsilcisi olmuştur. Sanatçının ilk üretimleri 1938 yılı itibarıyla başlamış olduğu École Nationale Supérieure Des Beaux-arts Paris süreci akabinde şekillenmiştir. Bu okulda kısa bir süre eğitime devam eder. Okulu bıraktıktan sonra bu kez École supérieure des beaux-arts de Montpellier'ye kaydolarak eğitim hayatını devam ettirmeye çalışır. Fakat bu kez de İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla bu okuldaki eğitimi yarıda kalır. Savaşın başladığı tarihlerde Fransa'nın güney bölgesinde saklanırken Orfizm'in önemli sanatçılarından Sonia Deleunay ile karşılaşması, Soulages'ın soyut sanatın teorik kavranışı hakkında sanat anlayışını şekillendiren önemli bir etmen olmuştur (Özkan, 2004, s. 34). Soulages'ın erken dönem çalışmaları 1946-47 yıllarına tekabül eden süreçte, Paris dışında bulunan Courbevoie kasabasına yerleşmesiyle şekillenmeye başlar. İsmi sanat çevrelerince duyulduğu ilk önemli sergisi ise 1947 yılında Paris'te Salon des surindépendants'ta (Bağımsızüstüçüler Salonu) gerçekleşir. Soulages, bu sergiye

üç çalışması ile katılmıştır. 1948 yılında o sıralarda Museum of Modern Art New York'un küratörü James Johnson Sweeney ile tanışmasıyla birlikte ünü Amerika kıtasına da taşınmış olur. Sweeney'nin Soulages'ın bazı eserlerini satın alıp Amerika'ya götürmesi ve bu çalışmalarını diğer Amerikalı sanatçılara göstermesiyle birlikte sanatçının tanınırlığı artmış olur (Chakrabarty, 2011, s. 5-16). Yine 1948 yılı içerisinde Almanya'da gerçekleşen Große Ausstellung französischer abstrakter Malerei'a (Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi) katılan sanatçı, serginin tanıtım afişlerinin kendi tasarımlarıyla yapılmış olmasıyla birlikte öne çıkmıştır. Özellikle Hans Hartung ve Francis Picabia gibi isimlerle bu sergide birlikte yer alması Soulages için önemli bir başlangıç kabul edilmiştir.

Soulages'ın Avrupa'da katıldığı bu iki sergiyle birlikte sanatsal çalışmaları yoğunluk kazanır. 1950'lerle birlikte özellikle siyahla ilgili estetik yönünü bulmaya dönük girişimlerinin başladığı çeşitli örnekler birbiri ardına gelmeye başlar. Bu tarihlerdeki denemelerinin geneli kalın fırça kullanımıyla oluşturulan soyut çalışmalardır. Bu çalışmalar Franz Kline'in kalın kenar resim tarzına yakın siyah-beyaz resimlerden oluşurlar ve bunların geneli "Yeni Paris Ekolü" olarak da adlandırılan soyut biçimciliğin resimleme anlayışına yakındırlar (Rona, 1997, s. 1687). 1950'li yılların başında büyük boyutlu siyah-beyaz denemeleri aslında Amerikan soyut dışavurumculuğunun ilk örneklerine oldukça yakın bir tarzdadır. Soulages'ın 1950 başındaki çalışmalarının geneli beyaz tuval üzerine uyguladığı serbest çizimli siyah hatlardan oluşurlar ve bunların önemli bir kısmı siyah-beyaz kontrastının sorunsallaştırıldığı bir resim anlayışını tarifler. Soulages'ın sözü edilen teknikle ortaya koyduğu bu kompozisyonlar, aynı zamanda sanatçının ilk siyah-beyaz yağlıboya denemeleri olarak bilinirler.

Soulages'ın siyahlarla doğrudan etkileşim kurduğu resimsel yaklaşım, tam da sözü edilen Amerikan soyut dışavurumculuğunun etkisi altında şekillenen kontrast etkili çalışmaların örnek alındığını ortaya koyar. Bilindiği gibi bu tarihler aynı zamanda monokrom (tek renkli) resimlerin de soyut dışavurumculuk içerisinde etkin olarak sanatçılarca kullanıldığı zaman dilimidir. Fakat Soulages ilk örneklerinde sözü edilen monokrom teknikten ziyade kalın fırça uygulamalarıyla tuvalin asimetrik siyah kesitlemelerle oluşturulduğu bir resimleme anlayışını tercih eder. Bu yaklaşım tarzı da sanatçının henüz siyahın ontolojik ve morfolojik özelliklerinden ziyade, plastik değerlerinin daha ön planda değerlendirildiğini ortaya koyar (van Gogh vd., 1960). Bu bağlamda Soulages ilk siyah denemelerinde resim tuvalinin fiziksel özelliklerinin değerlendirildiği bir resimleme anlayışı benimser. Buna göre siyah-beyaz kontrastına dayandırdığı erken dönem çalışmalarında tuvalin belli bölgelerinin beyaz bırakıldığı, açık ve parlak bir tuval üzerine katmanlı siyah serbest şeritlerden oluşan soyut resimler yapar (Rona, 1997, s. 1687).



**Görsel 1.** Resim (Tuval üzerine siyah yağlıboya, 193,4 x 129,1 cm) (Soulages, 1948-49)

Siyahlarla oluşturulan derinlik etkisi erken dönem örneklerinde Amerikan soyut dışavurumcu üslubun biçimsel seçeneklerinden biri olan sert kenar resimleme (*hard-edge painting*) anlayışının etkisiyle oluşturulmuştur. Bu üslubun tercihindeki temel sebep, tuval yüzeyindeki renk dokusunun hissettirilmesine dönüktür (van Gogh vd., 1960, s. 83). Bu üslubun Avrupa'daki, özellikle de Fransa'daki temsilcileri sözü edilen teknik ile Amerikan soyut dışavurumcu etkide; fakat Avrupa'nın kendine özgü lirik soyutlamacı, daha içe dönük ve sezgisel bir yaklaşımın etkisinde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (van Gogh vd., 1960, s. 92.) Siyahın beyaz kontrastıyla tuval yüzeyinde serbest teknikle kullanım şekli kontur etkili resim anlayışını dönüştürerek, jestüel ve daha hareketli bir fırça tekniğinin kullanımıyla ilgilidir. Soulages'ın erken dönem örneklerinde hissedilen de dönem Avrupa'sını da doğrudan etkileyen elin bir tür "fırça" gibi kullanımına dönük bir resimleme anlayışını yansıtır. Bu tip bir resimleme anlayışı Soulages'ın çağdaşları arasında Hans Hartung ve Antonie Tapie gibi ressamlar tarafından da uygulanır.

Soulages'ın 1950'li yıllar ortalarına doğru siyahlarının gelişimi doğanın organik unsurlarıyla tuval yüzeyindeki kaligrafik şeritlerinin özellikle ceviz kabuğu boyasıyla birleştirilerek yeni arayışlar etkisinde kendini gösterir. Soyutlamacı tarzda ele aldığı bu çalışmaların geneli ceviz kabuğu boyası ile siyahların kullanımının entegre olduğu bir yaklaşımı ifade eder. Özellikle 1950'li yılların ortalarından başlayıp sonuna kadar giden çalışmalarında bir başka önemli faktör olarak Uzakdoğu etkili resimleme anlayışın da devreye girdiği görülür.

Siyahlarının kaligrafik etkili ele alınışı tam da bu etkileşimin gerçekleştiği tarihlerde net bir şekilde hissedilir. 1960'lı yılların başından itibaren Japon kaligrafisinin çeşitli örneklerini inceleyen Soulages, bu kaligrafi örneklerinin siyah-beyaz karşılığında şekillenen fizyonomik özelliklerine odaklanmıştır (Ceysson, 1996, s. 49). Bu noktada Soulages'ın siyahlarının kurgulanışında en net hissedilen ayrımlardan biri, biçimsel plastisitenin unsurlarının yanında anlambilimsel özelliklerinde hissedilir. Uzakdoğu kavramsal yaklaşımlarından biri olan ve özellikle zen felsefesi özelinde ayrı bir yeri olan boşluk olgusunun Soulages'ın bu dönem çalışmalarında da etkisi netçe hissedilir. Ceviz kabuğu boya ile birlikte kullanılan siyah şeritlemeler dışında kalan beyaz boşluklu alanların görünür kılınıyor olması, Soulages'ın resimleme tarzında 1950'li yılların ortalarından itibaren şekillenen resim tarzını da ifade eder. Buna göre Japon kaligrafilerine benzer örüntü yapısı sözü edilen boşluk olgusunun devreye girişiyle birlikte daha derinlikli bir resim yapısının da düşünüldüğünü ortaya koyar.<sup>2</sup>



**Görsel 2.** Resim (Tuval üzerine yağlıboya ve ceviz boya, 195 x 130 cm) (Soulages, 1953)

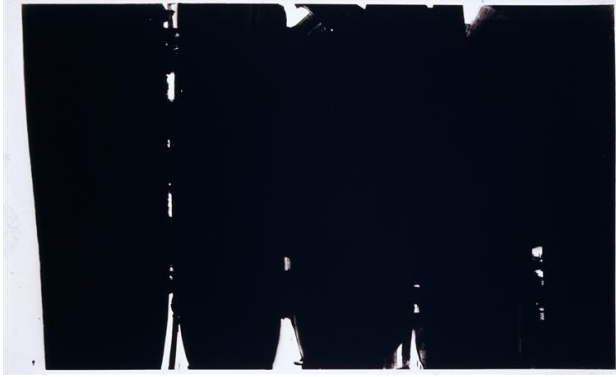
Soulages sanatında siyahın ontolojik değerlendirilişi tam da plastik ve düşünsel birlikteliğin birlikte hissedildiği 1960'lı yılların başı itibariyle şekillenmeye başlamıştır. Sanatçının kompozisyonları bu tarihler itibariyle çeşitlilik göstermeye başlar. Sanatçının, farklı teknik ve uygulamalarla tuvalin fiziksel

<sup>2</sup> Aslında sanatçının siyah ağırlıklı resimlerinde hissedilen sözü edilen "kaligrafi" vurgulu resimleme anlayışı tanımına Soulages'ın çok da sıcak bakmadığı bilinir. Soulages sözü edilen etkinin tuval üzerinde bir tür "iz" ya da "işaret" olarak okunmasını daha doğru bir yorumlama tarzı olarak değerlendirme eğilimindedir (Ersağdıç, 2017, s. 64.)

yapısına müdahalelerde bulunmaya başladığı bu süreç içerisinde Soulages siyahlarının dönüşümü de bahsedilen etkide evrilirler. Ceviz boya kullanımı yerini siyah yağlı boyaların farklı versiyonlarına bırakır. Bu bağlamda Soulages tarafından siyahın kavranışı da değişiklik gösterir. 1960'lar itibariyle siyahların sunumu soyut dışavurumcu çizgide yansıttığı kütleli, tek hatlı yahut kalın siyah şeritlemelerden, farklı siyah imgeler veya lekelemelerle oluşturulmuş yeni biçimsel denemelere doğru kayar. Siyahların değerlendirilişi bu tarihler itibariyle alışlageldik kullanımın biçimlerinin dışında resim dışı müdahaleler veya unsurlarla ilişkilenerken deneysel bir resimleme anlayışıyla aktarılır olurlar (Brennan, 2007, s. 123). Siyahlarını tuvalde fırçanın alışlageldik kullanım biçiminden sıyrarak, tuvale birtakım fiziksel müdahalelerle şekillendirdiği bu süreçte Soulages, macun, katran gibi maddeleri, büyüklük açısından farklılık gösteren çeşitli ragle veya kazıma aletleri aracılığıyla bütünleştirerek malzemenin maddi unsurlarını ön plana çıkarır (Ersağdıç, 2017, s. 68). 1960'lı yıllar bu bağlamda Soulages için siyahın boya katmanlılığı yahut ışıkla temas ettiğinde ortaya çıkan yansıtıcı özelliği kavramasıyla birlikte resim tekniğinde de belli değişikliklere gitmesine neden olur. Resim düzlemi üzerinde ışık-doku etkili bir yaklaşımla siyahların kullanımı jestüel etkiden doku etkili bir tarza doğru kayma gösterir (Şahin, 2023, s. 308). Siyahın doku etkili bir tutumla aktarılması böylece lirik soyutlamacılıktan, yüzey hareketlerinin boyanın doku etkisini ön plana çıkaran yeni tekniklerin ortaya konmasını da gerekli kılmıştır. Buna göre spatulaya yerleştirilen siyahla birlikte bıçaklı çizgi atılarak yüzeyi biçimlendirmek Soulages'ın yeni ifade araçlarından biri olmuştur. Bu resim tavrı aynı zamanda tuval üzerinde sergilenen malzemenin nasıl bir biçim alacağını da belirleyen biçimsel bir tarzın sonucunda ortaya konur (Pastoureau, 2016, s. 201).

Soulages kendi biçimsel ve teorik unsurlarla temellendirdiği siyahlarının resim düzlemindeki yeni yapısını adeta ilmek ilmek örmeye başlar. 1970'li yıllarla birlikte Soulages resminde siyahların kullanımı ölçekleri büyüyen tuvalerde, neredeyse tuvalin tamamını kaplayan kütleli boya unsurlarıyla kendini gösterir. Monokrom türün daha farklı versiyonlarını oluşturan bu örnekler Soulages siyahlarının yeni yapısını oluşturan resim şemasını ifade eder. Buna göre siyah-beyaz kontrastına dayalı ve siyahı beyaz kontrastının etkisiyle "patlatıcı" bir özelliğe kavuşturan örnekler, yerini saf siyahlar olarak tariflendirilen yeni bir siyah kavrayışına bırakır. Buna göre sözü edilen etkide ortaya konan örnekler siyah boyanın katmanlandırılarak tuval düzleminde oluşturulan yoğun etkinin maddenin özsel niteliklerine vurgu yapan bir etkide ortaya konmasına dönüktür (Chakrabarty, 2011, s. 11-12). Bu tarihlerde Soulages için artık önemli olan siyahları vasıtasıyla tuval düzlemine bırakılan kişisel bir tür "iz" in olanaklılığını tartışmaktır. Soulages sözü edilen izleri de biçim ve anlam düzeyinde zıtlıklar üzerine kurgular. Soulages için zıtlık vurgusu

siyahların aktarımında da başat bir roldedir. Soulages siyahlarının kullanımına 1970'ler başı itibariyle bakıldığında biçim – anlam ikiliğinde belli karşıtlıklar düzeninde inşa olunan ve bunların siyah üzerinden tanımlandığı bir anlatı merkeze alınır.<sup>3</sup>



**Görsel 3.** Resim (Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 366 cm) (Soulages, 1968)

Bu şekliyle bakıldığında resim serüveninin başında siyah-beyaz kontrastına dönük Amerikan soyut dışavurumcu çizgiyi takip eden resim anlayışı, 1960'lı yıllar itibariyle önce ceviz boya ile birlikte katmanlı siyah şeritlerin boyutları büyüyen tuvaler önünde resmedilişine; sonrasındaysa 1970'li yılların ortalarına kadar semantik unsurlarla plastik yaklaşımın birlikte düşünüldüğü yeni bir estetik değerlendirme sürecine bırakır. Aynı zamanda siyah şeritler 1970'li yıllar itibariyle yerini siyah iz ve leke oluşumlarına bırakarak siyah rengin değerlendirilişinde başat dönüşümlerin gerçekleşmesini görünür kılmıştır. Bu bağlamda siyahötesine giden yolda Soulages; bu kavramın etkin olarak hissedilmesinde en büyük paya sahip olan unsuru da bu yıllar itibariyle devreye sokmaya başlar. Soulages için bu unsur “ışık”tır.

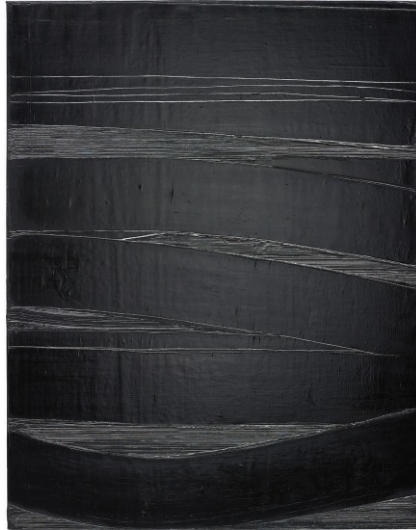
Işık, yoğunluklu olarak barok sanattan beri çeşitli bağlamlarda resim sanatının içerisinde var olmuştur. Işığın teknik özelliklerinin herhangi bir resmin kompozisyonel özelliklerini boyutlandıran yapısı, Soulages'ın resim teorisinde bambaşka bir noktaya evrilir. Soulages siyahı, bilim tarihinin de sanat tarihinin kimi evrelerinde renksizlik, ışısızlık gibi tarifleyen anlamların ötesine taşıyan

<sup>3</sup> Bu konuyla ilgili Soulages ile yapılan bazı röportajlar veya söyleşiler temel referanslar olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Soulages ile bir diğer önemli sanatçı Hans Ulrich Obrist'in 2013 yılında gerçekleştirdiği söyleşiye yakından bakılmalıdır. Bu söyleşide Soulages siyah rengi zıtlığın kendi resim anlayışındaki temel düstür olarak ele alındığından söz eder. Siyahı sembolik bir değer olarak yansıtmaktan ziyade; “gösteriş”, “kutlama”, “otorite”, “yas” gibi birbirine zıt kavramlarla ilişkili bir tutumla aktarır. Böylece sözü edilen zıtlıklar tüm mikro özellikleriyle izleyiciye sunulur (aktaran Ersagdıç, 2017, s. 69).

resim yaklaşımıyla siyahötesi resimler olarak tanımladığı ilk örnekleri 1970'li yılların ortalarından itibaren ortaya koymaya başlar.

### Soulages resminde *outrenoir* örneklerin biçimsel yapısı

Soulages'ın 1975 itibariyle siyahlarının kurgulanışında teknik açıdan net dönüşümler gerçekleşir. Sanatçı, ışık etkisiyle birlikte siyahlarla mikro ölçekli deneysel uğraşları tuvalde görünür kılar. Özellikle 1975 sonrası eserlerinde katmanlı siyah boya oluşumlarının içine derin çizikler atmaya başlamıştır. Işığın bu derin çizgiler arasında siyahla oluşturduğu birliktelik biçimsel anlamda yeni resimsel imkânları oluşturur. Öncesinde iz ya da işaret olarak kurguladığı siyah boya oluşumları çizgisel oyuklara dönüşmüştür. Böylelikle de boya dokusuna yapılan bu müdahaleyle ışığın imkânlarını siyah özelinde birbirlerine doğrudan etki eden aktif birer resimsel enstrümana dönüştürür. Siyahlarını tuvalde salınımlı ve gri kesiklerle yeni bir alan yaratımı bağlamında kurgulamaya başlar. Bu tarihlerde ortaya koyduğu eserlerinde Soulages, tuvale uyguladığı doğrudan müdahalelerle tuvalin maddi yapısını bozuma uğratarak siyahlarla oluşturmaya çalıştığı yeni bir uzam anlayışını devreye sokmaya çalışır (van Gogh vd., 1960, s. 85). Aslında sözü edilen etki, Avrupa avangardının özellikle 1960 sonrası ortaya koyduğu tuvale karşı gelişen yeni biçimci önerilerin içinden şekillenmiştir. Tuval merkezli ya da doğrudan resim enstrümanlarını merkeze alan estetik değerlere karşı gelişen bu tavır Soulages'ın da siyah temalı resimlerinin şekillenişinde etkili bir esin kaynağı oluşturmuştur. Bu konuda en etkin çalışan ve Soulages'ı doğrudan etkileyen sanatçılardan biri olan Lucio Fontana'nın tuvali kesik ve yarıklarla yeni ontolojisine yerleştirmesi, Soulages'ın siyahlarla oluşturulan tuval merkezli kompozisyon şemasını dönüştürmesini sağlamıştır.

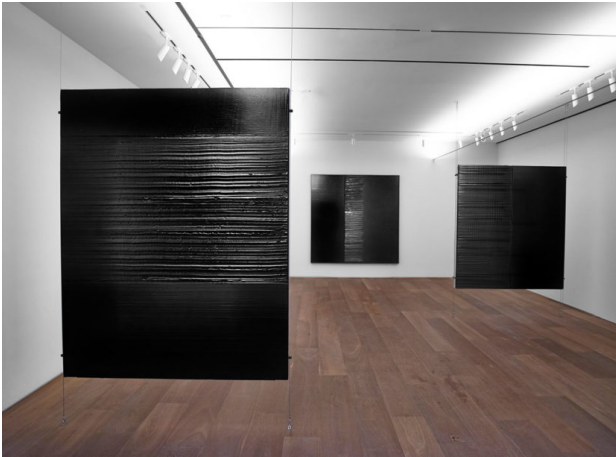




**Görsel 4.** Resim (Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 102 cm) (Soulages, 1980)

Lucio Fontana'nın *Beyaz Manifesto*'sunda ortaya koyduğu sözü edilen yaklaşım, bu tema özelinde genel fikirlerini ortaya koyduğu uzamsallık (*spazialismo*) kavramı etrafında örüntüsü oluşturulmuş bir biçimsel öneriyi tanımlar. Bu yaklaşım tarzı özelinde ortaya konan teoriler bütünü tuval düzenine bağlı olmayan, tuval özelinde merkeze alınan maddeselliği aşan, sanat fikrinin müdahale edemediği bir sanat fikrinin biçimsel önerisidir (aktaran Harrison ve Wood, 2016, s. 693). Bu öneri tuval özelinde “yeni uzam” olarak tariflenen tarzın uygulayıcısı olan sanatçıların, yüzyıl başında ortaya konan üçüncü boyut sonrası şekillenen uzam tartışmaları ekseninde geliştirilmiştir (Petersen, 2015).

Soulages'ın tam da bu tarihlerde tuval yüzeyinde siyahlarıyla oluşturmaya başladığı yeni uzam yaklaşımı, siyahötesine giden yolda ilk biçimsel denemeler olarak kendilerini gösterirler. Soulages'ın 1975-80 arası döneminde uyguladığı bu örnekler bütünü çoğunlukla tuvalin tamamına yayılmış siyahlıkların, açılan oyuklarla alışlageldik siyah kurgusunun ötesine geçen ışıkla bütünleşik kompakt bir resim kurgusuyla siyahötesi denemelerin biçimsel önerilerini ortaya koymaya başlar. Böylece Soulages için siyahötesi resimler ilk planda iki biçimsel şema üzerinden ilerler: İlki, ışık etkisiyle siyahın “yutucu” olma özelliğinin “yansıtıcı” olarak dönüştürülmesi; ikincisiye tuval yüzeyinde açılan oyuk ya da yarıklarla siyahın bu açıklıklara yedirilerek oluşturulmuş yeni yapısıdır. Hatta siyahın alışlageldik bilimsel ve sanat tarihsel referanslarından koparabilme uğraşında farklı etkilerini hissettirecek şekilde tuval yapısının ontolojisini de sorgulamaya tabi tutar. Soulages'ın özellikle geç dönem sergilerinde siyahötesi resimlerden oluşan örneklerinin duvardan ya da yerçekiminden bağımsızmışçasına yerleştirilmesi ya da deyim yerindeyse asılması Soulages için siyahın yeni pozisyonunun aktarılması adına önem arz eder.



**Görsel 5. Resim 1, 2, 3 (Tuval üzerine yağlıboya) (Soulages, 2014)**

Soulages bu bağlamda 1980 öncesi eserleriyle sonrası çalışmaları arasında siyahötesi yaklaşımı bağlamında net bir ayrım koyar. Bu ayrım siyah plastisitesinin siyahötesine dönüşümünü tarifler. Buna göre “ışığın tuval üzerinde siyahla buluşmasıyla yüzeyde oluşan gerilimli doku etkisi” siyahın klasik tanımının oldukça ötesindedir (Ceysson, 1996, s. 91). Soulages sözü edilen ayrımı siyahın biçimsel özellikleri bağlamında şu şekilde tanımlar (Gkrabarty, 2011, s. 8):

Benim önceki resimlerim herhangi bir katışıklık olmaksızın yine aynı siyah maddesel özelliklerle, aynı pigment değerleriyle ortaya konmuştur. Şimdiyse, yüzeyin dokusu, şeritli-çizgili ya da düz siyah biçimlerle ışığı dönüştüren ve farklı değerlerin ortaya çıkışını sağlayan özelliklere sahiptir. Yeni resimlerimde doku etkisi, siyahın maddi varlığıyla bilinen statik yapısından, hareketli, dinamik ve gerilim etkisinde yeni bir özelliğe kavuşmuş olur.

Böylece sözü edilen etkide ortaya konan siyahötesi örnekler ilk planda tuval düzleminde kurulan maddi-fiziksel müdahale yahut doku unsurlarının siyahı dönüştüren yapısıyla birlikte üretilmiştir; fakat özellikle 1990’lı yılların ortalarından itibaren Soulages için siyahötesi olgusu teorik-düşünsel temelleri de olan yeni anlam yapısıyla da ele alınmıştır.

## Soulages resminde *outrénoir* örneklerin teorik yapısı

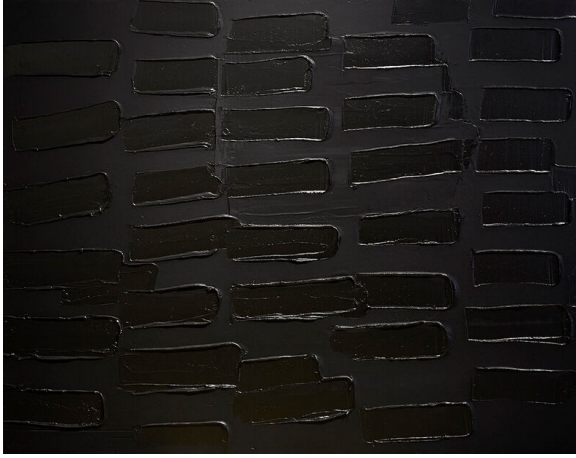
Soulages için siyahötesilik biçimsel önerilerin dışında anlam yapısının dönüştüğü düşünsel bir aracı da ifade eder (Levy, 2016, s. 36). Soulages’ın siyahötesi resimleri, sanatçının geç dönemi olarak da tariflenebilecek 1990’lı yıllar itibariyle başlayıp 2000’li yıllar boyunca ortaya konan eserlerinin genelinde yapılmışlardır. Soulages, siyahötesi ile ilgili en belirgin vurguyu sözü edilen örneklerin yoğunlaşmaya başladığı tarihlerde yapmıştır (aktaran Chakrabarty, 2011, s. 8):

Resimlerime belli bir sebepten ötürü siyahötesi diyorum. 1996 yılındaki sergiye konu olan çalışmalarımı *noir-lumière* (siyah-ışık) olarak tariflediler. Bu tanım beni rahatsız etmedi çünkü insanlara benim resimlerimi anlamaları için bu tanım bir yol sunuyor. Bu açıdan *noir-lumière* tanımı yanlış değil. Bununla birlikte bu tanım optik tanımların dayattığı fiziğin temel dayanaklarını anırtıyor. Bu benim yapmak istediğim şey değil. Ben siyahötesi tanımını ortaya koyduğumda zihinsel uzamı tanımlamaya çalışıyordum, ki bu monokrom resmin ifade ettiği uzamsal yaklaşımın oldukça dışında.

Soulages’ın bu yaklaşımının temel nosyonu tuvalin ya da monokrom resmin dayattığı fizikselliğin oldukça dışında, siyahın sözü edilen teknik dayanağın ötesinde bir zihinsel anlayışın kendisini işaret eder. Soulages için siyahötesiyle oluşturulan yeni uzamsallık üç boyutun dışında şekillendirilmeye çalışılan ışık – siyah buluşmasının imkânlılığını araştıran bir resim anlayışını ifade eder. Bu

anlamda Soulages'ın 2000'li yıllar itibariyle ortaya koyduğu siyahötesi yapıtlar bütünü siyahın maddi varlığının ışık etkisiyle ortaya çıkarıldığı son dönem eserleri olarak gruplandırılabilir.

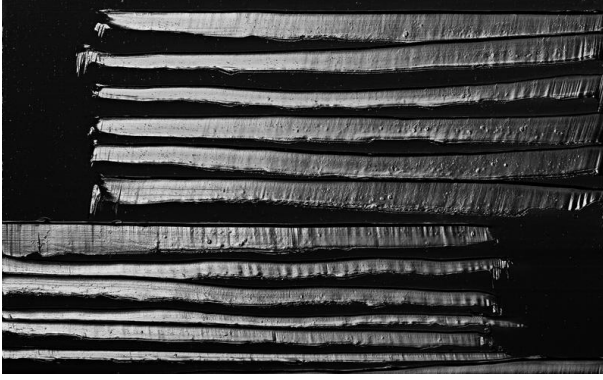
Sözü edilen eserlerde ışık etkisi, siyahın özellikle akrilik yahut parlak yağlıboya etkisiyle birlikte hacimli ve yoğun koyu siyahın parlatılmasına dönük bir teknik tarzda ortaya konur. Buna göre hacimli siyahlar sözü edilen yansıtma özelliğiyle birlikte bir tür siyah ışık formuna evrilirler (van Gogh vd., 1960, s. 122). Siyahın renk teorileri içinde ışıksız-karanlık alanı tarifleyen yapısı dolayısıyla herhangi bir renk özelliği atfedilmeyen maddi durumu, Soulages'ın teorik şemasında tam tersi bir anlamı ifade eden ontolojik bir boyut kazanır. Soulages'ın sözü edilen teorik şema çerçevesinde "siyah ışık" formlarında kurguladığı bu resimler; siyah cila ile yağlıboyanın ışık faktörüyle bir arada düşünüldüğü çalışmalardır. 2000'li yıllarda üretilen bu tip çalışmaları Soulages kendi ifadesiyle "ultra siyah resimler" olarak tarifler ve bu resimlerin geneli Soulages'ın yeni estetik görüşlerinin siyahlar bağlamında şekillendiği teorik düzlemi ifade eder (Chakrabarty, 2011, s. 9).



**Görsel 6.** Resim (Tuval üzerine yağlıboya, 142 x 182 cm) (Soulages, 2014)

Ultra siyah resimler bütünü, genellikle birbirine geçişken siyah şekillerden oluşturulmuş ve özellikle parlaklıklarıyla Soulages'ın siyahötesi yaklaşımının alametifarikası olan ışık etkisini net bir şekilde hissettiren çalışmalardır. Soulages'ın bu son dönem çalışmaları nesnesiz resmin siyah etkili yeni kompozisyon şemasını da tarifler. Önceki yıllarda dikey formlarda oluşturduğu kompozisyon şeması, son dönem siyahötesi çalışmalarında yatay yönde dönüşmüştür. Tuvalin belli bir yönde boya tabakası kazınarak ve belli bir ritim takip edilerek sunulan siyahlarla dönüşen yapısı, Soulages'ın ultra siyah

resimlerinin kurgulanışında temel rol oynar. Özellikle mekan aydınlatması unsuruna göre renk nüanslarının görünür hâle geldiği resimleme anlayışıyla Soulages'ın siyahları, yansıyan ışık etkisiyle renk teori ve tanımlarının dışında düşünülen renksizlik tanımından sıyrılarak başlı başına bir renk olarak ele alınır. Bu etki aynı zamanda siyaha doku kazandıran resimsel bir özellik olarak ortaya konur.



**Görsel 7.** Resim (Tüval üzerine akrilik boya – 99 x 159 cm) (Soulages, 2013)

Teorik temelleri parlak siyahtan yansıyan ışığın unsurlarıyla oluşturulan Soulages'ın siyahötesi resimleri, izleyici – resim ilişkisinin karşılıklı pozisyonlanışını da dönüştüren kinetik etkiler yaratır (Pastoureau, 2016, s. 202). İzleyici yansıma etkisini resimler karşısında hareket ettikçe farklılaşan yeni özellikleriyle fark eder. Böylece siyahötesi kurguda tasarlanan çalışmaların ontolojik yapısı izleyicinin bakışının ya da tüval karşısında mobil oluşunun etkisiyle yeniden inşa edilir. Soulages'ın siyahötesi resimleri bu şekilde bakıldığında ışık – siyah etkileşimiyle tanımlanan haline ek olarak bakışın doğasının da devreye girdiği kendine özgü yeni bir resim anlayışını yansıtırlar.

## Sonuç

Soulages'ın siyahötesi resimleri, sanatçının geç döneminde ortaya koyduğu ve siyahın genel kabul gördüğü bilimsel-sanatsal yapısının oldukça dışında kurgulanmış örnekler olarak bilinirler. Soulages'ın siyahötesi resimleri erken ve olgun dönem örneklerine göre paradigma üretme potansiyeli yüksek çalışmalardır. Bunun en önemli nedeni Soulages'ın siyahötesi örneklerini siyah rengin yapısal özelliklerini çeşitli faktörler aracılığıyla dönüştürme becerisinde şekillendirmesidir. Örneğin Soulages'ın resim tarzı sonucu şekillenen ışık etkisinin siyahın yutucu özelliklerini yansıtıcı özelliklere dönüştürmesi etkisi,

ışığın fiziksel yapısının soyut formlar aracılığıyla düşünsel izleklere dönüşmesini tanımlar. Farklı boya teknikleri ve spatula etkisinin jestüel unsurlarla siyahı herhangi bir monokrom resmin teknik özelliği ayrıntısından kurtaracak şekilde ele alınması, Soulages'ın tariflediği şekliyle siyahı-ötesine taşıyan yeni yapısına dönüştürür.

Çalışma sonunda ortaya konduğu şekliyle siyahötesi resimler sadece sözü edilen unsurlar vasıtasıyla bu şekilde tanımlanmazlar. Soulages'ın yeni resimleme anlayışıyla birlikte ultra siyahlar olarak da tariflenirler. Siyahın izleyeni deyim yerindeyse "içine alan-kuşatan" ontolojik kurgusu boya tekniği açısından siyahın daha derinleştirildiği, sınırlarının daha da zorlandığı yeni bir arayışı da tarifler. Ultra siyah resimler Soulages'ın parlatılmış siyahlarının bu şekliyle siyahlık durumunun da yeniden tartışılmasını gerekli kılan yeni yapısını ortaya koyar. Soulages böylece siyahı resmeden bir sanatçı olmanın ötesine geçerek; siyahı teorik bağlamda yeniden tartışmaya açmaya niyetlenen öncü bir tavır da üstlenir. Kendi perspektifinde bu tartışmayı başlatma adına siyahötesi kavramını öncülleyen sanatçı bu şekliyle siyah rengi salt biçimsel plastisite bağlamından değerlendirmeyi yeterli bulmayarak onu teorize etmeye niyetlenir.

Soulages'ın siyahötesi resimlerini tartışan gerek yurtiçi gerekse de yurtdışı yayın, tez ve makaleler bulunmaktadır. Çalışmaların geneli siyahötesinin biçimsel unsurlarını ön plana alan bir metodoloji takip etmekle birlikte bu çalışmanın merkeze aldığı teorik tartışmayı da yürütenleri bulunmaktadır. Bahsedilen özellikteki yayınlar metin içinde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu çalışma aynı zamanda Soulages resminin genel yapısını sanatçının farklı dönemlerinden çeşitli örneklerle ortaya koyarak, siyahötesi resimlere ilerlenen süreçte bu resimlerin nasıl şekillendiklerini ortaya koymayı amaçlamıştır. İlk planda monokrom resmin genel özellikleriyle birlikte koyu tonlu kalın fırça özellikleriyle uygulanan siyah, 2000'li yıllar itibariyle bu çalışmada da ortaya konan siyahötesi özelliklerine sözü edilen biçimsel-teorik şema çerçevesinde gelebilmiştir.

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

## Kaynakça

- Brennan, M. (2007). Illuminating the void, displaying the vision: On the Romanesque church, the modern museum, and Pierre Soulages' abstract art. *RES: Anthropology and aesthetics*, 52, 116-127.  
<https://doi.org/10.1086/RESv52n1ms20167747>
- Ceysson, B. (1996). *Soulages, tout L'Art monographie* (1. baskı). Flamarrion.
- Chakrabarty, A. S. (2011). Pierre Soulages's Ultrablack Paintings: The Matter of Presence. *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review*, 36(1), 5-16.  
<http://www.jstor.org/stable/42630830>
- Ersağdıç, Y. (2017). Kontrastlıkla varolan bir doku estetiği ile imgenin siyah yüzü ve Pierre Soulages'ın resimleri. *Yaşam bilimleri dergisi*, 7(2/1), 62-70.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/buyasambid/issue/33194/359974>
- Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.) (2016). *Sanat ve kuram 1900 – 2000: Değişen fikirler antolojisi* (2. baskı) (Çev. S. Gürses). Küre.
- Levy, D. (2016). *Pierre Soulages: New paintings* (1. baskı). Galerie Perrotin.
- Özkan, Ö. (2004). Pierre Soulages'ın sanatında indirgemeci tavır ve siyahta somutlaşan ışık (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Pastoureau, M. (2016). *Siyah: Bir rengin tarihi* (1. baskı) (Çev. M. Tufan). Sel.
- Petersen, S. (2015). The dynamics of "Space" in postwar art "Le groupe espace" and "Arte spaziale". *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 39, 226-237.  
<http://www.jstor.org/stable/44843851>
- Rona, Z. (1997). Pierre Soulages. Z. Rona ve M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi – 3. cilt* (1. baskı) (s. 1687). Yapı-Endüstri Merkezi.
- Soulages, P. (1948-49). *Resim [Resim]*. MoMA, New York.
- Soulages, P. (1953). *Resim [Resim]*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- Soulages, P. (1968). *Resim [Resim]*. MNAM, Paris.
- Soulages, P. (1980). *Resim [Resim]*. Se trouve a Copenhague, Charlottenborg.
- Soulages, P. (2013). *Resim [Resim]*. Lévy Gorvy Gallery, New York

Soulages, P. (2014). Resim 1, 2 ,3 [Resim]. Lévy Gorvy Gallery, New York.

Soulages, P. (2018). Resim [Resim]. Opera Gallery, New York

Şahin, O. (2023). Çağdaş sanatta siyaha bakmak: Görme ihtiyacı-anlamlandırma sorunu (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

van Gogh, V., Kandinsky, W., Gris, J., Klee, P., Léger, F., Mondrian, P., Miró, J., Dubuffet, J., Gasset, J. O. y, Camus, A., Soulages, P., Hélión, J., Albers, J., Roszak, T., Duchamp, M., Gabo, N., Arp, J., Davis, S., Kokoschka, O., Shahn, B., Steinberg, S. (1960). Statements and documents: Artists on art and reality, on their work, and on values. *Daedalus*, 89(1), 79-126.  
<http://www.jstor.org/stable/20026551>



## Extended abstract

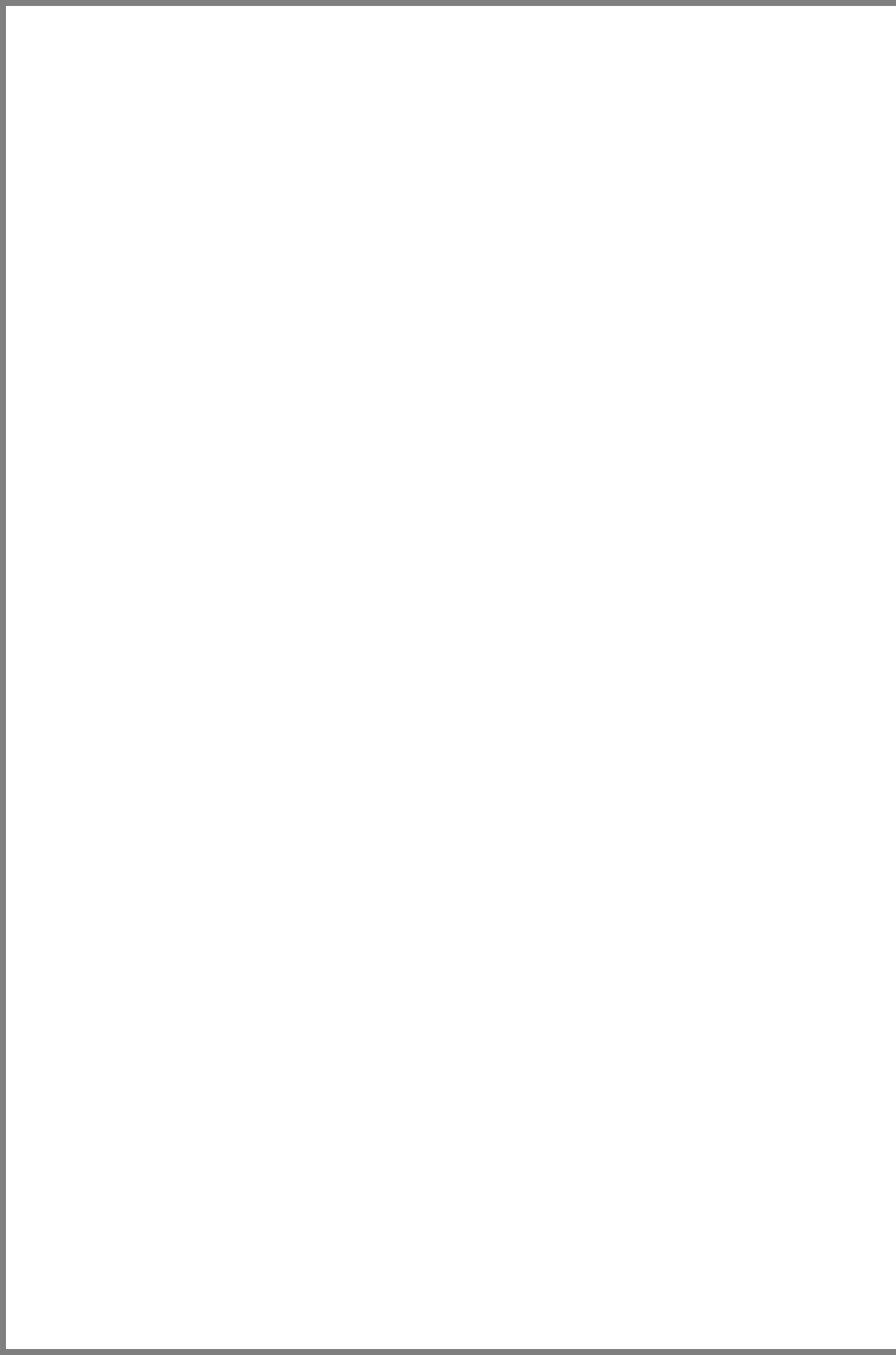
Pierre Soulages is an artist whose influence was felt in European painting on the twentieth century. His painting style, whose name is mentioned in the Paris-based tachism (*tachisme* – staintism) movement which developed close to abstract expressionism in the 1950's was shaped within the lyrical abstractionist understanding of tachism. Also his paintings style has been changed into 1970's. There are clear technical transformations in the editing of Soulages' blacks as of 1975. With the effect of light, the artist makes micro-scale experimental endeavors visible on the canvas with blacks. Especially after 1975, he started to make deep scratches into the layered black paint formations in his works. The combination of light and black between these deep lines creates new pictorial possibilities in the formal sense. The black paint formations that he had previously constructed as "traces" or "marks" thus turned into linear cavities. Thus, with this intervention to the paint texture, it transforms the possibilities of light into active pictorial instruments that directly affect each other, especially in black.

His paintings which he defines as beyond-black were shaped in an understanding of painting that started in the late of 1980's, which can be considered as his late period and lasted until the mid-2000's in which the use of black color was intensely felt. For Soulages, the new spatiality created with beyond-black expresses an understanding of painting that explores the possibility of the meeting of light and black, which is tried to be shaped outside of three dimensions. In this sense, the whole of the beyond-black works that Soulages revealed as of the 2000's can be grouped as the last period works in which the material existence of black is revealed with the effect of light.

The feature of black which has turned into a kind of image for Soulages since the mid 1970's, can now be read as a result of a perspective towards the ontological nature of black, apart from the physical structure of black for him. The structure of the light effect, which expands the possibilities of black, encouraged Soulages to reveal the aspects of black that emphasize the texture properties. For Soulages, the light effect is not just about highlighting the structural features of black; putty, tar, large-sized scraping tools, spatulas used with different characteristics have also been a dominant factor in his large-scale works. With the new possibilities created by the light, Soulages entered a new production process in which he started to cover his entire canvas with black; these were the works that made him known throughout his artistic adventure.


Infrared images, as revealed at the end of the study, are not defined in this way only by the elements mentioned. They are also described as ultra-blacks with Soulages' new understanding of illustration. The ontological fiction of black that blackness the viewer, so to speak, also describes a new search in which black is deepened and its boundaries are pushed even more in terms of paint technique. Ultra-black paintings reveal the new structure of Soulages' polished blacks, which necessities a re-discussion of the blackness as such. Soulages thus goes beyond being an artist painting black; it also assumes a pioneering stance that intends to re-discuss black in the theoretical context. The artist, who pioneered the concept of beyond-black in order to initiate this discussion in his own perspective, does not find it sufficient to evaluate the color black in the context purely formal plasticity and intends to theorize it.

In this frame, beyond-black doesn't define only a formal method in Soulages painting. This approach also expresses the theoretical schema of Soulages' late paintings in which black is in the center. Beyond-black is fictionalized by Soulages as a concept that processes the structure of light reflected from the black shapes presented in abstract forms in his own painting. The reflective situation of black which creates a new space with this form, reverses its absorber characteristic associated with the color black and reveals a new black ontology. This study aims to reveal the theoretical frameworks of the concept of black in Soulages painting and deals with the ontology of black in the context of the mentioned theoretical framework.



# Transavanguardia: Yeni dışavurumculuğun postmodern karakterine İtalyan bir yaklaşım

## Transavanguardia: An Italian approach to the postmodern character of neo-expressionism

Elif Şenel || Doçent doktor || Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
elif.senel@omu.edu.tr || 0000-0002-2449-6341 

### Öz

Modern kapsamlara karşı postmodern avangart niteliklerle şekillenen yeni resimsel arayışlar arasında yeni dışavurumculuk ve onun İtalya'daki tezahürü olan Transavanguardia öne çıkmıştır. Bu çalışmada Transavanguardia'yı yeni dışavurumcu postmodern öz nitelikleriyle ele almak amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda postmodern dönem sanatında yeni resimsel arayışlar ile yeni dışavurumculuğun gelişimi izlenmiş; Transavanguardia'nın postmodern avangart nitelikler kapsamında yeni dışavurumcu bir perspektif olarak analizi yapılmış; trans-avangart sanatın öncülerinden Sandro Chia, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi'nin sanatsal yaklaşımları ve konuyu örnekleyen eserleri analiz edilmiştir. Araştırma yöntemi kapsamında veriler doküman analizi yapılarak toplanmış, daha sonra konu ekseninde betimlenmiş ve yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda Transavanguardia'nın, yeni dışavurumcu tavrın postmodern avangart niteliklerini sıra dışı ve özgün bir perspektifle yansıttığı görülmüştür.

**Anahtar kelimeler:** transavanguardia, yeni dışavurumculuk, postmodern

### Abstract

Among the new pictorial searches shaped by postmodern avant-garde qualities against modern scopes, new expressionism and its manifestation in Italy, Transavanguardia, came to the fore. In this research, it is aimed to deal with Transavanguardia with its new expressionist postmodern features. In line with the aim, the development of new expressionism and new pictorial searches in postmodern period art were followed, Transavanguardia was analyzed as a new expressionist perspective within the scope of postmodern avant-garde qualities, and the artistic approaches and exemplifying artworks of Sandro Chia, Francesco Clemente and Enzo Cucchi, who are the pioneers of trans-avant-garde art, were analyzed. Within the scope of the method, the data were collected through document analysis, then described and interpreted on the axis of the subject. As a result of the findings, it has been seen that Transavanguardia reflects the postmodern avant-garde qualities of new expressionism with an extraordinary and original perspective.

**Keywords:** transavanguardia, new expressionism, postmodern

### Atıf || Citation

Şenel, E. (2023). Transavanguardia: Yeni dışavurumculuğun postmodern karakterine İtalyan bir yaklaşım. *ARTS*, 10, 131-154. <https://doi.org/10.46372/arts.1334807>

**Geliş || Received**  
30.07.2023

**Kabul || Accepted**  
11.09.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir  
*This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Copyright of the work belongs to the author*



## Giriş

Modernizmin ardından postmodern anlayışlar ekseninde şekillenen yeni sanat ortamı, modern ideallere karşı koymayı, başkaldırımı, eleştiriyi, değişim ve yenilenme düşüncesini odağına alarak çoğulcu ve çeşitlilik arz eden bir profil sergilemiştir. Değişim ve yenilenme her ne kadar modernizm felsefesine has avangart nitelikler sergileyen kavramlar gibi görünse de postmodern yaklaşımlar perspektifinden modernizme karşı eleştirel bir dile haiz olmuştur. Postmodern dönem sanatında her yeni arayış veya “yeni” ön ekiyle gelen her oluşum, içinde modernizm düşüncesinin uzağına düşen eğilimler barındırmıştır. Postmodern yaklaşımlar kapsamında yeni kavramı, modernizm düşüncesi nezdinde anlaşılabilir amaçlar, hedefler ve idealler çerçevesinde tek yönlü-ileriye doğru yenilik kavramından oldukça farklı bir karakter sergilemiştir. Modernizmin tek yönlü, merkezîyetçi, ilerlemeci ve belli kapsamlar ile belli estetikler dahilinde anlaşılabilir yenilik algısı, postmodernizmde yerini çoğul bir estetiği mümkün kılan, çok yönlü, çok sesli ve eklektik tutumlarla anlaşılabilir bir yenilik algısına bırakmıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında dalga dalga yayılan postmodern esinti, bu yeni çoğulculuk ortamında, sanat formlarında bir çeşitliliği gündeme getirirken resim dilinde modernizmden miras kalan katı tutumları da dağıtmıştır. Yüzyılın ikinci yarısının başlarında henüz modernizmin etkileri sürerken resim dilinde soyutlama lehine anlatıyı kısıtlayan anlayışlar, postmodern dönemle birlikte resim geleneklerini yeniden ve yeni yönelimlerle gündeme getiren akım, hareket veya oluşumların hedefi haline gelmiştir. 1970’ler ve ağırlıklı olarak 1980’ler itibarıyla baş gösteren bu yeni resimsel yaklaşımlar, geleneksel ve figüratif resim dillerine bir geri dönüşü içermiş; modernist biçimciliğe ve resimsel ifadelerin kapsamında meydana gelen daralmaya karşı durmuştur. Modern sonrası dönemde genellikle çoğulculuk zihniyetinin ürünü olarak anlaşılabilir da bazıları kısmen modern etkilerle tanımlanan alternatif sanat formlarının varlığı da - resim sanatının geçersizleşme riskini gündeme getirdiğinden- söz konusu yeni resimsel yaklaşımların oluşumunu motive etmiştir. Gerek resimsel ifadelerin kapsamını gerekse topyekün resim sanatının varlığını riske eden tutumlara karşı gelişen bu yeni yaklaşımlar arasında yeni dışavurumculuk akımı öne çıkmıştır. Batı toplumlarında etki gösteren akımın İtalya’daki tezahürü, birbirinden farklı, özgün ve sıra dışı ifade biçimlerini aynı anda içeren Transavanguardia adındaki sanat hareketi olmuştur.

Bu araştırmada Transavanguardia hareketine odaklanılmış, hareketin, yeni dışavurumculuğun postmodern karakteri ile ilintilerinin belirsizliği ve postmodern resimsel arayışlar kapsamında yarattığı etkinin karanlıkta kalmış olması problem kabul edilmiştir. Bu çerçevede, postmodern dönem sanatında yeni resimsel arayışları motive eden koşulların neler olduğu ile yeni

dışavurumculuğun nasıl gelişim gösterdiği; yeni dışavurumcu bir tavır olarak Transavanguardia'nın ne tür postmodern avangart niteliklerle karakterize olduğu ve bahse konu resimsel arayışlara nasıl katılım sağladığı; trans-avangart sanatçıların sanat anlayışlarının ve profillerinin hangi etki ve referanslarla şekillendiği; bu sanatçıların pratiklerine dayanak oluşturan konu, kaygı, sorunsalların neler olduğu ve yapıtlarının hangi bağlamlar üzerinden okunabileceği gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Araştırmada yeni dışavurumculuğun postmodern karakterini örnekleyen İtalyan sanat hareketi Transavanguardia'yı teşrih etmek amaçlanmıştır. Araştırmanın genel amacına varmak için önce sanatta postmodern yaklaşımların yerleşmeye başladığı dönemde resimsel arayışlara ve yeni dışavurumculuğun gelişimine değinilmiştir. Daha sonra yeni dışavurumculuğu karakterize eden postmodern avangart nitelikler çerçevesinde Transavanguardia hareketi analiz edilmiştir. Ardından hareketin öncüsü kabul edilen Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi'nin yaklaşımları ve eserleri ile konu detaylandırılmıştır.

Araştırmanın kuramsal çerçevesinde, postmodern dönem sanatının genel yapısı ile ilişkisinde resimsel arayışların ve yeni dışavurumculuğun belirlenmesi için Terry Barrett (2015), Jale Necdet Erzen (1997), Hakkı Engin Giderer (2003), Craig G. Staff (2014), İsmail Tunalı (2008), Willy van den Bussche (1988) gibi yazarların konu kapsamındaki eser ve yazılarından faydalanılmıştır.

Transavanguardia hareketinin yeni dışavurumcu postmodern avangart nitelikler kapsamında ortaya konulması için bilhassa harekete adını veren İtalyan sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi Achille Bonito Oliva (1988; 2002; 2014) tarafından kaleme alınan ilgili eser ve yazılar, van den Bussche'nin (1988) trans-avangart hareketi öne çıkarmaya yönelik küratöryel girişimi olarak okunan *Costellazione Transavanguardia* sergisi katalog yazısı, Daniel A. Verdú Schumann'ın (2007) seksenli yılların eleştirel ortamında resim sanatına odaklandığı eseri, Peter Selz ve Kristine Stiles'in (2012) çağdaş sanat teorileri içinde figürasyonu ele aldıkları eserleri ile C. Vedat Demirkol (2008), Zeynep Rona (1997) ve Jon Thompson'ın (2014) sanat tarihi araştırmalarına yönelik çalışmaları içinde Transavanguardia'ya yer verdikleri yayınları kullanılmıştır. Akabinde Chia, Clemente ve Cucchi'nin yeni dışavurumculuk ve trans-avangart sanat ile ilişkisinde sanatsal yaklaşımlarının analiz edilmesi için Roberta Bernabei (2007), Robert Cumming (2008), Charles L. Killinger (2005), Oliva (1988), Selz ve Stiles (2012), Thompson (2014), Diane Waldman (1986) gibi yazarların bu sanatçılarla ilgili eser ve yazılarından yararlanılmıştır.

Transavanguardia'yı odağına alan bu araştırma, bu hareketin literatürde yeterince ele alınmamış olması nedeniyle özgün ve önemli kabul edilmiştir. Ayrıca bu hareketin yeni dışavurumcu ve postmodern ilişkileri ile ele alınması, modernizmin ışıklarının sönmesiyle postmodern eklektik bir sanat ortamında

meydana gelen yeni resimsel arayışların-dönüşlerin genel yapısını anlayabilmek açısından önemli görülmüştür. Transavanguardia'ya ışık tutmak, geleneksel ifade dillerinin, modern kısıtlılıkların veya yeni sanat formlarının karşısında yenilenen anlamlarla küllerinden yeniden yükselme potansiyeline dikkat çekecektir. Bununla birlikte postmodern resimsel arayışların ve figürasyona duyulan bilindik özlemin, sanatın toplumsal, kültürel ve yaşamsal yönlerine hissedilen ihtiyaçla bağlantılı olduğuna vurgu yapacaktır.

Araştırmanın daha sağlıklı gerçekleştirilebilmesi için konuya birtakım sınırlılıklar getirilmiştir. Transavanguardia'yı örneklendiren sanatçı profilleri ve eserler, trans-avangart hareketin genel karakterini yansıtan öncü sanatçılardan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve onların ikiyeşer eseri ile sınırlandırılmıştır. Araştırma bazı sayıtlar çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma yönteminin ve veri toplama ile veri analiz tekniklerinin, araştırma konusunu serimlemek ve araştırmanın amacına ulaşmak için uygun olduğu; bu kapsamda elde edilen verilerin konuyu tarafsızca ortaya koyacak nitelikte olduğu; Chia, Clemente ve Cucchi'nin sanat profillerinin ve eserlerinin konuyu örneklemeğe elverişli olduğu kabul edilmiştir.

Bu araştırma makalesi nitel verilere dayalı bir çalışma olduğundan, araştırma yöntemi kapsamında doküman analizi yapılarak veri toplanmıştır. Yeni dışavurumculuğun İtalya'daki izdüşümü olan Transavanguardia'yı postmodern avangart nitelikleri etrafında objektif olarak analiz etmeye imkân tanıyan Türkçe ve yabancı dilde basılı kaynaklar taranmıştır. Elde edilen bulgular kapsamında ilgili kaynaklara atıf yapılmış, toplanan veriler araştırma konusu ile ilişkili olarak betimlenmiş ve yorumlanmıştır. Transavanguardia hareketini temsil eden sanatçılardan Chia, Clemente ve Cucchi'nin sanat profilleri ve eserleri konunun örnekleme grubunu oluşturmuştur. Bu nedenle konu, bu sanatçıların postmodern avangart bir karakter üzerinden anlam bulan eserleri ile desteklenmiş, eserler konu ekseninde analiz edilmiştir. Bu araştırma nitel bir araştırmayı teşkil ettiğinden, seçilen nitel araştırma yöntemi ile veri toplama ve veri analiz teknikleri, belirlenen amaca ulaşma noktasında elverişli bulunmuştur.

## Postmodern dönem sanatında resimsel arayışlar ve yeni dışavurumculuğun gelişimi

Postmodern dönemin sanat algısını ve bu algı çerçevesinde şekillenen yeni akım, eğilim veya hareketleri anlayabilmek için postmodernizm felsefesini anlamak ve onun modernizmden ayrılan yönlerini tanımak gerekmektedir. Modernizmin ve modern anlayışların reddi, postmodernizmin başlıca motivasyonu olduğu için

onun felsefi bakımdan modernizmden farklılıklar sergilemesi kaçınılmaz görünmektedir. Aynı biçimde postmodern dönem sanatı ile modern sanat anlayışları arasındaki keskin farklılık da bu ret üzerine temellenmektedir. Tunalı'nın (2008) izah ettiği gibi bilim, felsefe, endüstri ve sanat alanlarında avangart bir nitelik sergileyen postmodernizm, bu avangart niteliğini moderniteye karşı tepkisellikten almaktadır. Modernitenin temellerini oluşturan aydınlanma düşüncesiyle gelen pozitivizm, bilimselcilik, teknoloji ve yeni endüstriyel toplum anlayışı, insanın yaşam tarzı ve değerler sistemi ile birlikte sanat anlayışını da değiştirmiştir. Postmodernite, salt estetik dürtülerle nonfigüratif, minimalist ve pürist bir tutumu öne çıkaran bu modern anlayışlara karşı eleştirel bir zemin yaratarak sanatın, akla dayalı tek boyutlu bir düsturla yitirdiği tinsel varlık öğelerini içeren polifonik sanat dilini yeniden kurmak istemiştir. Polifoni ile gelen özgürlük, insanın, bireyi yeniden keşfetmesinin yolunu açmıştır. Modernite akıl yasalarına, disipline, teklige ve evrenselliğe vurgu yaparken; postmodernite bireyselliğe yönelerek bireyi, bireyin özgür yaratmalarını, bireysel duyarlılığı ve farklılığı öne çıkarmıştır (Tunalı, 2008, s. 206-209). Bireysel özgürlükleri, farklılıkları, çeşitliliği ve çoğulculuğu kutsayan bu yeni postmodern anlayış, çok geçmeden sanatçıların tutumlarında ve icralarında kendini göstermeye başlamıştır.

Modernist biçimciliğin katı kurallarına karşı gelişen bir çoğulculuk anlayışıyla sanatçılar, üslup ve konu bağlamında gözle görülür bir özgürlük elde etmişlerdir. Modernizmin ardından birbirlerine komşu sanat galerilerinde ve müzelerde eşzamanlı olarak farklı sanat stillerinden ve üsluplardan oluşan bir ifade zenginliğinin izlenebilmesi, bu çoğulculuk ortamının ürünü olarak anlaşılmalıdır. Bu kapsamda figüratif resmin geri dönüşü, anlatının yeniden meşruiyet kazanması ve siyasi sanatın şaha kalkması dikkat çeken gelişmeler olmuştur. Bu ve benzeri sanatsal tutumlar, modernizm ve modern sanat anlayışının hüküm sürdüğü dönemlerde de var olmuş ancak bazı sanatçıların kamusallaşmamış münferit icraları olarak kalmıştır (Barrett, 2015, s. 311). Modern sonrası dönemin modernizme ve modern sanat anlayışlarına yönelik retleri ile sosyo-politik motivasyonları, resim dilinde geleneksel tutumlara duyulan arzuyu körüklemiştir. Bu kapsamda figüratif resim, modern dönemde olmadığı kadar popülerleşmiş ve yeni sanat anlayışlarının toplumsal ve yaşamsal yönlerini açığa çıkarmıştır. Çünkü geleneksel resim dilleri ve figürasyonlar, postmodern yeni dönemde gündeme gelen, hayatı sanata yeniden katma ve yaşama dair olanla salt sanata dair olan arasındaki setleri kaldırma arayışlarının en cazip referanslarından biri olmuştur.

Figüratif resmin geri dönüşü, 1960'lara kadar süren modernist biçimciliğe ve bu yıllarda son demlerini yaşayan soyut dışavurumculuğun anlatıdan uzak kısıtlılığına tepkisellekle anlam kazanırken, diğer yandan 1960'ların yeni



yönelimleri de resmin varoluş sancılarını tetiklemiştir. Giderer'in (2003) belirttiği gibi 1960-1970 arası dönemde minimalizm, kavramsal sanat, beden sanatı, arazi sanatı, Arte Povera ve Fluxus gibi yeni ifade biçimleri öne çıkmış; özellikle minimalizm ve kavramsal sanat, resmin sonu ile ilişkilendirilmiştir. Minimalizm, başlangıçta resim diliyle ifade bulmuş olsa da zamanla resim sanatındaki gerçeklik yanılsamasından hareketle yüzünü üç boyutlu çalışmalara dönmüştür. Kavramsal sanat ise dile ve metne vurgu yaparak geleneksel sanat nesnesini sorgulamaya tabi tutmuştur. Dolayısıyla resim, minimalizm ve kavramsal sanatın hüküm sürdüğü yıllarda ancak bir eleştiri altında varlığını koruyabilmiştir. 1970'lerin postmodern karakterine büründüğünde ise hem bu alternatif sanatlara hem de modernizme karşı keskin bir geri dönüş sergilemiştir. Bu kapsamda dikkat çeken yeni figürasyon, yeni imge resmi, fotorealizm, grafiti, yeni dışavurumculuk gibi postmodern resimsel arayışlar, modernizmin tek gerçeğinin ve tek illiğinin değil, anaakımın dışında seyir eden bir çoğulluğun izinden gitmiştir (Giderer, 2003, s. 143-179). Bu akımlar, ağırlıklı olarak figüratif resim geleneğini yeni üslup ve anlayışlarla canlandırmaya yönelik yaklaşımlar olarak algılanmıştır. Her biri ortalama toplumsal ve yaşamsal motivasyonlar çerçevesinde bir alternatif sunan bu yeni resimsel yaklaşımlar, postmodern dönemin malum çoğulcu zihniyetinin içinde gerçek anlamlarını bulmuşlardır.

Soyut sanat anlayışının etkisini yitirmeye başladığı ve alternatif anlatım olanaklarının gündeme geldiği 1960'lı yıllar, sanatın yavaş yavaş eklektik bir yapıya bürünmeye başladığı yıllara tekabül etmektedir. Sanatsal stratejilerin bolluğu, resim sanatının gözden düşme riskini beraberinde getirirse de resim geleneği, 1970'li yılların eklektik ortamını oluşturan yaklaşımlardan biri olarak farklı görünümünde varlığını sürdürmüştür. Yeni dışavurumcu etkilerle anlam kazanan resim sanatı, disiplinli anlamda hem tema hem malzeme açısından çeşitlilik arz ederek kendi içinde de eklektik bir tavrı beslemiştir (Staff, 2014, s. 544). Postmodern eklektizmin yanı sıra politik ve ekonomik çalkantılar da resim sanatını etkisi altına almış, 1970'ler ve 1980'ler itibarıyla sanatçılar dolaysız ve dışavurumcu resimsel anlatımlara yönelmişlerdir. Bu eklektik yapının ve söz konusu çalkantıların etkisinde gelişen yeni dışavurumculuk akımı, biçim ve içerik açısından sergilediği bağımsızlık ve ülkeler bazında gösterdiği kaygısal değişikliklerle yirminci yüzyıl sonlarının endüstriyel bunalımlarına, politik, toplumsal ve kültürel karmaşasına karşı insanın, kendi benliğine yönelik arayışlarını temsil etmiştir. Bu kapsamda Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni nesil sanatçılar, bireysel, mitolojik ve öyküsel bir ikonografi ile okunan yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Modernizmin biçimsel kalıplarına karşı postmodern eklektik bir tutum sergileyen yeni dışavurumculuk, sanat tarihinin kuramsal ve imgesel belleğinden faydalanmıştır (Erzen, 1997, s. 1931). 1970'lerin çoğulculuk ortamında filizlenip 1980'lerde gelişme gösterdiği görülen yeni dışavurumculuk

akımının, bu dönemlerin postmodern karakterini net bir biçimde taşıdığı anlaşılmaktadır. Hem sanatın ilkesel, disiplinel ve dönemsel sınırlarında bir ihlal yaratarak anlatım olanaklarını genişletmesi ve biçimden içeriğe eklektik bir yapı sergilemesi hem de aynı eklektik tavrını sanatın belleğinden beslenerek -veya sanat tarihinden referanslar alarak- taçlandırması bunun en bariz göstergesi olarak okunabilmektedir. Aynı zamanda toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik koşullar karşısında bir dil geliştirmesi ve çeşitli coğrafyalarda kendi kültürel kimliğini bulması da akımın postmodern karakterini örneklemektedir.

Postmodern dönemin resimsel atılımların ilk ezgileri 1977'de Kassel'de düzenlenen *documenta 6*'da ve 1980'deki *Venedik Bienali*'nde görülmüştür. Bu yeni sanat dilinin gerçek tezahürü, 1981'de Köln'de düzenlenen *Westkunst*, 1982'de Berlin'de düzenlenen *Zeitgeist* sergileri ile Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde gerçekleştirilen sanat fuarlarında ortaya çıkmıştır (van den Bussche, 1988, s. 6). Bir dizi etkinlikle vücut bulan yeni resimsel anlatım olanakları Avrupa'dan başlamak üzere sanat dünyasını etkisi altına almıştır. Resim sanatı, dönemin postmodern karakterini yansıtan ifadelerle yenilenerek, bu etkinlikler eliyle adeta yeniden meşrulaştırılmıştır. Resim geleneğinin yeniden meşrulaşmasının, çeşitli bienaller, fuarlar ve kolektif sergiler gibi postmodern dönemin yeni çoğulcu sanat buluşmalarında gerçekleşmiş olması da resme geri dönüşün postmodern yüzünü çağrıştırmaktadır. Aynı postmodern düsturla her ülkenin toplumsal ve kültürel dokusuna has yönelimler oluşturan yeni dışavurumcu etki, geniş coğrafyalar üzerinde bir tür zenginlik ve çeşitlilik oluşturmuştur.

## Yeni dışavurumcu bir perspektif olarak Transavanguardia

Yenilenen resim geleneği ile birlikte figüratif anlatımı yeniden gündeme getiren yaklaşımlar, İtalya'da 1980'lerden itibaren Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Nicola De Maria, Luigi Ontani ve Ernesto Tatafiori gibi sanatçılar eliyle meşrulaşmıştır. Bu sanatçılar eserlerine eklektik bir anlayışı, romantik ve nostaljik bir tavır ile şiirselliğin yanı sıra bir mizah duygusunu yansıtmışlardır. Onların bu yönelimleri, sanat çevrelerinde Transavanguardia olarak adlandırılmıştır (Rona, 1997, s. 897). Siyasi bağlantılardan ziyade geleneksel anlatım biçimlerine ilgi duyan sanatçıları yansıtan yeni dışavurumcu trans-avangart yaklaşım, sanatçıların özyaşamlarından, popüler kültür ve primitif kültürün özgün sentezlerine uzanan bir içerik ağını kapsamıştır (Demirkol, 2008, s. 119). Transavanguardia terimi ilk defa İtalyan sanat eleştirmeni Oliva tarafından postmodern eklektizmi ve bir tür nostaljiyle tarihsel tema ile stilleri benimseyen; modernizmin yapısalcı tutumlarına, post-minimalizme ve Arte Povera'nın resimsel gelenekleri unutturmasına tepkisellikleriyle gündeme gelen İtalyan yeni dışavurumcu

sanatçılar için kullanılmıştır. Arte Povera ile ilişkilendirilen İtalyan sanatçıların çoğunun resimden kopmuş olduğu bir dönemde Transavanguardia, resim düzlemini postmodern bakış açılarıyla yeniden yaratmıştır. Modern sonrası dönemin belirsizliğini ve çoğulculuğunu içeren bu hareket, postmodern düşüncenin resim sanatındaki ifadesini görünür kılmıştır (Selz ve Stiles, 2012, s. 196; Thompson, 2014, s. 355). Transavanguardia'nın postmodernizm kapsamında anlam bulması halihazırda yeni resimsel yaklaşımların ve yeni dışavurumculuğun postmodern karakteri ile anlaşılabilir. Gerek temalarında ve anlatımlarında eklektik bir tutum benimsemesi ve gelenekselliğe yakınlığı gerek kültürel sentetik tavrı gerekse modern amaç ve ideallere tepki beslemesi Transavanguardia'nın postmodern niteliğini yansıtmaktadır.

Transavanguardia hareketini tanımak, onu postmodernizm üzerinden analiz etmeyi; trans-avangart yaklaşımın ne tür bir avangardizm anlayışına temellendiğini anlamak, ona postmodernizmin avangart niteliği üzerinden yaklaşmayı gerektirmektedir. Her şeyden önce klasik avangart ile postmodern yeni avangart tutumları arasındaki tarihsel ayrım, 1980'ler itibarıyla gündeme gelen trans-avangart yaklaşımı bu tarihsel dönemeci referans alarak değerlendirmeyi salık vermektedir. Kelime anlamı itibarıyla da bir öte avangardı çağrıştıran trans-avangardizmin bu avangart ötesi anlamlarına ulaşmak için avangardın sanattaki tarihsel ve temel anlamından hareket etmek önem arz etmektedir. Oliva'ya göre (2002) avangart, tanımı gereği, sanatın gelişimini ilerlemeci bir çizgide yapılandırma eğiliminde olan idealist bir gelenekle örtüşmekte; bu geleneğin arka planında ise evrimsel bir sanat düşüncesi yer almaktadır. Dilbilimsel Darwinizm ideolojisiyle ve kültürel evrimcilikle doğrusal bir bağı bulunan bu düşünce eksenindeki avangart sanat, 1970'lere kadar varlığını sürdürmüştür. Zira tarihsel avangardın ardından gelen ve 1960'ların sanatsal üretimini karakterize eden neo-avangart düşünce de yeni teknik ve metodolojilerle deneyler gerçekleştirmeyi teşvik eden, dille sınırlı bir etkinlik olarak yeniyi zorlamayı içermiştir. 1970'lere gelindiğinde ise sanatın evriminde meydana gelen krize veya sanatın ölümüne atıfla bir kırılma noktası gerçekleşmiş, ideolojik yeniyi zorlama sona ermiştir (Oliva, 2002, s. 6-7). Bu dönemin sanatı ve ardından gelen trans-avangart sanat, her bir yaklaşımın veya tek tek sanat yapıtlarının soyut bir ölçü birimi olma iddiasının imkânsızlığına atıfla temsile geri dönmüştür. Trans-avangart sanatçıların temsili yaklaşımı, kelimenin Nietzscheci anlamıyla herhangi bir merkezietten bağımsız bir nihilistin yaklaşımını andırmıştır. Çünkü trans-avangart sanatçı, tüm referansların mümkün olduğu, belirsizliğin ve bilinmeyene doğru hareket etmenin sonsuz alternatifler sunduğu bir dünyayı keşfetmiştir. Kayıp ama hareket halinde olan bu sanatçı, sanatın enerjisini merkezden çevreye daha iyi yuvarlanmak için kullanan başarılı bir nihilisti canlandırmıştır. Böylelikle Transavanguardia, güçlü bir toplumsal yönelim için hiçbir gerekçesi olmayan,

sanatta yüksek seslenişler olmadan da bir aksan olanağı bulan, üniter bir bakış açısından yoksun olduğundan yönünü eklektizme dönen bir sanat anlayışını ifade etmiştir (Oliva, 1988, s. 10).

Tarihsel avangardın ve neo-avangardın çizgisinden sapıp geçmişin dilini tersine çevirme yeteneğine sahip bir yaklaşım olarak trans-avangart, göçebe bir tavrı benimseyerek ezberlerin ve alışılmalı zorunlulukların dışında durmuştur. Önceki sanatın seyrini nihai bir ilke olarak benimsemeyi veya tamamen kavramsal soyutlamayı amaçlayan bir sanat fikrine itaat etmeyi reddetmiştir. Trans-avangart sanat, diyalektik bir anlayışla sanatı, çelişkileri aşmanın ve farklılıkları uzlaştırmanın bir aracı olarak görmüştür. Öyle ki trans-avangart sanatçıları birbirine bağlayan şey, ortak eğilimler veya dilsel yakınlıklar değil; yakın geçmişte sanata vurulan prangalardan arınmış içsel bir aklın geri kazanılmasını önceleyen bir sanat felsefesi olmuştur (Oliva, 2014, s. 257-258). Buradan Transavanguardia hareketinin mensubu olan sanatçıların genel yaklaşımlarının, sanatın belirli yönler doğrultusunda kısıtlanmasına bir eleştiri getirmek olduğu anlaşılmaktadır. Bu sanatçılar sanatı belli bir kapsam dahilinde algılamak ve algılatmak yerine bakış açılarının değişebilirliğine önem atfetmişlerdir. Aynı zamanda anaakım modalara ayak uydurmak veya sanatta bir dili diğer diller aleyhine geçerli saymaktan ziyade sanat anlayışlarında ve anlatım olanaklarında bir sınırsızlığı ilke edinmişlerdir.

Trans-avangart sanat, özellikle resimde işaretlerin ve renklerin diliyle bağlantılı sayısız ifade aracından beslenmiştir. Bu sanat dilinde imge, metaforik ve metonimik bir dille çok katmanlı kültürel bağlamlar üzerinden yeni ve doğal bir yaşam alanı bulmuştur. Bilhassa parçalar ve bütün arasında anlam aktarma veya değiştirme yeteneği olan metoniminin kullanımı, imgenin, dilin iç ekonomisinden koparak başka anlamlar kazanmasına müsaade etmiştir. Bu şekilde anlam istikrarsızlaştırılmış; sanat stilize katılığından kurtulmuş ve eski soğukkanlılığını yitirmiştir. Artık buyurgan bir dille konuşmayan, çekiciliğini sabit ideolojilere dayandırmayan, çok yönlülüğü dilsel bir iyileşme olarak gören bir sanat anlayışı yerleşmiştir. Diğer taraftan trans-avangart yaklaşımın farklı üslupların bir aradalığından meydana gelmesi, dolaylı anlatımlar temelinde akıcı ve ani sıçramalarla dolu bir imgeler zincirinin oluşumunu desteklemiştir. Yeni sanat, soyut ve figüratifi, avangart ve geleneği aynı anda kapsayan sonsuz bir rezervden beslenmiştir (Oliva, 2014, s. 258, 261-262). Trans-avangart sanat anlayışının, sahip olduğu imgeler bolluğu ile imgelerin veya kavramların düz anlamlarında yarattığı ihlaller, belirli kapsamlar ve anlam sınırlılıkları ile tanımlanan modern ideolojileri altüst etmiştir. Bu anlayışın mecazlar kullanarak yarattığı anlam kaymalarının, bilinen anlamlar yerine başka anlamları koymayı değil imgeler ve anlamlar sınırsızlığı üzerinden modern tek anlamlılık ve mutlakiyet düşüncesini bozmayı hedeflediğini söylemek mümkündür. Bu türden

bir sanatsal perspektif, modernizmin ve modern sanat anlayışının ideolojik tutumlarına karşı postmodern yaklaşımların şüpheci tavrını özetlemektedir.

Transavanguardia ile gelen sanatsal restorasyonun, ifade biçimlerindeki genişlemeyle birlikte sanat tarihindeki geçmiş stillere atıfta bulunmayı içermesi de söz konusu imgeler cephaneliğinin yaratılmasında etkili olmuştur. Yeni İtalyan yaklaşımının referansları, geçmişten güncele uzanarak kimi zaman popüler, kimi zaman melodramatik, kimi zaman teatral ve barok bir kapsamı içermiştir. Sanatçıların geçmişten güne uzanan tarihi süreçten beslenmeleri, kendi içsel yaşamlarına ve öznel temsillerine uygun motivasyonları seçebilmeleri fırsatını doğurmuştur. Bu fırsatı yaratan bir diğer etken kuşkusuz dışavurumcu bir resim tarzının benimsenmiş olmasıdır (van den Bussche, 1988, s. 6). Transavanguardia grubunu oluşturan sanatçıların dışavurumcu yapıtlarında ortaya çıkan motivasyon ağı, bir bolluk ve sınırsızlığı çağrıştırmaktadır. Trans-avangart sanatın geniş motivasyon ağının anlaşılmasında, sanat tarihi atıflarının ve öznel dışavurumun sağladığı ifade zenginliğinin yanı sıra bu sanat anlayışının tüm referans noktalarının hesaba katılması gerekmektedir. Üslupsal bolluk veya bir diğer anlamda üslupsuzluğa çağrı ile anaakımların geçersizleştirilmesi; eklektizmin biçimsel ve içeriksel görüngüleri; sanat tarihinin yanı sıra kültürel ve mitolojik bakımdan tarih boyunca genişleyen uçsuz bucaksız ilham kaynakları; ifade dillerinde zenginlik ile gelen imgeler bolluğu; dolaylı anlatım olanakları ve anlam kalıplarının ihlali; bireysel arayışlar; çoğul bir estetik anlayışı; kültürel sentetik tavırlar; çeşitliliğe ve farklılıklara övgü, trans-avangart eserleri okumak için başlıca referans noktaları olarak belirmektedir.

## **Chia, Clemente ve Cucchi örneğinde Transavanguardia'nın postmodern ezgileri**

Transavanguardia'nın önde gelen sanatçılarından Chia, Avrupa kültürel mirasından yararlanma anlamında göçebe bir profil sergilemiştir. Öyle ki eserlerinde İtalyan geleneğini sürdürmekle birlikte hem klasik hem Rönesans sanatı hem de modern sanat olmak üzere uzak ve yakın geçmişin izleri görülebilmektedir. Sanatçı, izleyenleri, temaslarının ve referanslarının bir tür yeniden üretimi olan eserlerini keşfetmeye davet etmiş; onları tarihle cesur ve orijinal bir diyaloga sürüklemiştir (Bernabei, 2007, s. 179). Eserlerinde pek çok kültürel iklimi bir araya getiren Chia, fovistlerden sembolistlere kadar pek çok kozmopolit dile dokunmuştur. Bazı sanatçılar onun sanatının özel referans noktaları olmuştur. Modern sanat döneminin önde gelen isimlerinden Marc Chagall, Pablo Picasso, Paul Cézanne, Giorgio de Chirico, Carlo Carra ve Francis Picabia bu referans noktaları arasında yer almışlardır. Sanatçının göçebeliğine esprili bir dil eşlik etmiş, kullandığı matrisler bedensel bir İtalyan tarzının

zarafetinde anlam bulmuştur. Eserlerine ilişen nüktedanlık, imgelerde ironi kullanımını öne çıkarmış; dolaylı ifadelere indirgenen imgeler, yer değiştirmeler ve çaprazlamalarla dolu bir resimsel süreci doğurmuştur. Chia'nın çeşitli ideolojilere sabitlenmiş her nesnenin görüntüsünü altüst etme dürtüsü, bir yandan anaakım veya üslupçuluğa eleştirel bir bakış sergilerken diğer yandan sanatçının kimliğini bulmasını sağlayan küçük geçişleri ve durakları ifade eden bir bireyselleşmeyi çağrıştırmıştır (Oliva, 1988, s. 12). Chia, Transavanguardia'nın postmodern eleştirel karakterini temsil eden tarihsel eklektik ve mecazi tutumlarına ifade biçimleri ve teknik bağlamında da özgün bir perspektif kazandırmıştır. Killinger'in belirttiği üzere (2005, s. 182) diğer sanat ekollerinden görüntüler kullandığı, özellikle grafiti olarak adlandırdığı eserlerinde sanatçı, cesur, keskin çizgiler ve canlı renkler kullanmıştır.

Chia'nın, sanat tarihinden, farklı kültürlerden ve mitolojilerden beslendiği göçebe dili, biçim ve içerik bağlamında çağdaş dışavurumcu betimlemelerine yansımıştır. Kimi zaman klasik eserlerin çağdaş yeniden üretimi kimi zaman birtakım mitleri ve efsanevi karakterleri hicveden yorumları dikkat çekmiştir. Chia'nın (1981) *The Idleness of Sisyphus (Sisifos'un Aylaklığı)* adlı eseri (Görsel 1), adından da anlaşıldığı üzere mitolojik kurgulardan oluşan eserleri arasında yer almaktadır. Eser, Yunan mitolojisinde efsanevi bir karakter olan, ihaneti ve düzenbazlığı karşılığında her defasında geri yuvarlanmaya yazgılı bir kayayı bir tepenin zirvesine taşıyıp durmakla lanetlenen Sisifos'un hikâyesine odaklanmaktadır. Zira eserde de bir tepenin zirvesine bir yükü yuvarlamaya çalışan figür dikkat çekmektedir. Elbette Sisifos'un hikâyesi tarihte pek çok klasik esere konu olmuştur. Chia'nın betimlemesinde ise imgelerin yenilenen resimsel olanaklarla, renkçi bir tavırla ve hicivsel bir dille işlendiği görülmektedir. Esasında sanatçının yorumu, bu antik hikâyenin zamansızlığına vurgu yaparak, modern insanın bir amaç uğruna girdiği kısırdöngüyü ve boşa harcanan zamanı çağrıştırmaktadır. Sanatçının çağrışımlarında dikkat çeken renkçi ve çizgisel dışavurum bazen daha gündelik kurguların betimlenmesinde görülmüştür. Onun bu tür betimlemelerini, yaşama dair sıradan sahnelerin sanat temalarına dönüşmesinin postmodern bir yorumsallıktan ve bireysellik duygusundan ileri geldiğini hesaba katarak değerlendirmek gerekmektedir. Chia'nın (1984) *Children's Holidays (Çocuk Bayramı)* adlı eseri (Görsel 2), bu yorumlarına örnek teşkil etmektedir. Eserde yüzleri birbirine dönük, temas halindeki ebeveynler ve onların üzerinde yükselerek günün şenliğine ayak uyduran bir çocuk imgesi dikkat çekmektedir. Eserin kurgusu her haliyle mutlu ve sağlıklı bir aile tablosu hissi yaratmaktadır.



**Görsel 1.** *The idleness of Sisyphus* (Tuval üzerine yağlıboya, iki panel, 309,9 x 386,7 cm) (Chia, 1981)



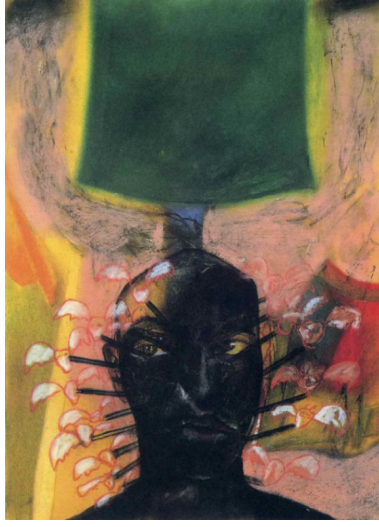
**Görsel 2.** *Children's holidays* (Renkli litografi, sanatçı prova baskısı 11/15, 181 x 196 cm) (Chia, 1984)

Trans-avangart hareketin bir diğer öncü sanatçısı Clemente, çok yönlü bir sanatçı olarak akrilik, pastel, suluboya, tempera, gravür ve fotoğraf gibi anlatım tekniklerinden oluşan geniş bir yelpazeyi kullanmıştır. Mitler, rüyalar, fanteziler ve kimlik kavramına atıfta bulunan alegoriler, kendisinin bilinmeyen ideogramlar diye adlandırdığı, çoğu otoportrelerden oluşan eserlerinde hayat bulmuştur (Selz ve Stiles, 2012, s. 196). Clemente, teknik olarak çeşitli ve etkili, entelektüel bakımdan karmaşık olan eserlerinde politik doğruluğun bir eleştirisini sunmuştur. Avrupa ve Amerika, Doğu ve Batı, erkek ve kadın, insan ve hayvan arasındaki ilişkilere odaklanan eserler üretmiştir. Temel odaklarına yönelik çözümlerinde İtalyan Rönesansı'ndan Hint sanatına uzanan metaforik ve sembolik bir dil kullanmıştır (Cumming, 2008, s. 469). 1973'ten itibaren gerçekleştirdiği Hindistan gezileri ve 1976-77 yılları arasında Madras'taki Teozofi Cemiyeti'nin kütüphanesinde yaptığı karşılaştırmalı din

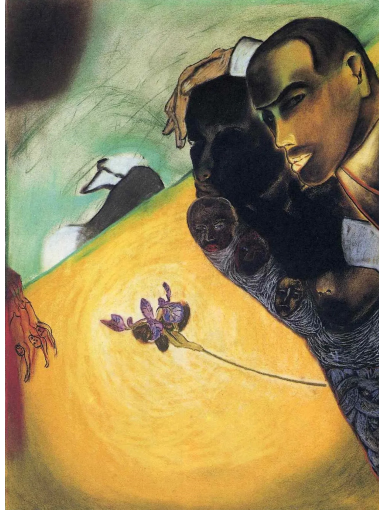
araştırmaları, sanatçının Doğu geleneklerine olan ilgisini beslemiştir. 1970'lerin sonlarından itibaren oryantal sembolizm, mitoloji ve dinlerin yanı sıra insanın kendi kimliğini ve formunu aşan görünümleri ile cinselliği temel ilgi odakları olmuştur. Bu yaklaşım, Transavanguardia'nın, belirsizlik kavramını, modern sonrası yaşamın ve bilgi edinmenin önkoşulu olarak belirlemiş olmasını örneklemektedir. Küreselleşmeyi ve küresel güçlerin kötü etkilerini kültürel ve ekonomik bir mesele olarak ele alan kimi trans-avangart sanatçılar, bu belirsizlik temelinde geçişliliğe ve çeşitliliğe gönderme yapmışlardır (Thompson, 2014, s. 354-355).

Clemente'nin otoportreleri kimlik kavramını irdelediği çalışmaları arasında dikkat çekmektedir. Kendisini farklı görünümde betimlediği pek çok eseri, bir kimlik çoğulluğunun ötesine uzanarak zamansızca kapsayıcılığı ve sınırsızlığı çağrıştırmaktadır. Bu yönüyle onun eserleri, modern kapsamların, belirli ve sınırlı alanların, sabit tanımların ve çerçevenin dışına taşarak postmodern çoğulculuğun ve müphemliğin altını çizmiştir. Kültür, kimlik ve sınır problematikleri ile şekillenen postmodern yaklaşımını, Clemente'nin (1983a) farklı kültürel görünümlere çağrışım yapan bir figürasyon olarak *Furniture (Mobilya)* adlı eserinde (Görsel 3) görmek mümkündür. Eserdeki figür, sanatçının kendisini anımsatırken aynı zamanda uluslararası görünümüyle bir kimlik geçişini çağrıştırmaktadır. Ayrıca eserin adından da anlaşıldığı üzere figürün bir nesneye dönüşümü, sanatçının, bir şeyden başka bir şeye dönüşme, yer değiştirme ve geçişlilik fikri ile yaptığı imayı desteklemektedir. Sanatçının insana dair kavramlar arasındaki sınırlarla mücadelesi, kimi zaman yaşam ve ölüm arasında bir duraklamayı öne çıkararak cisimleşmiştir. Clemente (1983b) *Three Dead Soldiers (Üç Ölü Asker)* adlı eserinde (Görsel 4) bu türden bir objektivasyonu ortaya koymuştur. Eserde bebekleri, yetişkinleri ve ölü bedenleri andıran üç ayrı üçlünün varlığı dikkat çekmektedir. Stilize edilmiş cansız beden imgeleri ile üçlünün diğer görünümünü ima eden figürler arasında ince bir hat gibi uzanan çiçek motifi, belki de insan yaşamının bir çiçek gibi solmaya yazgılı oluşuna ve yaşamdan ölüme geçişin organik yapısına gönderme yapmaktadır. Bu sahnenin hemen üzerinde duran, izleyenle göz göze gelerek onu ölümler yaşam arasında durmaya ve düşünmeye davet eder gibi görünen ana karakter, bizzat Clemente'nin profilinde betimlenmiştir. Çoğu eserinde olduğu gibi bu eserde de sanatçı, kendisini başka başka dünyalar ve hikâyeler içinde konumlandırma geleneğini sürdürmüştür.





**Görsele 3.** *Furniture* (Kağıt üzerine pastel, 60,5 x 45,5 cm) (Clemente, 1983a)



**Görsele 4.** *Three dead soldiers* (Kağıt üzerine pastel, 66 x 48 cm) (Clemente, 1983b)

Cucchi, Transavanguardia'nın önde gelen isimlerinden biri olarak yeni figüratif ve dışavurumcu geleneği benimsemekle birlikte diğer trans-avangart sanatçılar gibi anlatım teknikleri ağını genişletmiştir. Sanatçı mermer kabartmalara, fresklere, mozaiklere, küçük boyutlu çizimlere ve yanı sıra enstalasyonlara yönelmiştir (Killinger, 2005, s. 182). Eserlerinin teknik, malzeme ve söylemlerindeki kapsamlılıkla benzer biçimde, sanat tarihinin farklı dönemlerinden sanatçı ve ekollerle pek çok kesişme noktası sergilemiştir.

Hareketin diğer sanatçılarından farklı olarak Cucchi, trans-avangart anlayışında, genel itibarıyla yeni resimsel arayışların tepki koyduğu modern soyutlama fikrinden ve resim diline alternatif kavramsal dilleri ön plana çıkaran birtakım sanat formlarından da beslenmiştir. Onun esin kaynaklarındaki ve yönelimlerdeki bu ekstra çeşitlenme postmodern eklektik tavrının belirtisi olarak anlaşılmaktadır. Waldman'a göre (1986) Cucchi, deneyimi tüm ayrıntılarıyla belgelemek yerine özü yakalama ihtiyacını harekete geçirmiştir. Bu nedenle onun sanatında renk ve biçim, ilkel varoluş için bir tür dolaysızlık sunan metafor işlevi görmüştür. Bu bakımdan Clyfford Still, Barnett Newman ve Mark Rothko'da olduğu gibi soyutlamanın maddi gerçekliği ile yüce olanın cisimsiz gerçekliği lehine imgesel arındırma ve sınırlandırma taraftarı olmuştur. Diğer taraftan Cucchi'nin basit bir dil üzerinden mantık öncesi, ilkel bir aşamayı canlandırma arzusu ile efsanevi olana duyduğu tutku, Arte Povera akımını çağrıştırmıştır. Öyle ki resimlerinde bu akımın üyelerinden Jannis Kounellis ve Joseph Beuys gibi ritüellere, mitlere, yaşamın özüne, ölüm ve çürüme duygusuna dair konuları metaforik bir dille işlemiştir. Cucchi'nin referanslarını yakın tarihte olduğu kadar Orta Çağ'a uzanan süreçte de aramak mümkündür. Döneminin eski ve yeni kaynaklarından eşzamanlı beslenen İtalyan ressam Giotto, geleneği ve anaakımı kaynaştıran Cucchi'nin büyük selefi olarak anlaşılmıştır. Diğer taraftan Caravaggio ve El Greco'nun zamansal gerçekliğin ötesinde ruhsal mistisizmi kutsayan ifadelerinin, sanatçı için ilham kaynağı olduğu görülmüştür (Waldman, 1986, s. 18-26).

Cucchi'nin eserlerinde yer verdiği imgeler, onun doğaya, yaşam ve ölüme gönderme yaptığı metaforik anlatımlarına yön veren spesifik imgeler olarak dikkat çekmektedir. Sanatçının bu imgeler ve onların sembolik anlamları üzerinden yarattığı kurgularda görülen bir tür indirgemenin, daima varmak istediği özsel ifadeyi mümkün kıldığı görülmektedir. Cucchi (1983b) *Sospiro Di Un'onda (Bir Dalganın İç Çekişi)* adlı eserinde (Görsel 5), ölümün gerçekliğini ve yaşamın beyhudeliğini sembolik bir dilde ifade eden Vanitas resimlerinde sıklıkla görülen kurukafa imgesine yer vermiştir. Kurukafa imgesi, bu esere ismini veren yükselen ve köpüren dalgalar içinde betimlenmiştir. Sanatçının kendine has renk ve biçimlerinde anlam kazanan bu postmodern sembolik dışavurumu, yaşamın doğa karşısındaki savunmasızlığının çağdaş bir ifadesi olarak okunabilmektedir. Cucchi'nin (1983a) *La Fioritura Dei Galli Neri/Piu Vicino Al Sentimento Degli Dei (Siyah Horozların Çiçek Açması/Tanrıların Hissine Daha Yakın)* adlı eseri de (Görsel 6) yine sembolik bir dışavurumla kainat, yeryüzü ve gökyüzü, insansal yaşam ve tanrısal yaşam gibi mitolojik ve felsefi kavramlar temelinde bir yükselişi, tanrılara ve tanrısal duyguya erişmeyi dile getirmektedir. Eserin adından da anlaşıldığı üzere tanrıların hissine daha yakın olma dürtüsü, birbirinin üzerinde yükselen horoz imgelerinde vücut bulmuştur. Kutsallığa övgü olarak nitelendirilebilen bu kurgunun, gündeğümünü sembolize

eden horoz imgesi ile ifade bulması ve horoz imgelerinin çiçeklenerek göğe yükselmesi eseri daha dramatik hale getirmektedir. Cucchi'nin eserlerindeki dramatizasyona sembolik ve metaforik anlatımlarının yanı sıra çoğunlukla özgün renk skalası ve biçimlerinin eşlik ettiği görülmektedir.



**GörSEL 5.** *Sospiro di un'onda* (Tuval üzerine yağlıboya, 300 x 400 cm) (Cucchi, 1983b)



**GörSEL 6.** *La fioritura dei galli neri/Piu vicino al sentimento degli dei* (Tuval üzerine yağlıboya, 281 x 361,5 x 4,5 cm) (Cucchi, 1983a)

Chia, Clemente ve Cucchi gibi diğer trans-avangart sanatçılar da kendi içlerinde farklılık sergileyen yaklaşımlarıyla dikkat çekmişlerdir. Bu sanatçıların bazılarında zaman zaman görülen alternatif sanat formları deneyimlerinin dışında, çoğunlukla yeni dışavurumcu resim olanaklarındaki çeşitliliği sunan pratikleri, eklektizmin ve postmodern çoğulculuğun ifadeleri olmuştur. Transavanguardia grubunu oluşturan sanatçıların dillerinde dikkat çeken bağımsızlık, postmodern felsefenin kimyasına uygun bir görünüm sunmaktadır. Bu durum, sanatçıların her birinin tavrında ve üretiminde halihazırda var olan postmodern referansların yarattığı etkinin yanı sıra hareketin postmodern temellerini ayrıca kuvvetlendirmektedir. Böylelikle Transavanguardia, aynı

ifadelerle konuşmayan, aynı ortak amaç veya ideolojiye tutunmayan, aynı büyük anlatıları savunmayan ancak aynı sanat ve estetik engellerine başkaldıran sanatçıların yönelimlerini içeren modern sonrası bir hareket olarak anlam kazanmaktadır. Bu yönüyle Transavanguardia, postmodern estetik-ler-deki çoğulluğun, aynı hareket veya oluşum içindeki münferit tutumlarda da kendini gösterebileceğinin dramatik bir örneklemini teşkil etmektedir.

Transavanguardia grubu –çoğunlukla 1980’lerde hüküm sürmüş olsa da– galeri sahibi Paul Maenz’in 1978’de Köln’de grubun sanatçılarını tanıtan sergiler organize etmesiyle uluslararası platformda tanınmaya başlamıştır. Ardından 1979’da Basel’de *Art 10’79* ve Stuttgart’ta *Europa 79* uluslararası sanat fuarlarında eleştirmenlerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Grubun uluslararası şöhreti, 1980’de Almanya ve Hollanda’da *7 Junge Künstler aus Italien* ve *Die enthauptete Hand* sergileri ile pekiştirilmiştir. 1980 *Venedik Bienali*’nde, Oliva ve Harald Szeeman’nın girişimleriyle trans-avangart genç sanatçılar için *Aperto 80* adlı bölüm oluşturulmuştur. Giderek uluslararası şöhreti artan Transavanguardia grubu, 1981’de Londra’da *A New Spirit in Painting*, 1982’de Berlin’de *Zeitgeist*; Kassel’de *documenta 7*; Roma’da *Avanguardia Transavanguardia* ile 1983’te Madrid ve Barselona’da *Italia. La transvanguardia* adlı önemli sergilerde boy göstermiştir. Yine 1982’de New York’ta Guggenheim Museum’da *Arte italiana adesso: una prospettiva americana*; Paris’te Centre Pompidou’da *Identità italiana, l’arte in Italia dal 1959 ad oggi*; Londra’da Hayward Gallery’de *Arte Italiana 1960-1982* ile birlikte 1984’te Los Angeles Institute of Contemporary Art’ta *Il modo italiano*, 1985-1986’da Washington’da Hishhorn Museum and Sculpture Garden’da *Il nuovo romanticismo* ve 1987’de Los Angeles County Museum of Art’ta *Avant-Garde in the Eighties* sergileri bunu izlemiştir (Verdú Schumann, 2007, s. 25-26). 1988’de Belçika Oostende’de Provinciaal Museum voor Moderne Kunst’te düzenlenen *Costellazione Transavanguardia* sergisi de bahsi geçen grup etkinlikleri içinde dikkat çekmektedir.

Bu tarihlerden sonra literatüre geçen trans-avangart grup etkinliklerine rastlanmayışı, Transavanguardia hareketinin kolektif bir oluşum olarak varlığını yavaş yavaş yitirmeye başladığını göstermiştir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru modern sınırlılıkların bir problem olarak algılanmaktan çıkmış olması ve postmodern dönemin resimsel savunularını şekillendiren temel motivasyonların zaman içinde etkililiğini kaybetmiş olması, bunun başlıca sebebi olarak anlaşılmaktadır. Resim sanatının yeniden varoluş sancularından doğan varlık stratejileri, postmodern çoğulculuk ortamında amacına ulaşmış; resimsel gelenek, geçerliği riske edilen veya sorgulanan bir dil olmaktan çıkmıştır. Postmodern estetikler ve bütün diller içinde bir dil olarak varlığını koruyan resmin yeniden doğuşunda, tüm diğer resimsel girişimlerin olduğu gibi

Transavanguardia'nın da etkisi aşıkardır. Esasında postmodern felsefe, nihayetinde, bir değil pek çok amaç içinde amaçsızlığa, tek değil pek çok tanım içinde belirsizliğe, çokluklar içinde yokluğa, bolluklar içinde boğulmaya, yönler içinde yönsüzlüğe, seçili üsluplar içinde üslupsuzluğa giden bir kapıyı açma mantığını beslediğinden, Transavanguardia'nın bir hareket olarak varlığını sürdürmemiş olması, postmodernizmin doğasından ileri gelmektedir. Haliyle Transavanguardia'nın bir hareket olarak varlığını yitirme nedenlerini tamamen kendi habitatıyla ilişkilendirmek gerekmektedir. Ayrıca her ne kadar bir grup olarak aynı çatı altında kalmamış olsalar da trans-avangart sanatçılar, hareketin hem doğası gereği hem de yarattığı yankının etkisiyle, sanat tarihinde izleri asla silinmeyecek bireysel işaretler bırakmışlardır.

## Sonuç

Resim sanatının modern tarihte yaşadığı varoluşsal krizler, onun, geleneksel anlamlarından kopuşunu ve ardından birtakım varlık stratejilerini de beraberinde getirmiştir. Sanatı tanımlamaya ve bir kapsama dahil etmeye yönelik her girişim, bu kapsamın dışında kalan geleneksel ifade biçimlerini yenilenen bir çehreyle bir tür geri dönüş yönünde harekete geçirmiştir. Postmodern dönem, genel itibarıyla modern sanat düşüncesine temellenen tanımsal kısıtlılıklara karşı bu türden yaklaşımlarla şekillenmiştir. Modernleşme sürecinin bir çıktısı olarak ifadesel yönünü yitiren, figürasyondan ve anlatıdan kopan resim sanatı, bu geleneklerini, postmodern avangart bir niteliğe bürünerek yeniden elde etmiştir. Elbette modern sonrası dönemde meydana gelen kimi yeni sanat formları da resim sanatının varoluş sancılarını tetiklemiştir. Batı toplumlarını etkisi altına alan yeni resimsel arayışlar içinde farklılık gösteren birçok yaklaşım gündeme gelmiştir. Transavanguardia, resim geleneğinin postmodern perspektiflerle canlandırılmasına yönelik yaklaşımlar kapsamında öne çıkan yeni dışavurumculuğun İtalya'daki yansıması olarak geniş yankı uyandıran bir hareket olmuştur.

Elde edilen veriler doğrultusunda Transavanguardia'nın, yeni dışavurumculuğun postmodern avangart niteliğini özgün biçimlerde sergilediği görülmüştür. Postmodern felsefenin ihtiva ettiği bağlamlar ve problematiklerin, trans-avangart hareketin profilini şekillendirdiği anlaşılmıştır. Çoğulcu bir sanat ve estetik anlayışı ile bireysel arayışların, çeşitlilik ve farklılıkların arz ettiği önem üzerinden modern üslupçuluk geleneğinin reddi, Transavanguardia'nın özniteliklerinden biri olarak dikkat çekmiştir. Aynı çoğulcu anlayışın, malzeme, teknik ve tema bağlamında sentetik ve eklektik bir yaklaşımı öne çıkardığı görülürken; hareketi oluşturan sanatçıların tutum ve pratiklerindeki çeşitlenme de postmodern eklektizmin bir görünümü olarak algılanmıştır. Esin

kaynaklarında ve referanslarında tarihsel, kültürel ve mitolojik bakımdan geniş bir yelpazenin varlığı, hareketin modern sonrası niteliklerini daha anlaşılabilir kılmıştır. Referans zincirinin yanı sıra hareketin eklektik ve çoğulcu yapısı ile bağlantılı olarak bir imgeler zenginliğinin oluşturulması; imgelerin metaforlar ve metonimiler kullanılarak betimlenmesi; dolaylı anlatımlar ve anlam kaymaları aracılığıyla tekilliğin ve tek anlamlılığın bozguna uğratılması, postmodern bir perspektif olarak okunmuştur. Transavanguardia hareketi tüm bu karakteristik özellikleri ile yakın tarih sanatının apaçık bir özetini sunmaktadır. Hareket zaman içinde dağılmış olsa da trans-avangart deneyimlerle donanım kazanan sanatçılarının münferit tutumları, bugünün ilgi odakları arasındaki yerini korumaktadır.

Modern sonrası dönemin resimsel arayışları içinde saklı kalmış bir hareket olan Transavanguardia'nın karakteristik yapısının açılanmasının, konu ile ilgili literatürdeki kısıtlılığı gidereceği aşikardır. Araştırmanın, hareketin nispeten daha yüzeysel ele alındığı kaynakları destekleyeceği tasavvur edilmektedir. Transavanguardia'nın bu teşrihinin, modern kısıtlılıklara maruz kalarak geleneksel anlamlarını yitiren resim sanatının, postmodern perspektiflerle yeniden yükseliş öyküsüne vakıf olmak isteyen araştırmacıya -bu perspektiflerden biri üzerinden- rehberlik etmeye muktedir olduğu görülmektedir. Bununla birlikte bahse konu yeniden yükselişin neden postmodern felsefenin kimyası ile uyduğunu veya neden postmodern perspektiflere ihtiyaç duyduğunu anlayabilmek açısından da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Hakem değerlendirmesi || Peer-review**

Dış bağımsız

*Externally peer-reviewed*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

*The author declared that this study has received no financial support*

## Kaynakça

- Barrett, T. (2015). Neden bu sanat?: Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri (1. baskı) (Çev. E. Ermert). Hayalperest.
- Bernabei, R. (2007). Sandro Chia. R. C. Dietrick (Ed.), *Between god and man: Angels in Italian art* (1. baskı) (s. 179). Mississippi Museum of Art ve Crisalide.
- Chia, S. (1981). *The idleness of Sisyphus* [Resim]. Museum of Modern Art, New York.
- Chia, S. (1984). *Children's holidays* [Litografi]. Sanatçı Koleksiyonu, Brüksel.
- Clemente, F. (1983a). *Furniture* [Resim]. Galerie Bruno Bischofberger, Zürih.
- Clemente, F. (1983b). *Three dead soldiers* [Resim]. Sanatçı Koleksiyonu, Roma ve New York.
- Cucchi, E. (1983a). *La fioritura dei galli neri/Piu vicino al sentimento degli dei* [Resim]. Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Cucchi, E. (1983b). *Sospiro di un'onda* [Resim]. Galerie Bruno Bischofberger, Zürih.
- Cumming, R. (2008). *Görsel rehberler: Sanat* (1. baskı) (Çev. A. I. Önel ve A. Çetinkaya). İnkılâp.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm* (1. baskı). Evrensel.
- Erzen, J. N. (1997). *Yeni-dışavurumculuk*. Z. Rona ve M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi – 3. cilt* (1. baskı) (s. 1931). Yapı-Endüstri Merkezi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu* (1. baskı). Ütopya.
- Killinger, C. L. (2005). *Culture and customs of Italy* (1. baskı). Greenwood.
- Oliva, A. B. (1988). *Başlıksız* (Çev. M. Vyncke-Werbrouck). W. van den Bussche (Ed.), *Costellazione Transavanguardia* (1. baskı) (s. 10-19) (Çev. H. Brutin ve M. Vyncke-Werbrouck). Provinciaal Museum voor Moderne Kunst.
- Oliva, A. B. (2002). *Transavanguardia* (1. baskı). Giunti.
- Oliva, A. B. (2014). *The international trans-avant-garde*. T. Docherty (Ed.), *Postmodernism: A reader* (1. baskı) (s. 257-262). Routledge.



- Rona, Z. (1997). Resim ve heykel. Z. Rona ve M. Beykan (Ed.), *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi – 2. cilt* (1. baskı) (s. 896-897). Yapı-Endüstri Merkezi.
- Selz, P. ve Stiles, K. (2012). Figuration. K. Stiles ve P. Selz (Ed.), *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings* (2. baskı) (s. 191-201). University of California.
- Staff, C. G. (2014). Neo-ekspresyonizm (Yeni dışavurumculuk). S. Farthing (Ed.), *Sanatın tüm öyküsü* (2. baskı) (s. 544-547) (Çev. G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu). Hayalperest.
- Thompson, J. (2014). Modern resim nasıl okunur: Modern ustaları anlamak (1. baskı) (Çev. F. Candil Çulcu). Hayalperest.
- Tunalı, İ. (2008). Felsefenin ışığında modern resim: Modern resimden avangard resme (7. baskı). Remzi.
- Waldman, D. (1986). *Enzo Cucchi* (1. baskı). Rizzoli.
- van den Bussche, W. (1988). Başlıksız (Çev. H. Brutin). W. van den Bussche (Ed.), *Costellazione Transavanguardia* (1. baskı) (s. 6-9) (Çev. H. Brutin ve M. Vyncke-Werbrouck). Provinciaal Museum voor Moderne Kunst.
- Verdú Schumann, D. A. (2007). *Crítica y pintura en los años ochenta* (1. baskı). Universidad Carlos III de Madrid ve Boletín Oficial del Estado.

## Extended abstract

In the art environment of the postmodern period, new pictorial searches, shaped by the criticism of modernism, began. These pictorial searches are composed of rebirth scenarios with postmodern perspectives of traditional forms of expression that have remained outside of modern scopes. So much so that the ideal of universality, emphasis on rationality and centralized structure of modernism brought with it a universal sense of art, a uniform perception of art and aesthetics, and the traditional and expressive aspect of art gradually lost its validity. Within the scope of postmodern critical approaches, attempts to revive the discarded meanings of art have come to the fore. Contrary to the modern philosophy of art, these initiatives emphasized the sense of individuality, traditional forms of expression, and a plurality in art and aesthetic determinations. As of the 1970s and 1980s, new pictorial approaches shaped by postmodern avant-garde qualities rebelled against the limitations of modernism by re-incorporating traditional and figurative expressions. In the formation of these new pictorial approaches, alternative art forms, which are partially based on modern art thought and largely due to the nature of the pluralistic art understanding of the period, also had an impact. In the face of all these conditions, the new expressionism movement among the approaches to reviving the painting tradition has been a movement that has had a wide impact in Europe and USA. Transavanguardia is the manifestation of the new expressionism movement in Italy and has come to the fore as an approach that carries the postmodern character of this movement in all its appearances.

The Transavanguardia movement has been the focus of this research. The uncertainty of the aspects of the movement reflecting the postmodern character of the new expressionism and its impact on the new pictorial approaches has been accepted as a problem. The research was shaped around some questions within the scope of the problem situation. It has been sought answers to the questions of what are the conditions that motivate postmodern pictorial searches and how the new expressionism comes into being in this direction, with which postmodern avant-garde qualities Transavanguardia forms a pillar of these approaches, what are the influences and references that guide Transavanguardia artists, what subjects and problematics these artists' artworks are shaped by, and in which contexts they can be read.

The aim of this research is to shed light on Transavanguardia, which is an Italian approach to the postmodern character of new expressionism. In this direction, firstly, new pictorial searches in postmodern period art and the development of new expressionism are mentioned. Then, the Transavanguardia movement was analyzed as a new expressionist perspective in the context of postmodern avant-garde qualities. Then the subject is exemplified by the profiles and artworks of the leading artists of the movement. The analysis of Transavanguardia through its new expressionist postmodern character has been found important in terms of understanding the general structure of the new pictorial approaches that have come to the fore in the art of the postmodern period. In addition, the fact that the movement has not found enough space in the literature makes this analysis unique and important.

Within the scope of the research method, document analysis was used as a data collection technique, and sources in Turkish and foreign languages were scanned. The

data has been described and interpreted within the scope of the subject by referring to the sources deemed necessary. It was accepted that Sandro Chia, Francesco Clemente and Enzo Cucchi were suitable for exemplifying the subject and the related artworks of these artists were analyzed.

In line with the findings obtained in the research, it has been seen that Transavanguardia reflects the postmodern character of new expressionism with unique profiles. It has been understood that features such as the rejection of modern stylisticism with a pluralistic art understanding that celebrates the sense of individuality, diversity and differences, the diversity seen in the attitudes of the artists who make up the movement, and the synthetic and eclectic attitude displayed by each of them in their practices summarize the postmodern characteristic structure of the trans-avant-garde movement. In addition, it has been seen that the use of historical, cultural and mythological references, the creation of an abundance of images through a wide reference network and eclecticism and pluralism, the highlighting of indirect expressions and violations in meaning patterns with the metaphoric and metonymic use of images reflect the postmodern perspective of Transavanguardia.

## Mardinli hat ustası Habip Doğan ile Süryani hat sanatı üzerine bir söyleşi

An interview on Syriac calligraphy with Mardinian calligraphy master Habip Doğan

Ferhat Demiralp || Öğretim görevlisi || Mardin Artuklu Üniversitesi  
ferhat.demiralp@gmail.com || 0000-0002-8352-5456 

Mehmet Işık || Profesör doktor || Mardin Artuklu Üniversitesi  
mehmet.isik@artuklu.edu.tr || 0000-0002-1682-2610 

### Öz

Mardin çok dinli, çok dilli, çok kültürlü yapısıyla Türkiye'nin ve dünyanın en özgün kentlerinden birisidir. Bu yapı içerisinde genelde Süryani kültürü ve geleneksel el sanatları; özelde ise Süryani hat sanatı özel bir yere ve öneme sahiptir. Daha çok geleneksel İslâm sanatları arasında gösterilen ve İslâm'la özdeşleştirilen hat sanatı, İslâmiyet'in ilk yıllarından itibaren Müslümanlarla birlikte yaşayan Süryani halkının sanatçıları tarafından da icra edilmiştir. Bazı kaynaklarda İslâm Hat sanatının Süryani el yazmacılığından etkilendiği ileri sürülmektedir. Hâlen Mardin'in Midyat ilçesine bağlı Anıtlı köyünde yaşayan Süryani hattat Habip Doğan tarafından yaşatılmaya çalışılan Süryani hat sanatı, günümüzde kaybolmaya yüz tutmuştur. Eserlerini Estrangelo yazı tipinde veren Habip Doğan'ın bir çırağının bulunmaması, onu bu kadim sanatın son temsilcisi hâline getirmektedir. Kendisinin binlerce yıllık bir geleneğin temsilcisi olması onun bilgi birikiminin gelecek nesillere aktarılmasını önemli hâle getirmektedir. Bu çalışmada Süryani hat sanatının son temsilcilerinden hattat Habip Doğan ile hat sanatının dünü, bugünü ve yarını üzerine bir söyleşi gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** süryani geleneksel sanatları, kaligrafi, estrangelo, serto, mardin

### Abstract

Mardin is one of the most unique cities in Turkey and in the world with a rich religious, linguistic and cultural structure. Within this structure, Syriac culture and traditional arts and crafts, especially Syriac calligraphy, occupy a special place and significance. Calligraphy is often listed among the Islamic arts and identified with Islam, but it was also practised by the artists of the Syrian people who lived alongside the Muslims. Some sources suggest that Islamic calligraphy was influenced by Syriac calligraphy. Today, Syriac calligraphy is kept alive by the Syriac calligrapher Habip Doğan, who lives in the Midyat district of Mardin, using the Estrangelo script (ܐܘܪܘܟܠܐ). Doğan, who uses ink made from plants and plant roots for his art, has no apprentices and is thus the last representative of this ancient art. As a representative of a millennia-old tradition, it is important to pass on his knowledge to future generations.

**Keywords:** syriac traditional arts, calligraphy, estrangelo, serto, mardin

### Atıf || Citation

Demiralp, F. ve Işık, M. (2023). Mardinli hat ustası Habip Doğan ile Süryani hat sanatı üzerine bir söyleşi. *ARTS*, 10, 155-169.

**Geliş || Received**  
15.05.2023

**Kabul || Accepted**  
05.09.2023

### Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir  
*This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*



## Giriş<sup>1</sup>

Hat kelimesi, Arapça *hatt* kökünden türetilmiştir ve “yazmak”, “çizmek”, “kazmak”, “alâmet koymak” gibi anlamlara gelmektedir. Ayrıca “yazı”, “çizgi”, “çıgır”, “yol” gibi anlamları da içerir; *hutut* ve *ahtât* çoğul formlarıyla kullanılır. Terim olarak hat, Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalarak güzel bir şekilde yazma sanatını ifade eder. Bu sanat bazen *hüsnü’l-hat* veya *hüsn-i hat* olarak da adlandırılır. Genellikle kaynaklarda “cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese” olarak tarif edilen hat sanatı, yüzyıllar içinde bu tarife uygun bir estetik anlayışla gelişerek günümüze kadar gelmiştir (Derman, 1997, s. 427).

Arap yazısının kökeni son iki yüzyılda çok tartışılmış ve üzerinde bir fikir birliğine varılamamıştır. Ancak bu akademik tartışmaların kabaca iki görüş etrafında toplandığını söylemek mümkündür. Bunlardan biri Arap alfabesinin Nebati dilinden geldiğini ileri sürerken, diğeri Süryaniceyi işaret etmektedir (Mansour, 2019, s. 245). Hat sanatı konusundaki çalışmalarıyla bilinen M. Uğur Derman (1997) Suriye ve Sina yarımadasında İslâmiyet öncesi asırlara ait Arapça kitabeler üzerinde yapılan araştırmaların, Arap yazı sisteminin (*hurûfü’l-hicâ*) aslen Fenike yazısına bağlanan bitişik Nabat yazısının bir devamı olduğunu ortaya koyduğunu belirtir (s. 427). Buna karşılık Kamal Mansour (2019) Arap yazısının kökenine ilişkin delillerin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini, her iki taraftaki deliller (yani Nebati ve Süryanice) göz önüne alındığında, terazinin Arap yazısı için tek ve özel bir kaynak lehine kolayca değişmeyeceğini ileri sürer. Ona göre Arap yazısının alfabetik repertuarı açıkça Nebati kökenlidir, ancak daha sonraki bir zamanda harf şekilleri ve bağlantı davranışı muhtemelen Süryaniceden etkilenmiştir. Zabad’da bulunan bir yazıt üç dilde (Süryanice, Yunanca ve Arapça) yazılmıştır ve bu da Levant’ta birden fazla yazının bir arada bulunduğunu göstermektedir. Bu durumda Arap yazısının özelliklerinin Nebati ve Süryanice olmak üzere en az iki kaynağa sahip olduğu sonucuna varmak en mantıklısıdır (Mansour, 2019, s. 255).

Derman’a göre (1997) Kuzey Arabistan’dan Hicaz bölgesine intikal eden Nabat yazısının, farklı karakterlere sahip iki farklı üslubu bulunmaktadır. Cahiliye devrinde *cezme* ve *meşk* şeklinde adlandırılan bu yazılar, İslâmiyet’ten sonra Hicret’i takip eden bir asır içinde zamanla güzelleşerek sanat yazısı seviyesine yükselmiştir. Başlangıçta “Arap hattı” olarak adlandırılan sanat, Arap yazısının İslâm dinini kabul eden neredeyse bütün kavimler tarafından benimsemesi sonucunda “İslâm hattı” adını alır (Derman, 1997, s. 427). Tasvir yasağının da etkisiyle İslâm ülkelerinde daha fazla gelişme zemini bulan hat, İslâm

<sup>1</sup> Bu çalışma MAU.BAP.23.GSF.014 numaralı “Dijital Çağda Süryani Hat Sanatı” başlıklı bilimsel araştırma projesi kapsamında Mardin Artuklu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

dünyasındaki görsel sanatların en asil (Burckhardt, 1987, s. 213) ve en saygın (Alain, 2010, s.13) sanatı olarak kabul edilir. İkonun Hristiyanlıkta oynadığı role benzer bir rol oynayarak “yaratıcının kelamını görünür kılan hat” (Burckhardt, 2017, s.160), Arap harfleriyle yazılmış ilahi mesajın kayıt altına alınıp korunmasında çok özel bir rol oynar (Schimmel, 1990, s. 35). Süryani hat sanatının tarihi, Arap hat sanatının unsurlarını kendine has özelliklerle birleştiren etkileyici bir konudur. Süryani hattı, yazının yaklaşık kırk beş derecelik bir açıyla eğilmesiyle bilinir. Bu ayırt edici özellik onu diğer hat türlerinden ayıştırmaktadır (Bilane, Bres ve Emptoz, 2008, s. 481).

İslâm diniyle özdeşleştirilmiş olsa da, yaklaşık iki bin yıldır Müslümanlarla bir arada yaşayan Süryaniler, kendilerine özgü bir hat sanatına sahiptir. Süryanice; İbranice ve Arapça gibi Sami dillerine ait olan Aramicenin Edessa (Urfa) diyalektiğidir (İris, 2003, s. 38) ve kendi yazı sistemine sahiptir. Bu Arapça ile olan akrabalık, iki dil arasındaki etkileşimin asırlar boyunca yoğun bir şekilde sürmesine olanak tanımıştır. Bazı kaynaklar Süryanice yazısının dünyanın diğer halklarının yazı sistemlerinden önce geldiğini, Fenikelilerin ve diğer ulusların yazılarını Süryanilerin insanlığa öğrettiklerini bu erken yazı sisteminden ödünç aldıklarını ileri sürmektedir. Bu iddialar kesin olarak kanıtlanmamış olmasa da; Süryani yazısının çok eski bir tarihe sahip olduğunu ve çağlar boyunca değiştiği açıklıkla ifade edilmektedir (Barsoum, 2003, s. 17). Günümüze ulaşan Süryani el yazması eser sayısının fazlalığı, Süryanicenin tarihi antik çağlara uzanan köklü bir dil olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Süryanicenin tarihi çok eskilere dayanan köklü bir dil olması, Süryani el yazısının dolayısıyla da hat sanatının gelişimini de beraberinde getirmiştir. Hristiyanlık öncesi döneme ait Süryani hat sanatıyla ilgili yeterli bilgiye sahip değiliz. Daha fazla bilgiye sahip olduğumuz Hristiyanlık sonrası dönemde ise üçüncü yüzyılın başında Paul Bar Arqa (Edessalı Anqa) tarafından icat edilen Estrangelo, yazıların en iyisi ve en soylusu olarak kabul edilmektedir. *Open*, *Heavy* ya da *Ruhawi* (Edessene) olarak da adlandırılan Estrangelo, aynı zamanda Arap Kufi yazısının kaynağı olarak da görülür. Günümüze ulaşan en eski Süryani el yazmalarımızın çoğu, on dördüncü yüzyıla kadar kesintisiz şekilde bu yazı stiliyle yazılmıştır. Dokuzuncu yüzyılda geliştirilen ve kullanımının basitliği nedeniyle Estrangelo ile karıştırılan Batı Süryanice yazısı (*Western Syriac script*) yaygın olarak kullanılan bir diğer yazı tipidir (Barsoum, 2003, s. 17).

Süryaniler arasında hat sanatını mükemmelleştiren ve güzelleştiren çok sayıda hattat yetişmiştir. Bu hattatların ezici bir çoğunluğu keşişler, münzeviler veya din adamlarıdır. Bu yetenekli hattatlar, büyük bir sabır ve özenle çalışarak birçok bilim ve sanat eserlerini kopyalamışlar ve eserlerinde pek çok bilim ve sanatı yaşatmışlardır. Günümüzde Doğu ve Avrupa kütüphanelerinde korunan

eski Süryanice kitaplar, dünyanın en eski kitapları olarak bilinir (Barsoum, 2003, s. 18).

Yaşanan savaşlar ve felaketler nedeniyle Tur'Abdin ve çevresinde (Midyat ve çevresi) unutulmuş Estrangelo yazısı, Mor Gabriel (Qartmin) Manastırı metropoliti Basibrinalı John (998-1034) tarafından tekrar kullanıma sokulur. John, eski kitapları dikkatli bir şekilde inceledikten sonra Estrangelo yazısını öğrenir ve bu sanatı keşiş yeğenleri Emmanuel, Peter ve Yash'a öğretir. Bunlardan papaz-keşiş Emmanuel; Pshitto, Syro-Hexapla ve Harklean versiyonlarına dayalı olarak her iki Ahit'in yetmiş cildini kopyalar. Aynı zamanda vaazları da üç sütun hâlinde yazarak Mor Gabriel Manastırı'nı dünyada eşi benzeri olmayan kitaplarla donatır. Katip Yeshu (ö. 1220) olarak bilinen ve manastır hayatı boyunca yaklaşık on sekiz kitap yazan Patrik XII. John da hat sanatında ün kazanan Süryaniler arasında yer alır (Barsoum, 2003, s. 19).

On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar yaklaşık yüz yetmiş hattat, Batı Süryani yazısını geliştirerek kalın, orta ve ince olmak üzere üç farklı yazı türü kullanmıştır. Özellikle ikincisi, Karkarite olarak bilinen tip, son derece zariftir. Karkarite, Diyarbakır ile Urfa ve komşu köyleri arasında yer alan Karkar kasabası veya kalesindeki hattatlarca geliştirilmiştir. Bu gölgenin hattatları, 1577 ila 1820 yılları arasında, parlak çizgilerden oluşan, olağanüstü güzellikte ince bir yazı geliştirmiştir (Barsoum, 2003, s. 19).

Batı Süryanice hat yazısını mükemmelleştiren isimler arasında sayılması gereken bir dizi isim bulunmaktadır. Bu isimlerden bazıları şunlardır (Barsoum, 2003, s. 21-22): Bitlisi keşiş Yeshu'al-Shini (ö. 1298), Hahlı keşiş-rahip Saliba Bar Hayrun (ö. 1340), Manimli keşiş-rahip Jacob (ö. 1404), Natif Manastırı keşişi Joseph (ö. 1443), Aynward Metropoliti Simon (ö. 1490), Mardin Metropoliti George Bar Qarman (ö. 1504), Hah Metropoliti Sergius (1508), Lübnanlı Patrik Nuli (ö. 1509), Homş metropoliti Sadadlı Musa Ubeyd (ö. 1510), Basibrinalı keşiş-rahip Abraham Zunbur (ö. 1512), Kafr Hawwar metropoliti Joseph (ö. 1513), Patrik I. Yakup (ö. 1517), Mardinli Maphryono Süleyman (ö. 1518), rahip Hirrin Simon (ö. 1523), Kudüs metropoliti İber Yusuf (ö. 1537), Patrik Pilatus (ö. 1597), keşiş-rahip Qusurlu Abraham Bar Ghazwi (ö. 1607), Kudüs metropoliti Arbolu Bahnam (ö. 1614), keşiş Abd al-Azim Klaybin (ö. 1612), Mardin Metropoliti Dionysius Abd al-Hayy (ö. 1621), keşiş-rahip Mardinli Abdullah el-Maşlul (ö. 1621), Beth Khudayda Metropoliti John (d. 1625), Maphryono Isaiah of Anhil (ö. 1635), Maphryono Bahnam Bati (ö. 1655), Diyarbakır metropoliti Aşlan (ö. 1741), Diyarbakır Metropoliti John Shahin (ö. 1755), Chorepiscopus Jacob of Qutrubul (ö. 1783), Mardinli İlyas Shlah, Bushayriyya metropoliti (ö. 1805), Arbo Metropoliti Abd al-Nur (ö. 1841), Basibrina Metropoliti Şaliba (ö. 1885), Kudüs metropoliti Şadadlı George Kassab (ö. 1896), Manimli keşiş-rahip

Yeshu (ö. 1916) ve Musullu diyakoz Matthew Paul. Bu hattatların eserlerinin birçoğu farklı kütüphanelerde korunmaktadır.

Karkarite yazısını süslediği bilinen ilk hattat, önce Kapadokya ve ardından Edessa metropoliti olarak görev yapan Gregory John Najjar'dır (1577-1607). Najjar, yaklaşık yirmi farklı yazı tipinin transkripsiyonunu yapar. Ayrıca İncillerin ve Mezmurların birkaç nüshasını, son derece ince ve derli toplu bir el yazısıyla, her bir kopyanın uzunluğu yedi santimetreden uzun olmayacak şekilde, son derece titiz davranarak kopyalar. Bu nüshalardan biri Kudüs'teki St. Mark Manastırı kütüphanesinde, diğeri Boston Kütüphanesinde ve üçüncüsü Musul'daki rahiplerden birinde bulunmaktadır. Diğer önemli hattatlar arasında Büyük Mikail'in tarihini yazan Karkar metropoliti Urbishli Michael Barsoum (1590-1630), amcası keşiş Pilatus Mukhtar (ö. 1584), Karkarlı Sahdo (ö. 1599) ve Wanklı Micah (ö. 1606) yer almaktadır (Barsoum, 2003, s. 23). Matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte önemini gittikçe yitiren bu sanat, sonraki yıllarda da çoğunluğu din adamı olan Süryani hattatlar tarafından sürdürülür.

Günümüzde Süryani hat sanatı, Mardin'de, Suriye'de, Irak'ta ve Lübnan'da yaşayan ve çoğunluğu din adamı olan hattatlar eliyle yaşatılmaya çalışılmaktadır. Batı Süryani yazısıyla yazan hattat sayısı daha fazla olmasına rağmen; Estrangelo ile yazan hattatların sayısı iyice azalmıştır. Mardin'de ise Estrangelo ile yazan sadece bir hattat kalmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Mardin'in Estrangelo yazısıyla yazmaya devam eden tek hat sanatçısı Habip Doğan ile yapılan söyleşi yer almaktadır.

## **Habip Doğan ile hat sanatının dünü, bugünü ve yarını üzerine bir söyleşi**

Habip Doğan Mardin'in Midyat ilçesine bağlı Anıtlı köyünde 1966 yılında doğdu. İlkokulu Anıtlı İlkokulunda okudu. 1982 – 1986 yılları arasında Mor Gabriel Manastırı'nda dini eğitim aldı. Bu eğitimi sırasında çocukluk yıllarından itibaren ilgilenmeye başladığı hat sanatı alanında kendini geliştirdi ve manastır rahiplerinden Eugene Kaplan'dan dersler alarak Estrangelo yazısını öğrendi. 1996 yılında köy halkının neredeyse tamamının oyunu alarak muhtar seçildi ve günümüzde de bu görevini sürdürmektedir. Evli ve yedi çocuk babası olan Habip Doğan hâlen Anıtlı köyünde muhtar olarak görev yapmaya devam etmektedir.

*Bize kısaca hat sanatına nasıl başladığınızı anlatır mısınız?*

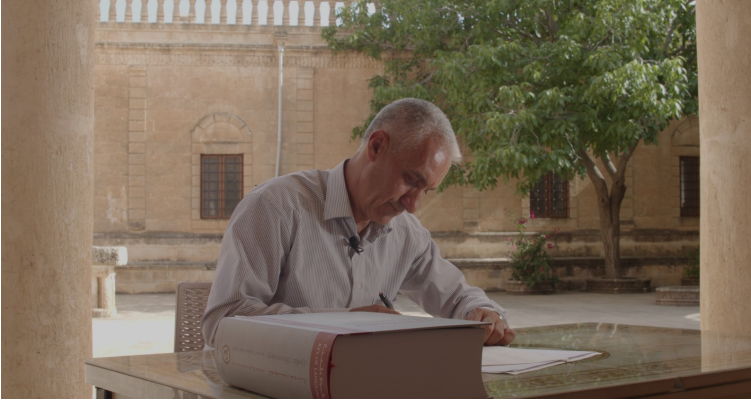
Hat sanatına olan ilgim çocukluk yıllarıma uzanır. Ben bu köyde [Anıtlı] doğdum ve ilk eğitimimi yine bu köyde, kilisede aldım. Okula gittiğim dönemde kilisede görevli bir rahibin hat sanatıyla uğraştığını görerek bu sanata ilgi duymaya başladım. Mor Gabriel Manastırı'nda 1982-1986 yılları arasında aldığım eğitim



sırasında yine rahipler aracılığıyla Estrangelo yazısıyla tanıştım. Sonraki yıllarda ABD'ye göç ederek orada metropolit olacak olan rahip Eugene Kaplan'dan dersler alarak Estrangelo yazısını öğrendim. Merakım sayesinde kendimi geliştirdim ve o tarihlerden bu yana Estrangelo ile yazmayı sürdürüyorum.

### *Neden Estrangelo?*

Çünkü Estrangelo en eski hat yazılarından birisidir. Süryani hat sanatının tarihi çok eskilere uzanmasına rağmen Hristiyanlık öncesi döneme ilişkin fazla bir bilgimiz bulunmuyor. Bilinen ilk Süryanice hat yazısı Estrangelodur. Üçüncü yüzyıl başlarında Urfalı Paul Bar Arqa tarafından geliştirildi. Yetenekli bir hattat ve yazar olan Paul Bar Arqa, kendi meziyetlerini de kullanarak bu yazıyı gelecek yüz yıllara kalacak şekilde sistemleştirdi. Bu tarihten itibaren on dördüncü yüzyıla kadar hattatlar, kesintisiz şekilde hep bu hatla yazdılar. Mevcut el yazmalarının çoğu; hatta Batı ülkelerinin kütüphanelerindeki el yazmalarının ekseriyeti Estrangelo yazısıyla yazıldı. Bu eserler korunmaya devam ediyor. Ancak on dördüncü yüzyıldan sonra matbaanın yaygınlaşması ve yaşanan teknolojik gelişmeler bu hattı zayıflattı.



**Görsel 1.** Habip Doğan hat yazarken

Estrangelo hattı bir süre içinde bulunduğumuz Tur'Abdin bölgesinde de bazı dönemlerde, örneğin sekizinci yüzyıldan itibaren hemen hemen iki yüzyıl boyunca hiç kullanılmadı. Mor Gabriel Manastırı metropoliti Yuhanna unutulmuş Estrangeloyu yeniden canlandırmak için çok çaba sarf etti. Önce kendisi bu yazıyı öğrendi, ardından da bu sanatı yeğenlerine de aşıladı. Böylece Estrangelo hattına canlılık kazandırdı. Hatta yeğenlerinden rahip Emanuelle'nin, Estrangelo hattıyla yaklaşık yetmiş cilt yazdığı söylenir. Metropolit Yuhanna'dan sonra (988 yıllarında) Estrangola hattı Tur'Abdin bölgesinde tekrar canlandı ve günümüze

kadar kullanılmaya devam etti. Ancak son yıllarda bu hattı kullanan kişi sayısı oldukça azaldı. Benim gibi birkaç gönüllü dışında ilgilenen kimse kalmadı.

*Estrangeloju hangi alanlarda kullanıyorsunuz?*

Estrangelo başlangıç yıllarında kitap yazımında kullanılsa da sonraki dönemlerde genellikle başlıklarda ve süslemelerde kullanılan bir hat hâline geldi. Özellikle kilise duvarlarında ve mezar taşlarında sıklıkla kullanıldı ve kullanılmaya devam ediyor. Zor olması nedeniyle kullanımı yıllar içerisinde giderek azaldı. Günümüze gelirsek; son yıllarda gelen taleplerin ezici bir çoğunluğu mezar taşlarına metin yazılmasına ilişkindir. Yani bilgisayarların kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte unutulmaya yüz tutmuş bir sanat hâline geldi.

*Estrangelo hattı ile sadece din kitapları mı yazılmıştır?*

Hayır! Sadece din kitapları değil diğer bütün kitaplar da Estrangelo hattıyla yazıldı. Estrangelo görsel olarak da oldukça etkileyicidir, göze hoş gelen bir hat sanatıdır. Zor tarafları olmasına rağmen oldukça estetik yapıya sahip bir hatır.



**Görsel 2.** Habip Doğan'ın Estrangelo tipinde yazdığı hat yazı

*Nisibis (Nusaybin) Akademisi'ndeki kitaplar da Estrangelo hattıyla mı yazılmıştı?*

Evet, Estrangelo ile yazıldı.

*Bize Serto hattından da bahseder misiniz?*

Evet... Serto dediğimiz Urfa yazısı, günümüzde kullanımı en yaygın hat yazısı türüdür. Dokuzuncu yüzyılda geliştirilen bu yazı, on ikinci yüzyıla gelindiğinde Estrangelodan tamamen bağımsız hâle geldi. Batı Süryanice yazısı olarak da

isimlendirilen Serto, günlük yazışmalarda en sık tercih edilen hat türüdür. Bu hat türü, geniş bir kullanım alanına sahip olması ve estetik görünümünü nedeniyle Süryani yazı geleneğinde önemli bir yer tutuyor.

*Günümüzde sizden başka kimler hat ile ilgileniyor?*

Aslında günümüzde de hat sanatıyla ilgilenen çok sayıda usta var. Yurtdışında var, Irak'ta var, Suriye'de var, hatta İsveç taraflarında da var... Ancak bunların büyük bir çoğunluğu Serto hattıyla yazıyor. Estrangelo ile yazan kişi sayısı ise çok az. Zahmetli bir iş olduğu ve sabır gerektirdiği için insanlar Estrangeloyu tercih etmiyorlar. Hâlbuki Estrangelo hattı, geleneksel Süryani yazı geleneğinin önemli bir parçasını oluşturur. Bu yazı türü, tarihi belgelerden dini metinlere kadar geniş bir yelpazede kullanıldı. Hat sanatı, yazının ötesinde bir kültürel ifade şekli olarak da değer taşır. Hat sanatını yaşatan ve öğreten usta hattatlar, bu zengin mirası gelecek nesillere aktarmanın önemini vurgularlar. Özellikle Estrangelo hattını yaşatmak, yazının güzelliği ve estetiğini korumanın yanı sıra tarihi bağları da sürdürmek anlamına gelir.

*Teknolojik gelişmeler hat sanatını nasıl etkiliyor?*

Matbaadan sonraki yıllar içerisinde hat sanatını en fazla etkileyen gelişme bilgisayar kullanımının yaygınlaşması oldu. Bilgisayarların hat işini kolaylaştırması, hat sanatına olan ilgiyi azalttı. Matbaadan sonra bilgisayar da Estrangelo hattına en ağır darbelerden birini vurdu diyebiliriz. Bilgisayar teknolojisi, hat sanatına yeni bir boyut kazandırdı ve yazının oluşturulması sürecini büyük ölçüde kolaylaştırdı. Ancak bu teknolojik gelişme, aynı zamanda geleneksel el yazısıyla yapılan hat sanatının yerini alma eğilimini de beraberinde getirdi. Bilgisayarın kullanımının yaygınlaşmasıyla, yazının estetik ve artistik yönleri biraz göz ardı edilmiş gibi görünüyor. Estrangelo hattı gibi geleneksel hat türleri, el becerisi, özveri ve uzun süreli çalışma gerektirir. Bilgisayar teknolojisi, bu süreçleri hızlandırıyor ancak aynı zamanda yazının dokusunu ve estetiğini değiştiriyor. Hat sanatını yaşatmak ve geleneksel yazının güzelliklerini korumak için, bilgisayarın sağladığı kolaylıkların yanı sıra geleneksel el yazısıyla yapılan çalışmaların da desteklenmesi gerekiyor.

*Bir zamanların en prestijli sanatlarından birisini şimdi sadece mezar taşlarında kullanmak nasıl bir duygu?*

Hat sanatı, Süryani kültürünün en önemli unsurlarından birisidir. Ben bu sanatın korunması ve yaşatılması gerektiğine inanıyorum. Mezar taşlarında da olsa bu sanatı yaşatmak, Süryani kültürünün korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşıyor. Bu önemli işi mezarlıkta da olsa yapmak, bana büyük bir onur veriyor ve iyi hissettiriyor. Bu sanatın kaybolmaması için hepimiz üzerimize düşenleri yapmalıyız. Ben üzerime düşeni yapmaya çalışıyorum... Ancak hat sanatının geçmişiyile geleceği arasında köprü

olmak, sadece bir ya da birkaç kişinin sorumluluğunda değil; olamaz da, tüm bir topluluğun katkılarına bağlıdır. Gelenekleri yaşatmak ve geleceğe taşımak için herkesin desteği ve çabası gereklidir. Hat sanatı, sadece yazıyı estetik bir biçimde sunmanın ötesinde, kültürel mirasın korunması ve kimliğin gelecek kuşaklara aktarılması anlamına geliyor. Bu değerli sanatın yaşaması ve gelişmesi için çaba sarf etmeye devam etmek, Süryani kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini geleceğe taşımak adına büyük bir adımdır.

*Bir çırağınız var mı?*

Usta – çırak ilişkisi geleneksel sanatların yaşatılması için son derece önemlidir. Maalesef bugüne kadar bu sanatı öğrenmek isteyen meraklı çıkmadı. Serto öğrenen birkaç genç var ama Estrangelo zor olduğundan ve sabır gerektirdiğinden pek ilgi görmüyor. Geleneksel sanatlar, sadece teknik becerilerin öğrenilmesiyle sınırlı değildir, aynı zamanda geçmişten gelen bir mirası taşır ve kültürel kimliği yansıtır. Usta – çırak ilişkisi, bu mirasın nesiller arasında aktarılmasını sağlıyor ve yeni kuşakları bu değerli sanatlarla buluşturuyor.

Bunların yanında Estrangelo gibi özel ve detaylı bir hat türünün öğrenilmesi, ekstra bir çaba ve zaman gerektiriyor. Bu nedenle, bu alana ilgi gösteren gençlerin desteklenmesi ve teşvik edilmesi, geleneksel sanatların geleceği açısından hayati öneme sahip. Estrangelonun zorluklarını aşan ve bu sanata ilgi duyan gençlerin sayısının artması, bu sanatın gelecekte de canlılığını sürdürebilmesi için elzem. Geleneksel sanatları korumak ve yaşatmak, bir topluluğun tarihini ve kültürel mirasını geleceğe taşımanın bir yolu olarak değerlidir. Ben de bu uğurda mücadele edenlerden birisiyim. .



**Görsel 3.** Habip Doğan'ın hazırladığı bir mezar taşı

*Şu an Anıtlı Meryem Ana Manastırı'nda bulunuyoruz.  
Duvarlarda yüzlerce yıl önce Estrangelo ile yazılmış çok sayıda hat mevcut.  
Bunlara bakınca ne hissediyorsunuz?*

Manastırın duvarlarındaki hatlar bende her zaman büyük bir saygı uyandırdı. Bin yılı aşkın süredir orada bulunmaları ve insanlara hâlâ mesajlar ulaştırmaları çok etkileyici... Bu yazılar aynı zamanda hat sanatının ne kadar güçlü ve kalıcı bir ifade şekli olduğunu da gösteriyor. O dönemin ustalarının yazdığı hatların bugün dahi okunabilmesi ve anlaşılabilmesi, ben ve benim gibi bugünün ustaları açısından oldukça heyecan verici... Bu hatlar, geçmişin bilgelik ve güzellik dolu mesajlarını gelecek nesillere aktaran köprülerdir. Bu mirası yaşatmaya ve bu güzel sanatı devam ettirmeye olan sorumluluğumuzun farkındayım.

*Eski ustaların eserleriyle karşılaştırdığınızda  
kendi eserlerinizi nasıl konumlandırıyorsunuz?*

Her hattat eserlerine kendi özelliklerini ve ustalığını yansıtır. Hiçbir hattatın eseri diğerine benzemez. Ben de elbette kendi özelliklerimi eserlerime yansıtıyorum. Ancak henüz öğrenme sürecimi tamamladığımı düşünmüyorum. Gerçek bir usta olmak için daha uzun bir yol kat etmem gerektiğine inanıyorum ve bunun için elimden gelenin fazlasını yapmaya devam ediyorum. Bu sanatta kendini geliştirmek ve ustalaşmak sabır ve özen gerektiren bir süreç, ancak bu sürecin sonunda daha da büyük bir tatmin ve memnuniyet elde ediliyor.

*Yakın çevredeki kilise ve manastırlarda sizin yazdığınız hatlar var mı?*

Evet, var. Özellikle yirmi otuz yıl öncesinde yapılan tadilat ve bakımlar sırasında yeni tabelalara ihtiyaç duyulduğunda çağırırlardı ve hat yazmamı isterlerdi. Ben de bu talepleri memnuniyetle yerine getirirdim. Aynı şekilde çok sayıda mezar taşına da hat yazdım. Ancak son yıllarda bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte talepler azaldı. Süryaniceye aşına olan ve bilgisayar kullanabilen hemen herkes kendi hat yazısını yazabiliyor. Ancak bu yazıların kalitesi konusunda hemen elli metre ilerimizdeki köy mezarlığındaki baş taşlarının yazılarına göz atarak dahi kolayca fikir sahibi olabilirsiniz. Orada özgün bir hattatın dokunuşları ve ustalığıyla yazılan eserlerle bilgisayar yardımıyla yazılanların farkını hemen görebilir ve ustaların eserlerini kolayca ayırabilirsiniz.

*Son olarak, yaptığınız işi nasıl tanımlıyorsunuz?*

Ben Estrangelo hattıyla yazan bir hat sanatçısıyım. Estrangelo diğer hat türlerine kıyasla daha fazla özveri isteyen, insanı daha fazla yoran bir hattır ve sabırlı olmayı gerektirir. Bu nedenle son yıllarda ihmal edildi. Bununla birlikte eski ve köklü bir yazı tipi olması münasebetiyle halen bu yazı tipiyle yazan

hattatlar bulunuyor. Ben de bu hattatlardan birisiyim. Ben ve benim gibi Estrangelo hattıyla yazan hattatlar, bu kadim geleneği yaşatmak için büyük bir mücadele veriyoruz. Maalesef teknolojik gelişmeler ve ilgisizlik, her geçen gün işimizi daha zor hale getiriyor. Bu söyleşiyi yaparak sesimizi duyurmamıza katkı sunduğunuz için teşekkür ederiz. Üniversitelerde görevli öğretim üyelerimiz ve diğer araştırmacılar, bu sanata yönelik araştırmalar yaparlarsa kaybolan ilginin canlanmasına katkıda bulunabilirler. Bu söyleşinin, hat sanatının tekrar dikkate alınması için bir başlangıç olmasını umuyorum. Geleneksel sanatlarımızı ve kültürel mirasımızı korumak, gelecek nesillere aktarmak adına hep birlikte çaba göstermeliyiz. Umarım bu söyleşi bir başlangıç olur.

## Sonuç

Mardin ve çevresinde yetişen hattatlar Süryani hat sanatının gelişmesine büyük katkılar yapmıştır. Ancak Türkiye’de bugüne kadar Süryani hat sanatı hakkında herhangi bir akademik çalışma yürütülmemiştir. Bu akademik ilgisizlik kaybolmakta olan bu özgün sanata ilişkin bilgi birikiminin kayıt altına alınmasını ve gelecek nesillere aktarılmasını geciktirmektedir. Son ustaların da vefat etmesi hâlinde kültürel mirasımızın bu önemli unsurunun bilgi birikimi, büyük ölçüde kaybolacaktır. Bu çalışmada Süryani hat sanatının son temsilcilerinden hattat Habib Doğan ile hat sanatının dünü, bugünü ve yarını üzerine bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Yapılan söyleşi sonucunda Habib Doğan’ın Estrangelo hattının geleceği konusunda kaygılı olduğu, en az bin sekiz yüz yıllık bir geçmişe sahip hat sanatının neredeyse sadece mezar taşlarına hapsolmesinden buruk bir hüznü duyduğu görülmüştür. Gerçekten de Habib Doğan, azınlıkta kalmış bir kültürün kaybolmaya yüz tutmuş bir geleneksel sanatını yaşatmaya çalışan bir sanatçı olarak büyük bir misyon üstlenmiş görünmektedir. Adeta ölmekte olan bir sanatı, ölümlerin mezar taşlarında yaşatmaya çalışmaktadır. Bu noktada Türkiye’nin zengin kültürel yaşamı içerisinde özel bir yeri olan Süryani kültürünün önemli unsurlarından birisi olan hat sanatına olan akademik ilginin artmasının, bu sanatın yaşama tutunmasına yardımcı olacağı değerlendirilmektedir. Bu yanı sıra bu çalışma Süryani hat sanatı konusunda yapılacak çalışmalara bir davet niteliği taşımaktadır.

**Değerlendirme || Review**

Alan editörü kararı  
*By field editor decision*

**Çıkar çatışması || Conflict of interest**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir  
*The author has no conflict of interest to declare*

**Finansal destek || Grant support**

Yazar Mardin Artuklu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından mali destek aldığını bildirmiştir  
*The author acknowledges financial support from Mardin Artuklu University Scientific Research Projects Coordination Unit*

**Yazar katkısı || Author contributions**

% 51 – % 49

## Kaynakça

- Alain, G. (2010). The rise of Islamic calligraphy (1. baskı). Saqi.
- Bilane, P., Bres, S. ve Emptoz, H. (2008). Local orientation extraction for wordspotting in Syriac manuscripts. A. Elmoataz, O. Lezoray, F. Nouboud, D. Mammass (Ed.), Image and signal processing – ICISP 2008 – Lecture notes in computer science vol. 5099 (1. baskı) (s. 481-489). Springer.
- Barsoum, A. (2003). The scattered pearls: History of Syriac literature and sciences (1. baskı) (Çev. M. Moosa). Gorgias.
- Burckhardt, T. (1987). Mirror of the intellect: Essays on traditional science and sacred art (1. baskı). State University of New York.
- Burckhardt, T. (2017). Doğu'da ve Batı'da kutsal sanat (1. baskı) (Çev. T. Uluç). İnsan.
- Derman, M. U. (1997). Hat. TDV İslâm ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hat>
- İris, M. (2003). Bütün yönleriyle Süryaniler (1. baskı). Ekol.
- Mansour, K. (2019). On the origin of Arabic script. Y. Haralambous (Ed.), Graphemics in the 21st century I (1. baskı) (s. 245-255). Fluxus.
- Schimmel, A. (1990). Calligraphy and Islamic culture (1. baskı). I. B. Tauris.



## Extended abstract

Mardin is one of the most extraordinary cities, not only in Turkey but in the world. It is known for its extraordinary diversity, multilingualism and multiculturalism. Within the complex fabric of Mardin, Syriac culture and traditional arts and crafts, especially Syriac calligraphy, have a special and profound significance. Syriac calligraphy is considered an integral part of Islamic calligraphy and is practised by Syriac artists who have co-existed with Muslims since the dawn of Islam. Unlike Arabic, Syriac script has hardly been studied for its aesthetic qualities. Scholars have studied writing primarily as a means of conveying content, often overlooking its artistic aspects. The term “calligraphy” has rarely been used and there has been a lack of standardisation of this tradition. According to some sources, this art form was inspired by the Syrian manuscript traditions of Islamic calligraphy. Today, however, there are only a few masters, such as the Syrian calligrapher Habib Doğan from the village of Anıtlı in the Midyat district of Mardin, who represent this unique art form. Habib Doğan, who specialises in Estrangelo script, plays a central role in passing on this traditional art to future generations.

However, the future of this invaluable heritage is in danger. As there is no apprentice for Habib Doğan, he is the last guardian of this rare art. This underlines the importance of preserving the knowledge of this art form for the benefit of future generations. This interview conducts a dialogue with Habib Doğan, one of the last representatives of Syrian calligraphy, about the history, current status and perspectives of this art. Habib Doğan’s fears about the future of Estrangelo calligraphy stem from the fact that this traditional art is on the verge of being confined to gravestones. Habib Doğan has taken on a great responsibility as an artist striving to preserve a dying art form, because he has to breathe life into a dying art form on tombstones. This study is a clear call to increase academic interest in calligraphy, which occupies a unique place in Turkey’s rich cultural mosaic, especially in the context of Syriac culture. Syriac calligraphy not only embodies the essence of the Syrian community but also reflects the cultural diversity of Turkey. The preservation and transmission of this art form is essential for the continuity of cultural richness.

In conclusion, this interview sheds light on the historical background and current state of Syrian calligraphy and encourages us to reflect on the fate of this exceptional and rare art form. It underlines the urgency of intensified efforts to pass on Syrian calligraphy to future generations. The preservation of Syriac calligraphy offers the opportunity to preserve this distinctive cultural heritage, and scholarly efforts in this field are of utmost importance. Syriac calligraphy is an important part of the cultural heritage of Syriac-speaking communities. It reflects the rich and deep roots of the Syriac language and carries the traces and heritage of the past into the present. Syriac calligraphy plays an important role in illuminating the identity and history of these communities and in passing on the stories and wisdom of the past to future generations. However, Syriac calligraphy faces various threats in the contemporary world. The decline of Syriac-speaking communities threatens the practical sustainability of this art form. In addition, insufficient training in Syriac calligraphy makes it difficult to pass on to future generations. Despite these challenges, significant efforts are being made to pass on Syriac calligraphy to the next generation. Syrian communities are carrying out various projects

and initiatives to preserve and promote this art form. In addition, scholars and researchers are conducting important studies on the history, theory and practise of Syrian calligraphy. In summary, the preservation and continuation of Syriac calligraphy is an important cultural and social goal for Syriac-speaking communities. To achieve this goal, collaboration between Syriac communities, academics and researchers is essential.

