

# DİSİPLİNLERARASI SANAT

Editör: Doç. Dr. Attila DÖL

Yazarlar:

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ŞAHMARAN CAN

Dr. Öğr. Üyesi Melahat ÇEVİK

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Ş. AKPINAR

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR

Dr. Öğr. Üyesi Rahşan Fatma AKGÜL

Dr. Öğr. Üyesi Sedat BAY

# DİSİPLİNLERARASI

## SANAT

### Editör

Doç. Dr. Attila DÖL

### Yazarlar:

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ŞAHMARAN CAN

Dr. Öğr. Üyesi Melahat ÇEVİK

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Ş. AKPINAR

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR

Dr. Öğr. Üyesi Rahşan Fatma AKGÜL

Dr. Öğr. Üyesi Sedat BAY



Copyright © 2018 by iksad publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other non commercial uses permitted by copyright law. Institution Of Economic Development And Social Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TURKEY TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E posta: [kongreiksad@gmail.com](mailto:kongreiksad@gmail.com)

[www.iksad.net](http://www.iksad.net)

[www.iksad.org](http://www.iksad.org)

[www.iksadkongre.org](http://www.iksadkongre.org)

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications - 2018©

**ISBN: 978-605-7923-92-9**

Cover Design: İbrahim Kaya

December / 2018

Size = 16x24 cm

## İÇİNDEKİLER

### EDİTÖRDEN:

#### ÖNSÖZ

Doç. Dr. Attila Döl

(1)

### BÖLÜM 1:

#### HOWARD BRENTON'IN PAUL ADLI OYUNUNDA GÖĞE YÜKSELEN İSA MİTOSUNA FARKLI BİR BAKIŞ

Dr. Öğr. Üyesi Sedat BAY

(2– 39)

### BÖLÜM 2:

#### SAHNE VE MİMARİ MEKÂN İLİŞKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Melahat ÇEVİK

(40– 55)

### BÖLÜM 3:

#### POSTMODERN DÖNEM SANATINDA YENİ KAVRAMSAL ARAYIŞLAR

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ŞAHMARAN CAN

(56– 77)

### BÖLÜM 4:

#### MEKÂNLAŞAN TASARIMLAR

Dr. Öğr. Üyesi Rahşan Fatma AKGÜL

(78– 96)

### BÖLÜM 5:

#### ZERRE: YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA İŞSİZLİĞİN TEMSİLİNE BİR ÖRNEK

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan Ş. AKPINAR

(97– 109)

## **BÖLÜM 6:**

### **TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ**

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR

**(110– 120)**

## **BÖLÜM 7:**

### **BİR ALT KÜLTÜR ANLATI DENEMESİ OLARAK “GÜVERCİN” FİLMİ**

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN

**(121– 142)**

## **BÖLÜM 8:**

### **KENTİN GÜNDELİĞİ;“ÇOĞUNLUK”UN SESSİZLİĞİ**

Doç. Dr. Tuğba ELMACI

**(143– 163)**

## ÖNSÖZ

Toplumların ilerlemesinde, geleceğe hazırlanmasında şüphesiz araştırma yapmak, araştırmaları tartışmak bilim insanlarının var olma nedenlerinin başında gelmektedir. Bu nedenle akademisyenlerin görüşlerini, araştırmalarını ortaya koymalarına imkan tanıyan bilimsel kitaplar son derece önemlidir.

Sayılsız tanımları bulunan sanat'ın, içerisinde yer alan disiplinler de birbiriyle sürekli bir ilişki ve etkileşim içerisinde. Plastik sanatlar içerisinde yer alan bu oluşumlar, yapılar ve disiplinler, birbiriyle etkileşmeye girmesi sonucunda aralarındaki katı sınırlar da ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu nedenle disiplinlerarası yaklaşım ön plana çıkmış ve kitabımızın da adını ortaya çıkartmıştır.

Sanat eğitimi camiası ve araştırmacılara yararlı olması dileğiyle hazırladığımız “Disiplinlerarası Sanat” isimli kitabımızda birbirinden değerli akademisyenlerin özverili çalışmaları yer almaktadır. Bu kitapta vurgulanan görüşlerin ve ulaşılan sonuçların; sanatçılara, sanat eğitimcilerine katkıda bulunması dileğiyle, emeği geçen akademisyenlere teşekkürlerimi sunuyorum.

Doç. Dr. Attila DÖL

## BÖLÜM 1:

### HOWARD BRENTON'IN PAUL ADLI OYUNUNDA GÖĞE YÜKSELEN İSA MİTOSUNA FARKLI BİR BAKIŞ\*

Sedat BAY†

Oyun Hristiyanlığın en büyük mitosu olan İsa'nın göğe yükselmesi olayını yeni bir bakış açısı ile ele alır. Günümüzdeki mevcut Hristiyan inancının temelini oluşturan İsa'nın çarmıha gerilişi ve yeniden hayata dönmesi mitosunu sorgular. Her ne kadar genelde Hristiyanlar, dinlerinin İsa'nın öğretilerine dayandığını kabul etseler de çeşitli araştırmacılar, mevcut dinin, İsa' tarafından halka aktarılan din ya da İsa'nın öğretilerini temel alan bir din olmadığını vurgularlar. Günümüz Hristiyan inancının temelini İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğu görüşü oluşturur. İsa insanlığın kurtuluşu için çarmıha gerilerek göğe yükselmiş ve üçüncü gün dünyaya geri gelerek Şam yolunda, sonradan Aziz Paul olarak anılmaya başlanacak olan Saul'a görünerek, onu öğretilerini tüm insanlığa yaymak için elçi olarak görevlendirmiştir. Howard Brenton *Paul* ile birlikte işte bu karşılaşmanın temelini oluşturduğu Hristiyan inancını sorgulamaktadır.

İlk sahnede, Aziz Paul bir hapisane hücreindedir ve sürekli olarak kendi kendine “İsa göğe yükseldi” (s. 3) diye tekrarlamakta, İsa'nın öğretisi uğruna idam edileceği günde, son bir kez olsun onun

---

\*Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2010 yılında hazırlanılan “Howard Brenton'ın Tiyatro Eserlerinde Şiddet ve Boyutları” adlı doktora tezinden geliştirilmiştir.

†Dr. Öğretim Üyesi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Sivas /Türkiye

yüzünü görmeyi dilemektedir. Duygusal geliş gidişler yaşamakta ve hayatını adadığı öğretinin doğru olduğuna ve hayatını bir hiç uğruna harcamadığına kendini inandırmaya çalışmaktadır. Ancak, yaşadığı duygusal gidiş gelişler esnasında doğru bildiği şeylere karşı duyduğu inancın zayıflamakta olduğu anlaşılmaktadır. “Hayır! Yapmamalıyım. Yapmamalı. Hayır! Roma'da, burada bu hapisanede? Ne istiyorum, Tanrı'mın duvardan geçerek beni kurtarmasını mı? Hayır, hayır!”(s. 3).

İkinci sahne, Aziz Paul'un Hristiyanlığı kabul etmeden önceki hayatına ve olayların başlangıcına odaklanır. Saul<sup>‡</sup>, dört muhafız ve Kudüs Tapınak Muhafızları'nın yüzbaşısı olan Barnabas Şam yolundadır. Aralarındaki konuşmalardan Şam'a gidiş amaçlarının mevcut dinsel doktrinlere karşı gelen insanları tutuklamak olduğu anlaşılmaktadır. Muhafızlar yerine getirmek zorunda kaldıkları görev konusunda istekli değillerdir. Saul, bu gibi olayların her zaman olduğunu bu nedenle muhafızların neden tereddüt ettiklerini anlayamadığını ifade etmektedir. Bu tereddüdün sebebini Barnabas “Ancak bu sefer Judea'nın dışında” (s.3) diyerek açıklamıştır. Barnabas ve muhafızlar tutuklamaya gittikleri kişilerin vahşi insanlar olmadığını, basit din adamları, Tapınak Muhafızları olduğunu ve bunun kendisinin ve emrindeki muhafızların vicdanlarını rahatsız ettiğini ortaya koymaktadır. “Bunu dinimizi ve ülkemizi kurtarmak için yapıyoruz” (s.4) diyen Saul onları cesaretlendirmeye çalışmaktadır. Saul'un düşündüğü tek şey bahsi geçen insanların dinlerine ve ülkelerine bir tehdit oluşturduğuna olan inancıdır. O

---

<sup>‡</sup>Saul, Aziz Paul'un Hristiyan olmadan önceki adıdır.



halde, bu insanları ortadan kaldırmak ülkelerinin ve dinlerinin selameti için mutlak bir zorunluluktur. Saul arkadaşlarını yapmak zorunda oldukları eylemin gerekliliği konusunda ikna etmeye çalışmaktadır:

SAUL: Dinleyin, bu iş için nasıl mücadele ettiğinizi biliyorum. Gece yarısı kadın, erkek, genç, yaşlı demeden insanları tutuklamanın, onları evlerinden sürükleyerek alıp dini mahkemeye çıkarmanın, etraflarında bu Tanrı'nın kanunlarınca onaylanan korkunç bir zorunluluk değil de, bir spormuş gibi çılgınlık atan kalabalık varken, onlar taşlanarak öldürülürken hazır bulunmanın sizin için ne kadar zor olduğunu biliyorum. Ben orada hazır bulundum. Stephen adlı bir genci taşıyorlardı. Son nefesi ile birlikte cennete gideceğini haykırdı. Onun fanatıklığı beni iliklerime kadar şaşırttı. O kadar güçlü bir inanç Tapınağın kendisini yıkabilirdi. Bu nedenle bu işi yapmam gerektiğine karar verdim. Fakat kolay olmadığını biliyorum. Fakat bunun insanın içini yiyip bitirebileceğini, insanın rüyalarına girebileceğini biliyorum, öyle değil mi? (s.3).

Bu konuşmadan sonra, muhafızlar bu insanların mücadele etmeleri gereken tehlikeli insanlar olduklarına ikna olurlar. Birinci muhafız: “Kötü rüyalar bu insanların yakınından bir yerden kaynaklanıyor olmalı.” derken; ikinci muhafız: “ Onlar da bizim gibi Yahudi, ancak yaptıkları şey iğrenç.” (s.5) diyerek Saul'un fikirlerinin onları da etkisi altına aldığını kanıtlamaktadır. En büyük ortak noktaları olan aynı kökten gelmek önemini kaybetmiş, dinsel farklılıklar insanları birbirinden uzaklaştırmaya başlamıştır. Bu noktadan itibaren kendilerinden olmayan bu insanlar onların düşmanıdır. Bu nedenle, mutlaka ortadan kaldırılmaları gerekir. Brenton bu sahne ile dinlerin kendileri dışında kalan düşünce sistemlerine ve dinlere karşı şiddet kullanmayı bir gereklilik olarak

gördüğünü ortaya koyar. Hristiyanlıkta da durum aynıdır. Yeni Antlaşma'da İsa Mesih'in kendi ifadeleri bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

Yeryüzüne barış getirmeye geldiğimi sanmayın! Ben barış değil, kılıç getirmeye geldim. Çünkü ben oğulla babasının, kızla annesinin, gelinle kaynanasının arasına ayrılık sokmaya geldim. İnsanın düşmanları, kendi ev halkı olacaktır. Annesini ya da babasını beni sevdiğinden çok seven, bana layık değildir. Oğlunu ya da kızını beni sevdiğinden çok seven, bana layık değildir. (Matta. 10.34–37)

İsa'nın da belirttiği üzere dini görüş ayrılıkları diğer tüm fikir ayrılıklarından çok daha etkin bir şekilde insanları kamplara ve gruplara ayırmaktadır. Aile üyelerinin bile birbirine düşmesi, karşımıza sıkça çıkan bir durumdur. Hâkim din kendisine rakip olarak ortaya çıkan yeni görüşlere ve akımlara yaşama hakkı tanımamak için şiddet dâhil olmak üzere her türlü tedbire başvurmaktadır. İncelediğimiz eserde de göreceğimiz gibi bu şiddet eylemlerinden en fazla etkilenenler maddi ve manevi açıdan daha güçsüz olan fakir insanlar olmaktadır.

Barnabas: “Öte yandan ortaya çıkan her yeni mezhep bebekleri yemekle suçlanır.” diyerek bu fikirlere katılmadığını belirtince, Saul: “Evet, Barnabas. Bu iğrençlikler Tapınak için faydalıdır, fakat doğru değildir” cevabını verir ve konuşmaya devam eder:

SAUL: Fakat dinleyin, dinleyin, bu işi yapmalıyız: zor zamanlardan geçiyoruz. Biz Yahudiler yüzyıllar boyunca imparatorlukların hâkimiyeti altında yaşadık: Mısır, Babil, Suriye, Yunan ve Roma... ve katlandık. Fakat bu işgalde, Roma işgalinde, dinimizin kendi saldırıya maruz kalmakta. Kendi içimizden. Ülkemiz fanatikler tarafından paramparça ediliyor. Şehirlerde farklı meshepler birbirlerinin boğazını

kesiyor, kırsal kesimde bütün köylüler ellerinde dilenci kapları ile birlikte vaaz eden üst başları yırtık, Yahudiliğe ait dini doktrinlere karşı olan insanlara dönüştüler. Judea dini bir devriminin ateşi ile kaynıyor. Ve çarmıha gerilen İsa Nasıra'dan çıkan ilk fanatik değil. (s.6)

Tek tanrı inancı ile birlikte ortaya çıkan “evrensel doğru” kavramı tek bir gerçek Tanrı'nın var olduğuna inanmayı gerekli kılmaktadır. Din ve diğer evrensel iddialar karşı görüşlerle karşı karşıya gelince kaçınılmaz olarak ortaya çekişme çıkmaktadır. Bu çekişmeler kişisel boyutta olabildiği gibi evrensel boyutta da olabilmektedir. Bu nedenle, tek tanrı inancı kaçınılmaz olarak şiddete yatkın bir mirasa sahiptir(Jakov, 1999, s. 242). Kendini inananlar olarak niteleyen kişi ve toplumlar kendilerini Tanrı'nın hizmetinde olarak görürken, karşılarında olanları “kâfir” ya da “hain” olarak nitelerler. Tek tanrı inancının insanları “biz” ve “onlar” diyerek bölmediğini, aksine herkesi aynı inanca davet ettiği için birleştirici ve bütünleştirici niteliği olduğunu ifade etmek de mümkündür. Ancak, bunun olabilmesi için farklı görüşe sahip olan diğer insanların da kendi fikir ve inançlarından vazgeçerek evrensel doğruyu kabul etmeleri gerekir. Ancak tarih bunun gerçekleşemeyecek bir hayalden başka bir şey olmadığını göstermektedir. Bu durum Paul'ün İncil'de kutsal yasanın geçerliliği hakkında söylediği ifadeler ile Tevrat'ın aynı konuda söyledikleri arasındaki çelişkiler ile kendini açıkça ortaya koymaktadır:

PAUL: Öyleyse Yasa'nın (Eski Antlaşma) amacı neydi? Yasa suçları ortaya çıkarmak için antlaşmaya eklendi. Vaadi alan ve İbrahim'in soyundan olan Kişi gelene dek yürürlükte kalacaktı. (s.7).

Paul burada Yahudiliğin temeli olan Tevrat ve onun yasalarının İbrahim soyundan gelen İsa Mesih dünyaya gelene dek geçerli olacağını, İsa geldikten sonra ise yeni yasaların eskilerinin yerini alacağını ifade etmektedir. Oysa Eski Ahitte Musa'ya gelen kitabın ve onun getirdiği yasaların sonsuza kadar geçerli olacağı şu ifadeler ile ortaya konmaktadır: “Antlaşmamı seninle ve soyunla kuşaklar boyunca, sonsuza dek sürdüreceğim. Senin, senden sonra da soyunun Tanrısı olacağım” (İncil: Yaratılış – 17). Kitab-ı Mukaddes'ten alınan bu iki ayet, her yeni dinin kendinden önce geleni reddettiğini ve kendi mevcudiyeti ile birlikte eski inanç ve kuralların artık geçersiz olduğunu iddia ettiğini göstermektedir.

Günümüzde de karşımıza çıktığı üzere, Tek tanrı inancı gibi tek bir medeniyet ya da düşünce tarzının tüm insanlığa kabul ettirilmeye çalışılması toplumsal ve toplumlar arası boyutta şiddet eylemlerine zemin oluşturabilecek bir inançtır. Günümüzde anti-demokrat olarak kabul edilen bazı ülkelere demokrasi ve Batı medeniyetini ihraç etmeye çalışmakta olan Batılı ülkeler, bunun en güzel örneğini oluşturmaktadırlar. Irak'taki durum özellikle bu açıdan önemlidir. Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak halkının kendilerini kurtarıcı olarak çiçeklerle karşılayacaklarını beklemesi, Amerikalıların kendi medeniyet ve yönetim sistemlerini herkes için en mükemmel sistem olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktaydı. “Şarklılarda özgürlük geleneği olmadığını savunan yerleşik görüşün varlığından ötürü, Şark'ın yolunu çizmesine ya da elden çıkmasına kesinlikle izin verilmemesi de önemliydi”(Said, 2003, s. 252-3).

Yukarıda yapmış olduğumuz alıntılardan da anlaşılacağı üzere, tarih boyunca dinler arası mücadeleler büyük şiddet eylemlerine ve sayısız insanın ölümüne sebep olmuştur. İşin asıl vahim tarafı insanların bu eylemleri kendi dinlerini ve inançlarını korumak için yaptıkları kutsal eylemler olarak görmeleridir. Başka insanların dini yaklaşımlarının kendilerinden farklı olması, o kişileri kendilerinden olmayan “diğerleri” olarak adlandırmalarına ve kendi dinlerine tehdit olarak gördükleri bu insanlara karşı her türlü şiddeti uygulamayı bir kutsal görev olarak görmelerine sebep olmaktadır. Şiddetin kutsallaştırılması küresel şiddet eylemlerinin en geniş boyutlu ve tehlikeli olanıdır.

Phillip Beryyman’ın aktardığı, 1977 yılında dini cemaatini terk ederek Nikaragua ihtilaline katılan Peder Gaspar Garcia’nın söyledikleri bu durumun açık bir örneğini vermektedir:

Bu savaşa sıradan askerlerden biri olarak katılmaya karar verdim... çünkü o Kutsal Kitabın iyi olarak kabul ettiği bir savaştı, ve bir Hristiyan olarak benim vicdanımda da iyi olan bir savaş, çünkü bu savaş Tanrı’ya, bizim Tanrı’mıza iğrenç gelen bir duruma karşı yapılan bir mücadele. Elimde tüfekle, inancım ve benim... insanların için sevgi dolu bir şekilde, ülkemize Betlehem’in yıldızı altında Mesih’in geleceğini bildirdiği, adaletin egemenliğinin gelmesi için son nefesime kadar savaşıcağım.(Berryman, 1984, s. 76-77).

Bu olay yakın bir tarihte dini bir amaç uğruna savaşa katılan bir kişinin duygularını yansıtırken, Brenton’ın oyunu tarihte büyük ilahi bir dinin ilk kez bir rakip ile karşılaşmasını betimlemekte ve belki de bütün bu olayların başlangıç noktasına ışık tutmaktadır. O ana kadar hâkim olan din Yahudilik iken, artık aynı insanlar arasında başka bir

din serpilmeye ve Yahudiliğin mevcudiyetini tehdit etmeye başlamıştır. “Tanrı’nın Egemenliği tehlikenin kendisidir.” (s.7) ifadesi bu yeni inanç sisteminin karşısındaki en büyük tehdit olarak algılandığını göstermektedir. O andan itibaren aynı soydan olan insanlar arasında bile ayrışmalar ve keskin kamplaşmalar ortaya çıkmış ve günümüze kadar devam etmiştir. M.S. 610 yılında ortaya çıkan bir başka büyük din olan “İslamiyet” dinler arasındaki bu mücadeleyi daha da yoğunlaştırmıştır.

Howard Brenton'ın *Romans in Britain* adlı eserinde de açıkça ifade ettiği gibi, insanoğlu tarihin ilk günlerinden bu yana bir kurtarıcı beklentisi içindedir.

SAUL: Evet, evet, anlıyorsun: İsa'ya inananlar 'Göklerin Egemenliğini' istiyorlar. Şimdi. Judea'da. Ve istekli seyirciler buluyorlar. İnsanlar işaretler ve kehanetler, Roma işgaline son verecek herhangi bir şey için heyecan duyuyorlar. Aramızda ortaya çıkacak bir ateş arabası arıyorlar, üzerinde paçavralar, gözlerinde yeni bir İsrail [hayalinin] ışıltısı ile çölden gelen herhangi bir güzel insanı dinleyeceklerdir. Ve biz burada, pis kara büyü ile birlikte Cennetin Egemenliği'ni vaaz eden İsa'nın bir mezhebine sahibiz. Çocukların kulağına bu tek bir şey gibi geliyor: isyan! Biz...

*Bir darbe sesi. Ona bakarlar. BARNABAS ona doğru gelmek üzeredir...*

...mükemmel olmalıyız! Ve Tanrı Musa'ya baktı... ve... gördü.

... Musa'nın dinini saf olarak muhafaza etmek için mücadele etmeliyiz. Aksi takdirde Judea boğulacak, denizde değil fakat Yahudi kanında. Bu nedenle bu gece yıldızların altında Şam yolundayız. Sağlığımızı koruyun ve biz Judea'yı kurtaracağız. (s.7).

Yüzlerce yıldır Yahudilerin vatanı olan bir yerde, Yahudiliğin yeni bir yorumu olarak ortaya çıkan bu yeni akım, Yahudilerin büyük bir

kısmı tarafından tehdit olarak algılanmaktadır. Saul'a göre eğer kendileri bu insanları engellemezlerse ileride kendi insanların öldürölmelerinden doğrudan sorumlu olacaklardır. Bu nedenle Musa ve onun öğretisini korumak için girişecekleri şiddet eylemleri, dinleri ve toplumları uğruna üstlenmek zorunda oldukları kutsal bir sorumluluktur. Dinlerini korumak, Tanrı tarafından kendilerine yüklenen bir sorumluluk olduğuna göre, düşmanı ortadan kaldırmak için yapılacak her şey Tanrı tarafından kutsanan eylemler olacaktır. Bu da şiddetin kutsallaştırılması sonucunu doğurur. Şiddetin kutsallaştırılması insanoglunun tarih boyunca karşılaştığı en büyük tehditlerden biridir.

Günümüzde de karşı karşıya olduğumuz küresel şiddet ve terör eylemlerinin büyük bir kısmının temelinde kutsallaştırılan dinsel şiddet eylemleri yer almaktadır. Bir taraftan radikal İslam çizgisinde olan gruplar Hristiyanların ve Batı'nın kendilerine karşı tutumlarını, İslamiyet'e bir saldırı olarak algımlarken, diğer taraftan Radikal Hristiyanlar İslamiyet'i ve müslömanları dünyadaki şiddet ve terörün kaynağı olarak görmektedir. Her geçen gün tarihteki haçlı savaşları zihniyeti yeniden filizlenmekte ve bu iki büyük din arasındaki uçurum giderek derinleşmektedir. Zölfü Livaneli Vatan gazetesindeki köşesinde, kendi inançları dışında bütün inançları düşman olarak gören bir grubun özelliklerini şu şekilde betimlemektedir:

Evlerinde televizyon yok; bu "ahlâk bozan" aleti yasaklamışlar. Çocukları boş zamanlarında ilahi söylüyor. İsa'nın ve İncil'in yolundan ayrılan insanların doğrudan doğruya cehenneme gideceğine inanmışlar. Bu inançlarını her fırsatta öfkeli bir biçimde, yumruklarını sallayarak dile getiriyorlar. İsa Peygamber'in zamanına geri dönmek ve

o dönemin kurallarına göre yaşamak istiyorlar. Yahudi-Hıristiyan köken dışındaki bütün inançlara düşmanlar. Şeytanın temsilcileri olan bu insanların dünya yüzünden silinmesi gerektiğine inanıyorlar. Bu fanatik, köktenci Hıristiyan mezhebi çok güçlü. Çünkü Amerika'da sayıları yüz milyonu aşıyor. Kendi aralarında çelişkiler taşısa ve hepsi bu kadar köktendinci olmasa bile Evangelistler George W. Bush'a seçim kazandıran unsurların başında geliyor (Livaneli, 2004).

Günümüzde karşımıza çıkan bu durum Paul'un Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde insanları uyarmaya çalıştığı bir durumdur.

PAUL: O kadar çok sayıda batıl inanç var ki! Düşünce tarzımızdan söküp atmamız gereken! Bizler barbarız, sadece karanlık aynada görüyoruz, Biz hepimiz Tanrı'ya ve onun dünyasına karşı körüz. (s.9).

Üçüncü sahnede Barnabas ve muhafızlar uyumaktadır. Uyanık ve tetikte olan Saul'un başı bir an için düşer ve Saul uykuya dalar. Karanlıklar içinden paçavralar içinde battaniyeye sarılmış bir siluet kampa gelir. Bu İsa'dır. Uyuyan Saul'a dokunur ve kulağına fısıldar: "Saul, Saul, neden bana zulmediyorsun?" (s.11). Gecenin bir yarısı tanımadığı birinin kendisini neden suçlamakta olduğunu anlayamayan Saul: "Sen kimsin?" diye sorar. "Yok etmek istediğin Nasıralı İsa" (s.12) cevabını alan Saul, çok şaşırılmıştır ve bunun gerçek olabileceğine inanmamaktadır, çünkü Nasıralı İsa çarmıha gerilmiştir. Ona göre, herhangi birinin Romalıların çarmıhından canlı kurtulması mümkün değildir, çünkü Roma askerleri çarmıha gerilenlerin öldüğünden emin olmak için karınlarını boydan boya yarmaktadır.

"Sen Tanrı'nın egemenliğini arzu ediyorsun. Ve o geliyor. Senin bildiğin anlamdaki dünyanın vakti geçiyor" (s.12). Saul: "Ben senin takipçilerini öldürdüm. Eğer sen Mesih olsaydın, onların ölmesine asla



izin vermezdin” (s.13) deyince, İsa “Kıyamet günü yaklaşıyor, onlar o gün göz açıp kapayıncaya kadar mezarlarından kalkacaklar”(s.13) diyerek kendilerini İsa için feda edeceklerin kıyamet gününde bunun mükâfatını alacaklarını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, öteki dünyada yeniden hayata döneceklerini öne sürer. Eğer bu bir mükâfat ise ve sadece bu mükâfatı İsa’ya inananlar kazanabilecek ise, ortaya çıkan sonuç, İsa’ya inanmayanların cennete gidemeyeceği ve tam aksine cezalandırılmak için cehenneme gönderilecekleridir. Bu durum insanlar arasında inanan ve inanmayan diye iki farklı grup oluşturacak ve insanların bölünmesine sebep olacaktır. Saul’un söyledikleri bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. “ O halde ne? Ben şeytana mı hizmet etmekteyim? Şeytan’a hizmet. Eğer sen söylediğin şey isen... Bu inanılmaz! Yaptığım şey ile birlikte nasıl yaşarım?” (s.13) Saul o ana kadar kendisini kutsal bir görev yapmakta olan bir kişi kabul ederken, İsa ile karşılaşmasından sonra, daha önce yaptıklarını Şeytan’a hizmet etmek olarak görmesi evrensel sorunlardan biri olan dinler ve inançlar arasındaki çatışmayı açıkça ortaya sermektedir. Musevi iken İsa’nın peşinde koşanları sapkınlıkla suçlayan Saul, Hristiyan olunca bu sefer Musevileri aynı şekilde suçlamaktadır. Her iki durumda da iki din arasında bir düşmanlık, sonucu şiddet olan bir mücadele ortaya çıkması kaçınılmazdır. Üstelik bu mücadelenin belirli bir alanı olmayacak, dünya üzerinde her iki dine mensup insanların bulunduğu her yerde bu mücadele devam edecektir. Bir dinin diğerini tamamen reddetmesi ortaya kaçınılmaz olarak bu sonucu çıkarmaktadır.

SAUL: Sina’daki Musa gibi miyim? Tanrıya meydan mı okuyorum?

İSA: Benim doğrum her zaman senin kalbinde idi. O [ateş] içinde daha güçlü yanmaya başladıkça, sen de daha fazla mücadele ettin, daha zalim oldun. Fakat şu an ben seninleyim, içindeki mücadele sona erdi. Bu daima böyle olmaktadır, Saul. Peygamber gibi, annenin rahminde olduğun günden beri sen benimdin. Fakat bunu bilmiyordun ve şimdi biliyorsun.

*SAUL dizlerinin üzerine çöker.*

SAUL: Tanrım.

*İSA ona doğru gider ve ayağa kalkmasına yardım etmeye çalışır. Fakat SAUL kalkmayacaktır. İsa'nın göğsündeki çivi yaralarının görüntüsü karşısında irkilir. Daha sonra yaraları öper.*

*İSA onu ayağa kaldırır.*

İSA: Sana yeni bir isim veriyorum. Artık bana zulmeden Saul değil, benim takipçim Paul'sun. (s.13-14)

O andan itibaren oyunda da Saul artık Paul olarak anılmaya başlar. İsa'nın baş düşmanı Saul, onun en büyük destekçilerinden biri olan Paul'a dönüşmüştür. Tutuklamak için peşlerine düştüğü İsa'nın takipçilerini artık kendisinin bir parçası olarak görmekte ve onların kendisini affetmesini ummaktadır. Barnabas dinin zenginlerin elinde oyuncak olduğunu ifade edince, (s.17) Paul her şeyin değiştiğini ifade eder. Ancak oyunun ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkacağı gibi para ile din arasında kaçınılmaz bir ilişki olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

BARNABAS: İyi, iyi, ne kadar harika. Hadi hepimiz vizyon geçirelim. Vizyon geçirmek için paraya sahip olmak zorundasın, asker maaşı ile onlara gücün yetmez, onlar sana işini kaybettirecekler. Saul, eski zamanlarda vizyonlar peygamberler içindi. Bizim için değil. Ve sana şunu hatırlatmalıyım ki bu bir askeri operasyon. Tutuklanacak ve

yargılanmak için Kudüs'e geri getirilecek insanların listesi var elimizde! Bu ölüm kalım meselesi! (s.17)

Barnabas eski dostluklarının hatırına İsa'nın dokunuşu ile kör olan Paul'ü Şam'a kadar götürüp orada bırakmayı kabul eder. Çeşitli yazarlar, Şam vizyonu olayının Pavlus'un<sup>§</sup> yaşamında bir dönüm noktası olduğunu öne sürer. Çünkü bu olay ile birlikte Pavlus, çarmıha gerilerek ölen İsa'nın ölümden dirilerek kendisine görüldüğünü, dolayısıyla onun Mesih olduğunu düşünmüştür. "Mesih doktrini, kefarete düşüncesi, yaklaşan zaman, haç ve Pavlus teolojisinin temel taşlarını oluşturan diğer unsurların teşekkülünde, Şam Vizyonu bir milat teşkil eder"(Gündüz, 2001, s. 44).

Dördüncü sahne Paul Arabistan'da bir çadırın önünde otururken başlar. Paul çadır dikmektedir. Yanına gelen ve isminin Faysal oğlu Abraham olduğunu söyleyen bir Arap, Paul'dan kendisine yağmur geçirmeyen bir çadır yapıp yapamayacağını sorar. Çadırın fiyatı için sıkı bir pazarlık yaptıktan sonra Arap, Paul'e isminin ne olduğunu sorar. İsmi "Paul" olduğunu öğrenen Arap bunun bir Yahudi ismi değil de Yunan ismi olduğunu söyleyince, Paul bunun kendisine efendisi tarafından verilen bir isim olduğunu söyleyerek, kendisinin de bir zamanlar bir köle olduğunu kabul etmektedir. Arap, "Yunan isimli kaçak bir Yahudi köle. Çöllerimizde ne garip yaratıklar saklanıyor. Bizim iblislere karşı dikkatli ol, yabancılara karşı acımasız olabilirler" (s.21) diyerek yabancılara karşı onların da pek dostça davranmadıklarını ortaya koyar. Onunla ticari bir ilişkiden daha fazla bir iletişim kurmak istememektedir, çünkü Judea'da dini

---

§Pavlus Aziz Paul'un İncil'de geçen ismidir.

tartışmalardan dolayı insanların birbirlerini öldürdüklerini duymuştur. Onun istediği sadece bir çadır ve yeni bir tanrı istememektedir.

Arap sahneyi terk eder etmez, uzaktan Barnabas gözüktür. Tapınak muhafızlığı ile ilgili hevesini kaybetmiş ve bir süre değişik işlerde çalışmıştır. Şam'da yaşadıklarını ve Paul'ü yalnız bıraktığını unutamadığı için, Paul'ü bulmaya karar vermiş ve yollara düşmüştür. Paul gittikten sonra İsa'ya inananlar sessizliğe gömülmüş, coşkularını kaybetmişlerdir. Barnabas'a göre bütün din ve mezheplerde olduğu gibi lider (İsa) ölünce, onunla birlikte insanların enerjileri de ortadan kalkmıştır. Her ne kadar bir grup insan gizlice bazı dini ayinler yapsa da bu inanç artık solmaya yüz tutmuştur. Bu dini yeniden canlandıracak kişi bir zamanlar o dinin en önde gelen düşmanlarından biri olan Paul olacaktır. Gündüz'e göre, Pavlus mektuplarında sık sık kendisinin Tanrı tarafından İsa Mesih'in elçisi ya da peygamberi olarak seçilip görevlendirildiğini ve öğretilerinin tamamını İsa Mesih'ten aldığı ileri sürer. Şam Vizyonu, Pavlus'un bu elçilik görevinin başlangıcıdır (Gündüz, 2001, s. 42). Bu olay ile birlikte, bir zamanlar İsa Mesih'in en büyük düşmanı olan Pavlus, İsa Mesih'in peygamberi olup çıkmıştır.

Barnabas artık İsa Mesih'in peygamberi durumunda olan Paul'den kendisini vaftiz etmesini ister, ancak Paul asıl olanın inanç olduğunu, inanç olmadan vaftiz olmanın bir anlam taşımadığını söyler. Ona göre öz, şekilden önemlidir. Barnabas Paul'ün önünde diz çöker ve Paul onun üzerine su dökerken "İsa Tanrı'dır [...] Ben İsa'ya aitim" (s.28) sözünü tekrarlayarak vaftiz olur.

PAUL: Hayır, bu bir Roma ayini ya da Tapınak ayini gibi bir şey değil. Sana bir şey kazandırmaz. İsa'nın anısınadır. Ananias onu bana Şam'da öğretti.

*Yarı yenmiş ekmek dilimini kaldırır.*

İsa ihanete uğradığı gece takipçileri ile birlikteydi. Yemek yemektedirler. Biraz ekmek alıp şükredip onu böldü.

PAUL: *Dilimden biraz ekmek alır.*

'Bunu yiyin, bu benim vücudumdur, sizin için, bunu benim anım için yapın' dedi.

Ve yemekten sonra o bir tas şarabı kaldırdı ve 'Bu kâse benim kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır. Bunu her içtiğinizde beni anmak için böyle yapın.' dedi. (s.27-28)

Paul Kudüs'e geri dönmeye ve İsa'nın kardeşi ile görüşerek yapmak zorunda olduğuna inandığı görevleri yerine getirmeye kararlıdır. Kaybedecek zaman yoktur. Bir zamanlar engel olmak için her şeyi yaptığı "Tanrı'nın Egemenliği" ile ilgili vaazlar verecek, insanları İsa öğretisine çağıracaktır. Artık Tanrı'nın Egemenliği'nin ne anlama geldiğini anlamıştır. Ona göre Tanrı'nın Egemenliği Roma hâkimiyetine karşı isyan anlamına gelmiyordu. O dünyanın sonu demekti (s.28). Yeni bir din işgal altında yaşamaktan daha kötü olarak algılanıyor olmalıydı.

Beşinci sahne yeniden oyunun en başındaki gibi Paul'ün hapisanede olduğu dönemi konu alır. Kendi kendine konuşmaktadır:

PAUL: Sorular, kimdi o? Genç kadın. Zeki. Korintli. Korint'te çok fazla sorun sıkıntı var, üç kişi ziyaret ediyor. Mektuplar. Evet, 'Eğer dünyanın sonu gelmek üzere ise, aramızda insanlar neden ölüyor? diye sordu. Cevap? Kolay. Onunla [İsa ile] birlikte yeniden dirilecekler.

Kıyamet gününde. Şimdi... hangisi gelebilir. Ben... ellerimi çırpmadan önce!

*Ellerini çırp. Bekler. Yeniden ellerini çırp. Bekler. Ellerini çırp. Sonra dizlerinin üstüne düşer ve dua eder.*

Yüce Tanrım hizmetkârın bekliyor. (s.29).

Gardiyanlar Peter'ı zorla aynı hücreye atarlar. Aksanından eğitilmiş bir olmadığı anlaşılan Peter gardiyanlara bağırılmaktadır: "Siz kayıp koyunlarsınız."(s.29). İnsanları kendi varlıklarını sürdürmek için çobanlara ihtiyaç duyan koyunlar olarak kabul eden Paul, kayıp koyunların çobanı ve kurtarıcısı olan İsa Mesih'in onları da bir gün kurtarmasını dilemektedir. Ancak gardiyanlar için asıl koyun olan Peter'ın kendisidir. Hapishanede gardiyanların merhametine muhtaç olan kişi Peter'dır.

Gardiyanların Peter'a "pislik ve bebek katili" (s.28-29) gibi lakaplarla hitap etmesi aralarındaki nefret duygusunun açık belirtisidir. Bu durum dinsel ayrışmaların ne kadar büyük ve tehlikeli kışkırtmalara sebep olabileceğini ortaya koymaktadır.

BAŞGARDİYAN: Ben bir gizeme inanıyorum, bebek katili. Gizli bir yerde. Senin asla gidemeyeceğin kutsal bir mağara.

*BAŞGARDİYAN diğer iki gardiyana işaret eder ve gitmek için geri döner.*

PAUL: O halde sen Işığın Efendisi'ne inanıyorsun.

*BAŞGARDİYAN durur.*

İkimiz de dindar insanlarız.

BAŞGARDİYAN: Sizin o çarpmışa gerilen caninizin öğretilerini Tanrı Mithras'ın görkemi ile karşılaştırmaya cesaret edemiyor musun?

PAUL: Onları karşılaştırmıyorum. Fakat İsa'nın yolundan gidenler ve Mithras'ın yolundan gidenler aynı şeyi arzu ediyorlar.

BAŞGARDİYAN: Yemin ederim kaburgalarınızdan akciğerlerinize kadar sizi kırbaçlattıracağım. Hıristiyan. İdam alanına vardığınızda, bir kan torbasına dönmüş olacaksınız.

PAUL: Rab İsa ölümden geri döndü. O şimdi canlı. O bir Mithras içindeki bir duvar resmi değil. O yaşayan biri. O size gelmek ve sizin kalbinizde olmak istiyor. O ölüleri mezarlarından çağırdığındaki ihtişamı hayal et. Ve O peşinden gelenleri, ölü ya da diri, Cennet'e götürür. Onlardan biri olabilirsin.

*Bir darbe.*

Hayır. Yakında olacak! Dünyanın sonu! Bizim ömür süremiz içinde! Bu gece! Ya da, şimdi, tam şu an, her an olabilir! (s.31).

Paul tutuklandıktan sonra cemaatinin rahat bırakılacağını ummaktadır, ancak Peter bunun doğru olmadığını ve Romalıların cemaati de dağıtarak üyeleri tutukladıklarını söyler. Bu bir kişiye karşı bir mücadele değildir; bu Roma dinine ve siyasal yapısına karşı bir tehdit oluşturan bir düşünceye karşı girişilen, amansız bir mücadeledir. Bu nedenle son kişi ortadan kalkana ya da bu yeni inanç sisteminden vazgeçene kadar bu mücadele devam edecektir.

İslamiyetin doğuş hikâyesi ile Brenton'ın oyunda yansıttığı olaylar arasında büyük paralellikler vardır. İslamın ilk ortaya çıktığı ve insanlar arasında yayılmaya başladığı dönemlerde, Mekke şehrine hâkim olan putperest Kureyşliler daha önceleri çok önemsemedikleri bu yeni dinin öğretilerinin kendileri için tehdit oluşturacak boyutlara ulaşmakta olduklarını fark edince, toplum içindeki statüsü, serveti ve itibarı ne olursa olsun bütün Müslümanlara karşı şiddet hareketlerine giriştiler. Bu dönemde eziyete katlananlardan biri de Osman b.

Affan'dı. Amcası Hakem b. Âs onu zincirlere vurup karanlık bir odaya hapsedmiş ve Hz. Muhammed'i terk edip kavminin dinine dönünceye kadar bu cezanın devam edeceğini bildirmiştir(Seyithanoğlu, 1986, s. 211). Özellikle kimsesiz olanlara ve kölelere akla hayale gelmeyen işkenceler yapılmıştır. Bu kimsesiz Müslümanların bir kısmı memleketlerini terk edip başka bir ülkeye, Habeşistan'a göç etmek zorunda kalmışlardır.

Paul bir ay önce tutuklanmış ve yargılanmış olmasına rağmen Peter ve cemaatin bundan haberi olmamıştır. Bunun sebebi Paul'un bir Roma vatandaşı olması ve bu nedenle imparatorluk mahkemelerinde yargılanmasıdır. Yargılanmada ayırım olduğu gibi bir suçlunun infazında bile ayırım vardır. "Onlar bir Roma vatandaşının, vatandaş olmayanların öldüğü şekilde ölmelerine izin veremezlerdi" (s.33). Bu ikiyüzlülüğü simgeler bir şekilde, İmparator Sezar, kadın yüzü şeklinde bir maske giymiş halde tasvir edilir.

PETER: Mesele? Mesele ne mi? Roma'da senin yüzünden ölüyoruz. Yahudi olmayanlara karşı görev? Korint'teki, Atina'daki, Efes'teki ve hatta burada Roma'daki cemaatler? Bütün bunların olması arzu edilmemişti?

*PAUL şok olur.*

PAUL: Yahudi olmayanlara ulaşma görevi Mesih tarafından emredildi?

PETER: İsa asla öyle bir şey vaaz etmedi.

PAUL: Bunu söylemek korkunç!

PETER: Yahudi olmayanlara dini yayma görevi senden çıktı



Musevi olmayanlara dini yayma görevi senden çıktı. O sana asla dünyayı durmaksızın dolaşarak lanet olasıpüterestleri dönüştürmeni söylemedi, değil mi?(s.34).

Peter'ın da ifade ettiği üzere, İsa Paul'a asla herhangi bir görev vermemiş; onu dini yaymakla görevlendirmemiştir. Ancak Paul kendi inanç ve düşüncelerine dayalı olarak birtakım dini görev ve ödevler vaaz ederek kendi dinsel anlayışının İsa'nın dini olarak kabul görmesini sağlamıştır. "Kalbime söyledi, Arabistan'da iken. İncim sayesinde. Kalbimde hissettim" (s.35) diyerek, Paul İsa'nın öğretisi olarak insanlara vaaz etkilerini İsa'dan öğrenmediğini, aksine kendi yorumu olduğunu kabul etmektedir. Kudüs'te bir trans halinde iken İsa'nın kendisi ile konuştuğu iddiasındadır (s.35).

Altıncı sahne M.S. 37 yılında Kudüs'te geçer. Barnabas ve Paul Kudüs'e İsa'nın kardeşi James'in evine gelmişlerdir. Burada İsa'nın karısı olduğunu iddia eden Mary ile karşılaşır. Mary, insanların kendi önünde yerlere kadar eğilmelerinden ve hatta ayaklarını yıkamaya kalkmalarından sıkılmıştır (s.37). Bu da kendisinin insanlar tarafından dinsel bir ikon olarak kabul edilmeye başlandığını sergilemektedir. İsa ile evlendiğini halkın bilmemesinin sebebi, İsa'nın kardeşlerinin bu bilgiyi saklamaya karar vermeleridir (s.37). Bu da dini liderlerin kendi hayatlarını başkalarına aktarırken bile, birtakım şeyleri sakladıklarını göstermektedir. Gerçekleri saklayan bu liderlerin din hakkında insanlara gerçekleri tam olarak söylediklerinden emin olmak zordur.

Paul herkese İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu söylerken, Mary bunu bir saçmalık olarak görmekte ve bu insanları çılgın olarak nitelendirmektedir.

MARY: Onun benimle neden evlendiğini biliyor musun? Anne ve babasına rağmen. Onlar zengin, biliyorsun. Nasıra'daki tek iş yerine onlar sahipler, köyün yarısına iş veriyorlar. Odun işleri. Aynı zamanda da kendilerini beğenmişler: aristokratik soy. 'Biz Davud'un soyundanız' v.b... (s.37).

Mary "Bazen insanoğlunun seksten daha fazla dini istediğini düşünüyorum" (s.39) diyerek insanların en önemli özelliklerinden birinin bir şeylere, doğüstü birtakım güçlere, inanmak olduğunu göstermektedir. Dini inançların insan hayatında bu kadar önemli olması, etkilerinin çok çeşitli ve geniş çaplı olmasına zemin hazırlamakta ve dinin insanları yönlendirmek ve sömürmek için kullanılmasına sebep olmaktadır.

Mary, İsa çarmıha gerildikten üç gün sonra mezarına giden kişilerden biridir. Bu nedenle Paul, Mary'yi İsa'nın göğe yükseldiğine şahit olan kişilerden biri olarak kabul eder. Paul olayları mistik bir hale getirmek için elinden geleni yapmaktadır, fakat Mary o konuda konuşmaya çok hevesli değildir. Bu arada James, Paul'ü dostça karşılamamıştır, çünkü Paul, İsa ile karşılaştığını iddia etmeden önceki dönemde beşi bayan olmak üzere, kırk iki kişinin ölümüne mahkûm edilmesine sebep olmuştur. Üç yıl sonra yeniden ortaya çıkan Saul, artık adının değiştiğini, kendisinin hidayete erdiğini söyleyerek af diler (s.41). Ancak böyle bir dönüşümün olabileceğine inanamayan James ve arkadaşları, ondan şüphe etmektedir. Paul geçmişte bir Yahudi olarak yaşadığı yıllarda, akıl almaz bir şekilde onlara

zulmettiğini, atalarının gelenek ve inançlarını muhafaza etmek için dönemin en zalim kişilerinden bile daha acımasız davrandığını kabul etmektedir. Fakat o artık değişmiştir; Tanrı, oğlu İsa'yı dünyaya tanıtması için onu seçmiştir (s.41). O, İsa tarafından kendi elçisi olarak seçilmiştir ve bu şekilde İsa'yı Tanrı statüsüne yükseltirken kendisi de Tanrı'nın elçisi yani peygamber statüsüne ulaşmıştır.

Paul'un yaşadıklarının ve inandıklarının gerçeği yansıtmadığını bilen James ve cemaat önderleri, onu Kudüs'ten uzaklaştırmak için, geldiği yere geri dönmeye zorlamak isterler. Ancak istenmediğini anlamayan Paul, bunu bile kutsal bir görevin parçası olarak kabul eder. İsa'nın öğretisinin tüm dünyaya yayılması için James'ten izin isteyen Paul kendi öğretisinin temellerini de belirlemiştir.

Bugün Hristiyanlıkta mevcut olan, çarmıh ve yeniden dirilme inancı, vaftiz, imanla aklanma, orijinal günah ve bir kurban aracılığıyla kurtuluş, ümit, iman ve sevgi değerleri, lütuf doktrini, evlilik, Mesih'in bedeni olarak kilise, Kutsal Ruh ve Ruh'un armağanları, Mesih'in ikinci gelişi ve son yargı gibi önemli teolojik hususları Hristiyanlık Pavlus'a borçludur.(Witherup, 2003).

James'e göre, İsa Tanrının Egemenliği'nin gelişini vaaz etmiştir. Fakat dinsel anlamda Roma'nın devrilmesi gibi bir amacı yoktur. O, Paul'un ifade ettiği gibi dünyanın sonunu düşünmemiştir. İsa'nın mesajı sadece Yahudileredir. İsa'nın yapmak istediği şey Tapınağı yıkmak değil temizlemektir (s.43). James ve diğer cemaat üyelerine göre, İsa'nın istediği Musevilğin arındırılarak eski saf haline döndürülmesidir. Başka bir ifade ile İsa yeni bir din getirmemiş, olan dini yeniden yapılandırarak yeni bir mezhep ortaya çıkarmıştır. Ancak Paul yine de olayları kendi istediği şekilde yorumlamakta ısrarcıdır.

Ona göre İsa'nın çarmıha gerilerek ölmesinin ve sonra yeniden hayata dönmesinin amacı, Yahudi ya da değil tüm insanların öldükten sonra yeniden dirileceklerini göstermektir. O reform yapmak için değil, her şeyi kökten değiştirmek için gelmiştir (s.43). O kendi kurallarını insanlığa bildirmek için gelen bir tanrıdır. O nedenle İsa'nın öğretisi yeni bir mezhep değil, kendisinden öncekileri tamamen reddeden yeni bir dindir. Kendisinden önceki dinler ile Hristiyanlık arasında ortaya çıkan, mücadele günümüzün en önemli problemi olan dinler arası üstünlük mücadelesinin ve bunun ortaya çıkardığı dini motifli terörizmin de kaynağıdır.

Bir tarafta, İsa'nın yeni bir din getirmek ya da tüm insanlığı kurtarmak gibi bir amacı olmadığını söyleyen kardeşi James, diğer tarafta ise İsa'yı sadece hayatında bir kez gören ve onun hakkında bildikleri rivayetten ibaret olan Paul karşı karşıyadır. “Bana kardeşimin ne yapıp ne yapmadığını anlatma! Ben onunla birlikteydim, sen değil” (s.44) diyen James gerçekleri ortaya koymuştur. Ancak Paul ve takipçileri kendi inanç ve yorumlarına uygun yeni bir öğreti oluşturma sürecini başlatmışlardır. Artık geçenin ne olduğundan daha çok, onların ne anlamak istedikleri önemlidir. Paul, İsa'nın beklenen Mesih olduğuna karar vermiştir ve bunu diğerlerine de onaylatmaya çalışmaktadır. Kendisi üç yıl boyunca hayatını, bu fikirleri Kudüs dışında insanlara anlatarak geçirmiştir. Şimdi James ona kendisini vaftiz eden Ananias'ın bunu yapmak için kendilerinden yetki almadığını ve bu nedenle vaftizin geçerli olmadığını ifade etmektedir. Güç, merkezi otorite olduğunu iddia eden

James ve Havarilerdedir. O gün bile, dinin nasıl ve ne şekilde yaşanacağını belirleyen seçkin bir sınıf ortaya çıkmıştır.

JAMES: Onu yapmak için bizden yetki almadı.

PAUL: Tek otorite Tanrı'nın kendisidir.

JAMES: Fakat Kudüs'te bizim vasıtamızla. Biz aileyiz, bizler ilk takipçileri, bizler geleneğiz.

PAUL: Pek tabii ki, size büyük saygı duyuyorum. Gerçek havarilerin önünde durduğumu biliyorum. Fakat şunu söylemek zorundayım: Benim vaaz etmekte olduğum İncil benden geliyor, O bana anlatmamı söyledi. Ben onu herhangi bir insanoğlundan almadım, o bana öğretilmedi, o bana Şam yolunda bir vahiy esnasında geldi. Doğrudan İsa Mesih'ten. (s.45)

Bu arada, battaniyelere sarılmış bir şekilde İsa yan kapıdan içeri girer. İsa'yı gören Paul, saygı ile dizleri üzerine çöker. İsa Paul'dan Kudüs'ü terk etmesini ister, çünkü orada onu öldürmek isteyen kişiler olduğuna inanmaktadır. Paul ilk olarak Suriye'ye gitmeyi düşündüğünü ifade edince, İsa: "Evet, evet, fakat git" (s.47) diyerek onun Kudüs'ten ayrılmasını istediğini, ancak nereye gittiğinin kendisi için önemli olmadığını belirtir. Paul ise bunun İsa tarafından kendisine verilen bir görev olduğunu düşünmektedir: "Hayır, hayır. Dinleyin. Tanrı bana bu işi yapmamı söyledi"(s.47) diyerek kendisini kibarca Kudüs'ten kovan İsa'nın bu hareketini kendisine verilen özel bir görev olarak algıladığını ortaya koymaktadır. James Paul'a gittiği yerde kendileri için para toplamasını ister. Paul gibi birine kimsenin inanmayacağına ve kendisine para vermeyeceğine emindir, ancak yanılabilir kendileri paraya kavuşmuş olacakları için yine kendileri kazançlı çıkacaktır.

Yedinci sahnede Paul, Peter ile birlikte yeniden M.S. 65 yılında hapisanededir. Peter Paul'ün hatalı olup olmadığını sorgulamakta ve Paul'ü kendini sorgulaması için yönlendirmektedir. Hiç aklından inandığı doğruların gerçek doğrular olmayabileceğinin geçip geçmediğini sorgulamaktadır. “Ya eğer hatalı isen? Görev yanlışsa, sen ve benim hayatımız adadığımız şey yanlış ise?” (s.51) diyen Peter, kendisinin yaptıkları işin doğru olduğuna dair şüpheleri olduğunu ortaya koymaktadır.

Sekizinci sahne M.S. 56 yılında Korint'te geçer. Barnabas ve Paul birlikte dirler. James Paul'den kendileri için topladığı parayı ne zaman göndereceğini sormaktadır (s.51). James ve ekibi için, Paul'ün kendilerinden uzaklarda İsa öğretisini ne şekilde yorumlayıp insanlara nasıl aktardığı önemli değildir. Önemli olan kendileri için toplanan paralardır. Din ve para ilişkisi ve dini inançların maddi kazançlar uğruna feda edilmesi ya da başka bir ifadeyle insanların dinsel inançlarının sömürülmesi o gün olduğu kadar bugün de sıkça karşılaşılan bir durumdur. Özellikle günümüzde din ekonomik sömürü aracıdır ve dünyanın her yerinde insanların dini inançları sömürülmektedir.

Paul oluşturmuş olduğu cemaatlere vaaz verecektir. Barnabas'a cemaat liderlerinin ruh hallerinin nasıl olduğunu sorduğunda aldığı cevap günümüze bile ışık tutabilecek bir cevaptır: “Kötü. Hiziplere bölünmüş bir şekildeler, daima tartışmaktalar” (s.52). Daha ilk günden bölünmeler ve yorum farklılıkları ortaya çıkmaya başlamıştır. Cemaatin aralarında tartıştıkları şey, et yemek ve seks konusudur. Bu konuların kendi aralarında tartışılıyor olması, bu konularda belirli ve

kesin hükümlerin olmadığı anlamına gelir. Ve eğer kesin hükümler yok ise, bu ve benzeri konuların insanlar arasında görüş ayrılığına ve daha sonra da kamplaşmalara sebep olacağı açıktır.

James, Paul'ü Museviliğin bir temsilcisi olarak görmeye devam etmekte ve ona dönüştürdüğü kişilerin sünnet olup olmadığını sormaktadır. Ancak, Paul'ün artık onlarla aynı şeyleri düşünmediği açıktır:

BARNABAS: Yahudi olmayanların sünnet edilmedikleri takdirde, vaftiz edilmelerinin bir anlamı olmadığından kaygılanıyor.

PAUL: Ona cemaatler için açık bir kural ortaya koymakta olduğumu yaz. Çağrılan kişi eğer sünnet olmamış bir kişi ise, o Tanrı'nın özgür bir insanıdır. Aynı şekilde çağrılan kişi özgür bir kişi ise o İsa'nın kölesidir. Lütfen bunu tartışmaya son verebilir miyiz? Bir cemaat oluşturmak sünnet derisi biriktirmek meselesi değildir. (s.52).

Paul ile James arasındaki düşünce farklılığı bu konuşma ile kesin bir hal almaktadır. Yahudiliğin bir mezhebi olarak ortaya çıkan hareket bu konuşma ile artık ayrı bir din halini alma sürecinin sonuna gelmiştir.

Paul cemaati için kurallar koymaya başlamıştır. Kuralların yaptırımı ise bunlara uymayanların Tanrı'nın krallığında yeri olmamasıdır. Paul'ün ortaya koyduğu yeni din özgürlüğe değil de korku ve cezaya dayanmaktadır. Bu korku ortamı ise insanlığın karşı karşıya bulunduğu en önemli tehlikedir.

5. KORİNTLİ: Fakat vücutlarımız bize aittir.

PAUL: Hayır, değildir. Siz kendi malınız değilsiniz. Bir bedele karşılık satın alındınız. Sizin vücutlarınızın İsa'nın vücudunun organları olduğunu fark edemiyor musunuz? İsa'nın vücudundan

parçalar alıp, onu bir fahişeninki ile birleştirebileceğinizi mi sanıyorsunuz? O halde vücudunuzu Tanrı'nın şerefi için kullanın (s.56-57).

Sekizinci sahne bir kez daha hapisanedeki Paul ve Peter'in hikâyesine dönüş yapar. Paul hala İsa'nın öğretisinin kendisine Kutsal Ruh tarafından doğrudan öğretildiğini söylemeye devam etmektedir. Ancak Peter'in aklı karışıktır. Ortada iki ayrı İsa figürü vardır ve Peter hangisine inanacağını bilememekte ve "İki doğru, iki İsa, tanıdığım adam ve senin İsa'n. Bu benim hatam, benim hatam, ben onunla birlikte yürüdüm"(s.63) diyerek ikilemini ortaya koymuştur. Peter'in artık saklamakta zorlandığı bir sırrı vardır: Peter Şam yolunda Paul İsa ile karşılaştığında James ile birlikte oradadır.

Dokuzuncu sahnede, Brenton Paul'un İsa ile karşılaşma sahnesinin ardında yatan gerçekleri betimler. Saul ile konuşan İsa, James ve arkadaşlarının yanına geri dönmüştür. İsa gerçekten öldürülmemiş, çarmıha gerildikten sonra hiç mezara girmemiştir. Tarsuslu Saul'un İsa ile karşılaşması önceden planlanmış ve İsa'nın hayatını sürdürebilmesi için sahnelenmiş bir oyundur. İsa hiç ölmediği için yeniden dirilmesi ya da göğe yükselmesi mümkün değildir. Peter insanların saklanan gerçekler yüzünden birtakım mistik açıklamalara inanmaya başladığını ve bunun için bir şeyler yapmaları gerektiğini ifade eder. Ancak James ortaya çıkan bu mistik durumdan memnundur ve insanların ortaya çıkan bu yalanlara inanmasının kendileri için faydalı olduğunu düşünmektedir. Peter ve James arasındaki konuşma bu gerçeği açıkça ortaya koyar:



PETER: James, insanların nelere inanmaya başladıklarını biliyorsun. Onun hakkında konuşmalıyız.

JAMES: Cesaret edebileceğimizi sanmıyorum.

PETER: Onu yandaşlarına gösterdiğinde, yaklaşık beş yüz kadarımıza... o kadar çok kişi inandı ki.

JAMES: O amaçlanmamıştı...

*İSA'yı kucaklayarak.*

Benim zeki kardeşime Tanrı tarafından dokunuldu, Sen bunu vaaz etmek istemiyor musun?

*Alay eder.*

Yeniden dirilme.

PETER: Orada ayakta durduğu mükemmel günde, yaralarını bize gösterdiğinde... birkaç dakikalığına ona inandım.

JAMES: Hayır, sen inanamazsın.

PETER: Ölümden geri döndüğüne inandım.

JAMES: Çarpmıha gerildikten sonra hayatta kaldı!

PETER: Fakat O'nun sadece yanını mızrakladılar.

JAMES: O ölmedi!

PETER: Mezar boştu.

JAMES: Mezara hiç girmedi.

PETER: Taş hareket ettirilmişti.

JAMES: Taş asla hareket ettirilmedi çünkü mezar asla kapatılmamıştı! (s.63).

Gerçekleri tam olarak bilmeyen Peter'ın kendisi bile neredeyse İsa'nın dirilerek göğe yükseldiğine inanmaya başlamıştır. Taşların melekler tarafından kaldırıldığını ve İsa'nın melekler tarafından göğe yükseltildiğini rüyalarında görmüştür. Artık yaratılan hikâyeler

gerçekleri örtmeye, gerçeklerin yerini almaya başlamıştır. Doğaüstü güç ve kişiliklere inanmaya eğilimli olan insanlar, gerçeklere değil istediklerine inanmaya başlamışlardır. Peter gerçekleri tüm çıplaklığı ile Paul'e açıklamaya başlar. Arimathealı bir zengin olan Joseph, muhafızlara İsa'ya mızrağı öldürmeyecek şekilde sapsamaları ve bir şey söylememeleri için rüşvet vermiştir. James ve arkadaşları İsa'yı sarıp sarmalayarak Joseph'in evine götürmüş ve o gece onu şehir dışına kaçırmışlardır (s.64). İsa'nın gerçekten ölmüş olduğuna inanan halk, onun uğruna ölüme koşmuştur.

James "iblis" olarak nitelendirdiği Saul'un gerçekleri öğrendiği takdirde geride kalan yandaşların hepsini öldüreceğinden korkmaktadır. Bu arada kendine gelen İsa, Şam yolunda Saul'a kendisinin: "Ben senin olduğuna inandığın şeyim" (s.65) dediğini açıklar.

On birinci sahnede hapisanedeki Paul ve Peter İsa'nın neden Paul'ün karşısına çıktığını tartışmaya devam etmektedirler. Peter Paul'e "Bize zulmediyordun. Bu nedenle karşına çıktın"(s.676) diyerek karşılaşmalarının doğaüstü bir durum olmadığını açıklamaya çalışır. Ancak Paul kendi inandıklarının dışında bir şeyi kabul etmek niyetinde değildir. Olan olayları yüceltmede kararlıdır. İsa'yı saran bir ışık huzmesinden ve bu ışığın kendisini nasıl etkilediğinden bahsetmektedir. Peter'ın ışık diye bir şey olmadığını her şeyin Paul'ün beyninde cereyan ettiğini söylemesi Paul'ü kızdırmaktadır. "Tanrı'nın bana gözükmesini neden bir tür politik hileye dönüştürmek istiyorsun?"(s.67) diyen Paul, yaşadıkları gerçekten bir mucizeye tanıklık etmek değil ise, politik bir hileden başka bir şey

olamayacağını ve İsa gibi yeni bir din kurucusu olan kutsal bir kişinin bunu neden yaptığını anlayamadığını ortaya koyar. Peter'a göre bu karşılaşma İsa'nın planladığı "politik bir hiledir" (s.67) ve James ve Peter da bu olaya müsaade ederek bu politikanın bir parçası olmuşlardır.

Paul, İsa'yı Tanrı'nın oğlu olarak tanıtmaya hayatını adanmış iken, Peter'ın onu yeniden bir insan statüsüne döndürmeye çalışması Paul için kabul edilemez bir şeydir.

PETER: Paul, İsa doğruyu vaaz etti. Sen onunla karşılaştın, onun gücünü hissettin. Daha önce olduğu şeyin bir gölgesi idi. Onun sınavı çetin, sen o düşünceye katlanamazdın. O sağlığa. O büyük bir öğretmendi, Paul büyük bir peygamber. Fakat O Tanrı'nın oğlu değildi ve O Mesih değildi. O bizim için büyük acılar çeken bir insandı, fakat sadece bir insan. (s.68).

Paul'ün bu olayları kabul edememesinin nedeni, kendisinin gerçek olarak kabul ettiği ve yıllarca vaaz ettiği yeni dinin temellerinin bu olaya dayanmasıdır. Eğer bu olayın gerçek olduğunu kabul ederse, İsa'nın bir tanrı değil de peygamber bile olsa bir insan olarak kabul ederse, yıllarca insanlara yalanları vaaz etmiş bir kişi durumuna düşecektir. Tanrı olarak kabul ettiği bir varlık tarafından kandırılan bir kişinin kendi cemaatine şu ana kadar anlattıklarım bir yalana dayalıymış demesi mümkün olmadığı için, Paul kendi doğrularında ısrar etmektedir. Artık olay İsa'nın getirdiği prensiplerin başkalarına aktarılmasını aşmış, Paul'ün kendi yarattığı dine sahip çıkması olayına dönüşmüştür.

On ikinci sahnede İsa, Mary, James, Peter, Kudüs'te M.S. 37 yılında birliktedirler ve Paul'ü oradan nasıl uzaklaştırabileceklerini

tartışmaktadırlar. Peter Paul'e gerçeği söyleyebileceklerini ifade edince, James buna karşı çıkar. Çünkü öyle bir durumda kandırıldığını anlayacak olan Paul yeniden onlara zulmetmeye başlayacak ve onların yalancı, sahtekâr oldukları propagandasını yapacaktır. Sorunun çözümü İsa'dan gelir: "Bırakın Paul gidip putperestlere vaaz etsin" (s.71). Bu sayede hem Paul'ü Kudüs'ten uzaklaştırabilecekler hem de İsa'nın öğretisinin dünyaya yayılmasını sağlayacaklardır. Peter bunun çok riskli olduğunu ifade etse de İsa bu konuda kararlıdır. Havarisini terk etmeyeceğini söyleyince, James buna şiddetle karşı çıkar, çünkü Paul İsa'nın havarisi olabilecek biri değildir. Ancak İsa bile artık kendisi ile ilgili yalanlara inanmaya başlamış gibi gözükmektedir. Mary, İsa'ya neden bu işlere devam ettiğini, neden her şeyi bırakıp dinlenmediğini sorunca İsa'nın verdiği cevap kontrolün artık İsa'da olmadığını, kendisi hakkında oluşan mistik düşüncelerin artık onu da kontrol etmeye başladığını sergilemektedir: "Yapamam Mary, olduğumu düşündükleri şeyden dolayı" (s.71). Mary bu olayların sonunda kendilerine ne olacağını sorunca İsa: "Bizim hakkımızda anlattıkları hikâyeler içinde kaybolacağız" (s.71) diyerek gerçek benliklerinin unutulacağını ve hikâyelerde anlatılan şekilde hatırlanacaklarını kendisinin de bildiğini ortaya koymaktadır. Ancak buna karşı kendisinin de yapabileceği bir şey yoktur. İsa hakkında anlatılan güzel yalanlar bir gün gerçekler olarak kabul edilecektir.

PETER: Paul'ün hakkında söylediklerine O da mı inanmaya başlıyor?

JAMES: Bilmiyorum fakat mesele bunun çözüm olabileceğidir. Paul tüm Akdeniz boyunca vaazlar vermeye gidecek ve biz bir daha ondan haber almayacağız.

PETER: Bundan emin değilim.

JAMES: Çirkin bir adamın çarmıha gerilmiş bir Yahudi'nin dünyanın kurtarıcısı olduğu hakkında Efes'te, Korint'te, Atina'da, Roma'da yüksekten atıp tuttuğunu hayal edebiliyor musun? Ona gülecekler. Yüzlercesi arasında bir kaçık daha olacak. Hayır, onu görevli olarak yollayacağız ve ondan bir daha haber almayacağız. Fakat ilk önce onu evine götür.

PETER: Lütfen yapma. Kahvaltı boyunca onunla ne hakkında konuşacağız.

JAMES: O senden etkilendi. (s.72).

Paul'ü Kudüs'ten uzaklaştırmak isteyen James Peter'ı da yanında göndererek onun Paul'ün vaazlarını İsa öğretisine göre şekillendirmesini kontrol altına almak istemektedir. Paul'ün fanatik düşünceleri yumuşatılmalıdır ve Peter bu görevi yapmak için Paul ile birlikte gitmelidir. Paul'e yetki vermek için kendileri adına para toplamasını şart koşmaktadırlar. Aslında James, Paul gibi bir çılgına kimsenin para vermeyeceğinden çok emindir. Ancak Mary olayların James'in beklediği şekilde gelişmeyeceğinin farkındadır:

MARY: İnsanların istediği şey bu. Onlar bir tanrı istiyor, ışıklar içinde mezardan kalkarak yeniden hayata dönen. Beyazlar içinde parıldayarak göklere yükselen! Kafasının etrafında melekler ve trampetler! Onun gerçekte ne olduğu ya da olmadığı önemli değil. Kocam ortadan kayboluyor. Bir hayalete dönüşüyor ve ben de öyle. Onlar onun Tanrı'nın oğlu olmasını istiyorlar ve Tanrı'nın oğlu nasıl olur da kalçasının birinde bir Asur tanrısının dövmesi diğerinde İsis ve Ay olan bir fahişe ile yatabilir? Hayır, hayır, o saf olmak zorunda. Çok şey değişmek zorunda kalacak. Doğumu bile. (s.72-73)

Mary'nin gerçekleri tüm açıklığı ile ifade etmesi James'i kızdırır ve James ona susması için bağırır. Ancak Mary susmamaya ve

gerçekleri haykırmaya kararlıdır. Kocası gündün güne İsa Mesih'e dönüşmektedir. Bu nedenle annesinin hamile kalması da mistik bir şekilde açıklanacak, insanlar Meryem'in Tanrı tarafından gebe bırakılmış olduğunu kabul etmeye başlayacaktır. Hikâyenin tamamlanması ve İsa'nın Tanrı olarak kabul görmesi için bu şarttır.

Son sahne Paul ve Peter'ın idam edilmeyi bekledikleri hapisane hücrelerinde geçer. Peter, Paul ile birlikte Kudüs'ten ayrıldıktan sonra neler olduğunu anlatmaktadır. Paul, James'in beklediğinin aksine, görevinde çok başarılı olmuş ve on beş yıl sonra Roma İmparatorluğu'ndaki Hristiyan cemaat liderleri ve oldukça yüklü bir miktar para ile Kudüs'e dönmüştür. Bu süre içinde Yeshua ismi Paul tarafından İsa'ya dönüştürülmüş ve Paul'ün yarattığı yeni İsa düşüncesi her yere yayılmaya başlamıştır. İsa buna katlanamamış ve ölmüştür (s.74). Peter yıllarca Paul ile birlikte vaazlar vermiş ve hatta kendisi de Paul'ün öğretilerine inandığına dair kendisini ikna bile etmiştir. Ancak ölmeden birkaç saat önce Paul'e gerçekleri açıklayarak Paul'ün inandığı her şeyin bir yalandan ibaret olduğunu söylemiştir:

PAUL: İsa Kitabı Mukaddes'te anlatılanlara uygun olarak bizim günahlarımıza kefaretle öldü. Gömüldü ve üçüncü gün yeniden hayata döndürüldü, aynı Kitabı Mukaddes'te anlatıldığı gibi Peter'a gözükte...

PETER: ... Hayır, bu sadece bir hikâye...

*PAUL, PETER'in itirazlarını görmezden gelir.*

PAUL: ... ve sonra on iki havarisine...

PETER: ... doğru fakat onlar İsa'nın ölmediğini biliyorlardı...

PAUL: ... ve daha sonra aynı anda beş yüzden fazla kardeşimize gözüktü.

PETER: ... korkunç bir hata, çıldırdılar, yanlış anladılar...

PAUL: Ve daha sonra James'e ve daha sonra da tüm havarilere ve en sonunda bana da gözüktü, bana deforme olmuş anormal çocuğa.

*Bir barbe. PAUL nefes nefese bayılmak üzeredir. PETER onu rahatlatmaya çalışır.*

PETER: Paul...

*PAUL döner ve ona öfkeyle patlar.*

PAUL: Eğer İsa göğe yükseltilmediyse, o zaman bizim bütün vaazlarımız dayanaktan yoksun. İnancımız da öyle. Eğer İsa göğe yükseltilmediyse, o zaman bizim inancımızın anlamı yok. Ve günahlarımızdan arındırılmadık. Ve İsa adına ölenlerin hepsi boşa öldüler. (s.75).

Paul Kitabı Mukaddes'te olduğu gibi İsa'nın insanların günahlarına karşılık olarak öldüğünden ve üçüncü gün yeniden dirilip Peter'a gözüktüğünden emindir. Peter gerçeği açıklamakta artık çok geç kalmıştır. Paul'ün de ifade ettiği gibi Kitabı Mukaddes Paul'ün hayallerine göre şekillendirilmiş ve Hristiyanlığın kutsal kitabı olarak kabul görmüştür. Bu noktadan sonra, Paul tarafından oluşturulan Kutsal Kitap'a aykırı herhangi bir düşüncenin yaşama imkânı yoktur. Çünkü o noktadan sonra iddia edilen her şeyin doğruluğu Kutsal Kitaba uygun olup olmadığına göre belirlenmektedir. Kutsal kitap'a uygun olmayan düşünceler dine ve İsa öğretisine aykırı kabul edilecektir. Aksi takdirde İsa öğretisi uğruna hayatlarını kaybeden insanlar bir hiç uğruna ölmüş olacaklardır (s.75). Bu durumu İsa'nın kendisinin yeniden dünyaya dönmesi bile değiştiremez. Çünkü İsa öldükten ve bu dünyadan ayrıldıktan sonra kurulan din onun

savunduğu ve insanlara aktarmaya çalıştığı din değildir. İsa figürü bile Paul tarafından temelleri belirlenen bu yeni dinde yeniden tanımlanmış ve bir insan olan İsa artık Tanrı seviyesine çıkarılmıştır. Bu yeni dinin temel inançlarına karşı gelen kişi İsa'nın kendisi bile olsa artık yaşama şansı yoktur. Bu durum insanlığın karşı karşıya kaldığı en tehlikeli şiddet türlerinden biridir ve binlerce yıldır insanlığın çok büyük bir bölümünü etkilemektedir. Brenton'a göre, binlerce yıldır insanlar gerçek dışı bir inanca dayalı olan bir efsaneden dolayı birbirini öldürmekte, birbirine karşı inanılmaz şiddet eylemlerine girişmektedir.

Paul ve Peter aralarında konuşurken gelen gardiyanlar onları yüzüstü yere uzanmaya zorlarlar. Roma İmparatoru Nero Cladius Caesar, yüzünde bir bayan maskesi olduğu halde içeri girer. Kendini tanıtırken: "... Bilinen dünyanın İmparatoru. Çünkü başkaları da olmalı, değil mi?" (s.77) diyerek kendisine olan güvenini ifade eder. Sezar için her ikisi de yaşayan ölülerdir, bu nedenle onlarla açıkça konuşmaktadır. Sezar başlangıçtan beri Paul ve cemaatinin neler yaptığından haberdardır, çünkü İmparatorluk casusları onların ayinlerine katılmıştır. Sezar Hristiyanları politik bir tehlike olarak görmektedir. Hristiyanlara karşı harekete geçmesinin sebebi onların Roma tanrılarına karşı tehdit oluşturmaları değildir. Sezar kendi tanrılarının aslında var olmadığını bilmekte ve hatta öldükten sonra kendisinin de bu tanrılar arasında yerini alacağından bahsetmektedir. Sezar bu insanları neden bir politik tehdit olarak algıladığını şu şekilde açıklamaktadır:



NERO: Çünkü siz ölü bir mezhebin liderlerisiniz. Ölü mezhepler devlete daima sorun çıkarır. Onları sevmeyiz. Mücadele içinde olduğumuz Mithras, Yunanistan'daki Eleusian gizemleri, Roma tarafından asla sevilmez. İyi değildir. Çok fazla ketum, çok kişisel. Fakat her yıl sadece bir tane seremoni var, onları kontrol altında tutmayı öğrendik. Rahiplere rüşvet vermek genelde işe yarar. Fakat şimdi siz rahiplere sahip değilsiniz, sizin 'iman'ınızın çılgın hayalleri, 'Kutsal Ruh' tarafından atanmış 'havarileriniz' var. (s.79).

Bu nedenle, Sezar birkaç yıl içinde Yahudilerin diyarını tahrip etmeye karar vermiştir. Sezar bunu onlara söylemekte herhangi bir sakınca görmemektedir, çünkü Paul ve Peter'ın dillerini kestirecek ve ertesi gün onları idam ettirecektir. Paul yine de İsa'nın her an yeniden dünyaya geri gelebileceğini iddia etmektedir. Sezar'ın buna cevabı nettir:

NERO: Gelmeyecek. Ve sen bunu biliyorsun. Fakat bakın: Judea tahrip edildiğinde, mezhebimiz bir şansa sahip olacak. Musevilik ile olan bağlarını koparabilir, Musa'nın Kanunlar hakkındaki o süprüntülerini geride bırakabilirsiniz. Ve temelde öğretiniz iyi: en sessiz öğreti, otoriter, boşanma hakkındaki görüşleri sosyal istikrara katkıda bulunuyor, özellikle kadınlar arasında saygı dolu bir davranış tarzına vurgu yapıyor. Ve rahipleriniz olduğunda, Antioch, Korint, Bizans ve Roma'da ve özellikle Roma'da... diğer herhangi bir dinde olduğu gibi güzel cübbeler içinde rüşvet verilebilir bir centilmenler hiyerarşisi [olacak]. Bundan yüz yıl, iki yüz yıl sonra Hristiyanlık İmparatorluğun resmi dini olabilir.

PAUL: O halde neden şimdi bizi serbest bırakmıyorsunuz?

NERO: Hayır, hayır, hayır, hiçbir şey anlamadım mı? Tarihin sizin hikâyeye ihtiyacı var. Önce şehitler, diaspora, umutsuzluk, daha sonra serpiyen şiir ve mitoslar.

*Güler.*

Sadece iki şey vaaz ediyorsun, Paul: yeniden hayata dönme ve dünyanın sonu. Neredeyse hiçbir hikâyen yok! Hristiyanlığın ondan çok daha fazlasına ihtiyaç duyacak. Fakat tarih sizi azizler olarak, beni dünyaya gelmiş olan en kötü şarkıcılardan biri olarak süsleyecek. Tarihin tamamı yalandır, iyi geceler centilmenler (s.80).

Sezar aslında ilahi dinlerin temelini oluşturan ‘Çamurdan geldik, ona döneceğiz.’ düşüncesine inanmaktadır, ancak bunu açıkça ifade etmenin politik çıkarlarına uygun olmadığını da farkındadır. Sezar dinin kontrolünde olan bir kişilik değil de, dini kendi siyasi çıkarları için kullanan bir kişidir. O tüm dünyaya egemen olan büyük bir imparatorluğun efendisi, tüm yerkürenin en güçlü insanıdır. O nedenle tüm yerkürenin kontrolü elindedir ve o her türlü olayı kendi çıkarları için kullanmaktadır. Kendi ifadesi ile “bilinen dünya” Sezar ve onun gibi güce tapan az sayıda insanın zulmü altındadır. Tarih aynı olayların tekrarından ibarettir ve Brenton’ın *Romans in Britain*’de sergilediği şekilde, tarih boyunca Roma İmparatorluğu, Britanya İmparatorluğu ya da günümüzün Roma İmparatorluğu olarak gördüğü Amerika Birleşik Devletleri gibi devletler olacaktır. Bu güçler tarihin her döneminde var olmuş ve kendi çıkarları doğrultusunda insanlığı kullanmaktan çekinmemişlerdir. Sezar da ortaya çıkan bu yeni dini de kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı düşünmektedir.

Sahnenin devamında Sezar, Peter’a onun inanıp inanmadığını sorar. Bir süre sessiz kalan Peter daha sonra inandığını açıklar. “Mesih benim günahlarım için öldü ve daha sonra yeniden dirildi” (s.83) diyerek Paul’ü destekler. O ertesi gün çarmıha gerildiğinde İsa gibi çarmıha gerilmek istemediğini, kendisinin ona layık olmadığı için ters şekilde çarmıha gerilmek istediğini ifade eder.

Oyun Peter ve Paul'un susmaksızın "İsa göğe yükseldi" (s.83-84) diye bağırımları ile sona erer. Her ne kadar kutsal bir dinin iki bin yıl önce nasıl meydana geldiğini anlatan bir eser imiş gibi gözükse de, bu eser günümüz dünyasının durumuna da ışık tutmaktadır. Çünkü Samuel Hungtington'ın "The Clash of Civilizations?"adlı çalışmasında ifade etmiş olduğu üzere, yenedünyada gerçek çatışmanın sebebi ekonomik ya da ideolojik farklılıklar değil, aksine kültürel ve dinsel farklılıklar olacaktır(Hungtington, Summer 1993). Kültür ve onun ana unsurlarının başında gelmekte olan din insanlar arasındaki bölünmelerin başlıca kaynağı olacak ve bu da şiddetin zeminini oluşturacaktır. Bu durumu daha da tehlikeli hale getiren şey ise dini gruplaşmaların şiddeti kutsallaştırması ve kabul edilebilir hale getirmesidir. Günümüzde radikal grupların en önemli eylem metodu olan şiddetin ana kaynağının dinsel farklılıklar olduğu hiç kimse tarafından yadsınamaz bir gerçektir.

## KAYNAKÇA

- Berryman, P. (1984). *The Religious Roots of Rebellion: Christians in Central American Revolutions*. New York : Maryknoll,.
- Brenton, H. (2006). *Paul*. London: Nick Hern Books.
- Gündüz, Ş. (2001). *Pavlus Hristiyanlığın Mimarı*. Ankara : Ankara Okulu Yayınları,.
- Hungtington, S. P. (Summer 1993). The Clash of Civilizations. *Foreign Affairs*.
- Jakov, L. (1999). *Faces and Masks of the Holy*. Zagreb: Krscanska Sadasnjost,.
- Livaneli, Z. (2004, Mart 20). Sekizinci haçlı seferini kim durduracak? *Vatan Gazetesi*.
- Said, E. W. (2003). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Seyithanoğlu, K. (Dü.). (1986). *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi. I. Cilt*, , , s. 211 (Cilt I). İstanbul: Çağ Yayınları.
- Witherup, R. D. (2003). *Pavlus Hakkında On Soru On Cevap*. New York: Paulist Press.

## BÖLÜM 2:

### SAHNE VE MİMARİ MEKÂN İLİŞKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Melahat ÇEVİK  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Geçmişten geleceğe mekânlar insanlığın, zaruri ihtiyacıdır. Günümüzde de mekânın zaruri önemi yanında, yaşamsal gerekliliğinin boyutu değişmiştir. Sahne mimari mekânın içinde var olmuş özel gereksinimleri olan mekândır. Tasarlamak her ne kadar yaşamsal birçok alanda gerekse de; mimari tasarım ve sahne tasarımın ortak yönleri ve çalışma düzenleri vardır. Her ne kadar insan barınma ihtiyacı sonucunda mekânları oluşturmuşsa da; geçmişten geleceğe mekânıyla kimlik de kazanmıştır. Bu mekânsal kimlik oluşturma sahne mekânında; sosyolojik, felsefi, psikolojik ve kültürel araştırmalar neticesinde gerçekleşir.

Her iki teknik ve sanatsal alan; sahnelemede seyir için gerekli alanını yaratan ve şekillendiren disiplinleri tanımlar. Mekânsal olanı araştırırken; yaşamın kalitesini hedefleyen teknik ve sanatsal alanlardır. Bu nedenle sahne ve mimari arasındaki ayrım perçinlenmiş unsurlarla netliğini kaybeder. Sahneleme birçok fiziksel araç ile dramatik metni hayata geçirmeye, somutlaştırmaya yarayan disiplinlerdir. Ve kolektif sanatçıların ideal olduğuna inandığı şeyleri kurgusal mekânda ifade biçimine döndürür. Yaşama dair her şey sahne üzerinde aracı olabilir. Sanatsal üretimin teknik yönlerinin gerçekleşmesi için mimari düzenlemelerin gerekli ölçütlerde olması gerekir. Ayrıca mimari yapının yaşamsal şartı; güvenli yaşam sahnelemede sanatsal yapıya yerleştirilmesini de gerektirir. Her sahne yapıtında; metin ve rejî için alt yapıdaki; mekânsal gereklilik farklı olabilir. Ancak mimari mekân bu irdelemede sabit kalır. Bu anlamda mekânı çok yönlü irdeleyen ve bu bağlamda dönüştüren sahnelemedir. Bir anlatı aracı olarak sahnenin kullandığı mekânsal düzenlemelerin günlük hayatımızdaki mekânla bağı vardır.

İnsanlar mekânları gereklikleri doğrultusunda şekillendirirken mekânlar da insanları şekillendirir. İnsan psikolojisinde aidiyet duygusu önemlidir, mekânlarıyla aidiyet oluşturur. Buna bağlı olarak mekânlar insanların kendine ait yaşamsal alanlarının sınırlandırılması olarak kabul edilir ve mekânlar gerekliliğine göre kendi içinde çeşitlilik oluşturulur. Böylece mekânlar sosyal çevrelerin oluşmasında da büyük etki yaratır. Şöyle ki; sanayi devriminden sonra teknolojik gelişmeler ve nüfus yoğunluğu toplu yaşam birimlerini zorunlu kılmış, birlikte yaşamayı getirmiştir. Bu süreçlerde özellikle kültürel yapı birlikteliği ve bu kültürün içinde kendine has mimari mekânlar oluşmuştur. Her ne kadar teknoloji; alternatif yapısal malzemeyi getirirse de kültürel kodlar temel yapı malzemesinde izlerini her daim taşır. Sahne ise bu yapı malzemesini fantastik öğelerle harmanlayarak çeşit çeşit kullanır. Hem kültürel mekânı hem de düşsel mekânı seyirciye taşır.

*“İnsanoğlunun gelişim sürecinde ve toplumları etkileyen değişimlerde mekân kavramı, kurgusu, yapısı ve kullanılan malzemeler ile değişimlere paralel olarak biçimlendirilmiştir. Bu değişimlerin, tasarım alanında da, çağın gerekliliği olan yaklaşım ve yöntemlerle yorumlandığı görülmektedir. Her tasarım disiplinde olduğu gibi iç mekân tasarımı da bulunduğu dönemin sosyo-politik, sosyo-kültürel ile sosyo-ekonomik yapısına ve sürekli değişen biçimlerine bağlı kalarak gelişim göstermiştir.”Kaptan, 2003:1*

Sahnenin önemli etmenleri vardır. Bunlardan biri ışığın kullanımınıdır. Sahnede ışığın yayılması mekânsal aydınlanmanın dışında fonksiyonları yüklenmiştir. Sahne ışığı sadece aydınlatma amaçlı değildir,duygu aracı olarak kullanır ışıkla tasarımcı seyirciyi cezbeder. Mimari mekânda da temel amaç aydınlatma olsa da, artık mekâna aura katmak içinde kullanılmaktadır. Ayrıca birçok dinde mekânın ve ışığın kutsallığı kabul edilmiştir. Mimaride ışık, ses, mekânı tanımlayan unsurlardır ve yaşam belirtisidir.

Mimari mekan ve sahne mekanının ışık dışında;birçok ortak çözümlenmeleri vardır. Renk, doku, kullanılan malzeme, yön, boşluk-doluluk, mesafe gibi birçok etmen bunlar arasında sayılır.Bu etmenler

mekânların görsel sınırlandırılmasında önemli faktörlerdir. Sınırlandırma mimari mekân üzerindeyse; duvarlar, tavan ve taban ayrıntılarında gerçekleşir. Sahne mekânında olduğu gibi boşlukların değeri hareket kapasitesi açısından, oldukça önemlidir. Boşluklar mimari mekanda her türlü mekânı yaşamsal kılan alanlardır ve ölçülendirmesi işlevselliğine göre değişir. Çünkü bu alanlar aksiyonun döndüğü yani hareketin olduğu alanlardır. Bu anlamda sahne tasarımcıları aksiyon için gerekli alanı metine başvurarak özenle kurgular. Sahne mekânındaki derinliğin(uzamın); hareketin üzerine etkisini, duygusal yönünü, dezavantajlarını, avantajlarını irdelemek gereklidir.

Sahne tasarımında her şey konu ve konuyu imleyen nesnelere üzerine oluşturulur. Sahnede mekânlar mimaride olduğu gibi sınırlı ama geçici öğelerle oluşturulur. Bu sınırlandırmayı yapmanın birçok yolu vardır, tasarımcının fantazyası mekânsal sınırlı alanda, sınırsızca devreye girer. Sahnede mekân belirlemenin üç boyutlu olmasına da gerek yoktur. Seyircisinin algısına yönelip illüzyonist bir etkiyle, sonsuz izdüşümleri oluşturulabilir. Bu görsel sınırlandırmalardır. Bazen mekânlar çizgilerle bazen de ışığı kullanıp, aydınlatma değerleriyle oluşturulur. Bu anlamda her zaman hareket (aksiyon) mekânın değeridir, sahne içinde hareket planı birçok fonksiyonun belirlenmesinde etkindir, metindeki aksiyon dâhilinde uygulamalar yapılır.

Sahne mekânında oldukça yoğun görsel sınırlandırmalar kullanılır. Görsel sınırlandırma mekân alanının değişebileceği anlamına da gelir. Mimari mekânın sınırlandırılmaları kendi içinde fiziki kuralları barındırdığı gibi görsel sınırlandırmanın öğelerini de kullanır. Mimari mekân taşıyıcılarla desteklenmiş duvarlar gerektirir.

*“Boşluk sınırları yatay ve düşey yapı öğelerinden oluşursa hem görsel bir sınırlama, hem de bir hareket sınırlaması ortaya çıkar. Genellikle belirli bir hacim tanımlayan düşey öğeler bir yapı oluştururlar. Bir bakıma bu hacmin her yandan kapalı olması da gerekli değildir. Örneğin sahne olarak kullanılan bir duvar ve platform bir yapı tanımlar... "Mekân" diye adlandırdığımız bu özel*

*boşluk, mimariyi diğer yapı eylemlerinden ayırmaktadır...Mekân hareketle belirlenir. Boşluğun mimarının ayırıcı ögesi olması onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındadır. Canlı varlık hareketlidir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekân içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket sadece yapı içinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı zamanda içerdeki insanın bakışıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir...I.O.6. Yüzyılda Lao Tzu "bir yapının gerçeği döşeme ve duvarlarında değil, İçindeki boşluklardadır" diyordu. Boşluk değerleri, örneğin derinlik, uzunluk gibi boyutlar hareket yönü. Aydınlik, vb. Mekân ışıkla var olur: Işık yapıda mekânın varoluşunu belirleyen doğal bir özelliktir. Aydınlik yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olduğu kadar sınırlanan boşluğun niteliklerini görmeğe olanak vermesi bakımından da, yapı mekânının ayrılmaz bir parçasıdır. Gerçekten de insanlık tarihinde iç mekân mimarlığı ve mimari doğal ışıklandırma olanaklarının artmasına paralel bir gelişme göstermiştir.”(Kuban, 1980:15)*

Doğada insan ışıkla zaten tanışmıştır, bu tanışıklık yapay ışığın, sahne üzerinde oluşmasında referans bilgidir. Günlük hayatta mimari yapılar ışığın taşındığı ve kapsadığı alanın yayılmasıyla genişler. Bu anlamda imar bölgelerinin oluşturulmasında ışığın varlığı çok büyük etkindir. Sahne tasarımcıları bu bilgiyle, oyun için amacı hayali ama doğal ışık alanını yaratmaktadır. Ayrıca ışık sahnede aksiyonu yaratmada tekniğin kullanıldığı en önemli estetik yollardan biridir. Yani sahnelemede ışığın kullanımı ister gerekliliğiyle ister sanatsal malzeme olarak kullanılsın önemlidir ve mekânı aydınlatma kaygısının dışında gereklilikleri vardır. İnsan algısı üzerine ışığın çok büyük etkisi kabul edilmiştir. Sahne ışıklamasının en önemli işlevi zamansal yanılısama yaratması ve duygusal olanın vurgusunda yardımcı olmasıdır. Bunun sebebi atmosfer yaratırken ışığın uyarıcı etkisiyle mekânın duygusal yönünün vurgulanmasıdır. Ayrıca sahne ışığı sahne üzerinde derinlikler yaratarak nesnelere uzamda yaşamsal olanın parçası gibi görünmesini sağlar.



*“Işık temel ve doğal bir şeydir. Çoğu erken kültürde, ışık ilahi kabul edilmiştir. Hayatın kaynağı olarak kabul olarak görülmüştür... Yaratılış hikâyesinin başlangıcında Işığın özü bulunur ve sadece doğada değil, insanın içinde, bir düşünce ya da ruh dünyası olarak ışığın yeri vardır. Bu durumda, ışık yaşamla eş anlamlıdır(...)Teknoloji uzak mesafelere yüzlerce kilometrelere elektrik taşıdı göz kamaştırıcı enerji santralleri oluşturuldu. Nehirler, altyapı, gibi sorunlar aşılarak kentsel alanlar oluşturuldu. Oluşturulan modern büyük enerji santralleri çeşitli şehirlerde bütün bölgeyi kapladı. İnsanlar; artık sadece güneş ışığına ve onun altında ki yaşamsal ritmine güvenmiyor, üretkenliklerini gelişen bu yapay ışığa bağlı genişlettiler. Geceleri de aktif olmak yaşam ritmini artırdı, bu tarz aydınlatmanın altyapısı neredeyse tamamı geçen yüzyılda oluşturuldu. Artık gezegenimizin yaşanan tüm bölgelerini elektrik enerjisi ile besliyoruz. Bugün elektrik dünyanın her yerinde yapay ışık olarak kullanılmaktadır. İnsanoğlu, hiçbir zaman tümüyle kavrayamadığı için her zaman ışıktan büyülenmiştir.”*<https://publik.22.05.18>

insanlar yaşam alanlarını maddi ölçütle; çoğu zaman barınma ihtiyacıyla şekillendirir, yaşam tarzları ve eğilimleri bu zaruri durumdan sonra gelir. Her türlü mekân uygulamalarında renk seçimi daha bireysel kapı açar. Renk seçiminin insan üzerinde önemli etkileri vardır. Rengin insan psikoloji üzerine etkileri özellikle 1900 sonrası mimar-tasarımcılar arasında ilgi odağı olmuştur. Mimari mekânlarda genel bir renk tanımı olsa da bu bakımdan kişisel mekânlar için renk seçimi dünyanın her yerinde özellikle iç mekanda uygulanabilir. Birey her ne kadar toplu yaşam birimlerinde tek tip mekâna maruz kalsa da iç mekânın küçük bir ayrıntısıyla da olsa kendisini yansıtır, bu noktada kişisel beğeni var olur. Oysaki sahne tasarımcıları için renk seçimi her zaman önemlidir anlatılmak istenen konuda vurguyu artırır.

Sahne tasarımcısı metnin içindeki karakter ve tiplerin mekânsal tercihlerine ulaşmayı hedefler çünkü insan mekânıyla bütünleşir. Görsel atmosferi oluşturmada bu nedenle renklere oldukça fazla yüklenir. Sahne dekorundan kostümüne renk seçimi metnin

gerekliliklerinden oluşur, amaç mekânlarda kullanılan renklerle duyguyu verebilmektir. Tasarımcının rengin psikolojik değerlerini bilmesi yanında, kendi sanatsal bakışı ile destekleyerek oluşturur. Bu anlamda kendi kültürel kodları ve ele aldığı metin yada performansa uygun kültürel renk kodlarını da kullanır. Rengin sanatsal malzeme olarak sanatın her dalı için önemli olduğu bilinmektedir. Ancak bunun dışında sahnelemede, seyirci konumundaki insan psikolojisine inmeyi hedefleyen araçtır.

*“Renk üzerine yapılan araştırmalarda renk olgusuna karşı farklı yaklaşımlar olduğu gözlemlenmektedir. Bu yaklaşımlarda rengin, ışık, boya veya insanın görme algısı durumunun incelenmesiyle ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Fizyolojik tanımlamada renk, ışığın göziin retinasına değişik biçimde ulaşması ile ortaya çıkan bir algılama olarak açıklanmaktadır. Bu algılama, ışığın maddeye çarpması, soğurulup ve yansmasıyla oluşur. İşte bu oluşuma renk veya renk tonu denir.”* (Şahmaran Can, <http://rssstudies.com> 2018)

Renkler nesnelere bir bakıma duygusal kodlara taşır. Bu tanımdan yola çıkarak fiziksel etkilerin duygusal etkilere, renklerle dönüştüğü aşikârdır. Sahne mekânı önde olmak üzere her türlü mekâna renk kullanımı, karakter ve ruh üfler, başarılı ya da başarısız olduğu ise varılmak istenen sonuçla belirlenir. Sahne mekânında nesnedeki rengin kullanımı ile doğada gördüğümüz aynı rengin, insan psikolojisi üzerinde etkileri vardır. Yas rengi kültürel kodlarda siyah kabul edilirken gecenin rengi de siyahtır. Öyleyse yas ve gece arasında bağ kurulabilir.

*“Renk algısında kültürel farklılıklar vardır. Her insan geldiği yerdeki rengi ile aşınadır. Bunlar genellikle uzun bir süredir kişiyi çevreleyen yerel renklerdir. Mimaride de, bu baskın renklerinden daha çok ve daha sık kullanılmaktadır. Örneğin, Zürih'te, kent rengi ile ilgili bir inceleme vardır. Genellikle tek bir yerde meydana gelen renklere bakarız ve buranın belirli bir dönemini temsil ettiğini biliriz. Gökyüzü ve çevrenin renkleri ile birlikte bütünlük oluşturur.(...) Bir renk seçimi görsel algımıza dair beklentilerimizi şekillendirir. Pencereden gelen manzara bize mekânın sıcaklığına*

*dair bir fikir verir, bu da iyi bir tatmin sağlar, günlük kıyafet, plan ve aktivitelerimize yardımcı olur. Uzayda hareket esnasında; yüzeyleri tanımlamak için göstergeler vardır. Bunlardan renk, yaşamımıza davranışımıza etki eder, birçok sezgisel tutumumuzda önemli bir rol oynar. Yani ahşabın farklı renk spektrumu olsa da çoğunlukla sıcak dokunsal bir etkisi vardır. Bu yüzden ayakkabılarımızı çıkarıp çıplak ayaklı bir mermer zemine adım atmak yerine ahşap zemin üzerinde yalınayak yürümek isteriz. Renk algularımız, hafızamıza gömülmüş olan farklı duyuların etkileşiminden gelen deneyimi yansıttıkları için farklıdır.”Lorenzini , [www.detail.de/artikel/22.05.18](http://www.detail.de/artikel/22.05.18)*

Sahnede “neyi ne amaçla yaptığınız” oldukça önemlidir. Bu nedenle görsel şöleniden ziyade, tasarlanacak her öğenin sahnelemeye hizmet amacı vardır. Sahne mekânları oluşturulurken işlevsellik daima başattır. Mimaride dış mekân, iç mekân gibi genel olarak iki sınıfta mekân tasnif edilir.Bütün yaşamsal mekanlar sahne mekanının konusu olabilir.Bunun içerisine; özel mekânlar, çalışma, sağlık, park ve bahçeler gibi alanları düşündüğümüz gibi, fantastik bir yaşam mekânını da taşırız. Sahnede mimari mekânı oluştururken hem gerçek hem de fantastik mekânın yansıması olduğu bilinir. Her mekân gerekliliğine göre; farklı bir bilgi ve estetik bakış gerektirir. Ancak nasıl sahneleme yaşamın odağında bir kesit alıp yeniden oluşturuyorsa, bir mekânı ele alınıp yine başka bir mekânda yeniden oluşturulacaktır. Sahnelemede tasarımcı konuya uygun iç ve ya dış mekân yaratabilir. Bu tamamen metnin gerekliliğindedir. Tasarımcı sınırlandırılmış herhangi bir sahneyi dış mekân yani park bahçe gibi farz edebilir veya bu dış mekânda, iç içe geçmiş mekânlar oluşturabilir. Ancak sahnede yeni yaratılan bu mekânlar seyirciyle buluştuğunda,yaşamsal olanla örtüştüğünde ya da örtüşme ihtimaliyle başarılı kabul edilir.

*“Uzun yüzyıllar insanlar çevrelerine istendiği şekilde değiştirebilecek bir ham madde, bazen de romantik bir seyir konusu olarak bakmışlardır... (Çevreler) Sadece boyut ve biçimleriyle değil, yarattıkları boşluklarda insanlara sağladıkları faaliyet olanaklarıyla kimlik kazanıyorlar. ..Bu çevre, toplumun ekonomik ve politik*

*yaşantısının yapısını, teknolojik olanaklarını ve kültürel ve sosyal eğilimlerini de yansıtıyor. Doğal veya yapma, fiziksel çevrenin bir sahne gibi yaşantımızı sınırlandırdığını, yönlendirdiğini, belki de bir ölçüde tanımladığını gözleyebiliyoruz. İnsanın çevreyi, çevrenin de bir ölçüde, insanı yarattığını öğrendik.” (Kuban, 1980:9)*

Sahne mekântasarımcısı nasıl çalışır?Tasarımcı yönetmenle fikir alışverişinde ve metine bağlı kalmak koşuluyla mekânları tasarlar. Aksi gerekmediği sürece geniş bir boşluğu sınırlandırmakla işe koyulur. İstek ve gereksinimlerden ziyade oyun kişilerini yansıtacak mekânlar yaratılır ve bu mekânlar sanatçının imzasını taşır. Her ne kadar işlevsel dekor yapılmışsada geçicidir. Bu nedenle malzeme seçimi ve uygulama yöntemlerine bakıldığında mimari gerekliliği sadece görsel olarak yaratır. Oysa mimari mekânın kalıcı olması en önemli özelliğidir, orada kıyaşamın sürdürülmesini hedefler. Bu bakışla sağlam yapı gerekliliktir, antik kültürlerden günümüze mekânları inceleme şansımız vardır. Sahnede kurgulanan mekân ise yaşamsal verileri irdelemeyi ve yaşamı iyileştirmeyi hedefler. Sahne dekoru mekânı yeniden oluşturulsa da, bu bir kurgudur. Sahnelemede hangi malzemeden olduğu kalıcılıktan ziyade; maddiyat ve anlatıma uygunluk gibi gereklilikleri zorunlu kılar. Tasarımcı çevresel faktör olarak boşlukları değer kabul eder, bu boşluklarda metine göre varsayımsal düzenlemeler yapar. Sahnede sınırlama gerekliliği sahnenin imkânlarına göre değişir. Boşluk değer kabul edilse de;ses, görüntü, ışık özellikleriyle zorunlu sınırlandırmayı gerektirir. Bu sınırlandırma fantastik değilse var olan ya da var olabilecek mekânlar üzerinde yeniden oluşturma sonucunda netleşir. Oyun kişisi için yaşam alanı yaratma kaygısıyla, gerekli mekânsal düzenlemeler yapılır.

*“Belirli sınırlılıklar ile tasarımcıya gelen ve tasarlanması beklenen bu mekân, iki olguyu içinde barındırmaktadır. Birincisi, iç mekân tasarımcısının, kullanıcının istek ve gereksinimleri çerçevesinde, mekânı biçimlendirilerek tekrar bireye sunduğu "fiziksel çevredir. İkincisi ise, kullanıcının kültürü, toplum \ içindeki statüsü, zevkleri kısacası bireyin estetik yaşantısından yola çıkarak iç mekân*

*tasarımcısının kullanıcıya sunduğu ve bireyde duygusal etkilere yol açan "tinsel çevredir. İşlev ise: bir iç mekânın amacını, kullanıcı gereksinmelerini ana dar, çizgileri ile biçimlendirecek bir olgudur. Mekân içindeki devinimi, gibi kullanım alanlarını, donatuların oranlarını, yerlerini ve biçimlerini ve belirleyebilmektedir.”(Kaptan, 2003:91)*

Sahnede uygulanan fikir farklı düzenlemelerde ya da mimari mekânlarda tekrar kullanılabilme özelliğiyle; “de monte” yapılabilir. Bu malzemenin kalitesinde ve yapısında farklı özellikler gerektirir. Bu durumda farklı farklı mekânların işlevselliğini bilmek gerekir. Sahneleme, sahnede bir çatışmayı irdelerken; öncelikle yer zaman mekân gibi dramatik olanın gereklikleri araştırılır. Böyle bir araştırma sahne tasarımcısı için zorunluluktur. Oyun kişinin yaşayan bireyler gibi mekâna bağımlı ortaya koymaya çalışır. Mekân çözümünde geçmişten gelen kültürel, psikolojik, sosyal ve en önemlisi çatışma unsurlarını irdeler. Bu anlamda disiplinler arası sanat olarak sahne tasarımı sanatsal alanları kapsar.

Teknik olarak sahne tasarımcısı nasıl çalışır? Başlangıçta bütün bu verileri mimari yöntemlerle eskiz ve teknik çizimle anlatmak zorundadır. Sahne tasarımcısı da mimari tasarımcıda maket çalışmalarlarıyla yaptığı işi özel ölçekli boyutlarda test eder. Maket tasarımı mekânsal düşüncelerin ilk temsilidir, kullanılan önemli bir teknik dildir, anlatılması zor olan karmaşık tasarımların anlatımını mümkün kılar. Yapılacak mekânsal çalışma eksiklikleri böylelikle uygulama öncesi test eder. Sonrasında oluşabilecek pahalı planlama hatalarının önüne maket yardımıyla geçilebilir.

Her iki teknik ve sanatsal alan yaşamsal kaliteyi hedefler. Sanatsal mekâna aşına olan birçok mimarın günümüzde sahneleme üzerine çalışmaları vardır.

*“Tasarımcı, yarattığı ve anlatım teknikleri ile somutlaştırdığı fikirlerini, kullanıcı, üretici ve diğer tasarımcılara doğru biçimde sunması gereklidir. Sunuş teknikleri de en az anlatım teknikleri kadar önemlidir. İki boyutlu çizimler, resimler ve eskizler dışında üç boyutlu sunum teknikleri de kullanılabilir. Maketler, rölyefler, ölçeğin*

*gerektirdiği nitelikte, renkli ve malzeme kullanılarak yapılabilmesi gerekmektedir.”(Kaptan, 2003:93)*

Sahnede dramatik metin vardır, ancak sahne tasarımcısının mekâna etkisi büyüktür. Nasıl bir bakış açısıyla gördüğü ve nasıl bir estetik algıyla sunduğu önemlidir. Sahneleme kolektif bir iş ve sanatsal yapıta,her alan özel bir katkı sunmaktadır. Böyle bir kapsamlı çalışmada iyi organizasyon,iyi teknik bilgi ve sanatsal bakışı gerektirir. Ve yine izleyicilerin duyularını uyaran bu çalışmalar; ses, ışık, aksiyon, hareket ve görsel çözümler üzerinde yoğunlaşır.Sahne mekânı her ne kadar mimari mekândan farklı ölçülendirilmiş mekânlar olsa da, yaşamsal konfor ve gelişim işlevi vardır.

*“Tasarım kavramları ve tarihsel alt yapının (sanat, iç mekân, mobilya ve mimarlık tarihi) yanında, yapı ve kuralları, malzeme ve kullanımı, ışık-renk ve aydınlatma, ses ve akustik, tesisat gibi fiziksel çevreyi oluşturan öğelerin ve konularının verilmesi gerekmektedir. Bu bilgiler, iç mekân tasarımı ile diğer tasarım disiplinleri arasındaki iletişimin kurulmasına da yardımcı olabilecek ve tasarlanan bir iç mekânın güvenli, konforlu olmasını sağlayabilecek kuramsal ve teknik bilgileri kapsamalıdır.”(Kaptan, 2003:94)*

Genellikle sahne mekânları özel durumlar dışında kapalı olarak tasarlanır. Teatral gösteri, opera, televizyon programı, konser ve platolarda film etkinlikleri için sahneleme mekânları oluşturulur. Çünkü bu mekânlarda belirlenen süreçlerde çalışma devamlılığı vardır. Set tasarımında İtalyan sahneden farklı arka planlarının oluşturulması gerekir. Her hangi kamera açısına uygun düzenlemeler seçilir, mekân sete dönüşür. Bu yönüyle set tasarımı görsel derinlik için de belirli ölçüleri zorunlu kılar. Sahne mekânında maddi gerekliliklerin önemi üzerinde durulmuştu, mekân boyutları arttıkça maliyet artar. Sahne mekânı mimari mekana montedir, bu durumda sanatsal olanın mimari unsurlarla etkileşimi kaçınılmazdır. Eğer mekânları ifade eden platolar kurulmuşsa aslına ya da istenilen fantastik öğelere uygun mekânsal düzenlemeler yapılır. Mimari mekânda da olduğu gibi sahnede sanatsal üretim teknik alanda günün verilerini kullanır, gösterinin daha etkin olmasını sağlar.Ancak mimari

mekânda olduğu gibi nesneyi yeniden oluşturmak değil, dramatik aksiyona uygunluğu her zaman ölçüt kabul edilir. Yani mekanda insan için maddi bir çevre yaratılır.

*“Yapı eylemi en yalın ve genel düzeyde, her boyutta eşyanın üretilmesi, başka bir deyişle, maddi çevre yaratılmasıdır... Oysa bütün ürettiklerimizin bir yapısı vardır. Bir sandalye, bir sepet, bir bardak da maddi çevremizin parçalarıdır. Bir eşyanın yapısı deyimi birçok anlamları içerir: eşyayı ayakta tutan sistemle onun biçimini ya da bu sistemin biçim haline gelişini, ya da o eşyayı bir bütün haline getiren bütün oluşlar arasındaki ilişkileri anlatır. Günlük konuşmalarda sağlam yapılı deyimi, uygulandığı durumlara göre, malzemenin, dokunun, iskeletin niteliklerini kapsar.”(Kuban, 1980:11)*

Sahne tasarımı; mimari yapı üzerine sahne mekanının planlaması ile başlayıp uygulamanın planlanmasıyla gelişir. Sahne mekânı yaratılırken proje aşamasında; özel ölçüleri, özel şartları öncelikle dramatik metin akabinde mimari unsurların belirlemesiyle başlar. Arena seyir yeri, orkestra çukuru, ışık köprüsü gibi İtalyan tipi sahnenin olmazsa olmazları vardır. Ancak herhangi bir hangar ya da boşluk da; gerektiğinde sahneye dönüşebilir. Geleneksel tiyatromuzda orta oyunu bugün yaygın uygulanan buluntu sahne ile gerçekleşmiştir. Seyirci ve mekân ayırımı, çoğu zaman iperle belirtilmiştir. Mimari sahnede ise bütün çözümler sahnenin cephesi (portal ağzı) bir perde ardında oluşur. Seyir sürecinde, sahnenin perde duvarı çerçeve sahnenin görünen yüzüdür. Seyircinin seyir yerini her açıdan iyi görebilmesi, sahne mimarisinde öncelik kabul edilmiştir. Başta da belirttiğimiz gibi dramatik olana hizmet etmeyen yani metinde işlevselliği olmayan unsur sahne için lüktür. Daimi kullanılacak nesnelere mekâna yerleştirilmesi sağlamlığını zorunlu kılar. Sağlamlık ise gösteri boyunca varlığını koruyacak ölçütlerdedir, bazen de örneğine uygun dayanıklı malzeme nesne yapımında kullanılır.

*“Herhangi bir eşyayı tanımlarken önce hangi gereksinmeyi karşıladığını, yani hangi amaçla kullanılacağını belirtiyoruz. Kullanılabilir olmanın birinci koşulu, eşyanın kullanıldığı amaca*

*uygun biçimde yapılmasıdır. Bir su kabının, bir iskemlenin, bir küreğin ya da bir hangarın yapacakları işe göre biçimlenişi (vardır ) ...iskemle için, üzerinde oturulabilmek, bardak için, içine su almak gibi, ilk tanımlanan istekleri karşılayabilme zorunluluğuyla sınırlı olur. Bu yüzden biçimin, kullanılma amacına, başka deyimlerle gereksinme ve işleve uygun olması gerekir. Bu bağlılığın koşulları, çok yönlüdür... Herhangi bir eşyayı tanımlarken, onun yapıldığı malzemeyi de belirtmek gerekiyor. Sobanın ateşe dayanan, çatının su geçirmeyen, yastığının yumuşak, örsün ise sert malzemedeki yapılmaları zorunludur. Bu gözlemden, herhangi bir eşyanın, kullanılacağı amaca uygun bir malzeme ile yapılması gerekliliği ortaya çıkar.”(Kuban, 1980: 11)*

Klasik sahne tipinde perde ardındaki derinlikler tasarımcı için esneme imkânı sunar, bu kısımlar yeniden ölçülendirmeye müsait alanlardır. Sahne mekânına büyük boyutlu mekânların özel uygulamalarla taşınabilirliğini sağlar. Çoğunlukla derinliğe yerleştirilmiş görsel ya da mekân ayrıntılarının optik oyunlarla bütünleştirilmesinden faydalanılır. Bu sahne tasarımcısının illüzyonist çözümleriyle neticelenecektir. Nesnelere aksiyona göre yerleştirilmesi estetik kaygı dışında işlevsel gereklilikleriyle de tanımlanır. Gereksiz hiçbir nesne ve ya mimari ayrıntı dekora yerleştirilmez. Bu dekor üzerinde saptamalar ve malzeme seçimi, renk tasarımcıyı tanımlasa da teknik bilgi ile harmanlanır. Yani mimari mekânın çözümleri temel alınır. Örneğin sesin uygun teknik şartlarda sunumu; mimari yapının profesyonel düzenlenmiş akustik özellikleriyle sağlanır. Seyirciyi rahatsız etmeyecek ve istenilen duyguya ters düşmeyecek, ses özellikleri tekniğin gerekli hassasiyetle oluşturulmasına bağlıdır. Ayrıca mekânda sesin yankılanmasını önleyecek özellikle duvarlarda ses yutucu materyallerin düzenlenmesi tamamen mimarın sorumluluğundadır. Bu tarz ayrıntılar eklenmemişse talepler doğrultusunda gerekli düzenlemeler yapılabilir. Mimari sahne amaç değil araçtır, sanatsal mesaj onun üzerinde çalışan sahne tasarımcısına aittir. Bu nedenle sahne mimarı üzerine gerekli düzenlemeleri yaptıktan sonra kolektif sanat olan



sahne tasarımı birçok ayrıntı üzerine tek tek çalışır. Sahnede bir çeşit yaşayan tablo oluşturur. Bu kolektif çalışmalar sahne tasarımcısının imzasını taşır.

*“Bir ressamın eskizi tamamıyla kişisel bir belgedir; fırça vuruşları, el yazısı gibi kişiye özgüdür. Bunları taklit etmek bir sahtekârlıktır. Mimaride ise böyle bir durum söz konusu değildir. Mimar isimsiz olarak geri planda kalır. İşte burada yine bir tiyatro prodüktörü gibidir. Çizimleri kendi başlarına bir sonuca varmazlar, bir sanat eseri değildirler; sadece yapıları gerçekleştirecek ustalara yardımcı olan bir yönergeler dizisi gibidirler. Mimar kişisel üslubunun yansımadığı planlar ve daktiloyle yazılmış yapım talimatnameleri verir. ...Yapı, star oyuncular olmayan bir film gibi üretilir. Tüm rollerin sıradan insanlarca oynandığı belgesel bir film gibidir... Diğer sanatlarla karşılaştırıldığında tüm bunlar oldukça olumsuz görülebilir; mimari bir insandan diğerine, yakın ve kişisel bir mesaj iletmez; duygusal bir duyarlılıktan tamamıyla yoksundur. Ancak bu gerçek, olumlu bir şeye yol açar. Mimar, bir eskiz ya da kişisel bir çalışmadan çok daha bitmiş ve belirgin bir biçim bulmak zorundadır.”(Rasmussen 1994,15)*

İnsan değişen ve gelişen varlıktır. Bu nedenle her alanda olduğu gibi tekniği yoğun kullanan sanatsal alanlarda yeniliğe açık olmalıdır. Sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi mekânsal olarak ortaya koymanın en etkili yolu sahnelemedir. Bir sahne: dramatik metnin hayat bulduğu alanı ifade eder. Sahne; mekân, nesne insan etkileşimini araştırır ve problemleri irdeler, günlük yaşam için yaşayan çözümler üretir. Sahne tasarımcıları buna gerekli şartları bulmakta ya da oluşturmakta, mevcut mimariyle zorunlu etkileşim yaratmaktadır. Mimari yapılar içindeki sahne mekânları kültürel faaliyetlerin olduğu, çeşitli etkinliklerin yapıldığı toplumsal olmaya uygun, mekânlardır. Bu nedenle mimari mekân sahne mekânı olarak daha alansal kapsamlı çözümlenmeleri gerektirir. Sahne değişimi, ses efektleri, ışıklama özellikleri ve gerçekdışı yanılısamalar için sahne mimarisinde önemli ayrıntıların önceden yapılması ve mimari boşluğu olan salonlar gerekir. Antik çağlardan beri sahne mimarı, seyircilerin performansı

iyi görmesi, işitmesi üzerine kurgulanmıştır. Sahne mimarları derinliğini mimari yapıya yerleştirir ve sahne tasarımcıları ise öncelikle çalışacakları mekânı tanımakla sanatsal üretime başlarlar. Ele aldıkları konu üzerinden yeni mekânları oluşturur, oluşan mekân artık her şeye dönüşebilir; derinliğe yerleştirilen birçok unsurla (sürgülü paneller gibi) çoklu çözümler üretir. Metinden hareketle ve Denemelerle mekânsal bilginin sentezi son biçimiyle ortaya çıkar. Bu uygulamalar sahne tasarımcısının müdahalesiyle görsel algıyla uyumlu, deneysel düzeni getirir. Sahnelemenin faaliyet alanları teknolojiye bağlı olarak son yıllarda önemli ölçüde genişlemiştir. Sahneleme; seramik, resim, müzik, dans yanında mimari gibi teknik alanları da yoğun kullanır. Mimari unsurlarda her ne kadar oturmuş ışıklandırma bilgisi olsa da; ışık oyunları için sahneleme laboratuvar işlevi görür. Çeşitli mekânlarda hareketi, gündüz ve geceyi aynı anda, deneyimlemek hiçte zor değildir. Sahne tasarımı; mekânlar üzerinde çalışır, yoğun bir sanatsal iletişim oluşturur. Oyuncuların sahne mekânının deneyimlemesi seyirci için mekânsal iletişimde önemli ve araştırmacı bir yoldur, ancak mimarlığın estetik yapısıyla ilgilenmezler. Çünkü “olan” yanında olabilecek olan da deneyimlenir. Sanatsal anlatımın yoğun ifadesini gerçekleştirmek mimari unsurların sunduğu avantajlar ve performanslara uygunluğuyla şekillenir. Teknik çözümlerin sanatsal materyallerle harmanlanması sonucunda ortaya çıkan bu tasarımlar ilgi çekici bir etkiyi getirir. Bu nedenle sahne tasarımcıları mimarideki gelişmeleri de takip etmek ve malzeme bilgisini her daim güncellemek zorundadır. Yeni tekniği ve malzemeyi sanatsal görüşüne katarak, yeni estetik yönelimler sunmalıdır. Bu sanatsal ve bilimsel alanların; deneyime her zaman ihtiyacı vardır. Ayrıca sahneleme araştırmaları; mekânları denemek ve geliştirmek için fırsatlar sunmaktadır. Bununla birlikte mimari yapılar sahne tasarımcılarının fikirlerini destekleyen ve yenilikleri üreten öğelerle donatılmalıdır. Mimari mekân insanın yaşam kalitesini sağlamak, sahne mekânı ise yaşam kalitesini sorgulamak için tasarlanır. Mimari mekânlar akım özellikleri yanında siyasal etkilerinde izlerini taşır. Ancak görünüş itibarıyla tarihi ve modern

olarak iki sınıfta tasnif etmek mümkündür. Mimari mekânın doğası; durağan değişmeyen, yaşam boyu figür özelliğinde, sahne mekânı ise canlı gösterilere, interaktif sunumlara dâhil olur. Bu anlamda sahneleme mimari alanların tüm bulgularını ve tasarımlarını referans bilgi alır, ayrıntılı bir çalışma sonucunda sahne mekânı olarak yansıtır. Mekân sahnede metnin gerekliliğine göre her tasarımcıda yeni sanatsal yoruma dönüşür, bu nedenle aynı fikir etrafında defalarca, başka tasarımcı elinde farklı farklı şekillenir.

## **KAYNAKÇA**

- Kaptan, B. Burak; 20. Yy'deki Toplumsal Değişimler Paralelinde İç Mekân Değişimi Eğitiminin Gelişimi, Anadolu Üniv. Yay.,Eskş. 2003 S.1
- Kuban, Doğan;Mimarlık Kavramları Yem Yay., İstanbul1980 s.15
- Rasmussen Steen Eiler, Yaşanan Mimari,Remzi Kitapevi,İstanbul 1994, s.15
- [https://publik.tuwien.ac.at/files/PubDat\\_214431.pdf](https://publik.tuwien.ac.at/files/PubDat_214431.pdf) 22.05.18
- <https://www.detail.de/artikel/nicht-jeder-mensch-braucht-dieselben-farben-13324/>) Karl Lorenzini 22.05.18
- [http://rssiudies.com/Makaleler/1912899858\\_210-223-g%C3%B6k%C3%A7en%20sahmaran.pdf](http://rssiudies.com/Makaleler/1912899858_210-223-g%C3%B6k%C3%A7en%20sahmaran.pdf)Şahmaran Can 01.11.2018

## BÖLÜM 3:

### POSTMODERN DÖNEM SANATINDA YENİ KAVRAMSAL ARAYIŞLAR

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ŞAHMARAN CAN

Kökeni Marchel Duchamp'ın 1917 yılında yaptığı "Çeşme" adlı yapıta kadar giden kavramsal sanat (Conceptual art), görsellikten ziyade, zihni bir imge yaratmayı amaç edinen ve sanatı tüm yönleriyle sorgulayan, irdeleyen bir anlayış çerçevesinde oluşmuştur. Söz konusu anlayışla üretilen yapıtlar, geleneksel estetik kurallar çerçevesinde değil, hazır malzemeler, ses kayıtları, video görüntüleri vb. ile elde edilirler. Sanatta, biçimsel devrimin ötesinde gelişen bu yaklaşım, birçok sanatçının geleneksel sanat eserini yeniden ele almaları için ilham kaynağı olur. Tuval üzerine yapılan resimler veya heykeller yerine, sıradan, hazır eserler (ready-made) sergi salonlarında yerlerini almaya başlar.



**Resim 1.** MarchelDuchamp, "Çeşme", Enstalasyon, 1917

Kaynak:[http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202\\_art-duchamp.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.shtml)

Kavramsal sanata öncülük eden "Çeşme", o günün avangard sanatçıları için bile kabul edilemez bir yaklaşım olmuştur. Duchamp'a kadar oluşmuş sanattaki gelişme, sanatsal ifade biçiminin, yalnızca, biçimsel düzeyde gözden geçirilmesine olanak vermiş,"Çeşme" ile birlikte bu, sanatın üzerine yeniden düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymuştur.

Kavramsal sanat, modernizm açısından da bir son noktadır. 1960'lara gelindiğinde, Clement Greenber'in "sanat için sanat" görüşüne karşı doğan bir tepkiyle retinal resme tepkiler çoğalmaya başlar. Bu durumda, cismi olmayan bir sanat yapıtının nasıl olacağı önem kazanır. Bu soruya en radikal yanıtları vermeye çalışan Art & Language (Sanat ve Dil) grubu olur (Giderer, 2003: 150). Çalışmalarının çoğunu 1963-1967 yılları arasında üreten bu grup, sanat çözümlmelerini diğer kavramsal sanatçılardan daha ileri götürür.

Michael Baldwin, Terry Atkinson, Harold Hurrell ve David Bainbridge gibi Sanat ve Dil grubuna dahil olan İngiliz sanatçılar, sanata dair önemli sorunlar üzerine geliştirdikleri yeni fikirlerle Art & Language adlı bir dergi çıkarırlar. Sanatın uygulamadan teoriye dönüşü, sanat hakkında yaptıkları tartışmalarla bu dergi sayesinde yayılır. 1968 yılında İngiltere'de çıkardıkları Art & Language adlı derginin Amerikan editörü olan sanatçı Joseph Kosuth'un gruba katılımıyla birlikte, sanatçıların Kavramsal Sanat yönünde sergi salonlarında gösterime sunulacak sanat nesnesi oluşturmak yerine, tartışmalar vasıtasıyla sanat kavramlarını irdelemeleri gerektiği savunulur. Sanat üzerine yapılan bu tartışmalar, sanatsal pratik ile sanatsal kuramın

örtüşmesine imkan sağlar (Atakan, 2015: 46). Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un ve Terry Atkinson'un Kavramsal Sanat üzerine gerçekleştirdiği çözümler sanat için önemli donelerdir. J. Kosuth'a göre, sanat her çeşit formun ötesinde, kavrama dahil olduğu sürece etkin olur. Birey sanatçı olmak, sanatın temelde ne olduğunun sorgulanması ile eşdeğer olmaktadır. Önemli olan estetik formdan çok sanatın fonksiyonudur. Asıl amaç, ironik ve alegorik bir dil kullanarak izleyeni düşündürmeye yönlendirmek ve sanatı tartışmaya açık hale getirmektir (Atakan, 1997: 44-59). Atkinson ise, görsel sanatçıların geleneksel olarak yapıt ürettiklerini ve sanat nesnesinin, yapıt anlatan bir dil desteğine ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Kavramsal sanatın, sanat nesnesi üretmekle sanat kuramını birleştirdiğinden bahsetmiş, sanatın tanımının, hem üretilmiş olan nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek şekilde olması gerektiğini savunmuştur. Sanatçı, daha ileri giderek bir sanatçının yazdığı metnin sayfalarını çerçeveleyerek sergilemesi durumunda görüntünün önemli olmadığını söylemiştir (Atakan, 2015: 47).



**Resim 2.** Joseph Kosuth, "Bir ve Beş Saat", Enstalasyon, 1965

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-exhibition-version-t07319>

Bu sanatçıların söyleminde, daha önce Dada'da karşılaştığımız, sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı bir meydan okuma vardır. İlki, sanatsal kavramı özel bir formda üretilmiş nesne fikrinden ayırştırmak, ikincisi ise, sanatın imtiyazlı bir değerde olduğu fikrinin kabul edilmemesi düşüncesidir. Sanatçılar, kavramsal sanatın geleneksel anlamdaki sanat fikrine karşı bir tutumla, sanatın müstesna bir nesne ve özel bir yerle kısıtlanamayacağı görüşünü savunarak, sanatın sınırlarını sorgularlar.

### **Kavramsal Sanatın Uzantıları ve Postmodernizm**

1970'li yılların sonlarında yaygınlık kazanmaya başlayan postmodernizmle, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin boyutları değişmiş, iletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerle, Soğuk Savaş sonrası Amerika Birleşik Devletlerinin egemenliğinde şekillenen yeni dünya düzeninin, ekonomik ve kültürel küreselleşmenin etkileri sanata yansımış, bu yansımalar, sanatı tek bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramayı olanaksızlaştırmıştır.

Jean François Lyotard'ın 1979 yılında yazdığı "Postmodern Durum" adlı kitabında öne sürdüğü gibi, modernist düşüncenin savunduğu büyük anlatıların ve insanlığın bilimle ilerlediği görüşü sona ermiştir. Modernizmin de sonuna işaret eden Postmodern düşünürlerin görüşlerine göre, Postmodern Sanat, iktidarın kurumlarda ve ağır geleneklerde varlık bulması sorununa parmak basarak sanatsal yapının form ve üslup açısından bütünlüğüne ve birey sanatçı kültüne karşı gelir; avangardın zayıflayarak kurumların eline düşmesini kabullenmek yerine modernist sanatı ve avangardı eleştirir. Karşıt



sanat uygulamalarının formunu ve modellerini yeniden düşünmeye çalışır. Bu çerçevede, tek-değerliliğin karşısına metinler arasılığını koyar. Modernizmin sanatçıya ve bireysel üslupçuluğa verdiği öneme karşın, Postmodernizm, biriciklik, orijinallik, özgünlük gibi modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımlarla hareket eder. Sonuç olarak, postmodern dönemde görülen sanatsal yaklaşımların tümü, belli bir mecraya bağlı kalmaksızın, resim, heykel, fotoğraf, enstalasyon gibi farklı biçimlerle yeni bir kavramsal sanatın doğmasına katkıda bulunmuş, tek bir sanat dalının, örneğin resmin, egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayış geliştirmiştir (Antmen, 2016: 275-277). Düşünür Benjamin Buchloh'un 1989 yılındaki tespitlerine göre de, dönemin kavramsal sanatı zamanının en radikal sanatıydı. Çünkü, diğer sanatsal üsluplardan farklı olarak alışılmış görsel biçimlere karşı çıkmış, biçimin de ötesinde kurumlarla ilgili bir mesele haline gelmiştir. Yepyeni sanatsal üretme koşullarını devreye sokarak; sanat, becerilerden arındırılmış, tam bu noktada en uç görsel biçimlere bürünmüştür (Artun ve Öрге, 2017: 29).

1980'li yıllar bu bağlamda bir dönüm noktasıdır. Kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, yaşanılan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, sanatçıların sanatsal ifadelerinde varlık bulmuş, bu yıllarda sanat, çok çeşitli akımlar, eğilimler, oluşumlar şeklinde çoğulcu bir anlayışla gelişmiş, geleneksel olan resim ve heykelin de kavramsallaşmasında büyük bir rol oynamıştır.

## Postmodern Yeni Kavramsalcılık

Postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı 1980'li yıllarda dikkat çekmeye başlayan "Postmodern Yeni Kavramsalcılık", sanatsal biçimcilikten çok toplumsala odaklanan, ırk ayrımcılığından cinsiyet ayrımcılığına vs. uzanan özde iktidar ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları araştıran sanatçıların uygulamalarıyla şekil almıştır.

Bu bağlamda, sanat nesnesinin, sosyo-ekonomik, kültürel ve cinsel bir metafor olarak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren evrildiği, son zamanlarda sıkça başvurulan yapıbozumcu okuma önerilerinin çok yönlü analiz edilerek sanata dahil edildiği söylenebilir. Jameson'a göre, sanat yapıtının, tekil, ayrıcalıklı statüsünden başka, sanatçının pozisyonunda da köklü bir değişim meydana gelmiştir. Foucault ve Barthes'in savlarını referans gösteren postmodern yaklaşımlarda, sanat nesnesine atfedilen ayrıcalık sona erdirilir. Böylece sanat, müze ve galerilerden kurtularak sokağa taşınır ve ayrıca, sanatın kültürel problemlere yanıt veren bir olguya dönüştürüldüğü gözlenir (Şahiner, 2013: 187-188). Bu oluşumlar sonucunda, toplumsal alanda yaygınlık kazanmış basmakalıp değer yargılarının, alışkanlıkların, klişelerin içinde var olan alt anlamları okumaya yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeleri sahiplenerek, temellük ederek dönüştürmeyi, belirli imgelerden yeni anlamlar çıkarmaya çalışarak yeni bir sorgulama sürecine girmeyi amaçlamışlardır. Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster'a göre, postmodern sanatçı, bu nedenlerle bir tür gösterge manipülatörüdür. Birey sanatçı kültürüne karşı çıkarken orijinal, biricik

sanat yapıtı olgusunu dışlayan Yeni Kavramsalcılar, yaşadığımız dñyanın görsel kùltürünün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir(Antmen, 2016: 277).Postmodern süreçte,yapıbozumcu kuramsal yapıların ele alınmasıyla birlikte, kendine mal etme yöntemini (Temellük) řiar edinen sanatçılar, kimi zaman sanat nesnelерinin orijinallik, biriciklik olgusunu sorgularken, kimi zaman da bu tartışmaların merkezine sanat tarihinin oluşum biçimini koyarak, yeni bir okuma tarihi oluşturmaya çalışırlar. Bu anlamda, Yeni Kavramsal Sanatçılar, avangardın kimi formlarını birebir alarak veya birparçasını kopyalayarak sanat tarihine, eskiye göndermeler yaparlar. Bu yönüyle, Yeni Kavramsalcıların kendilerine yönelik eleştirileri de kapsayacak biçimde süregiden bir modernlik soruşturması ve tartışması içinde oldukları söylenebilir.

### **Yeni Kavramsalcılar**

Birey sanatçı kùltüne karşı çıkan, tek, biricik, orijinal sanat yapıtı olgusunu dışlayan Yeni Kavramsalcılar sanat tarihinden yararlanmış, film ve medya dñyasından birebir alıntılar yapmış, kimileri çalışmalarını feminist eleştiri üzerinden oluşturmuş, kimileriye kendi kişisel geçmişlerini yabancılaşma, bölünme ve ötekilik kavramları üzerinden politize ederek sergilemiş, bu sanatçıların çoğu toplumu uyarmak adına çalışmalar üretmişler ve bu irdelemeleri yapısökümcü bir anlayışla gerçekleştirmişlerdir. Mike Bidlo, Hans Haacke, Sherrie Levine, Kutluğ Ataman, İnci Eviner, Deniz C. Koşar, Canan şenol,Cindy Sherman, Thomas Lawson, Barbara Kruger, Richard Prince, Hannah Wilke, Mary Kelly, Mona

Hatoum, Shirin Neshat, Tracy Emin, Damien Hirst, Jenny Holzer, David Salle, Louise Lawler, Andrea Fraser, Fred Wilson, Victor Burgin, Liam Gillick, Gillian Wearing, Michael Landy gibi sanatçılar örnek verebileceğimiz önemli isimlerdir. Şüphesiz sanatçı örnekleri çoğaltılabilir, fakat makalede adı geçen sanatçılar Postmodern Yeni Kavramsalcılığı ve kendine özgü yapısal formunu anlamamız açısından oldukça güçlü referanslar içermektedir.

Örneğin, sanat tarihinden sahiplendiği işlerle kendi işleri arasında ilişkiler kurup çalışmalar üreten sanatçı Mike Bidlo (1953-), modern dönemin önemli sanatçılarından çalışmalarını kopyalamasıyla "Yeni Kavramsalcı"lar arasında yerini almıştır. Önemli sanatçıların eserlerini biçim ve tekniğine sadık kalarak yeniden üretmiş ve eserini kopya ettiği sanatçının yapıtı değildir diye isimlendirerek sergilemiştir. Örneğin, Brancusi, Picasso, Pollock, Warhol, De Kooning'in yapıtları üzerinden yeni yapıtlar üretmiş, bu yapıtlarda sanatçının sanatçı kimliğini ve özgün yapıt kavramını sorgulamıştır.



**Resim 3.** Mike Bidlo, "Picasso Değildir!", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1986  
Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/mike-bidlo/not-picasso-dora-maar-sitting-1939-8wYmGmsyz6lDndJut6elgA2>

Hans Haacke (1936-), bazen kurumlarla ilgili belgeler üzerinden bazen de sanat tarihinden önemli sanatçıların yapıtları üzerinden çalışmalar üretmiştir. Amacı, sanat piyasasını, sanatın arka odasında nelerin döndüğünü, sanatı destekleyenlerin sınıfsal kimliklerini, destekleme nedenlerini ortaya sermektir. Baudrichard'ın Ektazisi ve Kırık R. M. adlı yapıtları bunlar arasındadır. Haacke, Baudrichard'ın Ekstazisi'nde ünlü simülasyon kuramının sahibi sosyolog Jean Baudrillard ile Duchamp'ın Çeşme'sinin üzerine attığı R. Mutt imzasının Richard'ını birleştirerek "Baudrichard" ismini yaratır. Burada Richard isminin Fransızca "zengin cimri" anlamına gelmesi, ekstazinin ise Baudrillard'ın metinlerinde kullandığı bir kavram olması ayrı bir katman olarak karşımıza çıkar. Yapıtta, ütü masası üzerinde yaldızlı bir pisuar bulunmaktadır. Sanatçı, pisuara hortum ekleyerek pisuarı gerçek bir çeşme konumuna sokmuştur... (Yılmaz, 2012: 207-209). Sanat tarihine geçmiş eserleri kendine mal edip, son derece güçlü bir göstergeye dönüştürerek çalışmalarını üreten Haacke, bu yönüyle izleyicinin sanatı ve sanatçıyı sorgulamasına olanak tanımaktadır.



**Resim 4.** Hans Haacke, "Baudrichard'ın Ekstazisi", Enstalasyon, 1988

Kaynak: <http://search.it.online.fr/covers/?p=57>

SherrieLevine (1947-) de Marcel Duchamp, Fernand Leger, Van Gogh, Brancusi gibi ünlü erkek sanatçıların eserlerini sahiplenerek yapıtlar üretmiştir. Örneğin Duchamp'ın ünlü eseri "çeşme"yi bir kaç kere sahiplenerek hazır-yapıt kavramını sorgulamıştır. Brancusi'nin "Yeniden Doğuş" adlı eserini siyaha boyayarak "Siyah Yeniden Doğuş" adıyla sergilemiş, kopyalayarak ırkçılığa, siyah beyaz ayırımına göndermede bulunmuştur. Mike Bidlo'da olduğu gibi sanatta özgünlük, biriciklik düşüncesini savunan modernlik projesini eleştirmiştir.



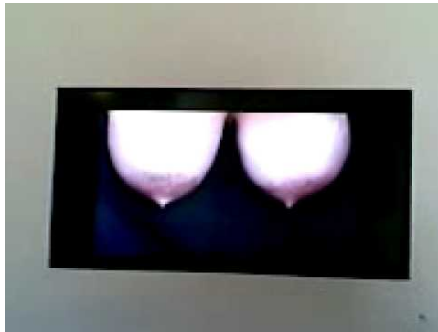
**Resim 5.** SherrieLevine, "Çeşme-Buda", Enstalasyon, 1996  
Kaynak: <https://www.icaboston.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha>

Başkalarına ait yapıtlar üzerinden çalışmalar üreten bir başka sanatçı Deniz C. Koşar (1983-), çalışmalarında sanat nesnesinin ve onun durduğu alanın kavramsal analizini sorgulamayı tavır haline getirmesiyle tanınmaktadır. Yeni Kavramsal anlayışla ürettiği "Sanatçı ile Diyalog Kurunuz" adlı enstalasyonunda, Duchamp'ın "Çeşme" adlı yapıtındaki pisuarı minik boyutlarda çoğaltarak sergilemiş, isteyen izleyicilere bedava dağıtmıştır.



**Resim 6.** Deniz C. Koşar, "Sanatçı ile Diyalog Kurunuz", Enstalasyon, 2008  
Kaynak: <https://denizckosar.com/Sanatci-ile-Diyalog-Kurunuz>

Canan Şenol (1970-), iktidar mekanizmalarını ve toplumsal cinsiyet üzerinden kadın bedeninin denetimini sorguladığı çalışmalarıyla tanınmıştır. Canan Şenol da Duchamp'ın "Çeşme"sinden yola çıkarak oluşturduğu "Çeşme" adlı videosunda, ikonlaşmış Duchamp eseri üzerine yeni tartışmalar açar. Sanatçının doğum sonrasında gerçekleştirdiği, siyah bir fon üzerinde memelerini yakın planda gösteren ve sadece meme uçlarından damlayan sütün sesinin duyulduğu video çalışmasında, beden, cinsellik, bereketlilik ve beslenme gibi kavramlar irdelenmiş, Türkiye'de 1990'ların sonlarında üretilen cinsellik konusundaki eleştirel eksikliğe ve zamana meydan okuyan yapıtlara tepki gösterilmiştir (Yaman, blogspot).



**Resim 7.** Canan Şenol, "Çeşme", Video, 2009  
Kaynak: [https://www.google.com/search?q=canan+%C5%9Fenol+eserleri&source=nms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjf0tPb2r\\_fAhUKtlSKHcj4AC4Q\\_AUIDigB&biw=](https://www.google.com/search?q=canan+%C5%9Fenol+eserleri&source=nms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjf0tPb2r_fAhUKtlSKHcj4AC4Q_AUIDigB&biw=)

Sanat hayatına resim eğitimiyle başlayıp sonrasında fotoğrafa yönelen sanatçı Cindy Sherman (1954-), farklı planlarda, değişik giysi ve makyajlarla kendini değiştirdiği fotoğraf karelerinde yerini almıştır. Sherman, kendisini kadın kahramanlara dönüştürdüğü fotoğraflarında, kadınlara yüklenen klişe rolleri sorgulayarak kendisine dayatılan kadın rol modellerle ve benliğini inşa eden tüm ana etkenlerle bir hesaplaşmaya girmektedir. "Tarihi Portreler" adını verdiği bir dizi fotoğraf çalışmasında, klasik portre resimlerinde yer alan kadın imgelerinin, Sherman'ın benliğinin araya girmesiyle değişime uğradığı görülmektedir. Fotoğraflarda görüldüğü gibi sanatçı, cinselliğe özgü farklı bakış açılarını bu kadın imgelere taşıyarak, kendi kimliği ve cinselliği ile olan savaşımını sanat tarihinden seçtiği portrelerle temsil etme çabasına girmektedir.



**Resim 8.** Cindy Sherman, "Tarihi Portreler", Fotoğraf, 1989

Kaynak: <https://www.google.com/search?q=history+portraits+cindy+sherman&biw=1600&bih=768&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=uYx7->

1970'li yıllardan beri tüketim ve gösteri kültürünün sunduğu görsel belleği kendine mal edinen sanatçılar arasında yer alan Thomas Lawson (1951-), medyanın temsil biçimlerini ironik bir yaklaşımla



taklit ederek, görsel stereotiplerin ne denli ideolojik olduğunu göstermiştir. İzleyicinin bilinen imgelerle "asimile edilişi"ni engellemeye çalışmıştır (Antmen, 2016: 279).



**Resim 9.** Thomas Lawson, "Yeni Dünya", 2008 **Resim 10.** Thomas Lawson, "Yeni Dünya İkizler", 2008

Kaynak: <http://flavorwire.com/26853/pic-of-the-day-thomas-lawsons-new-world>

Sanat dünyasındaki hem kural kırıcı hem de kural yapıcı birkaç kişiden biri olan Lawson, 1950'lerin sanat eleştirmeni Clement Greeberg'in New York Sanat Okulları'nın biçimlendirici markasını temsil eden soyut form ve renk anlayışlarını kullanmaya devam etmesine rağmen, çalışmalarını günümüz medyasına ait görüntülerden seçmesiyle, Yeni Kavramsalcılar arasına girmiştir.

Sanat üretimlerine New York'ta devam eden sanatçı Hannah Wilke (1940-), beden sanatıyla gerçekleştirdiği çalışmalarında kadının duygu ve fantazilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat tipinin doğmasını amaçlar. "Yıldızlaşmış Nesne Serisi" adlı işinde Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını çıplak vücuduna yapıştırmasıyla bedeninde gerçekleşen değişim ile

harflerdeki küçük bir değişiklik ya da oynamayla bir sözcüğün ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurar. Kendini yaralama yıldızlaşmaya dönüşür. Wilke, kendini nesneleştirirken, bakışı ve duruşuyla her şeyini ortaya döken biri olarak bir striptizciyle özdeşleştirilen özellikleri benimseyerek, niyeti konusunda izleyeni alaya alıyor gibidir... Wilke'nin sanat eseri ayartıcı bir eleştiriyi mi yoksa heyecan verici bir ayartma mıdır? (Antmen, 2010: 257-258). Performansından da anlaşıldığı üzere sanatçı, geleneksel sanat pratiklerine ve kültürel varsayımlara meydan okuyarak, Postmodern Yeni Kavramsalcılar arasında yerini alır.



**Resim 11.** Hannah Wilke, "S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nden" 1974-82

Kaynak: [https://www.google.com/search?q=+HannahWilke&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjWjMm83b\\_fAhXvkIsKHfuzAAgQ\\_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgrc=W1DWi2GpMqXf1M](https://www.google.com/search?q=+HannahWilke&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjWjMm83b_fAhXvkIsKHfuzAAgQ_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgrc=W1DWi2GpMqXf1M):

Sanat üretimine Londra'da devam eden sanatçı Mary Kelly'nin (1941-) "Doğum Sonrası" adlı çalışması Tickner'e göre, Luce Irigaray'ın henüz oluşmamış kadın olarak tanımladığı, süreç içindeki cinsellikle uğraşır. Bu uğraşıda, kesintisiz ya da sorgulanmayan anlam üretimi ve bu anlamların öznelerinin belirlenme süreçleriyle, kültürel hegemonyaya karşı sürekli bir meydan okuma vardır. Kelly, bu çalışmasında çocuk doğurma ve çocuk yetiştirme gibi kadın

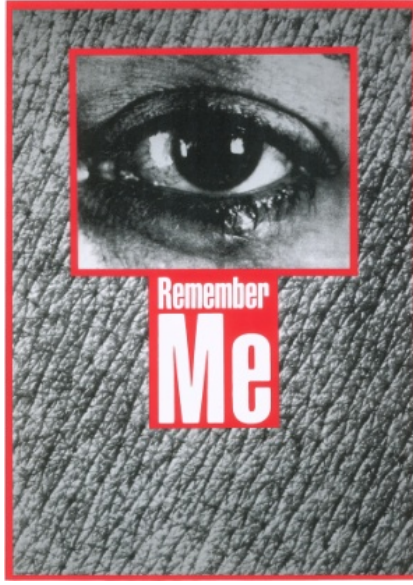
deneyimlerini işler. Sosyal olarak inşa edilmiş annelik kavramına dayanan ve psikanalitik bir perspektifle üretilen Kelly'nin işi kuramsal ve ideolojik ağırlıklıdır (Antmen, 2010: 66-67).



**Resim 12.** Mary Kelly, "Belge VI, Doğum-Sonrası Belgesi'nden Kesit, 1977-78  
Kaynak:[https://www.google.com/search?biw=1600&bih=768&tbn=isch&sa=1&ei=b6AkXJPxMYyIrwSr4igAw&q=mary+kelly+artwork&oq=Mary+Kelly+&gs\\_l=](https://www.google.com/search?biw=1600&bih=768&tbn=isch&sa=1&ei=b6AkXJPxMYyIrwSr4igAw&q=mary+kelly+artwork&oq=Mary+Kelly+&gs_l=)

Pek çok feminist sanatçı bedenlerini kullanarak sanat tarihinin gözden geçirilmesi için performanslar düzenlerken, Kelly, kadınların göz önünde olmayan gündelik deneyimlerine doğrudan bakar. "Doğum Sonrası" adlı çalışmasında kağıtlar üzerine el yazısıyla yazılmış her bölüm, çocuk yetiştirmenin zorluklarını anlatan, araştıran samimi metinlerle doludur.

Barbara Kruger'ın (1945-) yapıtları, teknoloji ile kurduğu bağlar yardımıyla ilişkili temsil meselesine yönelttiği ironik sorularla doludur. Sanatçı, çalışmalarını kendine malederek, kopyalayarak oluşturduğu yöntemlerle gerçekleştirmiştir. Kruger'ın, medya dünyasına ait hazır imajlarla bezeli işleri, kitle iletişim kültürüyle yüksek sanat arasındaki kesişim noktasında konumlanır (Şahiner, 201: 181).



**Resim 13.** Barbara Kruger, "Beni Hatırla", 1988  
Kaynak: <http://www.womenartists.info/barbara-kruger>

Kruger, kariyerinde ilerledikçe, yapıtları mekana özel teçhizatlar ve video görüntülerini kapsayacak şekilde genişler, sosyo-kültürel ve politik eleştirilerde sağlam bir temel oluşturur. Postmodern feminist sanatın yanı sıra Yeni Kavramsal sanata da dahil olan sanatçı, izleyiciyle iletişim kurmak ve çağdaş koşulların sorgulanmasını teşvik etmek için karakteristik zekası ile doğrudan yorumlamaları birleştirir. Yapıtlarının her unsuru, sanatsal anlatımlara ve postmodern hayatın yönlerine karşı bir protesto olarak son derece önemlidir.

İngiliz sanatçılardan Michael Landy (1963-) ise, sanat yapıtları da dahil tüm mal varlığını, parçalara ayırarak imha ettiği "Çöküş" adlı performansında, iki hafta boyunca her bir kıyafetini, aşk mektuplarını, sanat eserlerini, babasından kalan ceketlere kadar tüm mal varlığını 12 asistanıyla birlikte paramparça ederek tahrip etmiş, bu performansını

David Bowie ve Joy Division'ı dinlerken gerçekleştirmiştir. Tahrip etme sona erdiği zaman Lawler, üzerindeki giyisiden başka hiçbirşeye sahip değildir. Daha öncesinde kimse dünyevi eşyalarını tahrip edip sergileyerek tüketim kültürünü bu denli provokatif bir biçimde eleştirmede için, bu performans, İngiliz sanatının bir başyapıtı olarak kabul edilir.



**Resim 14.** Michael Landy, "Çöküş", Enstalasyon, 2001

Kaynak: <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/michael-landy-art-bin/>

Luise Lawler (1947-), sanatın ticari dolaşıma girdikten sonra mecrasını gözler önüne seren çalışmalarıyla, Postmodern çıkışların en karakteristik özelliklerinden biri olan kurumsallaşmış sanata, sergi salonlarına, müzelere, akademik beğenilere, sanat eserlerinin sınırları çizilmiş görsel nesnelere karşı bir saldırıyla yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Özerk, kurumsallaşmış sanata yönelik bir saldırıdır bu. Sanatçının kurumsal eleştirisi, müzelerdeki tarihsel ve toplumsal anlatıların nasıl kurgulandığı üzerine ve beğeni ölçütlerinin nasıl belirlendiğine dair sorgulayıcı bir sanatsal pratik biçimiyle bezelidir. İşleri çoğunlukla, Müze ve galerilerin otoritesini sorgulayıcı

işlerdir. LouiseLawler'in "Neden Resimler?" adlı çalışmasında görüldüğü gibi sanatçı, sanat piyasasını, arkasındaki güçleri, müzelerde, depolama tesislerinde ve müzayede evlerinde çekilen sanat objelerinin fotoğraflarını kullanarak sorgulamaktadır.



**Resim 15.** LouiseLawler, "Neden Resimler?", Modern Sanat Müzesi, New York, 2017

Kaynak:[https://www.google.com/search?q=LouiseLawler,&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0voL\\_37\\_fAhWNiYsKHWugDssQ\\_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgdii=J-ebYQTK7q9XSM:&imgrc](https://www.google.com/search?q=LouiseLawler,&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0voL_37_fAhWNiYsKHWugDssQ_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgdii=J-ebYQTK7q9XSM:&imgrc)

Duchamp sonrası yaygınlaşmaya başlayan eğilimlerin son aşamada Kavramsal Sanata evrildiği ve sanatın bugünkü son durumunu belirlediği verilen örneklerde görülebilir. Sanat yapıtında metnin önem kazanmasıyla, yapıtlar üzerine kurulan zihinsel önermeler sanatın başka bir biçime sokulmasına olanak sağlamıştır. Sanat, bu zihinsel önermelere yol açan Deleuze, Guattari, Foucault, Baudrillard, Lyotard, Barthes, Lacan, Kristeva, Derrida, Madan Sarup gibi

postmodernist/postyapısalcı düşünürlerin görüşleri üzerine şekillenmiş, birçok sanatçı bu bağlamda, düşünürlerin görüşlerini irdeleyerek anlam arayışına girmişlerdir. Postmodernist/ Postyapısalcı söylem, Modernizm'in öne sürdüğü görüşleri yapı bozuma uğratarak büyük anlatıları yıkıma uğratmış, günümüz sanatının biçimsel ve içeriksel oluşumuna katkıda bulunmuştur.

## KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2016), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- ANTMEN, A. (2010), *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- ARTUN, A.-ÖRGE, N. (2017), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- ATAKAN, N. (2015), *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi
- ATAKAN, N. (1997), *Sanat ve Dil Grubu*, İstanbul: YEM
- GİDERER, H. E. (2003), *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- ŞAHİNER, R. (2013), *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- YAMAN, B. (2016), *Canan Şenol Sanatı ve Sanatçı Hakkında Araştırma Raporu*, 13. 11. 2018 tarihinde <http://bilalyaman.blogspot.com/2016/05/canan-senol.html> adresinden alındı.
- YILMAZ, M. (2012), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- MarchelDuchamp,"Çeşme",  
[http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202\\_art-duchamp.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.shtml) Erişim Tarihi: 27.12.2018
- Joseph Kosuth, "Bir ve Beş Saat"  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-exhibition-version07319> Erişim Tarihi: 27.12.2018



Mike Bidlo, "Picasso Değildir!",  
<http://www.artnet.com/artists/mike-bidlo/not-picasso-dora-maar-sitting-1939-8wYmGmsyz6lDndJut6elgA2>  
Erişim Tarihi: 27.12.2018

HansHaacke, "Baudrichard'ınEkstazisi"  
<http://search.it.online.fr/covers/?p=57> Erişim Tarihi: 27.12.2018

SherrieLevine, "Çeşme-Buda"  
<https://www.icaboston.org/art/sherrie-levine/fountain-buddha>  
Erişim Tarihi: 27.12.2018

Deniz C. Koşar, "Sanatçı ile Diyalog Kurunuz"  
<https://denizckosar.com/Sanatci-ile-Diyalog-Kurunuz>  
Erişim Tarihi: 27.12.2018

Canan Şenol, "Çeşme"  
[https://www.google.com/search?q=canan+%C5%9Fenol+eserleri&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjf0tPb2r\\_fAhUKtIsKHcj4AC4Q\\_AUIDigB&biw=](https://www.google.com/search?q=canan+%C5%9Fenol+eserleri&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjf0tPb2r_fAhUKtIsKHcj4AC4Q_AUIDigB&biw=) Erişim Tarihi: 27.12.2018

Cindy Sherman, "Tarihi Portreler"  
<https://www.google.com/search?q=history+portraits+cindy+sherman&biw=1600&bih=768&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=uYx7->  
Erişim Tarihi: 27.12.2018

Thomas Lawson, "Yeni Dünya"- "Yeni Dünya İkizler",  
<http://flavorwire.com/26853/pic-of-the-day-thomas-lawsons-new-world>  
Erişim Tarihi: 27.12.2018

Hannah Wilke, "S.O.S. Yıldızlaşmış Nesne Serisi'nden"  
[https://www.google.com/search?q=.+HannahWilke&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjWjMm83b\\_fAhXvkIsKHfuzAAgQ\\_](https://www.google.com/search?q=.+HannahWilke&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjWjMm83b_fAhXvkIsKHfuzAAgQ_)

AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgrc=W1DWi2GpMqXf1M:

Erişim Tarihi: 27.12.2018

Mary Kelly, "Belge VI, Doğum-Sonrası Belgesi'nden Kesit

[https://www.google.com/search?biw=1600&bih=768&tbm=isch&sa=1&ei=b6AkXJPxMYyIrwSr4igAw&q=mary+kelly+artwork&oq=Mary+Kelly+&gs\\_l=](https://www.google.com/search?biw=1600&bih=768&tbm=isch&sa=1&ei=b6AkXJPxMYyIrwSr4igAw&q=mary+kelly+artwork&oq=Mary+Kelly+&gs_l=)

Erişim Tarihi: 27.12.2018

Barbara Kruger, "Beni Hatırla"

<http://www.womenartists.info/barbara-kruger> Erişim Tarihi:  
27.12.2018

Michael Landy, "Çöküş"

<https://www.southlondongallery.org/exhibitions/michael-landy-art-bin/>

Erişim Tarihi: 27.12.2018

LouiseLawler, "Neden Resimler?", Modern Sanat Müzesi

[https://www.google.com/search?q=LouiseLawler,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0voL\\_37\\_fAhWNiYsKHWugDssQ\\_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgdii=J-ebyQTK7q9XSM:&imgrc](https://www.google.com/search?q=LouiseLawler,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0voL_37_fAhWNiYsKHWugDssQ_AUIDygC&biw=1600&bih=768#imgdii=J-ebyQTK7q9XSM:&imgrc)

Erişim Tarihi: 27.12.2018

## BÖLÜM 4:

### MEKÂNLAŞAN TASARIMLAR

Dr. Öğr. ÜyesiRahşan Fatma AKGÜL  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Turkey, rahsan.7@hotmail.com

İki büyük savaşa tanıklık eden yirminci yüzyıl değişim ve gelişmelerin teknoloji ile harmanlandığı, bilginin sınırlarının büyük bir hızla genişlediği bir yüzyıl olarak tarihte yerini almıştır. Ütopik bir dünya yaratmak adına var olan imkanların büyük savaşlar yaratmak için kullanıldığı bu çağ, o döneme kadar "mutlu dünyanın insanları" olarak tanınan sanatçıları ölen kitlelerle karşılaştırıyordu. Sanat geçmişten bu yana doğumu ve ölümü, iyiyi ve kötüyü, şiddeti ve sevgiyi, cennet ve cehennemi sorgulayıp, inceleyip, yansıtmaya çalışsada ilk defa cinnetin bu kadar yaygın, cehennemin bu kadar yakın olduğu bir dünya da nefes almaya çalışmaktaydı.

Bu boğucu ortamda savaş öncesi döneme ait tanımlanmış bütün kavramlar sanatçıların zihinsel ve betimsel hafızalarında yeni formlar, işlevler ve tanımlar kazanmaları adına sorgulanmaya başlamıştır. Bu noktadan itibaren sorgulayan sanatçılar, sorgulanan ise bütün kavramlar olacaktır.

O dönemde savaşmanın çılgın hevesine kapılmayan bazı sanatçılar, sanatı tekrar canlandırmak için yeni deneysel ifade biçimleri arayışına girmişlerdir. Alışılmış estetik algıları hiçe sayarak, o güne kadar bilinen tüm yerleşik değerlere tepki gösterip protesto etmişlerdir. Gücünü ve cesaretini savaşıma duydukları nefretten alan bu topluluk, Zürih'te Dada Hareketi ile kendini Avrupa'ya

duyurmuştur. Buhareketin üyeleri, belli bir üslubun ya da grubun etkisinde kalmadan benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Kendilerini sınırlayan bağları kopararak eski değerlerle hesaplaşma yoluna giden sanatçılar sanatsal söylemlerini aktarabilmek için bir tuval, bir kâğıt ya da bir mermerden fazlasını istemektedir. Bu istek sanatçının hissettiği, algıladığı, dokunduğu ve tattığı yani dünyaya ait olan her şeyi onun kendisini ifade edeceği sanat malzemesine dönüştürmektedir.

Bu dönüşüm 1980'lerden 2000'lere uzanan serüveninde kavramsal kurgu başlığı altında disiplinlerarası bağlantıların gelişmesine, forma dayalı ifade biçimlerinin çeşitlenmesine yol açmıştır. Hazır- nesnenin sanat malzemesi olarak ortaya çıkmasıyla, enstalasyon türünde üretimler sanat ortamında kendini göstermeye başlamıştır. Postmodernizmin özgür söylem ortamında kavramsallaşan sanat, zamanla basitin arkasındaki zihinsel karmaşaya işaret eden bir form alırken, yaratıcılığın ve düşüncenin basit bir nesneden nasıl taşıdığını, onu ne derece farklı biçimlere sürüklediğinin göstergesi olmuştur. Bu anlamda birey olarak sanatçı kendi yaratımının ruhaniliğinden sıyrılmış, zaman zaman yaşadığı dünya ile uzlaşmış zaman zamansa onu eleştirir hale gelmiştir. Kavramsal sanat ile birlikte sadece formlar ve anlamlar değişime uğramamış aynı zamanda ürünün sergilendiği mekanlarda değişim geçirmiş sanat ürününün kendisine dönüşmüştür. Yerleştirme olarak dilimize geçen enstalasyon kelimesi mekânın özelliklerini taşıma özelliğini alt metninde saklı tutarken, aynı zamanda mekânın ve kendisini meydana

getirenesnelerin simgesel anlamlarını da tek bir yapı içinde birleştirmektedir. (Yılmaz, 2017, s. 488)

Tarihsel süreçte hazır nesnenin sanatsal üretimlerde kullanımı sanayi devrimi sonrasındaki değişimlerin etkilerine bağlı olarak yani tüketim kavramının aynı zamanda üretim biçimine dönüştüğü fikri ile bağlantılı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Bourriaud, Duchamp'ın hazır nesne ile gerçekleştirdiği üretimlerini tüketim kavramı ile doğrudan bağlantılı bulmakta ve hazır nesnenin temel işlevinin “*seçme yoluyla monte etmek, tüketme ile üretme arasında bir eşdeğerlik kurmak*” olduğuna değinmektedir. (Yılmaz, 2017 s. 489) Hazır eşyaların kurgusu ile oluşturulan enstalasyonlar, üretilmiş nesnelere estetik algılar dahilinde, üretim ve tüketim mantığına uygun olarak sınırlandırılmış mekânda düzenlenmesidir. Böylesi bir saptama, sanatsal bir üretim biçimi olarak ortaya koyulan enstalasyonun kapitalist toplumun kültürel yapısına uygun bir koşulda geliştiğine işaret etmektedir. Sanatçının seçme ediminin birincil planda olduğu enstalasyonda, el becerisi yerine sanatçının kendi seçme edimini kullanması sanatsal süreci kurmada hemen hemen yeterli olma durumunu ortaya çıkarmıştır. (Bourriaud, 2004: 41. Akt. Yılmaz, 2017, s. 489-490)

Bu saptama, görünürde maddeye dayalı bir kurguyu gözler önüne seren bir izlenim vermektedir. Oysa sanatın temsil olarak kabulünün yarattığı durumun gerçekliğine işaret eden bir anlam da sergilenir. Enstalasyon gibi disiplinler arası sanat eylemleri bu temsil ve kabul bağlantısını kanıtlanabilir hale getirmiştir. (Yılmaz, 2017, s. 490)

Enstalasyon mekân, izleyici ve nesne ilişkisini içinde barındıran ve bu üçlünün karşılıklı diyalogunun söz konusu olduğu sanatsal bir pratiktir. Uyum ve diyalogun etken olduğu düzenlemede tekil yorumlama söz konusu değildir. Çünkü enstalasyon mekân-nesne ikiliğine izleyici-özne ikiliği ile karşılık verir. Anlam ve neden yüklü olan enstalasyonda mekân nesnenin kaidesi değildir ve tek başına nesne kavramı enstalasyon ile açıklanamaz.

Modernizm' de mekân kavramı, gerçek olandan kaynağını alır ve üretilir. Sadece fiziksel anlamda boşluk kavramına karşılık gelmez aynı zamanda, kavramsal uzam kavranış biçimi ile birlikte anlamlandırılır. Bu nedenle modernizm mekân kavramına dönüştürülebilir, yok edilebilir ya da tahrip edilebilir plastik bir öge olarak yaklaşmaktadır. *Mekân, Modernizmde bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar bir soyutlama ve ancak bilinçle tanınabilecek ve tanımlanabilecek bir olgudur.* (Mulla, 2013, s. 34) Ütopyanın yaşanabilir olduğu postmodern süreçte ise sürecin belirleyicisi olan sanal gerçeklik, ütopya düşüne son vermiş, onu gündelik yaşamın içinde eritmiş ve bireyi bu yapının içine taşımıştır. Bu anlamda mekân dinamik, çoğul ve dışsal olduğu kadar içsel bir anlam kazanmıştır. Gerçeğin düşsellik üzere oturmuş simgeler yoluyla dile getirilmesi teklik kavramının dışında edilgenlik düşüncesine de son vermiştir. Bu son veriyle birey kendi gerçekliğini yaratabilecek durumunolanaklarına sahip olmuştur.(Mulla,2013, s. 34) Bu mekânın biçim değiştirerek medyaya dönüşmesi yanimekânın bir plastik öge olarak algılanması ile başlayan ve sonunda zaman

kavramının yeniden yorumlayan mekân özellikleri ve bileşenleri bu defa medyada kendini temellendirmiştir. (Mulla, 2013, s. 36)

Eski ve yeniye yaşatan, bir arada tutan mekân kavramı; sanat ve tasarım için disiplinlerarası ilişkilerin deneysel ve eklektik yaklaşımların topluma uyum sağladığı Postmodern sürecin serüveninde, kendisini çok yönlü olarak tanımlayabileceği, bir alan oluşturmuştur. (Timur, 2016, s. 313)

Steven Heller Advertising: The Mother of Graphic Design (Reklam: Grafik Tasarımın Annesi) başlıklı yazısında "Reklamcılık" kelimesinin, "ticari sanat" olarak etiketlendiğinde grafik tasarım açısından uyumsuz ve saçma bir durumu ortaya çıkardığına değinmektedir. Heller'a göre böylesi bir söylem içeriğinde çağdaş grafik tasarımı ya da görsel iletişimi gerekli görmemektedir. Çünkü reklam günümüzde kapitalizmin aracıdır ve halkı tüketime yönlendirme noktasında ikna etme işlevi görmektedir. Bu durumun aksine grafik tasarım ise iletişim fikirlerini estetik ve felsefi bir arayış içerisinde gerçekleştirir. Reklam yaratıcı ifadeyi taciz propagandasına dönüştüren kültürel bir sömürü arayışıdır ve hipnotik olarak istilacıdır. Grafik tasarımın ise böyle bir iddiası yoktur. Bu nokta da reklam ve grafik tasarımını Heller birbirinden amaç ve işlev yönünden ayırmaktadır.(Heller,2001, s. 295)

1950'ler grafik ve reklam tasarımı arasındaki bölünmenin başladığı yıllardır. Modern grafik tasarımı, kitlesele reklamcılığın kurumsal iletişimlere yönelmesini sağlamıştır ve aynı dönemin reklam tasarımından çok daha sofistike bir görüntüye dönüşmesine yol açmıştır. Bu anlamda bazı reklam sanatçıları/tasarımcıları bu dönemde

bireysel başarılar elde etmelerine rağmen, Terry Smith' in sözünü ettiği üzere Amerika'da bireysel sanatçı tarafından tasarlanan reklamların olağanüstü, istisna ve pahalı olması nadiren yeterli görünen bir durumdur. Zamanla A.M. Cassandre ve McKnight Kauffer gibi reklam tasarımcıları reklam tarihinden ayrılarak grafik tasarım tarihinin kahramanları arasına girmiştir. Bir çeşit sosyokültürel sınıflaşma reklam tasarımcısını grafik tasarımcısından ayırmaya başlamıştır. Günümüzde grafik tasarımcılar yazı karakterleri hakkında bilgi sahibi olmadıkları için reklam tasarımcısı meslektaşlarını küçümserken, reklam tasarımı ile ilgilenen tasarımcılar arasındaki ortak görüş ise, grafik tasarımcılarının sadece “antetli kâğıt”tasarladıkları üzerine olmuştur. İş ve sınıf ayrımı, grafik tasarımcılar ile reklam tasarımcıları arasında keskin bir ayrım yaratırken, grafik tasarım tarihi de bu bölünmeyi devam ettirmiştir. Tüketici ve pazarlama meselelerinin, grafik tasarımın "sanat" kısmı ile hiçbir ilgisi yokmuş gibi, kültür bilimcileri, tüketici teorisyenleri ve medya eleştirmenleri, Amerikan kültüründe reklamcılığın sosyal, politik ve psikolojik rolleri üzerinde önemli çalışmalar yapmış olsa da çalışmaları grafik tasarım literatüründe nadiren yer almaktadır. (Heller, 2001, s. 298)

1980' ler boyunca ve 1990'ların başında grafik tasarımcılar “marka” kelimesinin parlak yükselişi karşısında kışkırtılmıştır ve yaygın tüketim rahatsızlıklarına neredeyse tamamen hizmet etmiştir. Bu anlamda grafik tasarım ticari kültürün küreselleşmesi ve büyümesinde önemli bir katkı sağlamıştır. Günümüzün grafik tasarımındaki Yeni Çoğulculuk, bir yandan günümüzün küresel



toplumunun çok kültürlülüğüne bir tepki olarak ve diğer yandan da tasarımcıların kendine özgü tarzlarını geliştirmeye yönelik güçlü arzularının ortaya çıkması olarak görülmelidir. Çoğu grafik tasarımcı radikal göstergelerle provokatif işler üreterek geleneksel estetik eğilimlere meydan okumaktadırlar. Bu eylemlerde grafik tasarım yalnızca iletişim problemlerini çözümleyen bir alan olmaktan çıkararak aynı zamanda izleyicisiyle bilinmezliğe dayalı bir iletişim kuran bir alan olarak da var olmaktadır.(Fiell Peter ve Charlotte, 2003).

*Wlassikoff'e (2005) göre, grafik tasarım; endüstriyel toplumlar içindeki kültürel bileşimi ifade etmeyi amaçlayan ve onların geleceğini akla getirmeyi öngören eklektik bir yaklaşımı benimsemektedir.*(Kınam, 2010, s. 66) Bu açıdan bakıldığında grafik tasarımın yaptığı tarihi ve kültürel referansları bir araya getirerek farklı ve çeşitli formüller üretmektir. Çünkü günümüzde disiplinlerarası işbirliğinde her disiplin için evrensel olan araçları kullanmak ve bu kültürel karışımlardan global etkileşimli melez formlar çıkarmak çağın kimliğini en iyi yansıtan durum olmuştur.1980 sonrası bu bağlamda enstalasyonun grafik tasarımın disiplinler arası yapısı içinde çağdaş bir sanat pratiği olarak deneyimlendiği zamanlar olmuştur. Bu çağdaş sanat pratiğiyle sosyal içerikli tasarım problemlerine sezgisel, olarak yaklaşabilme imkânı bulan tasarımcılar, bireysel deneyimlerini işlevsel bir ortamda deneyimlenmişlerdir.Bu tasarımcılardan biri olan Barbara Kruger,çalışmalarında düşünsel ve toplumsal bağlamda erkek egemenliğini kabul edenyapılara eleştirel göndermelerde bulunmaktadır.

Kruger çalışmalarını dergi, gazete gibi basılı yayınların görsel içeriklerinden ya da başka sanatçıların fotoğraflarını kendi eleştirel tasarım diline göre yeniden yorumlamaktadır. “Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım” (Resim 1) isimli çalışmasında kapitalizm ve onun kadını cinsiyet ve sınıf politikaları ile vitrine taşıyan tavrını sorgularken, erkek egemen medya dilinde kadın olmanın anlamına dikkat çekmektedir. (Selvi, 2014, s. 94) Tasarımcı çalışmalarını t-shirtlere, alışveriş çantalarına, kulplu bardaklara ve çeşitli hediyelik eşyaların üzerine basarak mesajlarını çoğaltmaktadır. Bu bağlamda “Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım” sloganını alışveriş çantalarının üzerine basarak, tüketici olan izleyiciyi çalışmanın içeriğine eylemsel olarak dahil etmiştir.



**Resim 1.** Barbara Kruger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım, 1987

**Kaynak:** <https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger>

Barbara Kruger, reklam dilini bir sanat ve protesto diline - dramatik fotoğraflar güçlü deklarasyon sloganlarına karıştırarak- dönüştüren bir imza stilini hızla geliştirmiştir. Kruger, çalışmalarında siyah beyaz fotoğrafları kırmızı ve siyah kalın şeritlerle ve Futurabold italik harflerle birleştirerek Amerikan toplumunda toplumsal cinsiyet ve gücün dinamiklerini araştırabileceği bir araç bulmuştur. Kruger'ın baskı reklamcılığının renk skalası ve fotoğrafı kullanım biçimiyle kendine seçmiş olduğu format, Rus Yapısalcılarının Avangard çalışmalarını hatırlatmaktadır. Kruger'ın stili kısmen, hazır fotoğrafın postmodern bir sahiplenmesi ve kısmen de avangarda tarihsel anlamların yüklendiği bir canlandırmasıdır. (Eskilson, 2007, s.370)

*Sanatçı, feminizm, bireysel özerklik, arzu, sosyal normlar, sosyal yaşamın acımasızlıkları, toplum bilinci, güç, tüketim, değerler, cinsiyet, iktidar mücadelesi, siyasi gündem gibi konuları ironik bir dilde sorgulamıştır.* (Kınam, 2010, s. 31) “Gerçekten düşünecek bir şey, içinde bulunduğumuz dünyada kim olduğumuzu ve kültürün bizi nasıl inşa ettiğini ve içerdiğini yapan şeydir.” (Hai, 2018) diyen tasarımcı, çalışmalarında galeri ve müze mekanlarını kullanmanın dışında kamusal alanları gösterim alanlarına dönüştürmüştür. İletişim teknolojilerinin özel bir dilini kullanan Barbara Kruger resmi, tematik ve görsel mesajlarını büyüterek çoğu zaman süreçteki sorunsal belirsizlikleri açığa çıkarmıştır. Tasarımcının ‘Allviolence is the illustration of pathetic stereotype’ isimli çalışması (Resim 2) bütün galeri mekanını kaplayan bir yerleşirmedir. Beyaz tipografik metinler

ve büyük görsellerle kaplanmış mekânda kullandığı büyük kalın devasa fontlar izleyiciyle doğrudan konuşarak ilişki kurmaktadır.



**Resim 2.** Barbara Kruger, 'All violence is the illustration of patheticstereotype', Mary Boone Galerisi, 1991

**Kaynak:**<https://osocio.org/message/barbara-kruger/>

Futurabold yazı karakterinin kullanıldığı yerleştirmede iki taraflı konumlandırılmış çocuk görüntüsünün üstünde yüksek sesle konuşabilen, siyah bir kutu içerisinde “Bütün şiddetler, dramatik bir klişenin örneğidir” yazısı adeta izleyicinin yüzüne bağırılmaktadır. ‘Tüm’, ‘Şiddet’ ve ‘Stereotip’ kelimeleri metnin geri kalanına göre çok daha büyüktür. Metnin boyutunun büyütülmesiyle, merkezde sıkışmış küçük metin yan yana gelerek görsel hakimiyet kazanmaktadır. Zemini kırmızı olan beyaz metinlerde, “All that see med beneath you is speaking to you now. All that see med deaf hears you. All that see med dumb knows what's on your mind. All that see

med blind see sthrough you. All that see med silent is putting the word sright in to your mouth”; (Altında görünen her şey sana şimdi konuşuyor. Sağır gibi görünen herşey seni duymakta. Sessiz görünen her şey senin zihninde olanı bilir. Kör gibi görünen şey, senin içini görür. Sessiz gibi görünen şey kelimeleri doğrudan senin ağzına koymaktadır) yazmaktadır.(Kinam, 2010, s. 32) Kruger’ ın tavana da konumlandığı yazıları izleyicinin dengesini zora sokan klostrofobik bir alanda karmaşık bir optik etki yaratmaktadır. Tasarımcı çalışmalarında el yapımı parçaları bir araya getirmez. Siyah beyazın kullanımı belgelerin gerçekçi olduğu izlenimi yaratmaktadır ve sloganları kısa ve kesin olduğu için propaganda afişlerini anımsatır. Enstalasyonu oluşturan parçalar dikkate alındığında birçoğu genellikle billboard etkisi oluşturmak için duvar kâğıdı gibi şeritler halinde asılmıştır. (Knudtson, s.2)

1980 sonrası tasarımcılar tarafından üretilen enstalasyonlarda grafik bir dil olarak tipografinin kullanım çeşitliliği, nesne, hareket, üç boyut ya da metinsel olsa da bu çeşitlilik ortak noktasını mekânın kullanımıyla sağlamıştır. Grafik tasarım dilini enstalasyonlarında kullanan bir diğer tasarımcı Stefan Sagmeister, çalışmalarında bedenini kullanarak otorite ve şeffaflık arasında bir denge kurmayı başarmıştır. *Kendini insanlaştırırken izleyiciden kopukluğunu da belli bir düzeyde muhafaza etmiştir. Sagmeister bu anlamda izleyicisi ile dışardan güçlübir bağ yaratırken bunu ciddi fakat aynı zamanda dürüst bir bütünlük içinde gerçekleştirir.*(Akgül, 2014, s. 90)



**Resim 3.** Stefan Sagmeister, The Happy Show, 2013

**Kaynak:**<https://sagmeisterwalsh.com/work/environmental/the-happy-show/>

Sagmeister sanat ile tasarımın sınırlarını tipografinin imkanları ve kendine özgü tasarım diliyle sınamıştır. 2013 yılında gerçekleştirdiği “The Happy Show” da bilişsel terapi, ruh halini değiştiren ilaçlar ve meditasyonla mutluluğunu arttırırken, izleyiciye tasarımcının zihninde dolaşma deneyimini sunmaktaydı. Tasarımcının on senelik mutluluk arayışı serüvenini odağına alan sergi, bir dizi kuramın ya da yaşam kurallarının tipografik deneyimlerini sergilemektedir. Sergide Sagmeister’in kendi günlüğünden seçilmiş parçalar çeşitli yaratıcı interaktif formlarda gösterilmiştir.

Dijital çağda, grafik tasarımcılar, ticari çalışmalarının dışında kendilerini yaratıcı bir biçimde ifade etmenin gerekliliğini ve ihtiyacını duymaktadırlar. Bu durum grafik tasarım alanında, görsel imge paylaşımının popüleritesini tetikleyen özgün bir sanat formu

olarak dokunma duyusuna hitap eden tipografik çalışmaları ortaya çıkarmıştır.



**Resim 4.** Stefan Sagmeister, ‘Things I LearnedInMyLife So far -1’, 2000

**Kaynak:**[https://www.flickr.com/photos/library\\_mistress/525370463](https://www.flickr.com/photos/library_mistress/525370463)

Tipografinin mekânda kullanımına ilişkin bir diğer çalışması olan ‘Things I learned in my life so far’(şimdiye kadar hayatımda öğrendiğim şeyler) yerleştirmelerinin parçalarından biri olan ‘worrying solves nothing’(endişelenmek hiçbir şeyi çözmez) isimli çalışması üç boyutlu derinliği olan bir yapı şeklinde tasarlanmıştır. Tasarımcının siyah ve beyaz giysi askılarını kullandığı bu çalışma, nesne ve metin ilişkisine işaret eden hazır nesnenin düzenlenmesiyle izleyicinin kendini mekânda konumlandırması algısını dönüştürmektedir. Sagmeister enstalasyonlarında ikili mekân algısı yaratmak istemiştir. Düzenlenmenin yapıldığı geniş mekân içinde sıkışıklık duygusu

yaratılan izleyiciyi içine hapseden ikincil algısal mekân duygusu yaratır. Çalışmalarında özgürlüğün olanaksızlığını vurgular.

Günümüz enstalasyon sanatçılarının büyük bir bölümü anti küreselleşmeci bir dünya görüşüyle toplumsal farkındalığı sağlayacak eleştirel yaklaşımlarını izleyicinin günlük hayatının içine sokmak isterler. Anti küreselleşmeci sanatçıların gündeminde bir yandan modernizmin eleştirisi canlılığını korurken öte yandan postmodern eleştiriye de aktif olarak katılırlar. Tasarımcının artık dünya hakkında söz söyleme zamanının geldiğini düşünen enstalasyon tasarımcıları büyük ölçüde kültürel kimlik istismarları, cinsiyet eşitsizliği, dünya kaynaklarının özellikle gıda boyutunda eşit paylaşılmamasından doğan yoksulluktan ve ekolojik yok edişten sorumlu olan hileli kapitalist dünyayı suçlayan tasarımlarda yoğunlaşmışlardır. Bu tasarımların büyük bir bölümü siyasal bir içerik taşımakla birlikte politik bir etiket taşımamaktadır.



**Resim 5.**AnnaGarforth, Wild at Hearth, 2013,

**Kaynak:**<http://www.annagarforth.co.uk/work/wildatheart.html>



Doğal, dnrlebilir ve yenilenebilir malzeme ile alıan Anna Garforth, gerilla baheciliğinden ve İngiliz sanatçı Andy Goldsworthy'den (hali hazırda bulunan malzemeleri ve aletleri kullanarak enstalasyonlar yaratan) esinlenerek yaşamı temel alan tasarımlarıyla "kentsel orman" söylemini yeniden tanımlamaktadır. Garforth duvar, it ve binaların üzerine macun, doğal Őeker, yoğurt, bira ve kendi ürettiği yosun tipografisi 'Mossenger'ı uygulamaktadır. Biyolojik olarak parçalanabilen bileŐenlerden oluŐturulduđu çalışmaları, kolonileŐip, büyüme fikrini temel almaktadır. Garforth' un zeki ve melankolik çalışmaları, daha fazla kentsel yapıya yer açmak için vahşi yaşamın yok edilmesine karşı protesto niteliğindedir. (Tunnacliffe, 2016, s.19)

St Christopher's Place' ta sergilediği yosun, eğreli otları, asmalar ve diğer bitkilerden oluşturduğu küre Şeklinde organik enstalasyonu için tasarımcı; *bu parçaya Rise ismini verdiğim çünkü güneŐin yükselişi ve baharın baŐlangıcını simgeliyor – her Şeyin uyanmaya başladığı o anıŐeklinde açıklama yapmaktadır.* (Hedges, 2017)



**Resim 6.** Anna Garforth, Rise, 2017,

**Kaynak:** <http://www.townandcountrymag.co.uk/Culture/what-to-see-anna-garforth-floating-garden>

Tasarımcının çalışmaları doğa adına konuşarak, toplumu basit bir büyüme eylemini unuttuğu için sessizce suçlamaktadır. Varlığına duyarsız kalınmış bir ortamda; doğal yaşamın yarattığı toplumsal boşluk toplumun seyirci kalmasına, yaşam ve yok olma arasındaki keskin karşıtlığın insan ve insan olmayan yaşam formu arasında kaybolan bağlantıyı hatırlatmasına sebep olmaktadır.

Grafik tasarım, kendini yansıtmaya, iletişim kurma, eleştirel düşünme ve toplumsal değişim çabalarında gereksinim duyulan, anlam akışı sağlayabilen ilişki ağlarının kurulmasında, etkili işlevsel rol üstlenen estetik bir alandır. Sanatı diğer alanları gibi enstalasyondan bir anlatım biçimi olarak yararlanmıştır. Çünkü enstalasyon; tasarımcıların söylemlerini, izleyicinin kendi sergileme

alanına gelmesini beklemeden, yaşantı içinde onunla paylaştığı mekân üzerinden, doğrudan iletme olanağı sunar. Varlık gerekçesi işlevsel iletim olan grafik tasarım için kuşkusuz enstalasyonun sağladığı bu olanak,hızlı yer değiştiren, günümüz insanının yaşam alanlarına ulaşmasıaçısından vazgeçilmezdir.

## KAYNAKÇA

- Akgül, R.F. (2014). Bedenin Sıradanlaşması Bağlamında Çıplaklık,İfsak Fotoğraf Sinema Dergisi, Sayı: 152, ss: 88-91.
- Eskilson, S.J. (2007). *Graphic Design A New History*, London: Laurence King Publishing
- Fiell, C.&P. (2003). *Graphic Design For The 21st Century*, Köln: Taschen.
- Hai, Y. (2018). *Barbara Kruger: Slogans that shake the art World*,Erişim Tarihi: 21.11.2018,  
<https://blogs.commonsworld.org/georgetown.edu/cctp-802-spring2018/2018/05/04/barbara-kruger-slogans-that-shake-the-artworld/>
- Hedges, F. (2017). What To See: Anna Garforth's Floating Garden, Erişim Tarihi: 21.11.2018  
<http://www.townandcountrymag.co.uk/Culture/what-to-see-anna-garforths-floating-garden>
- Heller, S. (2001). Advertising: The Mother of Graphic Design, S. Heller, G. Balance (ed.), *Graphic Design History*, (ss. 295-302), Canada: All worth Press.
- Kınam, B. (2010). 1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, İzmir.
- Knudtson, L. (2015). *Practice Led Research An Analysis and Reflection on Barbara Kruger's All Violence is the Illustration of a Pathetic Stereotype*, Erişim Tarihi: 21.11.2018,

[http://lisaknudtson.weebly.com/uploads/4/4/9/7/44972463/knudtson\\_lisa\\_256documentation\\_copy.docx](http://lisaknudtson.weebly.com/uploads/4/4/9/7/44972463/knudtson_lisa_256documentation_copy.docx)

Mulla, G. (2013). *Yersizleştirme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.

Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil*, 3 (11), s.79-98.

Timur, S. (2016). *Tasarımda Mekân Ögesi: Escher' in Paradoks'larında Mekân Kurgusu*, Erişim Tarihi: 21.11.2018,<http://www.kesitakademi.com/>

Tunnacliffe, C. M. (2016). The power of urban street art in re-naturing urban imaginations and experiences, Development Planning Unit Paper Work No: 182, University College London.

Yılmaz, B. (2017). *Enstalasyon sanatında nesne: işlevin iptali ve hikâyenin doğrudan aktarımı*, Erişim Tarihi: 21.11.2018, [http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3\\_files/tojdac\\_v07i3111.pdf](http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i3111.pdf)

## RESİM DİZİNİ

**Resim 1.** <https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger>

**Resim 2.** <https://osocio.org/message/barbara-kruger/>

**Resim 3.** <https://sagmeisterwalsh.com/work/environmental/the-happy-show/>

**Resim 4.** [https://www.flickr.com/photos/library\\_mistress/525370463](https://www.flickr.com/photos/library_mistress/525370463)

**Resim 5.** <http://www.annagarforth.co.uk/work/wildatheart.html>

**Resim 6.** <http://www.townandcountrymag.co.uk/Culture/what-to-see-anna-garforths-floating-garden>

## BÖLÜM 5:

### ZERRE: YENİ TÜRK SİNEMASI'NDA İŞSİZLİĞİN TEMSİLİNE BİR ÖRNEK

Neslihan Ş. AKPINAR<sup>1</sup>

#### GİRİŞ

Ekonomik olduğu kadar toplumsal ve bireysel bir sorun olan işsizlik, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de, toplumsal sorunların başında gelmektedir. Sanatın insanı anlama çabasının biçimlerinden biri olan sinema da, üretilen filmlerle, toplumsal ve bireysel sorunlara özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Günümüz Türk Sineması’nın işsizlik sorununa nasıl yaklaştığı bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Yeni Türk Sineması olarak tanımlana gelen ve 1990’ların ortalarından başlayarak yeniden canlanmaya başlayan Türk Sineması, bağımsız sinemacıların ekonomik kaygıların ötesinde yeni bir dil ve yaklaşımla ürettikleri sanat filmlerini de kapsamaktadır. Gerçekçi bir üsluba sahip bu filmler ana karakterlerinin güçlü yanlarından çok zayıflıklarına odaklanırken bizatihi insan olmanın kendisini filmlerinin temel meselesi olarak ele almaktadır. Söz konusu gerçekçi yaklaşımın işsizlik sorununu nasıl ele aldığı bu çalışmanın araştırma konusunu oluşturmaktadır.

#### İşsizlik

İş etkinliği belli amaçlara ulaşmak amacıyla gerçekleştirilen bir dizi etkinlik, bu uğurda gösterilen dikkate değer güç, emek ya da çaba

---

<sup>1</sup> Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Dr. Öğretim Üyesi

olarak tanımlanabilir. İş terimi aynı zamanda insanın yaşamını sürdürebilmek amacıyla ücret karşılığı yaptığı ya da gerçekleştirdiği etkinlikleri anlatmak için de kullanılmaktadır (Ulaş, 2002: 774). İşsizlik ise çalışabilecek durumda olan ve çalışmak isteyen kişilerin işinin olmamasıdır. Çalışma en temel haklardan biri olarak hem evrensel insan hakları metinlerinde hem de ulusal anayasalarda düzenlenmiş olmasına rağmen bu hakkı kullanamayan insanların sayısı her geçen gün artmaktadır. Kitlesele anlamda işsizlik kavramının tarihine kısaca bir göz attığımızda işçi kavramı ile birlikte 18 yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıktığını görüyoruz. Sanayi devrimi ile birlikte kitlesele üretim yapan fabrikalar ve buralarda çalışan yani para karşılığı emek gücünü satan işçiler ortaya çıkmış ancak 1929 ekonomik bunalımına kadar kitlesele bir işsizlik sorunu ile karşılaşılmmıştır. 1929'da yaşanan krizle birlikte klasik iktisatçıların bir malın fiyat ya da emek biriminin ücret esnekliğı tam olursa işsizlik yaşanmayacağına dair görüşleri geçerliliğini yitirirken Keynesyen yaklaşım kabul görmüştür. Bu yaklaşıma göre işsizlik ancak devlet müdahalesi ile aşılabılır. Devlet kamu yatırım ve harcamalarını arttırarak talebi arttırdığında işsizliğın azalması mümkün olacaktır. Ancak Keynesyen politikalar da, günümüzde uygulanan ve devletin müdahalesini minimuma indirmeye çalışan neo-liberal politikalar da sorunu çözmeye yetmemiş olacak ki ekonomik krizler ve buna bağılı olarak işsizlik bugün hala gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin en önemli ekonomik ve toplumsal sorunlarından biridir. Bir diğere yaklaşım olan Marksist teoriye göre ise sorun kapitalist ekonomik sistemin kendisinden kaynaklanmaktadır. Kapitalist ekonomik sistemin ana

unsuru olan rekabet ve sermaye birikimini sağlamanın birkaç olası yolu vardır. Bunlar: ücretlerin işgücü değerinin altına düşürülmesi; işgününün uzatılması; doğanın yoğunlaştırılmış sömürsü; üretkenliğin arttırılması ve bilimsel-teknik ilerleme yoluyla sermaye birikiminin sağlanmasıdır ki bu başlıklardan birçoğu topluma işsizlik olarak yansımaktadır.

2008 Eylül’ünde başlayan ve kısa zamanda küresel hale dönüşen ekonomik kriz 2009 yılı boyunca milyonlarca insanın işsiz kalmasına yol açarken Uluslararası Çalışma Örgütü’nün (kısaca ILO) açıklamasına göre dünyada işsizlik oranının en yüksek olduğu on ülkeden biri Türkiye’dir. Yine ILO’nun raporunda dünya ekonomilerinde bir iyileşme gerçekleşse dahi kriz boyunca işsiz kalan, çalışma koşulları kötüleşen, “insana yakışır iş” olanaklarından yoksun kalan kitleler için kriz öncesi döneme dönmenin kolay olmayacağı belirtilmektedir (Bağımsız Sosyal Bilimciler, 2011: 21). İşsiz kalma endişesi nedeniyle hayatta kalabilmek için sendikasılaşma, kayıtdışlaşma ve güvencesizleşmenin hâkim olduğu insanlık dışı çalışma ve sömürü koşullarına her geçen gün daha fazla maruz kalma ise bir iş bulup çalışabilenlerin karşılaştıkları sorunlar arasındadır.

Hızla artan genç nüfusa istihdam olanaklarının sağlanamaması, başta sanayi sektörü olmak üzere yatırım miktarında sürekliliğin sağlanamaması, teknolojik gelişmelerle makinenin emeği ikame etmesi, makineleşme ile birlikte ortaya çıkan tarım sektöründeki işgücü fazlasının diğer sektörler tarafından yeterli ölçüde istihdam edilememesi Türkiye’deki işsizliğin yapısal özellikleri olarak tanımlanmaktadır (Bozdağlıoğlu, 2008: 45). Üstelik işsizlik üzerine



yapılan çalışmaların çoğu resmi istatistiklerin mevcut işsizlik oranını yansıtmadığında hemfikirken Türkiye'nin en önemli ekonomik ve toplumsal sorunlarından birinin işsizlik olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

### **Perdedeki İşsizlik**

Toplumdaki sosyo-ekonomik gelişmelerin sanat ve sanatçıya bir şekilde yansıdığı düşünülürken yedinci sanat olarak kabul edilen sinemada bu yansımalar nasıl şekillenmektedir?

Türkiye'de 1980 sonrası dönemde hız kazanan siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alandaki değişimlerin, özünde kapitalist dünyaya eklenme sürecine yönelik politikaların bir uzantısı olduğu ve bu sürecin temellerinin 1950'li yıllardaki siyasal ve ekonomik politikalara kadar uzandığı bilinmektedir. Bu sürecin toplumsal yaşamda neden olduğu değişim, kendine özgü bir sinema dili oluşturmaya başladığı dönemden bu yana sinemamıza farklı tür ve üsluplarla yansımıştır. 1950'li yıllar o döneme kadar bir tarım toplumu olarak kabul edilebilecek Türkiye'nin sinemasında film üretiminin arttığı, kendine özgü bir yapısı olan ve Yeşilçam olarak adlandırılan film sektörünün olduğu dönemdir. 1960'lı yıllar ise sinemanın kendine özgü toplumsal gerçekçi bir üslupla ürünler verdiği ve aynı zamanda işçi ana ve yan karakterle karşılaşmaya başladığımız dönemdir.

1960larda işçilerin hak arama ve örgütlenme mücadelelerinin yükselişi işçi filmi diyebileceğimiz örnekleri ortaya çıkarır ancak işsizlik bu filmlerde ana tema olarak ele alınmaz. Bu dönem işçiler ve

sorunlarının arka fon olarak kullanıldığı filmlerin dışında özgün bir örnek, işsizlik, çalışma şartlarının zorluğu, ücret sömürsü ve hak mücadelesinin göç olgusu çerçevesinde konu edildiği Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965) filmidir. Ancak burada da asıl vurgulanan kırdan kente göç edenlerin tutunamama hikâyesidir. 1964 yapımı Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç) dönemin işçi sorunlarını ele alan, genel olarak işçilerin işten çıkarılma ve sendikalaşma süreçlerine değinen özgün bir çalışmadır. Filmin senaristi Vedat Türkali çalışmasını sendikalaşma ve sanayileşme sorununa yurtsever bir yaklaşım olarak tanımlarken, film eleştirmeni Nezh Coş, 1974 yılına değin üretilen filmlerde, işçi temsillerini incelediği çalışmasında Karanlıkta Uyananlar filmi “sinemamızda işçinin somut ekonomik sorunları içinde ele alınıp işlendiği ilk ve son tutarlı sayılabilecek örnek” (Coş, 2015: 176) olarak nitelendirir.

70li yılların siyasi ortamı ve grev, toplu sözleşme, hak mücadelesi gibi kavramların kazandığı toplumsal meşruiyetin izleri bu dönem çekilen filmlerin eleştirel mesajlarını da etkiler. Toplumsal nedenlerin dışında, bu kuşağı ortaya çıkaran bir diğer etmen de, o dönemde tüm dünyada etkili olan ‘toplumcu- gerçekçi’ sinemanın etkileridir. Bu akımın Türkiye’deki örnekleri olarak değerlendirilebilecek filmler, biçimsel olarak da, İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema’nın etkilerini taşımaktadır. Bu doğrultuda yönetmenler; konular kadar biçimsel anlamda da, radikal bir tutum benimsemiş ve ülke gerçeklerini anlatırken, belgesel görüntülerden yararlanarak sinema dilini gerçek hayata yaklaştırmışlardır. Bu dönemde üretilen Endişe (Şerif Gören, 1974) ile Çukurova’daki

pamuk işçilerinin yoksulluğu, uğradıkları sömürü ve feodal ilişkiler, Güneşli Bataklık (Süreyya Duru, 1977) ile sendikal mücadele, Maden (Yavuz Özkan, 1979) ile maden işçilerinin yaşam mücadelesi anlatılır. Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral, 1979) pamuk fabrikasında çalışmak üzere Adana'ya gelen mevsimlik işçileri konu alır. Yavuz Özkan, Demiryol (1979) ile örgütlü mücadelenin önemine dikkat çekmeye çalışır. Bu filmlerden farklı olarak yönetmen Zeki Ökten ve senarist Yılmaz Güney, Düşman (1979) filmi ile işsizlik ve yoksulluğun toplumda meydana getirdiği kirlenmeyi anlatır. Para kazanmak için her yolu mubah görme ahlaki çöküşe neden olsa da dayanışma duygusunun tamamen ortadan kalkmadığı gösterilmiştir. 1980li yıllara gelene değin yan karakteri işçi olan filmleri değerlendirdiğimizde genelde hikâye içinde işçi sorunlarına yaklaşımın yüzeysel kaldığını söylemek mümkündür. Ana karakteri işçi olan filmleri değerlendirdiği çalışmasında Nezh Coş bu filmlerin çoğunda gözlenen özelliğin “işçiyi somut ekonomik sorunların dışında, genellikle aşk ilişkileri ya da polisiye unsurlar içinde ele almak ve bunu melodramatik kalıplar içinde anlatmak” (Coş, 2015: 168) olarak ortaya koyar.

1980ler ise bir önceki dönemin Keynesçi refah devleti ve onun özgül güç ilişkilerini temsil eden sınıf politikaları ve pratiklerinin sermaye birikiminin mevcut koşullarında geçerliliğini yitirdiği yıllardır. 1974-75 yıllarındaki ekonomik daralma 1977 krizine yol açar. Krizden çıkış için 1980'de alınan kararlarla birlikte sermaye birikiminin temel kuralları tarafından belirlenen neo-liberal politikalar ve buna bağlı olarak gelişen serbest pazar anlayışı dengesiz ve eşitsiz

gelişmeye hız kazandırmıştır. 1970li yılların sonlarından 1990lara kadar olan dönem aynı zamanda sinemanın kriz dönemidir. Seks ve arabesk film furçasının dışında, Bir Günün Hikâyesi (Sinan Çetin, 1983), Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984), Çark (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987), İş (Faik Ahmet Akıncı, 1994), Ekmek (Faik Ahmet Akıncı, 1994) gibi az sayıda işçi filmiyle karşılaşırız. 1990larla birlikte yeniden canlanan sinema bağımsız sinemacıların ekonomik kaygıların ötesinde yeni bir dil ve yaklaşımla ürettikleri sanat filmlerini de kapsamaktadır. Ancak Yeni Türk sinemasında kimlik temelli filmlerin ağırlık kazanmasıyla birlikte işçinin ve işsizliğin ana temayı oluşturduğu filmlerin sayısında büyük bir düşüşle karşılaşırız.

İşçi ya da işsiz karakterlerin ana karakter olarak özgün bir biçimde ele alındığı az sayıda film ise Bornova Bornova (İnan Temelkuran, 2009), Zerre (Erdem Tepegöz, 2012) Köksüz (Deniz Akçay, 2014), Toz Bezi (Ahu Öztürk, 2015) ve Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer, 2016). Adı geçen filmler arasında bir kadın karakter üzerinden işsizliği anlatmaya çalışan tek film ise Erdem Tepegöz'ün yazıp yönettiği Zerre filmidir. Filmde gerçek mekân ve kişiler ile kurmacasını başarılı bir biçimde harmanlayarak son dönemin gerçekçi örneklerinden birini sunan yönetmen toplumsal koşulları içinde başarılı bir biçimde ele aldığı işsiz ana karakteri ile son dönem sinemamızın özgün bir örneğini verir.



## Zerre

İşsiz birinin günü nasıl geçer? Bu soruya sinemadan bir cevap, işsizliği, Zeynep karakteri ile ele alan Zerre filmi ile geliyor. Zerre kısa film ve belgesel yönetmeni olan Erdem Tepegöz'ün ilk uzun metrajlı filmi. Tarlabası'nın da annesi ve kızıyla yaşayan Zeynep'in hayatından on günlük bir kesite tanıklık ettiğimiz filmde işsiz kalan Zeynep'in sıkışmışlığı ve iş bulma mücadelesi anlatılıyor.

Filmin açılış planında belirsiz bir mekânda süzülen toz zerreciklerini izleriz. Hemen arkasından çalan zil sesiyle film adeta bizi bir gerçekliğe uyandırır, yemekhanede sırada bekleyen kadınları ve onlara yemek dağıtan erkekleri görürüz. Zeynep'i gördüğümüz ilk anda derdi karnını doyurmaktır ki bu filmin ana motifidir.

Masadaki kadınlar kendi aralarında fazla mesai umudu, çocuğunu görememek, yevmiyeyi hâlâ alamamaktan dert yanarken, biri:

“Sigorta vakti geldi ya, birilerini işten çıkarmaya bakıyorlar” diyerek az sonra Zeynep’in başına gelecek olanla ilgili olarak ipucu verir. Zeynep ayrılmamak için direnirken tek başınadır. Yemek yerken kendi aralarında “toplucu işi bırakıyoruz, o zaman hiçbir şey yapamazlar, birlikte varız, korkaklık etmeyin, arayın hakkınızı, birlikte gidelim” diyerek çözüm olarak amirle konuşmayı öneren ve ona hak verenler, hatta Zeynep’le birlikte kovulanlar da dâhil olmak üzere kimse duruma herhangi bir tepki göstermez. İşsiz kalışıyla başlayan filmin bundan sonrası Zeynep’in iş bulma çabasını anlatır.

Zerre, Yeni Türk sinemasında işçinin ya da işsizliğin ana temayı oluşturduğu az sayıda filmde biri. Genel bir perspektiften bakıldığında, Türk sinemasında yoksulluğun ve işsizliğin, ahabap akraba ya da sendikalar, hep bir arkaları olan, olmadığında da suçla itilen ya da deliren bir erkek karakter üzerinden temsil edildiğini söylemek mümkün. Zerre’nin ana karakteri ise arkası olmayan, iş aramaktan vazgeçmeyen ve suçla yönelmeyen bir kadın karakter.

Görsel üslup ve oyuncunun da başarısı ile adeta bir bilgisayar oyununda verili koşullar içinde görevi hayatta kalmak ve bunun için para kazanmak olan bir kadın karakteri yaşarız. Zeynep’in hayatına belli bir anında dâhil olur ve geçmişine dair hiç bir şey bilmezken sadece bugününe tanıklık ederiz. Film süresince Zeynep’in görünmediği sahne ve plan yok denecek kadar azdır. Görünmediği planlarda da genellikle onun bakış açısından bir tanıklığa çağırılır izleyici.

Mekân kullanımına bakacak olursak, Zeynep’in evi, çalıştığı atölyeler, iş aradığı sokaklar filmin temel mekânlarıdır. Görsel olarak

kamera sürekli bir biçimde yakın ölçek kullanır ve hareketli sahnelerde gerilla tarzı ile ana karakteri takip eder. Bu durum izleyiciyi Zeynep'in tek başınalığına ve sıkışmışlığına adeta hapseder. Film, ışığını da buna göre kurar. Penceresiz, ışısız atölyelerin kasveti, dış mekânlardaki yakın planlarla desteklenir. İç mekânlarda ise doğala yakın aydınlatma kullanılmıştır. Penceresiz atölyelerin florasan ışığına karşıt bir biçimde evde geçen sahnelerde ise huzmeli ve kimi zaman Rembrandt tarzını anımsatan bir ışığa boğuluruz.

Günlük yaşamak Zeynep'in hayat ritmidir. Öyle ki film Zeynep'in on gününe ya da bir yılına tanıklık ediyor olabildiği izlenimi yaratır. Sabah evden çıktığında o gün para kazanıp kazanamayacağını, annesi ve kızının karnını doyurup doyuramayacağını bilemeyiz. Annesi ve bakıma muhtaç kızıyla birlikte, tek odalı evinde yaşar. Karınlarının doyması büyük ölçüde o gün film boyunca esnaf lokantasında yemek artıp artmamasına bağlıdır. Zeynep evdeyken anne kızın kulakları sela ezanındadır, hazırladığı lavanta keselerini cami çıkışında sessizce satmaya çalışır. Böylece her şeyi metaya çeviren ekonomik sistemden ölümün dahi kurtulamadığını bir kez de Zeynep'in hayatından görürüz.

Sakin mizaçlı, iş bulmak için çok çabalayan, yoğun bedensel emek isteyen işlerde dahi sesini hiç çıkarmadan çalışan Zeynep'in tek başınalığı kullanılan kamera tercihleriyle birlikte, yakın plan ve sürekli Zeynep'i izleyen hareketli çekimler ile arttırılır.

Çalışırken dahi temel ihtiyaçlarını zorlukla karşıladığını kovulduğu günün ertesinde karşısına çıkarak evinden çıkmasını isteyen ev sahibinin tavırlarından kolayca anlayabiliriz. İstanbul'un

kentsel dönüşüm projesi mekânlarından biri olduğu için boşaltılan Tarlabası semtindeki boşaltılmış evlerden birini yasadışı bir biçimde Zeynep'e kiralayan ev sahibi, Zeynep'in "Nereye gidelim" sorusunu "Git kendini sat bana ne" diye cevaplar. Zeynep'in "İş bul çalışayım" isyanına "Bulduk ya, istersen arayalım doktoru" diye cevap verdiğinde bir para kazanma, hayatta kalma önerisi ile karşı karşıya olduğunu sezsek ve Zeynep'in onaylamadığı bir teklif olduğunu görsek de meseleyi tam anlayamayız.

İlerleyen sahnelerde "Ne iş olsa yaparım, köpekler gibi çalışırım" dese de bunu başaramayan Zeynep'in finalde, organ mafyasıyla çalıştığını anladığımız ev sahibi ile anlaşmasına, emeğini satmanın mümkün olmadığı durumda kendi bedenini metaya çevirmesine şahitlik ederiz. Bu durum Marx'ın emekçi nüfusa ilişkin bir tespitini hatırlatır:

"Emekçi artı nüfus, birikimin ya da kapitalist temele dayanan zenginliğin gelişmesinin zorunlu bir ürünü olduğu gibi, tersine olarak da, bu artı-nüfus, kapitalist birikimin kaldıracı ve hatta bu üretim biçiminin varlık koşulu halini de alır. Bu artı-nüfus, her an el altında bulunan yedek bir sanayi ordusu oluşturur ve bu ordu, tıpkı bütün masrafları sermaye tarafından karşılanarak beslenen bir ordu gibi bütünüyle sermayeye aittir" (Marx, 1986: 649).

## **Sonuç Yerine**

Yeni Türk Sineması işsizlik meselesine bu sorunu merkezine alan az sayıda örnekle bireysel hikâyeler üzerinden bakarken aslında toplumsal olanı yakın mercekte analiz eder. Kendinden önceki



dönemin toplumsal gerçekçi filmlerinde dayanışma öykünün hep bir parçasıyken bugünün gerçekliğinde bu artık bir umut, bir kurtuluş olarak sunulamaz. Filmin açılışında gördüğümüz uçşan zerrelere gibi ışık tutulduğunda ancak görülebilen bir çoğunluğa kamerasını doğrultur ve bize onlardan birinin hikâyesini anlatır yönetmen Tepegöz. Yönetmen yapılan bir söyleşide filmin çıkış noktasının tanıştığı bir kadın olduğunu ancak kadının umutsuzluğuna karşın filmin umutlu olmasını istediği için kadın karakterini güçlü, vazgeçmeyen biri olarak tasarladığını belirtir.



Ekonomik kriz ve işsizlik sorunuyla on yıldan uzun bir süredir uğraşan Yunanistan'da genç işsizliği de çok yüksek bir oranda seyrediyor. Bu duvar yazısı Atina'dan, gençler "Metanın krizi mi yoksa krizin metası mı?" diye sorarak mevcut durumu özetliyor.

## **KAYNAKÇA**

- Bağımsız Sosyal Bilimciler (2011), Ücretli Emek ve Sermaye, İstanbul, Yordam Kitap.
- Coş, Nezih (2015), “Türk Sinemasında İşçi”, İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar içinde, haz. Funda Başaran, İstanbul, Yordam Kitap.
- Ulaş, Sarp E. (2002), Felsefe Sözlüğü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, Karl (1986) Kapital, 1. Cilt, Ankara, Sol Yayınları.
- Uyar Bozdağlıoğlu, Y. E. (2008), “Türkiye’de İşsizliğin Özellikleri ve İşsizlikle Mücadele Politikaları”, Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 20, ss. 45-65.

## BÖLÜM 6:

### TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ÇAKAR  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye, nurtacakar@gmail.com

#### GİRİŞ

Sanat, kültürler arası diyalogu sağlayan en önemli iletişim araçlarından biri olduğu gibi aynı zamanda insanlık tarihi boyunca bilgi aktarımı sağlayarak tarihin ve kültürel mirasın en önemli parçası da olmuştur. İnsanlığın varlığından günümüze kadar sanat her zaman kendi çağının entelektüel bilgisini üretmekle kalmamış, bununla birlikte bu verilerin birçok farklı şekilde günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. O yüzden her hangi bir sanat alanında çağdaş yorumları inceleyebilmek için öncelikle günümüz çağdaş dünyasını etkileyen sosyokültürel değerler incelenmeli daha sonrada günümüz çağdaşının ne demek olduğu üzerinde durularak, sanatın şuan ne gibi meselelerle ilgilendiğine bakılması gerekmektedir. Çünkü çağdaş dediğimiz kavram şimdiki zamana doğru yaptığı yolculuğunda hem tarihin etkisi altında kalmıştır hem de varolduğu dönemin kalıplarını bu bağlamda zorlamıştır.

İnsanoğlunun sanat ile en eski etkileşim biçimi olarak kili göstermek mümkündür. M.Ö. 8000-7000 dönemine dayanan kil kullanımı her ne kadar başta sadece ihtiyaçlar dâhilinde üretilen aletler kapsamında da olsa, aslında bir materyalin zamanla nasıl sanatsal bir anlam kazandığını ve çağdaş üretim formunda nasıl bir farklılaşmaya

uğradığını gözlemlemek için mükemmel bir örnektir. Bu bağlamda, bu yazıda, dünyadaki ekonomik ve teknolojik değişimlere değinerek, aynı zamanda bu durumun yansımalarını Türkiye genelinde inceleyip çağdaş seramik sanatının gelmiş olduğu noktanın ne olduğuna dair büyük resmi çizeceğim. Çünkü en eski seramik sanatını örneklerinin Anadolu bölgesinde bulunduğunu düşünürsek eğer, Türkiye’de seramik sanatının gelişimini ve değişimini incelemek sadece tarihsel olarak değil aynı zamanda Türkiye’nin içinde bulunduğu konumu da çözümlenemize yardımcı olacaktır.

Öncelikle seramiğin materyal olarak günümüze kadar kazanmış olduğu estetik değerinin altında yatan diğer değerlere de bakmakta fayda var. Bunun için öncelikle seramiğin gerek fonksiyonel kullanım alanlarına gerekse de sanatın nasıl bir şekilde parçası olduğuna bakmak gerekmektedir. Dolayısıyla seramik aslında insanlığın ateşi bulması ile birlikte doğada bulunan malzemelerin bir araya getirilmesi ve pişirilmesi ile oluşan ve sanattan bağımsız olarak gündelik hayatın parçası olan bir alandır. Seramik tarihsel gücünü buradan almıştır. Çünkü materyal olarak seramiğin yolculuğu aslında insanoğlunun kendi yolculuğunu da anlatabilecek güce sahiptir. Sadece ateşin bulunması ile değil aynı zamanda teknolojinin gelişmesi, sanayi devrimi ve uygarlıkların gelişmişlik seviyelerine göre seramiğin hem kullanım alanı değişmiş hem de kazandığı estetik değer değişime uğramıştır. O yüzden, çağdaş seramik sanatının yolculuğu kesinlikle seramiğin geçmişi ile kurduğu bağdan geçmektedir. Çünkü seramik üretim sisteminin her zaman çok güçlü bir parçası olmuştur. Üretimi kavramsal olarak etkileyen tüm gelişmeler benzer ölçüde seramik

üretimini de etkilemiştir diyebiliriz. Öncelikle geçmişten günümüze seramiğin geçirmiş olduğu yolculuğunu inceleyip, daha sonra sanat üretiminde seramiğin dünya çapında nasıl bir değişim geçirdiğini ve son olarak da Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ile birlikte seramik sanatının geldiği noktayı çağdaş seramik sanatçılarının üretim biçimlerine değinerek sonlandıracağım.

### **Geçmişten Günümüze Seramiğin Yolculuğu**

Seramik tarih boyunca sadece fonksiyonel kullanımı ile insanlık tarihindeki yerini almamıştır aynı zamanda seramik kültürlerin kendi dillerini oluşturduğu ve ifade ettiği bir araç da olmuştur. Toplumlara başka bir seviyeye geçiren teknolojik gelişmeler, seramik üretiminde de etkili olmuş ve günümüz çağdaş seramik sanatının temelleri geleneksel seramik sanatının içinden doğmasından gelmiştir. İlk örneklere bakacak olursak eğer, M.Ö. 3000 yıllarında seramik çarkının bulunması sayesinde vazo yapımı konusunda ilerleme sağlanmış ve seramiği sırlama yöntemi geliştirilmiştir. Yerleşik hayata geçiş sadece ekonomik anlamda üretim biçimlerini etkilemekle kalmamış bununla birlikte sanatsal üretimi de farklılaştırmıştır. Sanayii devrimi ile makineleşme ve seri üretim yine aynı şekilde sanatta ve özellikle gündelik hayatın doğrudan parçası olan seramiğin üretim biçimlerini oldukça etkilemiştir. Aynı zamanda sanatta her zaman bulunan dönemin zorladığı koşullara karşı bir başkaldırı da vardır. Dolayısıyla aslında sanayi devriminden sonra bambaşka bir sanat anlayışının ve tabii ki de seramik üretim anlayışının hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Tüm bu büyük toplumsal

gelişmelerin yanında, fırın teknolojisinin gelişmesi de kullanılan malzeme ile geçilen iletişimi değiştirmiştir. Mesela odun fırınından, tünel fırınlara geçiş seramik alanında atılmış en büyük adımlardan biridir. Tünel fırınlar sayesinde daha kolay pişirilen seramik, üretim olarak dünya çapında yaygınlaşmaya başlamıştır. Teknolojinin sağladığı kolaylık sayesinde seramiğin üretim şekli ve anlamı değişmiştir. Bununla birlikte geleneksel sanatlarda kullanılan el tornalarında otomatik bir teknolojiye geçiş de seramiğin teknoloji ile birlikte dönüştüğünün göstergesidir. Dahası, sadece teknoloji değil, seramik sanatının icra edildiği çevre ve çevre koşulları da seramik üretim biçimleri üzerinde oldukça etkilidir. Her kültürün seramikle kendine özgü bir ilişkilene biçimi vardır. Bu durum toplumların kültürel yapılarına göre ve buldukları coğrafi konuma göre farklılık göstermektedir. Sanatsal kavramlara yaklaşım için de aynı şey geçerlidir. Çünkü anlatılmak istenen şey ve anlatma biçimi tümüyle kültürel değerlerle ilgilidir.

## **21. Yüzyılda Türkiye’de ve Dünyada Seramik Sanatı**

Seramik ilk olarak gündelik kullanımın parçası olmuş, daha sonra süs nesnesi olarak varlığına devam etmiştir. Endüstriyelleşme ve seri üretime geçiş ile birlikte gündelik hayatın her alanına sızmıştır ve mimariden, uzay araçlarına kadar birçok farklı alanda kullanılmaya başlanmıştır. Fakat bu seri üretime karşı bir duruş olarak 21. yüzyılda seramiğin el sanatları yönü ön plana çıkarak, sanatsal üretim biçimlerinin içinde de yer almaya başlamıştır. 1950’li yıllarda Türkiye’de sanat alanında yurt dışına eğitime giden seramik

sanatçılarının ülkelerine dönmesi ile birlikte seramik alanında sanatsal üretim başlamıştır. Türkiye'deki seramik sanatını derinlemesine incelemeye başlamadan, öncesindeki gelişmelere bakmakta fayda var. Çünkü her zaman kültürle iç içe olan seramiğin gelişim sürecine bakmak için tarihsel bağlamda değerlendirmekte fayda vardır. Seramik üretimi, Türkiye'deki çağdaş sanatın içinde yer almadan önce Osmanlı Dönemi'nde de toplumsal hayatın oldukça güçlü bir parçasıydı. Dolayısıyla Osmanlı Döneminde üretilen seramik işlerinden yola çıkarak Türkiye Cumhuriyeti'nde üretilen formlardaki farklılaşmanın nedenleri gözler önüne serildiği zaman Türkiye'deki çağdaş seramik sanatının izlediği yol görünür olmaya başlayacaktır. İslam Kültürü'nün etkisi altında olan Osmanlı'da, figüratif desenlerden ziyade soyutlama ve doğa kaynaklı bir sanatsal üretim biçimi kullanılmıştır. Bu yüzden bir devletin yıkılışı sadece politik bir eylem değil, aynı zamanda sanatsal üretim biçimlerini değiştiren bir eylem de dönüşmektedir. Çağdaş seramik sanatında hem bu etkileri görmek mümkünken hem de bu dönemin etkilerinin nasıl kırıldığını da izlemek mümkündür.

Sadece Türkiye'deki toplumsal değişimler değil, dünya tarihindeki büyük değişimlerin seramik sanatını nasıl etkilediğine bakmakta fayda vardır. Çünkü toplumlar hem kendi tarihlerinden hem de diğer ülkelerin tarihlerinden etkilenecek dönüşürler.1648 yılında İngiltere'de yaşanan sanayii devrimi ile birlikte seramik seri üretimin çok büyük bir parçası olmuştur. Bu bağlamda geleneksel atölyelerden endüstriyel üretime geçiş yaşanmıştır. Bu dönemlerde sadece teknik olarak gelişme kaydedilirken, tam da bir sistem her zaman anti

sistemini oluşturur düşüncesini destekleyen William Morris'in öncülüğünde sanatın endüstrileşmesine karşı bir akım başlatılmıştır. "Arts and Crafts Movement" ile birlikte el sanatları yeniden eski değerini kazanması için girişimlerde bulunmuştur. Bu bağlamda sanat okullarında ve akademilerde bu dönüşümün başlangıcı yapılmıştır. Çünkü eğitim alanında atılan adımlar, endüstriyel devrimin kaçınılmaz sonucu olan seri üretimin getirdiği el emeğinin değersizleşmesine karşı en güçlü kültürel yatırımlardır. Değişimin güçlenebilmesi için öncelikli olarak o alanda entelektüel bilginin yayılması ve öğretilmesi gerekmektedir. Dolayısı ile seramik sanatının üniversitelerde yer alması aslında sadece Türkiye için değil aynı zamanda dünya genelinde seramiğin sanatsal yanını güçlendirmek için atılmış çok büyük bir adımdır.

Daha önce de bahsetmiş olduğum üzere seramik dünyanın her yerinde bir üretim aracı olarak varlığını devam ettiren bir materyaldir. Bu bağlamda Batı'da yaşanan "Arts and Crafts Movement" in seramik sanatına yaptığı katkıların yanı sıra ulaşımın ve haberleşmenin de ilerlemesi ile birlikte tüm dünya artık birbirinden haberdar olmaya başlamıştır. Örneğin, Uzak Doğu seramik sanatının Batı sanatındaki etkilerini Bernard Leach'in Uzak Doğu'da öğrendiği çömlekçilik sanatını İngiltere'ye taşıması ile birlikte seramik üretimin biçimi ve estetik algısının değişmesinden gözlemlemek mümkündür. Aslında bunun farklı örneklerini Türkiye bağlamında da incelenebilir. Türkiye'de seramik sanatının gelişmesi Türkiye'deki sanatçıların yurtdışına gidip gelmeleri ile birlikte başlamıştır. Bu konuda uluslararası seyahatlerin artması ve teknolojinin gelişmesi sadece



teknik açısından bir ilerleme değil, aynı zamanda kültürlerin birbirlerinin içine geçmesi ve yeni şeylerin öğrenilip farklılıkların keşfedilmesi için de oldukça önemlidir. Toplumların birbirleri ile daha kolay iletişime geçmesi seramik sanatının hızlı bir şekilde yayılmasını sağlamıştır. Özellikle Picasso ve Miro'nun eserlerinde seramiği endüstriyel kullanımın dışına çıkarması ile birlikte artık tam anlamıyla seramik çağdaş sanatın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Çünkü ürettikleri eserlerde seramiğin estetik dilini yeniden kurmuşlar ve seramiğin kullanım sınırlarını, seramiğin sanattaki kavramsal değerini değiştirmişlerdir. Bu bağlamda İkinci Dünya savaşının da sona ermesi ve yaşanan sıkıntıların ifade alanlarının doğması ile birlikte seramik çağdaş sanatın bir parçası haline gelmiştir.

Her toplum tıpkı nasıl ilk çağlardan itibaren her dönemi farklı şekilde ve farklı zamanlarda deneyimlediyse, aynı şey seramiğin çağdaş sanatın içinde yer alma serüveninde de yaşanmıştır. Türkiye Cumhuriyet'i Osmanlı Dönemi'nin İslam kültüründen bağımsızlaşarak kurulması ile birlikte yeniliklere daha açık bir hale gelmiştir. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle Batı'nın yaşadığı rahatlamayı ve ifade alanlarının açılması durumunu yaşadığımız topraklar Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte deneyimlemiştir. Bir sürü reform yapılmış ve eğitim alanında bir sürü gelişme yaşanmıştır. Bu durumla birlikte geleneksel üretim biçimlerinin dışına çıkılabilecek ilk adımlar atılmıştır. Her ne kadar Osmanlı'nın son dönemlerinde seramik fabrikası açılmış olsa bile bu adımın geleneksel düşünün ötesinde bir adım olduğundan bahsetmek oldukça zordur. Bu durum sadece teknolojik bir yatırım veya değer olarak görülebilir.

Türkiye'deki çağdaş seramik akımının gelişmesini kronolojik olarak incelersek eğer, 1929 yılında Namık İsmail akademiye Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü ekler. Burada da gözlemleyeceğimiz üzere değişim ilk önce akademiler aracılığıyla başlamaktadır. Tıpkı William Morris'in de yaptığı gibi. Vedat Ar ve Hakkı İzzet'in Paris'ten dönerek bu atölyeye katılmaları ile birlikte Türkiye'de artık seramik sanatsal bir değer kazanmaya başlamıştır. Seramik sadece endüstriyel üretimin değil, akademiler aracılığı ile sanatsal üretimin parçası haline gelmiştir. 1933 yılında Sümerbank seramik projelerine başlamış ve böylelikle seramik sanatı ve endüstriyel üretim arasında güçlü bir bağ kurulmasını da sağlamıştır. Bunu takip eden süreçte Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde de seramik atölyesini açılmıştır. 1951 yılında ise Füreyya Koral tarafından ilk kişisel seramik atölyesi kurulmuştur. Bu aşamada da Füreyya Koral'ın geçmişine bakıldığında kendisi İsviçre'den döndükten sonra bu seramik atölyesini açmıştır. Bu bağlamda incelendiğinde yurtdışına gidiş gelişlerin artması ile birlikte sanat alanında yenilikçi adımların ülkemize girişi ve yayılması da artmıştır. 1953 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Sadi Diren'in dokuz yıl Almanya deneyimi sonrasında tekrar ülkemize dönüp üretimine devam etmesi ve orada öğrendiği tekniği ve seramik estetiğini Türkiye'ye taşıması da seramik alanında atılan en büyük ve önemli adımlardan birini olmuştur. Dolayısıyla çağdaş seramik sanatı, Türkiye'deki doğuşunu sanatçıların yurtdışı deneyimlerinden sonra edindikleri birikimleri kendi kültürleri ile buluşturarak aktarmaları ile doğmuş ve gelişmeye başlamıştır. Yine bu zamanlarda 1950 yılında Eczacıbaşı Sanat Atölyesi kurulmuş ve

sanatçıların fabrika bünyesinde çalışmasına olanak sağlanmıştır. Fabrikada çalışmanın sağladığı en önemli avantajlardan biri de seramiği sadece estetik olarak değil aynı zamanda teknik olarak da sanatsal değerinin ortaya çıkarılacağı araştırmalar ve denemeler yapma olanağı tanınması olmuştur. Bu dönemin önemli sanatçıları arasında Sadi Diren, Atilla Galatalı, Alev Ebuzziya, Melike Kurtiç bulunmaktadır.

Aynı zamanda 1950'lerden günümüze kadar çağdaş seramik üretiminde katkısı bulunan sanatçıları şu şekilde sıralayabiliriz: 1950 ve 60 arası Nasip İyem, Mediha Akarsu, Seniye Fenmen, Belma Diren, Atilla Galatalı, Alev Ebuzziya, Melike Abasıyanık, Cevdet Altuğ, Müfide Çalık, Ayfer Karamani, Sabit Karamani, Cavit Bozok, Hakkı Karayığitoğlu, 1960'ların ortasında Bingül Başarır, Hamiye Çolakoğlu, Candeğer Furtun, Filiz Özgüven, Erdinç Bakla, Göngür Güner, Jale Yılmabaşar, Mehmet Uyanık, Orhan Taylan, Tüzüm Kızılcan, 1960'ların sonu 1970'lerin başında Beril Anılanmert, İlgi Adalan, Ömür Bakırer, Azade Köker, Mustafa Pilevneli, Yahşi Baraz, Aydın Kut,Şara Yazıcı, Beyza Erzene, Ayten Aydın, günümüzde ise Kadriye Ezel Ağaoğlu, Sadettin Aygün, İlgi Adalar, Tülin Ayta, Handan Börteçene, Ünal Cimit, Zehra Çobanlı, Sevim Çizer, Muammer Çakı, Efsun Ergüven, Pınar Genç, Soner Genç, Ayfer Kalsın, Ekrem Kula, Vedat Kaçar, Füsun Kavalcı, Lerzan Özer, Hüseyin Özçelik, Ayşegül Türedi Özen, Pemra Sağlıkova Pilevneli, Şeyma Reisoğlu, Aylin Saraçlı, Büldan Seka, Cemalettin Sevim, Sibel Sevim, Ali İsmail Türemen, Serdar Tekebaşoğlu, Mustafa Tunçalp, Kemal Uludağ, Oya Uzuner, Bilgehan Uzuner yer almaktadır.

## SONUÇ

Bu bağlamda Türkiye’deki çağdaş seramik sanatını etkileyen en önemli noktalardan biri Türkiye’deki sanatçıların yurtdışına yaptığı geziler sonucunda deneyimlerini aktarmaları bir diğeri de akademilerde sanat eğitiminin verilmeye başlaması olarak görmek mümkündür. Böylelikle aslında bu durumu sadece çağdaş seramik sanatı için değil, genel olarak sanatın bir kültürü etkileyip dönüştürebilmesi konusunda bir değer olarak ele alabiliriz. Öncelikle yeni teknolojilere entegre olunması ve kültürel kapitalin her zaman parçası kalınarak sanatsal üretimin akademiler tarafından desteklenmesi de sanatın üretim alanlarını genişleten şeylerden biridir. Artık günümüzde teknolojinin çok daha hızlı geliştiğini ve hareket etme alanımızın artık fiziksel bir düzlemin dışında da internet aracılığıyla bile geliştiğini düşünürsek eğer, tüm dünya neredeyse tek beden haline gelmiştir. Bu yüzden etkileşim oldukça artmış ve bu etkileşim içinde kültürel farklılıkların ön plana çıktığı çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Aynı zamanda günümüzde seramik artık sınırlarını disiplinler arası bağlamda da geliştirmeye başlamıştır. Sanatın disiplinler arası sınırlarının kalktığı bu dönemde seramik sanatı yeni anlamlara ve araştırmalara her zaman açık bir üretim biçimi olma özelliğini insanlık devam ettiği süre boyunca koruyacaktır diyebiliriz.

## KAYNAKÇA

- Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi* (Master's thesis, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Eskişehir.
- Ağatekin, M. (2002). Dünya'da ve Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci. *Anadolu Sanat*,12, 1-15. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11421/923>
- Çetin, A. G. (2009). *Etkileşim Aracı Olarak Seramiğin, Seramik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarındaki Durumu* (Master's thesis, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı Seramik Eğitim Bilim Dalı, 2009) (pp. 1-39). Ankara.
- Diren, S. (1974). Elli Yılda Seramik, Elli Yılda Cumhuriyet Elli Yılda Güzel Sanatlar. *İ.D.G.S.A. Yay.*,8.
- Oral, E. M. (2005). Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi. *Anadolu Sanat*,16. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11421/897>
- Özsezgin, K. (1998). Türkiye'de Seramiğin Geleneksel ve Çağdaş Temelleri Üzerine Gözlemler. *Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Seramik Özel Sayısı*,33.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

## BÖLÜM 7:

### BİR ALT KÜLTÜR ANLATI DENEMESİ OLARAK “GÜVERCİN” FİLMİ

Doç. Dr. Tuğba ELMACI  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN  
19 Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema  
Bölümü, ahmetoktan@gmail.com

2000’li yıllarla birlikte neoliberal politikaların yardımı ve sosyal hayatın medyatik görünümü ile sınıfsız bir toplum algısının yerleşik bir anlayışa evrildiği görülmektedir. Bu sınıfsız toplum algısının beraberinde getirdiği en önemli kültürel unsur belki de birey merkezli bir gündelik hayat ve bireyci bir toplumsal yaşam döngüsüdür. Özellikle toplumsallaşma sürecinin başlarında, gündelik hayat içerisinde kendilerini egemen kültüre ait hissetmeyen genç toplumsal aktörlerin, kendi grup içi hiyerarşi ve akışkan ahlak anlayışları ile farklılaştığı görülmektedir. Bu yeni gençlik gruplarının bireyci, yer yer nihilist ve sahipsiz duruşlarının kültürel temsil alanında da kendisine fazlaca yer bulduğu görülmektedir. Gençlik gruplarının önce müzik (arabesk, arabesk rap, punk v.s.) ile başlayan daha sonra video klipler, filmler ve nihayetinde underground diziler (Adana 01 internet dizisi gibi) ile devam eden bu alt kültür yolculuğu Türk sineması için de yeni bir dalga yaratma potansiyeli ile ilerlemektedir.

Bu çalışma sözü edilen potansiyeli ve alt kültür tartışmasını Banu Sıvacı’nın *Güvercin* (2018) filmi bağlamında yürütmektedir. Bu kapsamda çalışmanın odak noktasını, Michel de Certeau’nun(2009:

40) da kültür tartışmaları bağlamında dikkat çektiği; ne boyun eğen ne de başkaldıran toplumsal faillerin, egemen kültür içerisinde geliştirdikleri kaçış stratejilerini birer alt kültür grubu olarak nasıl devam ettirdiklerini kültürel temsil alanında incelemek oluşturmaktadır.

### **Alt Kültür Nedir?**

Toplumsal aktörler zaman zaman toplumsal değişimlerin paralelinde kaçış stratejileri geliştirirken kendileri ile aynı kaçış stratejilerinde kader ortaklığı oluşturabilecek küçük gruplarla hareket edebilirler. Egemen kültürün içerisinde bir alt bölüm oluşturabilirler. Bu bağlamda ortaya çıkan kültürel biçimi adlandırmak üzere kullanılan alt kültür kavramı pek çok kavram ve tasniflemenin ortaya çıktığı dönem olan ikinci dünya savaşı ardından kullanılmaya başlanmıştır. İlk derli toplu tanım ise 1947 yılında M. Gordon tarafından yapılmıştır. Bu tanımlamada kavram, *Ulusalkültür içerisinde; sınıf etnik köken, bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan ama bir araya geldiklerinde o birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan alt bölüm* olarak ifade edilmiştir(Akt. Jenks,2007:22).Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü'ne göre kültür: tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin anlamına gelir.

Bu tanımlamalar çerçevesinde altkültürün nerede başlayıp nerede biteceğine ilişkin sorular önem kazanır. Kültür gibi bir olgunun keskin sınırlarla bölümlenmesi zor olsa da Downes gibi bazı sosyologlar alt kültürü egemen kültüre konumlanışına göre tasniflemişlerdir. Bu gruplardan ilki, egemen kültürden önce mi sonra mı olduğu tartışmalı göçmen grupların kültürü ya da onunla kaynaşan bölgesel alt kültürlerdir. İkincisi ise mesleki alt kültürler, yaş grubu alt kültürleri gibi egemen kültür bağlamının içinde gelişenler, toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen olumlu tepkide doğanlar vesuç alt kültürleri, dini mesihçi uyanışa teşvik edici alt kültürler, politik ideolojinin hakimiyetindeki alt kültürler gibi toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine verilen olumsuz tepkide doğanlar şeklinde kendi içinde yine ikiye ayrılmaktadır (Akt.Jenks, 2007:25). Bu çalışma bağlamında toplumsal ve kültürel yapıların taleplerine olumsuz tepki veren gençlik alt gruplarının oluşturduğu alt kültür ana odak olarak değerlendirilecektir.

Alt kültür kavramına tarihsel bağlamda bakıldığında, bu kültürel olgunun, Chicago Okulunun da öncülük ettiği ilk çalışmalarda, sapkın kültürel yönelimler olarak değerlendirildiği görülmektedir. Sosyal Dağılım Teorisi olarak adlandırdıkları yaklaşımdan yola çıkarak, bazı toplum kesimlerinin ana akım kültürle sosyalleşme eksikliğinden ve diğer yanda alternatif aksiyolojik ve normatif modellerin benimsenmesinden dolayı alt kültürlerin ortaya çıktığını iddia etmişlerdir. Sözü edilen yönelimler, egemen kültür tarafından kendilerine sunulan hedefleri ve eylem araçlarını reddeden ve yerlerine kendi ikame ettikleri farklı tarzları benimseyen suçluluk



birimleri olarak yorumlanmıştır. Chicago Okulu,alt kültür kavramını daha çok *normatif ve ana akımdan olmayan, aykırı,marjinalleşmiş, azınlık, suçlu, işsiz, kaybeden grupları kendi toplumsal çevreleri içinde incelemek için kullanmıştır*(Jenks, 2007:161).

Birmingham Çağdaş Kültür Çalışmaları Merkezi isealt kültürleri, salt suç gruplarının norm dışı eylemleri olarak görmemiş, direniş biçimleri olarak kabul etmiştir. Bu yaklaşım içerisinde toplumun, her biri kendi sınıf kültürüne ve orta sınıf kültürünün baskın olduğu iki temel sınıfa, işçi sınıfına ve orta sınıfa ayrıldığı görülür. Birmingham Okulu için asıl parametreler gençlik ve beyaz, erkek, işçi sınıfı gençliğidir. Özellikle işçi sınıfında, alt kültürler hem egemen kültürlerin hem de egemen kültür ile çatışan kültürel modellerin ortaya çıktığı belirli çıkarların ve ilişkilerin mevcudiyetinden kaynaklanır. Alt sınıfların, sınıf kimlik bilincinin azaldığı gruplarda alt kültür gruplaşmasını görmek daha olasıdır. Birmingham okulu odağını daha çok gençlik alt kültürleri üzerine kaydırmıştır. Belki de egemen kültürün bu biraradalık durumdan kaçış stratejilerini en kolay geliştiren grup gençlik gruplarıdır. Gençlik gruplarının harekete geçme potansiyelleri de diğer toplumsal aktörlere göre daha akışkandır.

Daha güncel alt kültür okumalarında ise alt kültürün bir ayırlama biçimi olmasından öte egemen kültürde bir renk olması durumu öne çıkmaktadır. Bu bakış içerisinde alt kültürleri, sapma ya da direniş biçimleri olarak altüst etme fikrinin üstesinden gelmek üzere, bu kültürel biçimler, kültürel düzeyde, dışarıdaki dünyanın

gelişebileceği kadar içsel ve heterojen olan ortaklıklar olarak tanımlanırlar.

Alt kültüre ilişkin tartışma ekseninde şu soru önemli bir tartışma alanı olarak dikkat çekmektedir: Her egemen kültürden kaçış, direniş ya da karşı kültür özelliği gösteren bir alt kültür oluşturur mu? Ken Gelder, alt kültürü anlam üretimi açısından karşı kültürden ayırır ve kavramı olumsuzlama üzerine oturtur. Bu çerçevede kavramı altı madde ile tanımlayan Geldner'e göre, apriori olarak negatif anlamlar yüklenir, asalak gruplar olduğu ön kabulü vardır; olumsuz ya da iki yüzlü sınıf ilişkisi vardır (klasik sınıf tanımlamasının içinde yer almazlar); ev dışı zaman geçirme biçimleri ve ait oldukları aile dışı yaşam önemlidir; aşırı ve abartılı biçimsel bağlara sahiptirler; gündelik hayatın ve bayağılığın reddi söz konusudur; yapmacık kıyafet giyimi ve argo kullanımı en başat özelliklerdir (Gelder, 2007). Yani karşıt kültürle özellikle 1960'lı yıllarda oluşturduğu herşeye, özgürlükçülük vurgularıyla belirginleşen komünal topluluklardan farklı olarak, savaşıma ve şiddet eğilimleri ile de farklılaşabildiği bir alt grubu anlamak gerektiğinin altını çizer. Bu anlamda 68 gençliğinin barışa ilişkin her türlü otorite ve sınırlama mekanizmasına karşı geliştirdikleri pasif direniş bir karşı kültürü oluşturur. Bu çalışmanın da ana eksenini oluşturan alt kültür grupları, hiyerarşiyi benimseyen egemen kültürün belli formlarını kendi içlerinde uygulayan ve hareket etme potansiyelleri açısından egemen kültürle belirgin bir çatışma içerisinde olmayan yapılardır. Nitekim karşıt kültürler çıkış noktası olarak dayatılan Amerikan orta sınıf yaşamına bir isyan olarak ortaya

çıkılmışken; Hürriyet Konyar'a göre, orta sınıfa odaklı yeni medya ilişkileri bu karşıt kültürleri de kendi içerisinde karşı oldukları orta sınıf endeksli bir hale dönüştürmüştür(Konyar,2011:56). Dolayısıyla da egemen kültür aslında karşı kültürleri de kendi içerisinde eritmiştir. Bu anlamda kaçışçı stratejileri ile alt kültürler özellikle gençlik grupları arasında geçici varlık alanı bulabilme potansiyelleri ile karşıt kültürden daha etkilidirler.

### **Türk Sineması'nda Alt Kültür Anlatıları**

1990 yıllarla birlikte o dönem için genç sinemacılar olarak kabul edilen Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem gibi yönetmenlerin ortaya çıkışıyla Yeşilçam kuşağından ve anlatılarından uzaklaşan yeni bir sinema ortaya çıkmıştır. Özellikle bu yeni sinemacılar için sinemamızın hiçbir zaman anlatısının merkezine oturmayan kent periferisinde konumlanan sıradan hayatlar ve öyküleri, sinemanın ana odağı haline gelmiştir. Gündeliğin ezici anlamının farkında olan bu yeni sinemanın belki de ilk büyük denemesi Derviş Zaim'in minimalist filmi *Tabutta Röveşata* (1996) olmuştur. Filmde Rumeli Hisarını mesken tutan Araba sevdalısı bir otomobil hırsız, evsiz-barksız işsiz ve kimsesi olmayan Mahsun'un hikayesi anlatılır. Mahsun geceleri çaldığı arabaları sabaha dek gezdikten sonra yerlerine bırakır. Çoğu zaman da onları garip bir coşkuyla, okşarcasına yıkayıp temizler. Onu çok seven ve koruyan mahalleden abisi Reis'in sayesinde sandalyeler üzerinde uyulamaktan kurtulur ve kahvenin tuvaletine bakma işini üstlenir. Bir gün, kahveye gelen eroin bağımlısı kıza aşık olur ve dünyası

değişir. Mahsun, hiçbir karşılık beklemeden, yatacak yeri olmayan eroinman bir kıza odasını açar. Fakat kız onun bulduğu odada eroin almak için bedenini, bu açılan odada erkeklere satarak Mahsun'un umutlarını yıkarak ölür. Yitik bir karakter olan Mahsun'un hikayesinin anlatıldığı film alt kültür anlatılarının metazorik olarak geliştiği mekânsal bağlama sık sıkıya bağlıdır. (raninitv,2018) Rumelihisarı çevresi ve oradaki esnaf dostluğu, toplumun normatif eylem içerisindeyken görmezden geldiği Mahsun'un yasalarla ve toplumla olan çatışmalı pasif agresif eylemleri, hayata tutunma başarısızlıklarına karşın bazen de tutunamamayı amaçlaması filmi tipik alt kültür anlatısı olarak karşımıza çıkarır. Film diğer taraftan alt kültür anlatılarının en sevdiği bu ikonografik unsur olan karizmatik otoritenin varlığı üzerine de kuruludur. Karizmatik otorite alt kültür gruplarının genel otorite tepkisine tezat bir kişiselleşmiş, bireyselleşmiş ilişki biçimi olarak varlık gösterir (Jenks,2006:71). Karizmatik bir otorite figürü olan Reis (Tuncel Kurtiz; Türk dramalarının karizmatik otorite tipolojisinin en önemli temsilcisi olmuştur.) Mahsun'a söz geçirebilen yegâne otoritedir. Fakat öykünün sonunda Mahsun ona da isyan eder ve bu isyanın son noktası olarak onun takasını çalar.

Aydın Bulut'un 2008 yapımı *Başka Sementin Çocukları* filmi bir başka alt kültür anlatısıdır. Gazi mahallesinde gelişen olaylarda ekonomik olarak alt sınıfa mensup gençlerin kendi içlerindeki dayanışma ve sonrasında yozlaşma hikâyesine odaklanan filmde; Güneydoğu'da askerlik yaparken mahallede kardeşi öldürülen bir gencin kardeşinin katilini arayışı anlatılır. Bu arayış sürecinde

bulaşılan suç, şiddet sarmalıyla gelişen mahalle arkadaşlığı ve dayanışmanın aslında kaygan bir ilişki düzlemine nasıl oturtulduğunun çarpıcı bir örneğidir. Filmde toplumca kutsallaştırılan değerlerin alt kültür gruplarında nasıl sözde hale getirildiği, bireyci çıkarların grup çıkarıyla örtüştürülerek kendi hakimiyetini yaratma, çetecilik gibi suç temelli bir alt kültür örgütlenmesi yaratmaları başarılı bir şekilde verilir. Bu filmin bu çalışma bağlamındaki en önemli ikonografisi alt kültür gruplarının ana öyküyü oluşturmadığı sadece fon olarak kullanıldığı tüm filmlerde de görülen çatıda güvercin yetiştirme hobisidir. Alt sınıf hobicilik faaliyetlerinin en başında çatıda güvercin bakmak gelmektedir. Bu filmde de kahramanın güvercin ile kurduğu duygusal ve metaforik ilişki alt kültür anlatısının odağındaki yerini alır.

İnan Temelkuran'ın 2009 yapımı *Bornova Bornova* filmi 1980 sonrası darbe ardılı apolitikleşen, isyan eden gençlik figürü olmamaları için uğraşan dört gencin hayata bakışlarına odaklanır. Filmin adından da anlaşılacağı gibi İzmir'in Bornova ilçesinde kaybeden olarak adlandırılacak bu gençlerin, aslında dostluk ve dayanışma, mahalle kültürü içerisinde nasıl da yozlaştıkları, birbirilerinin kuyusunu kazdıkları ama her seferinde ikiyüzlü bir alt kültür dayanışması, mahallecilik oynadıklarına tanıklık edilir. Film mekâna dayalı olarak metazorik biraradalığa mahkum, coğrafi sınırları belirli aynı sosyo-ekonomik alt sınıfa mensup insanların mahalle kültürü ile yarattıkları sözde dayanışma içerisindeymiş gibi yaparak kurdukları ayırtılma açısından önemli bir alt kültür anlatısı olarak sinemamızda yer alır.

Mehmet Bahadır Er'in 2009 yılı yapımı *Kara Köpekler Havlarken* filmi ise alt sınıf mahallelisi iki gencin mahallelerinde kurdukları küçük suç çetesini kentte daha büyük işler yapabilecek hale getirme mücadelesini anlatır. Özellikle işsiz iki gencin, yaşadıkları alt sınıf mahalle geliştirdikleri ufak tefek, mafyavari işlerle kendilerine kısa yoldan, suça dayalı bir itibar ve kazanç sağlama hevesleri, mahalledeki bir abinin onlara kol kanat germesi, mahallenin kendine has kuralları, suça yatkınlık gibi temel toplumla uyumsuzluk eylemleri ile sıradan bir alt kültür hikayesi karşımıza çıkar.

2010 yılı yapımı Erhan Kozan'ın *Çakal* filmi de bir başka suça dayalı alt kültür konusunu işleyen bir başka örnektir. Okulu yarıda bırakmış marangoz atölyesinde çalışan yirmili yaşlardaki Akın annesini de kaybetmiştir. Babasıyla ilişkileri ise problemlidir. Onun çıkışı da mahallede küçük mafyatik ilişkilere ve suça bulaşma ile sonlanacaktır. Görüldüğü üzere *Kara Köpekler Havlarken* ve *Başka Semtin Çocukları* filmlerinde de izlenen alt kültür ikonografisi aynı temayla bu filmde de tekrarlanmaktadır. Eğitimsiz, yalnız genç bir adamın küçük kent periferisindeki kendini suçla varetme, egemen ahlaka direnirken karizmatik otoriteye boyun eğiş ve nihilist bir dünya bakışı noir atmosferinde perdeye yansıtılmaktadır.

Müziğin kullanımı alt kültürü bağlayan en önemli özelliktir. Ülkemizde de arabesk kültürü bu anlamda değerlendirilebilir. Kent varoşlarında yaşayanların kent merkezlerine taşınırken dinledikleri müzik türü, kendi kitlesini bir alt kültür alanı olarak belirlemiştir. Müzik, özellikle Amerika'daki Jazz, Punk gibi örneklerden görüldüğü üzere, alt sınıflarda ortaya çıkan ve onun etrafında toplanan kitlelerin

kılık kıyafet seçiminden kent mekanındaki bölümlenmelerine kadar pek çok ortaklığı şekillendiren unsur olarak görülmektedir. *Kaybedenler Kulübü*de bu anlamda değerlendirilebilecek bir yapımla karşımıza çıkar. Film, bir radyo programı ile biraraya gelen nihilist ve hedonist erkeklerin orta sınıf sıkıntılarını odaklanır. Alternatif kitaplar basan bir yayınevinin sahibi olan Kaan ile Kadıköy’de bar işleten, çok sıkı bir plak ve efemera koleksiyoneri olan Mete 90’lı yılların ikinci yarısında, sanki bir yerde oturmuş konuşuyorlarmış ve kimsenin bundan haberi yokmuş gibi bir radyo programı yapmaya başlarlar. Yaptıkları program zamanla hem onların hem de dinleyenlerin hayatını değiştirecektir. Programın şöhreti hızla yayılırken Kaan ve Mete eski hayatlarına devam ederler. Hergün başka kadınlarla yalnızlığını gidermeye çalışan Kaan, aradığı aşkı Zeynep’te (Ahu Türkpençe) bulur ve aralarındaki hayat görüşü farklılığına rağmen bu aşkı tutkuyla yaşamaya çalışır. Bu arada herkesin “kendi kaybını” bulduğu “Kaybedenler Kulübü”, toplumun farklı kesimlerinden insanları biraraya getirerek adeta bir “ortak mahalle”de buluşturur. Kendi yalnızlıklarıyla bile dalga geçen, sisteme her gün başkaldıran, hayatın kıyısında yaşayan Kaan ve Mete’nin renkli hayatlarını yansıtan programın tutkunları, “Kaybedenler Kulübü”nün üyeleridir (intersinema,2018). Filmin öyküsü bir taraftan da 1990’lı yıllarda özel radyoculuğun patlama yarattığı ve bazı toplumsal kesimlerin radyo programları aracılığıyla kendi kültürel aidiyetlerini inşa ettikleri bir sosyal gerçeklikten yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu anlamda aynı Amerika’daki Jazz ve Punk alt kültürleri gibi bir tarihsel gerçekliği de içermektedir.

Örneğinalgültür gruplarının en önemli özelliğı mekânıngrup ya da bireyi zenginleştirici içerik aktarımında başat rol oynamasıdır. Bu filmde de Kadıköy barları bu anlamda bir işlev üretir. Alt kültür grubu olarak aidiyet geliştirdikleri coğrafyalar kent içerisinde belli alanlarda kümelenmiştir. Kendi içlerinde iletişimi de bu kent mekânlarında bir araya gelerek sağlamakta, mekânsal bütünlüğü devam ettirmektedirler.

2015 yapımı Aysim Türkmen'in ilk filmi *Çekmeköy Underground* ise sinema tarihimizdeki diğerkültür anlatılarının dışında kalan, müzik ve gençlik hikayesi ile Hollywood tarzı bir alt kültür anlatısı sunmaktadır. Film, kendi müziklerini yapmak isteyen (beatbox-arabesk rap)bir grup gencin, kendi stüdyolarını kurmalarıyla şekillenen olayların, hapisten yeni çıkmış, mahalleden abi olarak bilip sevdikleri bir adamın peşinden sürükleniş ve tüketişlerini işler. Filmde, Tolga Örnek'in *Kaybedenler Kulübü*'ndeki (2011) gibi müziğe koşut olarak şekillenen, kaybeden, yalnızlığa mahkum, periferiden kentsel dönüşüme direnen bir alt kültür grubunun hikayesi anlatılmaktadır. Egemen kültürün hiçbir zaman içine alamayacağı bu "apaçi" gençlik için kaçış stratejileri yüzeyseldir ve kaçışın kendisi öykü evreninde bile imkansızdır.

### **Güvercin ve Alt Kültür Unsurları**

2018 yapımı, pek çok ödül alan *Güvercin*, Banu Sıvacı'nın ilk uzun metraj filmidir.Film, zamanını güvercinleri ile ilgilenerak geçiren genç bir adamın toplumun isteklerine direniş mücadelesine odaklanır. Ablası ve ağabeyi ile birlikte Adana'nın kenar mahallelerinden birinde yaşayan Yusuf adındaki bu genç adamın en



büyük tutkusu babasından yadigâr kalan güvercinleridir. Oturdıkları evin çatısında güvercinlerini besleyip eğitir. Hatta bu hobisi takıntı düzeyindedir. Tüm hayatını güvercinlerin bakımına odaklamış, onların bakımından arta kalan zamanda ise diğer işlerle ilgilenmek istemektedir. Maverdi adını verdiği dişi güverciniyle özel bir bağ kurar. Fakat onun bu durumu ailesi tarafından hoş karşılanmaz. Abisi çalışması ve eve para getirmesi konusunda onu sürekli zorlar. Hatta Yusuf'u zorla moloz taşıma işine gönderir. Moloz taşıma işinin il dışında olması Yusuf'un güvercinlerinden ayrılması, onlara bakamaması anlamına gelir ve iş yerinden kaçır. Bu arada mahalleden başka bir güvercin bakıcısıyla daha önce sorun yaşamıştır. Onun posta güvercinini almış ve satmıştır. Yaşadığı bu sorundan dolayı en sevdiği kuşu Maverdiposta güvercininin sahibi tarafından yaralanır. Filmin sonunda da zorla çalıştırıldığı fabrikadan kaçıp geldiği damda, tüm güvercinlerinin öldürüldüğünü görür ve elinde bir tek yaralı Maverdi kalır.

Yusuf ismi hem sinemamızın hem de Türk insanının en sevdiği isimlerin başında gelir. Örneğin 2018 Ocak verilerine göre son beş yılda Türkiye'de doğan erkek çocuklarına en fazla Yusuf ismi konulmuştur. İronik olan ise erkekliğin yüceltiildiği bir toplumda Yusuf isminin kelime anlamıdır. Yusuf isim anlamı olarak ah eden, inleyen demektir. Aslında bu anlam, büyük ölçüde bu coğrafya insanının yaşamını özetlemektedir. Filmdeki Yusuf sesli olarak hiç ah etmez. Çılgınlıkları sessizdir. Damda ölen güvercinlerinin ardından ilk kez ve gerçekten çılgılık atar ama kimse duymaz ya da duymak istemez. Ne abisi ne ablası ne de mahalledekiler için Yusuf'un çılgılığı duyulmaya

değer değildir. Güvercinler metaforik olarak Yusuf'un yitirdiği ya da hiçbir zaman sahip olmadığı şeylerin yerini almıştır. Yusuf'un ilk bakışta kadın mı genç bir erkek mi olduğu karmaşasındaki zayıf bedeni aslında yönetmen tarafından özellikle kurgulanmış bir psikolojik stili içinde barındırır. Yönetmen Yusuf'un kemikli yüzünü,zayıflığını, ince narin bir güvercin olarak öykü evreninde kurar:*Filmde çoğunlukla Yusuf'un kendini toplumdan uzak tutma çabasına şahit oluyoruz. Yusuf, kendi sığınağını oluşturan bir gençtir. Onun için yeryüzündeki hiçbir olay yeterince önemli değildir. Çünkü yeryüzü ona acı vermektedir.. İnsan olarak doğduğu hayata, erkek olarak devam etme sürecine girmek onu zorlamaktadır*(Sıvacı Röportajı (b):2018).

Yusuf'un nevrotik bir şekilde gerçekleştirdiği güvercin bakıcılığı; Güneydoğu ve Güney Anadolu'nun geleneksel bir kültürel unsurudur. Güvercin hem ılıman iklimde yaşayan bir kuştur hem de bölgenin iklimsel koşullarıyla şekillenen düz damlı evlerde kolaylıkla bakılabildiği için güvercin beklemek yaygın bir hobi olmuştur. Fakat kentleşme ile birlikte yüksek ve ortak kullanımlı binaların çoğalması düz damlı müstakil evlerin sadece kent periferilerinde alt sınıf mekânlarında kalması nedeniyle de güvercin yetiştiriciliği de farklı bir alt sınıf hobi alanına dönüşmüştür. Bu anlamda alt kültür anlatılarında önemli bir öge olarak güvercin hobiciliği görülmektedir. Bu çalışmanın odağındaki film olan *Güvercin* de tam böyle bir alt kültür unsuru olarak öykü evreninde yer alır. Bir nevi egemen kültürden kaçış unsuru olarak tüm film boyunca direnir. Yusuf'un sığındığı dam, bir alt kültür mekanı olarak Türk sineması içerisinde belki de en fazla

kullanılan alandır. Daha önce *Başka Sementin Çocukları*'nda da altı çizili olarak beliren dam, sallanan çamaşırlar, düzensizlik içinde düzeni barındıran antenler ve tabiki güvercin kafesleri çok bilindik ikonografik unsurlara dönüşür. Banu Sıvacı mekan seçiminin sıradan olmadığı, içinden çıktığı ve çok tanıdığı bir kültürün yansıması olduğunun altını çizerek şunları ekler: *Filmin içeriği benim çocukluğumdan geliyor. Ben tam da filmdeki gibi bir mahallede doğdum. Çok fazla kalmadık ama benim aklımda yer etti oranın insanları; özellikle de kuşçuları. Çok sosyal tipler değiller. Gökle, kuşlarla ilişki kuruyorlar, aileleriyle araları bozuk. Genellikle parasal problemler yaşıyorlar. Sonradan şunu fark etmişim: Hayallerin, arzuların ekonomik engellere yenik düşmesiyle birlikte insanlar başka tutku yolları üretmeye, özgürlük alanları açmaya, hobiler edinmeye çalışıyor. Kuşçuluk bunlardan bir tanesi. Adana'daki kuşların özelliği çok hızlı bir şekilde dalışa geçmeleridir. O yüzden de çok tutkulu oradaki insanlar*(Sıvacı Röportajı (b), 2018).Sıvacı'nın dediği gibi Adana özel bir mekândır, Adana insanı da güvercinleri de hayatla olan ilişkileri açısından Anadolu'nun diğer coğrafyalarından daha tutkuludur.Filmin çağdaş alt kültür ikonu Müslüm Gürses'in acı dolu hikayesini anlatan *Müslüm* filminde de aynı Adana'nın aynı mahallesinde güvercin yetiştiren Müslüm Akbaş ile Yusuf'un kaderleri kesişir. Hatta Müslüm ile kardeşinin evlerinin damından elli yıl önce baktıkları aynı kenar mahalleyi Banu sıvacı alıp bugüne taşır (İki filmde kullanılan kadrajlar ve mahalle o kadar benzer ki, aynı evde çekimlerin yapıldığını, aynı damın kullanıldığını bile düşünebiliriz.).Müslüm de Yusuf gibi bir kaçış mekanı olarak bilir

damı. Babasının annesini öldürdüğü gece, baba Yusuf'un o kaçış mekanından gelir ve kaderini yıkıp atar. Müslüm'ün güvercinlerinin çılgılığı kendi çılgılığıyla karışır. Güvercinleri de Müslüm ile aynı zalimce kaderin kurbanı olurlar. Müslüm Gürses'in de biralt kültür ikonu olması gerçeği ve müziğinin aynı alt kültür gruplarını birleştirmesi tesadüf değildir. Müslüm Gürses'in evlatları gibi Yusuf da sahipsiz, yapayalnız hisseder kendisini. Onun için anne ve baba yoktur. Hayat sadece güvercinlerden ibarettir. Güvercinler onun için bir ilişki bir iletişim biçimidir. Sadece güvercin satıcıları ve hayvan pazarlarında gerçekten bir diyalog geliştirir. Ailenin kendisine kızan bireyleri bile onunla güvercinlerini aşağılayarak konuşur. Tek mevzu güvercinleridir. Yusuf için toplumun yerleşik kodlarına isyanın tamamı burada gerçekleştirilir. Onu var eden tek kimliği budur. Chris Jenks de alt kültür gruplarındaki kimlik oluşumunun yeni kimlik oluşturma kaynağı olduğunu söyler. Ona göre: *“Toplumsal yeniden canlandırmak ve ortaya çıkan kimlik ve farklılıkları ona dahil etmeye çalışmak yerine onların alt kültürler biçiminde kolektif kapsamının sınırlar olmadan kendi adlarına konuşmaları sağlanır. Bu nedenle alt kültürler insanların mesken tuttıkları yeni zaman ve yerlerde ortaya çıkarlar. Alt kültürler yeni kimlik kaynaklarıdır. Alt kültürler yeni farklılık gösterenidir. Böyle bir kuramsal eğilimin sonuçları Neomodern değildir, yenileyici nihilist ve tamamen görecelidir hiçbir siyasal ya da ahlak tarafından savunulamazlar”* (Jenks,2007:190). Yusuf'un da öykü evreni boyunca savunulacak bir tarafı yoktur. Onu koşulsuzca seven tek figür olan abla bile güvercin sevgisi ile

nihilizmin sınırlarındaki Yusuf arasında mesafe geliştirir, abiye/oteriteye karşı onu savunamaz. Yusuf sahipsiz, yapayalıdır.

Bir sınıf bilincine haiz olmadan gerçekleştirilen bir alt sınıf vurgusu alt kültür gruplarındaki en sık görülen davranış şeklidir(Göksoy,2013:93).Zeynep Tül Akbal; Sinema ve politika bağlamında oluşturduğu metni *Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*’nda toplumun politik olarak sınıf bilincini yitirdiği bunun dışında bireyci ve bencil bir bakışla toplumla ilişki geliştirdiğini savunur. Sinemanın da yansıması olarak bu hiçlik olgusunu sıklıkla kutsayan anlatıları yücelttiğini söyleyerek şunları ekler: *Bu insanlar; arabesk sonrası bir duyarlılıkla bu dünyadan, dışlandıkları her şeyden, bütün ötekilerden öç alıyorlar. Bu yüzden bu filmlerin ortak paydası onların toplumsallığını ve tabi ki bireyliğini yitirmiş küçük insan öyküleri olmaları noktasında yatıyor. Ama bu küçük insan öykülerinin kahramanları Dostoyevski’nin kahramanları gibi karmaşık katmanlı ve çoksesli değil; ne de sıradan melodramlarınkine benziyor, hatta karşıt kahramanlar da değiller. Topluma ya da seyirciye kahraman olarak layık görülen de saldırgan katiller, tecavüzcüler, yaygınlaşmış mafya fedaileri, bu hayatta kimse için bir şey yapmamayı “seçmiş”, kendinden gayrısına ‘kafayı takmayan’, hiç bir üretimde bulunmayan, hayatı tüketen “bireyler”. Ve belki en önemlisi de bu filmlerin şiddetli tek seslilikleri yönetmenlerini iddiasında buldukları fikri gövdelerden, üsluplardan ayırıyor. Duruşunu, toplumsal dolayısıyla politik varoluşunu yitirmiş bir ‘kaybetmişlik’ hatta ‘yoksulluk’, ‘kimsesizlik’ söylemi tahlil ve duruş üretmediği için savrulan ve yerçekimsiz ağır lümpenlik hallerini*

*yeniden üretip duruyor*(Sualp,2009:7-8). Alt kültür anlatıları tam da bu hiçlik kutsamalarının örüntüsü üzerine inşa edilmektedir. Çünkü alt kültür gruplarının dünya ile kurduğu ilişkinin yüzeyselliği sınıfla olan sorunsuz, umarsız kaçışçı ilişki üzerine oturmaktadır. Akbal'ın yeni sinemamız için kurduğu bu cümleler filmde de fazlasıyla tekrarlanmasına karşın, izleyici, Yusuf'la özdeşleşmekte sorun görmez. Çünkü mevcut anlatı, izleyici için defalarca dinlediği bir müzik bir kanon gibi çok tanıdık ve çok içeridendir.

Başkalarının güvercinin çalmak ve satmak gibi alt kültür kaçışları filmde görülür. Alt kültür gruplarının karşıt kültürden en büyük farkları egemen kültür içerisindeki oportünist kaçış stratejileridir. Burada Yusuf'un bazı kuşlarını hatta damına gelen bazı yabancı kuşları sattığına tanıklık ederiz. Bu anlamda Yusuf için de para kazanmanın bir yolu duygusal bağ kurduğu kuşlar üzerinden geliştirdiği ticari bir alan da vardır. Ama buranın da kendi kuralları söz konusudur. Eğer tanıdık birinin kuşu bulunmuşsa alt kültür kuralı gereği satılmaz. Yusuf da satmaya çalıştığı bir kuşun birinin kuşuna benzediğini duyunca satıcıya bedelsiz olarak kuşu bırakır. Mahallenin raconu ile ters düşmez. Ama fırsatını bulduğunda başkalarının kuşlarını damda kendi kuşlarına yakalatarak satmaktan çekinmez. Yani tam alt kültür kaçışçılığı ile ne sistemin içindedir ne de dışında. Sistemin kendine göre beğendiği bir yerinde durmaktadır. Alt kültür gruplarında çalışma ile kurulan negatif bir ilişki vardır. Yusuf da düzenli çalışma ile barışık değildir. Genç işsiz erkek figürü olarak tam bir alt kültür ögesidir. Çağdaşları para kazanmak için mafyatik ilişkileri tercih eder bir nevi her alt kültür grubunun dahil olduğu suç

örgütlenmelerine yatkındırlar. Onun karışabildiği tek suç ise başka güvercinleri çalıp satmaktır. Bu eylemi mafya benzeri çağdaşları gibi dikey yükselişini gerçekleştirecek kadar güçlü bir yetenek değildir. Yusuf'un naif doğasının onu ulaştırabildiği suç sınırı burada biter. Yusuf'u sık sık giderken gördüğümüz hayvan pazarında sistem Yusuf'u da bir kamyon kasasına bindirir. Film bu anlamda doğanın kanununu uygular Yusuf'a ve yanındakilere. Bir mal, bir hayvan gibi yüklendikleri işçi kasasında üst üste tıklan kafes güvercinleri gibi istiflenmişlerdir. Hepsi de kendi yaşlarında onbeş, yirmi genç, izbe bir fabrikada moloz taşırlar. Hayvanların dahil olduğu bu acımasız çarkın içine Yusuf gibiler de takılmıştır. Filmde ağır çalışma koşulları ve neredeyse çocuk yaştaki işçilerin zorlu koşullarının gösterilmesi ile yaratılan sınıfsal çelişki, Yusuf'un yaşamında belirsizleşir. Banu Sıvacı bu durumu *bireyin kendine yer edinemediği, daimi baskıya maruz kaldığı bu toplumsal düzene Yusuf'un naif bir tepkisi* olarak değerlendirir (Sıvacı Röportajı (b):2018). Sınıf bilincine sahip olmayan alt sınıf vurgusu, alt kültür gruplarının en önemli özelliğidir. Halbuki, alt kültür öykü evreninde görülen şey tam anlamıyla egemen kültürün baskısından ziyade alt kültürel egemen baskıdır. Alt kültür gruplarının üyelerine gösterdiği baskı egemen kültür kadar normatif ve dolaylı değildir. Doğrudan, sert ve sonuç odaklıdır. Yusuf'un tüm güvercinlerinden ayrılması da filmin öykü evrenindeki en acımasız sondur. Bu sonu getiren de en yakınındaki monark olan abisidir.

İsyankarlık alt kültür gruplarında karşıt kültürler gibi egemen otoritenin dediğinden ziyade en yakınındakilere isyan şeklindedir. Yusuf isyanını dışa vurmamak üzere tüm hikaye boyunca dirense de

güvercinler için kurduğu çatısının kiremitleri tek tek çekildikçe daha fazla dayanamaz. Yusuf patrona,abiye kendisini baskılayan küçük monarklara daha fazla katlanamaz ve güvercinlerine dönerek isyan eder.

Yusuf'un dahil olduğu alt kültürün kadınları ise erkeklerin egemen olduğu bu dünyada oldukça silik ve sessizdirler. Yusuf'un ablası film boyunca sessizce kardeşini sever. Sessizce onu korur, kollar. Kenar mahallenin sokağında rastlanılan aşık olunan kız da sessizce kaçır gider. Kız, izleyici için hayalle gerçek arasındaki bir toz bulutunun içerisinde gösterilir ve yok olup kendi kaderine doğru gider.Yusuf'un belli belirsiz bulaştığı bu karşılıksız aşkın yeri, dışı kuş Maverdi ile doldurulur. Karakteri asıl sarsan platonik aşkı değil Maverdi'nin canının yanmasıdır. Yönetmen alt kültür anlatılarının odağına oturan klasik mahalle aşkı formülüne çok da prim vermez. Maverdi ile Yusuf'un motivasyonunu kırmamak adına bu kısmı öykü evreninde özellikle bulanık bırakır.

## **SONUÇ:**

Türk Sinemasının,2000'li yılların öncesinde çekilen ve yüzünü kent periferilerine çeviren örnekleri,daha çok sınıfsal çatışmalara odaklanan ve içinde yaşanan gündeliğin ağırlığını açıklamaya yetmese de yeltenen anlatılardı. 2000'li yıllarla birlikte modern hayat sıkıntılarını bireysel sorunlara indirgeyen bir hayat akışı ve medyatik bağlam, insanların mevcut sorunlarını bireyci bir düzeye indirgerken, kaçış formüllerini de bencilce uygulamayı öğretti. Yukarıda da defalarca tekrarlandığı gibi gençlik gruplarının aidiyet sorunu,



yaşamla doğru düzgün bir tanışıklık olmadan isyanları, bu dünyadaki hedonist amaçlarına odaklanan dünya anlayışları, öncüllerinin fazla ciddiye alan tavırlarının çok uzağında görünmektedir. Güvercin filminde boş ve anlamsız bir yaşamı sürdürmekte ısrar eden Yusuf'a yaklaşmak bile çok zorlayıcı olabilmektedir. Halbuki gündelik hayatın gerçeğinde Yusuf gibi genç ve yitik karakterlere her periferide rastlamak olağan olan bu döngünün sonucudur. İçten içe inleyen Yusuf'lar, Adana güvercinleri gibi diklemesine dalış yapacak kadar hayatın hiçliğini hissetmekte, fakat eyleme geçme konusunda oldukça pasif kalmaktadırlar. Belki de onlar yalnız ve yalnızca damlarında yalnız, kanadı kırık bir çaresizliği yaşamak istemektedirler.

## KAYNAKÇA

Banu Sıvacı Röportajı (a), “Türkiye’nin Güvercin’i Berline Kanat Çırıyor”, <http://www.milliyet.com.tr/turkiye-nin-guvercin-i-berlin-e-magazin-2609034/>, Erişim Tarihi: 22.11.2018.

Banu Sıvacı Röportajı (b): “Banu Sıvacı’nın İlk Uzun Metrajı: Güvercin”, <http://trendtime.net/banu-sivacinin-ilk-uzun-metrajı-guvercin-sinema/>, 22.11.2018.

Göksoy, Ekin Can (2013). “Bir Alt kültürün Tezahürü olarak Arabesk Rap”, *Birikim Dergisi* sayı:285, İstanbul.

Gelder, Ken (2007). *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, Routledge: London& New York.

Sualp, Zuhal Tül Akbal (2009). “Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin “post”lar zamanı...”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika*, Bağlam: İstanbul.

Kaybedenler Kulübü Film Özeti

<https://www.intersinema.com/kaybedenler-kulubu-filmi/>

Jenks, Chris (2006). *Alt kültür*, (Çev. Nihal Demirkol), Ayrıntı: İstanbul.

Certeau, Michel de (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi-1*, (Çev. Lale Arslan Özcan), Dost Kitabevi: Ankara.

Konyar, Hürriyet (2007). “Popüler Kültürde Hegemonik Anlamaların Üretilmesinde Gençlik Alt kültürlerinin Önemi”, *İletişim: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı:27, Ankara.

Tabutta Rövaşata Film Özeti

<http://www.ranini.tv/haber/12200/1/tabutta-rovasata-tv2de-ekrana-geliyor>

## BÖLÜM 8:

### KENTİN GÜNDELİĞİ;“ÇOĞUNLUK”UN SESSİZLİĞİ

Doç. Dr. Tuğba ELMACI  
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Türkiye’de çağdaş kent, temel anlamda taşrallığı da içinde barındıran estetize görünümüleri ile köylü görünümüleri içiçe geçirmiş kozmopolit mekânlara dönüşmüştür. Anlam üretimi açısından da çok farklılaşmayan kent modernlikle özdeş olmasına karşın modernliğin tüm görünüm ve algılamalarının homojen bir şekilde dağılamadığı bir mekândır.

Kent, günümüzde de geçmişte olduğu gibi önemli bir ayrıştırma mekanizmasıdır. Toplumsal hiyerarşinin en keskin mekânsal ayrıma uğradığı kentte, yeni sınıfların da ayrışma ihtiyacına fazlasıyla cevap vermektedir. Toplumsal statünün kent mekânlarından ifşa edilen anlamı gösteriş ya da prestijdir. Dolayısıyla gösteriş aracı olarak beliren kent mekânının ayrıcalıklı bölümleri yeni dönemin metaya bağımlı stratejilerinde de önemli bir pay sahibidir.

Toplumsal temsillerin kültürel temsilleri yansıttığı ön kabulüyle; bireyin kültürel temsil alanında ve kent mekânı içerisinde nasıl konumlandırıldığıнын muhasebesinin yapılmasının yanı sıra taşradan zihniyet olarak ayrılıp ayrılamadığıнын ya da kentin modern görünümüne rağmen radikal bir ideolojik metin değişimi yaratıp yaratmadığı “Çoğunluk” filmi bağlamında sorgulanacaktır. Dolayısıyla da ortak ya da ayrılan ideolojik yapının neler olduğunun ortaya konulmasına çalışılacaktır. 2010 yılı yapımı Çoğunluk üzerinden genç bir adamın olarak varoluş mücadelesine bakılarak

toplumun stratejilerine karşı hangi taktikleri geliştirip geliştiremediği sinematografik imgeleme nasıl dönüştürüldüğü üzerine genel bir bakış atılacaktır.

### ***Çoğunluk'ta Bir Zerre: Mertkan***

Çoğunluk, Mertkan adlı gencin ailesi ve hayattan beklentileri arasında kalma hikâyesi üzerine odaklanır. Mertkan babasının inşaat şirketinde getir götür işlerine bakan, açık öğretim fakültesinde yıllardır sınıf geçmeye çalışan, apolitik, amaçsız, akli fikri kızlarla zaman geçirmek olan bir gençtir. Bir gün Gül adlı Van'lı sosyoloji öğrencisi Kürt bir kızla tanışır. Sevgili olurlar. Fakat babası Gül'ü Van'lı ve ne olduğu belirsiz biri olarak nitelendirerek istemez ve Mertkan'ı ayrılmaya zorlar. Babasının otoritesine her daim boyun eğen Mertkan Gül'den ayrılır ve babasının dolayısıyla da ait olduğu çoğunluğun istekleri doğrultusunda yaşamına kayıtsız bir şekilde devam eder.

Çoğunluğun alt metninde mevcut milliyetçilik ve militarizme dayalı ideolojik algının, toplumun hangi aktörlerince şekillendirilerek yeniden üretildiği üzerine bir kez daha bakmayı amaçlamaktadır. Özellikle de Mertkan üzerinden anlatılmaya çalışılan bu durumun nasıl bir aile ortamında kurgulanıp yeşertildiğinin sunumu açısından film, sıradan fakat derin bir alt metinle izleyicinin karşısına çıkar. Film bu bağlamda oldukça sıradan ve genellikle bu sıradanlıkla anlamı kaçan bir gündelik hayat pratiğinin nasıl bir kültürel kodu barındırdığı üzerine oldukça çarpıcı ve düşündürücü referanslar vermektedir.

Aslında Çoğunluk filmi çoğunluğun dışına çıkılamayacağını, çıkıldığında ise başına geleceklere razı olunması gerektiğinin altını çizmektedir. Çoğunluk, çoğunluk olarak kalmayı dayatmaktadır. Birey olmanın toplumun içinden ayrılabilmenin imkânsızlığını resmetmektedir. Mertkan da bu anlamda gerek simgesel gerekse ekonomik şiddet yoluyla toplumsal uylaşımdan kopamamaktadır. Film bu anlamda günümüzde yaşayan ve kendisi adına karar veremeyen kitlenin saf bir imgesini sunmaktadır. Filmin yönetmeni Seren Yüce filmin çıkış noktası ve adını oluşturan çoğunluk kimdir sorusuna ise şu yanıtı vermektedir: *“Rakamlardan ziyade bir zihniyeti temsil ettiğine inandığımız bir kesim çoğunluk. Kapitalist sistemin en önemli piyonu orta sınıf ya, onlar para kazanıyor, onlar harcıyor. Bu da bir orta sınıf aile hikayesi ve o anlamda da bir çoğunluk zihniyetini beraberinde getiriyor, onlar belirleyici olduğundan dolayı. Çoğunluk fikrinin çıkışı oradan.”* (Yüce Röportaj,2011) Çoğunluk filmi aslında yönetmenin de belirttiği gibi bir ideolojinin, bir zihniyetin filmidir. Salt bir etnik üstünlüğün dışında meta fetişizminin ve metadan gelen gücün ezici söyleminin gücünü göstermesi açısından önemlidir. Aslına bakıldığında Seren Yüce azınlığın çoğunluk karşısında tutunma, yaşama şansının olmaması üzerinden bu topluma bir ayna tutmaktadır. Bahadır Türk de bir ruh hali olarak baktığı çoğunluğu şu şekilde özetler: *“Çoğunluk, hem toplumsal tektonik içindeki farklı alanlardaki farklı sermaye türleri arasındaki kesişimleri ve farklı sermaye sahipleri arasındaki görünür/ görünmez güç mücadelelerini, hem de siyasal ve toplumsal eğilimlerin, hakim dünya görüşlerinin, farklı veçheleriyle doxa'nın nasıl ve hangi süreçler üzerinden*

*içselleştirildiğini anlamamız için bize küçük ama güzel bir imkan veriyor.” (Türk,2010:71)*

Filmin en önemli belki de tüm ideolojik metni ortaya koyan kişisi baba karakteridir. Baba karakteri dramaturjik açıdan oldukça güçlü kurulmuş bir karakterdir. Özellikle filmde diğer tüm karakterleri dolaylı ya da doğrudan etkileyebilme gücünü üzerinde barındıran tek karakterdir. Baba gücün, oteritenin yani iktidarın sahibidir. Sahip olduğu işinde ve ailesinde tek hükümdar odur. Çevresindeki herkes onun direktifleri ile hareket eder. O aynı zamanda ait olduğu ‘çoğunluk’u temsil eder. Onun çoğunluğu 1990 sonrasında ortanın üstü kabul edilen refah seviyesine ulaşan bir kesimin ait olduğu gruptur. Tanıl Bora babanın ait olduğu grubu şu şekilde tanımlar: *“Özellikle 1990 sonrasında iyice belirgin hale gelen beyaz Türk kavramı tam da bu dönemdeki üst orta sınıfı tanımlamaya uygundur. (...)Türkiye’de modern Batılılaşmış şehirli elit bütün üst sınıflar gibi, öteden beri kendisini geri alt sınıflardan ayırmış, onlara kâh küçümseme kah endişeyle bakmıştır. Ancak resmi ideolojinin Cumhuriyetçi kamucu söylemi, sınıfsal ayrım imalarını men ediyordu. Beyaz Türk ideolojisinin temel farkı elitleri bu kısıttan kurtarmasıdır. (...) Kültürel ve sınıfsal ırkçılıktan bahsederken, Beyaz Türk söyleminin Türk milliyetçiliği ile birleşen manevraları da unutulmamalıdır”.* (Bora,2010:27) Tanıl Bora’nın aşağı yukarı tanımın yaptığı beyaz Türk kavramını biraz da muhafazakar bir tınıyla süsleyen (ama Anadolu kaplanlarını tanımlayan yeni muhafazakarlıkla karıştırmadan) Seren Yüce’nin çizdiği ailenin temsili söz konusudur. Bu ailenin babası olarak beliren karakter de, özellikle ideolojik alt

yapısını belirleyen görüşleri milliyetçilik ve ona paralel ilerleyen militarizm sevgisi, etnik ötekiyi dışlayan ve parasıyla dünyaya hükmeden bir mantalitenin neferidir. Baba da aslında tek başına iktidar değildir. Gücünü içinde bulunduğu zümreden alır. *“İktidar, insanın sadece eyleme kabiliyetine değil, uyum içinde eyleme kabiliyetine tekabül eder. İktidar asla tek bir bireyin mülkünde değildir; bir gruba aittir ve grup birarada bulunmaya devam ettiği sürece var olabilir. (...) iktidarın kaynaklandığı grup ortadan kalktığında bu kişinin iktidarı da yiter.”*(Arendt,1997:50)Bu nedenle baba sürekli ait oldukları değerleri, grupları vurgular. Baba önce Türk sonra Müslüman’dır. Bunun altını özellikle çizmekten kaçınmaz. Vatan, aile, ev sürekli kutsallıkla çevrelenen yegane değerlerdir. Ona göre; dışarıklı olanın bu kutsiyetin içinde yeri yoktur.

Aslında babanın söylev olarak sürekli yinelediği bu kavramların dışında taptığı ve kudretine inandığı tek değer paradır. Metaya verdiği değer ve anlam her şeyin önündedir. Bu bağlamda ailesi de onun için, onun içinde yer aldığı çoğunluğa uyumunu sağlayan birer metadır. Mertkan’ın arabasına çarptığı taksiciyi para ile savuşturmaya çalışması, Mertkan’ın arabaya verdiği hasar üzerine geliştirdiği tepkiler babanın meta üzerinden belirlediği dünya algısının ve gücün kaynağının ifşa edildiği sahneler olarak filmde yer alır.

Film, Mertkan karakterinin erkek olma ya da tam tersi nasıl birey olamadığının serüveni gibi ilerlemektedir. Güçlü bir baba figürünün altında ezilen Mertkan (asil, mert soydan gelen) kendisine verilen adın hakkını vermesi beklenmektedir. Genelde bu tür isimler güç ve kudret sahibi olan ya da olma arzusundaki babaların erkek



çocuklarına verdiği türden (aslan, cesur, hakan, polat, yiğit...) isimlerdendir. Ancak kendi gibilerle birarada olmalı ki geldiği soyun yeri değeri bilinsin ve adına yaraşır çoğunluğun içinde kalabilsin.

Mertkan karakterinin karşılaştığı herkes, anlatı içerisinde nedensellik bağı kurar. Bu anlamda Mertkan karakter olarak karşılaştığı herkese göre değişen ve dönüşen bir kişidir. Dolayısıyla da Mertkan karakter olarak isteyen ama karar verip eyleme dönüştüremeyen biridir. Mertkan'ı da bu filmin öznesi yapan zaten bu edilgenliğidir. Dolayısıyla da Sevda Şener'in dediği gibi toplumsallığı içerisinde değerlendirilmesi gereken bir karakter olarak öykü evreninde yer alır.

Filmin açılış sahnesinde baba bir ormanda yürür ve geride kalan tombul çocuk kesik nefesiyle önde yürüyen babaya tüm gücüyle yetişmeye çalışır. O küçük tombul çocuk Mertkan'dır ve tüm film boyunca da bu ormandaki gibi babasının izinde, gölgesinde yaşamına devam eder. Tombul bedeni bile iradesizliğin, fütursuz ve amaçsız bir oburluğun, onu yaratan zenginliğin sembolüdür. O kadar babasının gölgesindedir ki kaportacıya gittiğinde işini ancak babasının ismini vererek hallettirebilir. Zaten kaportacının babasının ismini duyduğundaki saygı ifadesi Mertkan'ı bir kez daha toplumsal alanda yoksayılmış bırakır. Babanın sahip olduğu otoritenin kudreti en basit gündelik işte bile Mertkan'ın karşısına çıkmaktadır. Zaten *“Otoritenin en önemli belirtisi, baskı ya da iknaya gerek olmaksızın, itaat etmesi gerekenlerin verilen kararı sorgusuz sualsiz kabul etmesidir. (...) otoriteyi korumak için kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir.”*(Arendt,1997:51) Babanın etrafındaki herkes bu

otoriteye saygıda kusur etmemektedir. Gerek kaportacı gerekse ailenin her ferdi bu otoriteden gelen her emri sorgusuz yerine getirmektedir. Gül'den ayrılmasını söyleyen babasının ardından anne oğul arasındaki diyalog bu otoritenin gücünün ispatı gibidir:

*Anne: Peki sen istiyor musun?*

*Mertkan: Bilmem, istiyorum galiba?*

*Anne: Sen ne istediğini bilmiyorsun. Ben senin şimdiye kadar ne istediğini görmedim ki! Baban istemiyorsa bir bildiği vardır. Babanla münakaşa ettirme beni!*

Görüldüğü gibi şefin otoritesi hem erkekliğini ispatlayamamış genç bir adamla hem de doğal tebası olarak gördüğü yetişkin bir kadın üzerinde oldukça güçlüdür. Mertkan annesinin de söylediği gibi hayatta kendi istediklerini değil başkalarının istediklerinin peşinden gitmiştir. Babası camiye gittiğinde camiye giden, hiç istemediği halde Gebze'deki şantiyeye sürgüne razı olan, dahası oldukça korktuğu halde askere gitme telkinlerine sessiz kalan ve gitmeye zorlanan genç bir adam vardır.

Özellikle de askerlik kavramına bakışı ile babası ve çevresinin ikiyüzlü bakışı arasındaki derin uçurum tüm öykü boyunca Mertkan'ın karşısına çıkartılması söz konusudur. Toplumca ahlaki kabul edilen davranış kodları ile pratikte farklılaşan ahlaksız taktiklerin nasıl da birbirinden bağımsız hareket eden yapılar olduğu sergilenmektedir. İşlerini halletmek için rüşvet vermeyi, devletten vergi kaçırmayı olağanlaştıran mevcut ortamda iş, vatan meselesine geldiğinde

askerlik ve nutukların ötesinde bir duruş gözlenmez. Muhtemelen Mertkan askere gittiğinde de ona uygun bir torpille evine yakın bir yerde bu ‘şerefli’ görev ifa ettirilecektir. Dışlanan, hor görülen vatanın diğer uzak durulası çocukları da bu vatan için, onlar için savaşacaklardır.

Mertkan’ın kadınlara bakışı da sorunludur. Onun için kadınlar evdeki tekmelediği hizmetçiden çok öte değildir. Gül ile yaşadığı ilk cinsel deneyimin ardından yüzünde beliren bir iş becermiş olmanın belki de ‘erkek’ olmanın gurur vardır. Fakat Gül ile yaşadığı cinsellikle karışık gelişen sevgiden kendisine bile itiraf edemeyecek kadar uzaklaşır. İlk başlarda salt cinsellik üzerine kurulan aralarındaki bağı zamanla sevgiye dönüştüren Mertkan bunu kendi habitusunda dillendiremeyecektir. Çünkü ait olduğu toplulukta Gül ve Gül gibiler pis kokan çingenelerdir. Onlar sadece bir gecelik ilişki için vardır. Onun ötesinde aile kurulacak ve içlerine sokulacak insanlar olamaz. Bir konuşmasında arkadaşı Mertkan’a: “*Senin işin olmaz bu karılarla! Abazan kalmayacaksın, çakıcan ama uzatmayacan!*” der. Kadına cinsel meta değerinin ötesinde bir anlam yüklemeler ve onlara göre kadın ancak evlilikle kutsiyet kazanır. Hatta Mertkan arkadaşlarına hava atabilmek için abileri tarafından memleketlerine götürülen Gül’ün ardından “o kıza çaktım abi” şeklinde kirlili bir eril dil kullanmaktan çekinmez. Ama kendi iç dünyasında Gül’e hissettikleri ‘çakma’nın ötesinde şeylerdir.

Mertkan’ın içinde yaşadığı Bourdieu’nun tanımıyla habitus, kendi sınıfsal kodlarını açığa çıkartmada oldukça önemli doneler sunar. Mertkan’ın hayattan beklentileri, beğenileri ve maddi zevkleri

hep bunun içine dahildir. Gül ile olan dünyayı algılayıştaki materyalist ayırım ise Mertkan'ı ele veren en önemli verilerdir. Gül'ün ona mimarlıkla ilgili kitap hediye edişine karşılık 'biz inşaat yaparken kitaba bakmıyoruz' cevabı, akabinde kıza ucuz bir savaş filmi (John Woo/ Windtalkers) hediye edişi Mertkan'ın dış dünyaya olan sığ ilgisinin en önemli verileri olarak belirir. Ayrıca Gül'ün dinlediği türküyeye karşılık kendisi arabesk tınılı şarkılara ilgi duyar.

Mertkan Gebze'deki şantiyede aynen çocukluğunda hizmetçi kadını tekmelediği haleti ruhiyesine geri döner. Kendisi gibi olmayanlarla bir arada durmama, yemek yememe konusunda direnç gösterir. Dahası yamuk olmayan nizami bir duvarı yalnızca oradaki insanlara kim olduğunu ispatlayabilmek için yeniden yaptırmadaki ısrarı kendi bilinçaltındaki babanın yerine geçme isteğinin dışavurumudur. Mertkan için de gücün sahibi olmak önemlidir. Babasının kendisine verdiği direktiflerde de bu vardır. Baba, Gül'den ayrılmasını söylediği diyalogda Mertkan'a: *"Bak sen büyük kararlar alacak yaşa geldin. Askere gideceksin, işin başına geçeceksin. Takıldığın adamlara dikkat et. Sen kendin gibilerle beraber ol. Hepimiz elhamdülillah Türküz, Müslüman'ız. Ailemize yakışır kişilerle bir arada olmalısın. Bak ben her gün sizin için, bu vatan için, hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın. Bu gibi tipler vatani bölme derdinde. Bu gibilerle beraber olmak hepimize zararlı!"* Görüldüğü gibi babanın bu beyin yıkama repliğinde sıkı bir ideolojik metin barınmaktadır. Baba kendi konumunu oğlunu da o çoğunluk içine katarak ortaya koyar. Mertkan için çoğunluğun içinde kalmak dışında bir seçenek yoktur.

Kendisine verilen ada uygun bir yaşamı olmak zorundadır. Babası o daha doğmadan onun yaşamını belirlemiştir. Onun bir erkek olarak geçmesi gereken aşamalar babanın yarası tarafından yazılmıştır. Babanın yarasına uymak dışında bir seçeneği yoktur.

Mertkan'ın abisi için de durum Mertkan'ın yaşadıklarından farklı değildir. Mertkan'ın geçmesi gereken süreçleri tamamlayan abi, baba için bitirilmiş bir proje gibidir. Askere gitmiş, ailenin uygun bulduğu bir kızla evlenilmiş ve babaya erkek torun verilmiştir. Onun için babanın hegemonyasından, bizzat onun yasalarına uyararak kaçış söz konusu olmuştur. Abi için de kendisine dayatılanın dışında bir seçenek olamamıştır.

### ***Çoğunluk'un Azınlığı: Kadınlar***

Film bir erkek filmi olarak Mertkan üzerine odaklanmış olmasına karşın kadınlar üzerine de ciddi argümanlar geliştirmektedir. Öykü evreninde karşımıza çıkan dört kadın çerçevesinde bir değerlendirmede bulunulacak olunursa film, kadınların eril hegemonya karşısında hala ciddi bir direnme gücü olmadığını en önemli referansı olarak durmaktadır.

Annenin kendi cinsiyet rolüne uygun olarak beliren mutfak ve salondaki yemek masası arasında gidiş gelişler dışında bir dünyası yoktur. Zaman zaman evin hizmetçisi gibi olmaktan serzenişte bulunsa da mevcut durumunu değiştirmek için en az oğulları kadar isteksiz ve sindirilmiştir. Bir keresinde Mertkan'la yaptığı bir konuşmada: *“ben kendime kızıyorum. Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamaların içine*

*düştüm.*” der. Burada aslında yönetmen bu erkekleri yetiştiren kadınların bu durumun suç ortakları olduğunu vurgulamaktadır. Anne için de otoritenin, iktidarın gücünü pekiştirmek dışında bir tavırda bulunmak ya da oğullarından birinin karşı durmasına teşvik söz konusu değildir. Aksine baba ile karşı karşıya gelmek istememekte, mevcut durumun devamlılığını arzulamaktadır.

Filmin ikinci sindirilmiş kadını evin hizmetçisi şükriye’dir. şükriye aşağı tabaka kadınlar gibi kocasından muzdarip geçim derdinde olan zavallı bir kadın olarak çizilir. şükriye zaten aşağı sınıfa ait, Mertkan’a göre pis kokan, çocukken bile tekmelemekten haz aldığı biridir. şükriye’nin öldüğünü öğrenen Mertkan ve babasının tek tepkisi yarım ağız söylenen ‘Allah rahmet eylesin’ cümlesinden öteye bir duygu akışı geçirmez.

Bu bağlamda filmin klasik çizgide eril hegemonyayı yeniden üretmek dışında seçeneği olmayan bu kadınları dışında, yeni jenerasyondan ne istediğini bilen ve kendi hayatları üzerinde söz hakkı olmasını isteyen iki kadını vardır. Birisi Mertkan’ın sevgilisi Gül, diğerisi ise Gül’ün ev arkadaşıdır. İki kız okumak için doğudan İstanbul’a gelmiş kendilerine göre hayat görüşleri ve duruşları olan iki ev arkadaşıdır. Gül sosyoloji bölümünde okumaktadır ve ailesinden kaçmaktadır. Mertkan’a duyduğu temiz sevginin karşılığında onunla sevişmekten korkmayan bir kızdır. Bu anlamda toplumsal baskının dışında hareket edebilen genç bir kız olarak Gül, aynı zamanda ekonomik olarak kendisini de finanse etmektedir. Mertkan’ın aksine kendi ayakları üzerinde duran ve ne istediğini bilen bir kızdır. Fakat Gül için bu özgürlük ve kendi olabilme mücadelesi abilerinin onu

bulmasına kadar sürecektir. Filmin sonunda abileri Gül'ü memleketlerine götüreceklerdir.

Diğer güçlü kız ise Gül'ün ev arkadaşı olan ve Mertkan' a ne olduğunu haykıran kızdır. Mertkan'ın sarhoşken kapısına dayandığı kız ona Gül'e neden sahip çıkmadığının hesabını soracak kadar cesurdur. Gül mücadelesini aile, babanın ya da törenin zoruyla kaybetmiş olsa da arkadaşı şehirdeki mücadelesine devam etmekte ve hesap sormaktadır.

Görüldüğü gibi film, kadın açısından hala ileri bir aşamaya geçilemediğinin, toplumsal baskının kadın aktörleri hala kuşattığının ve birey olarak varolma mücadelesinde önce kadın olarak varolabilme mücadelesi vermeleri gerekliliğini bir kez daha gösterir.

### ***Çoğunluk'un Aidiyeti***

Toplumsal olarak iki farklı sınıfın hikayesinin anlatıldığı filmde toplumsal baskıdan her iki kesim için de kaçış yoktur. Mertkan için ait olduğu aile ve sınıf adeta bir metazori olarak ne yapması gerektiğini her defasında dikte eder. Mertkan için bu alışkanlıkların dışında bir yaşam yoktur. Babasının onu cezalandırmak için gönderdiği şantiye tecrübesinin ardından kendi habitusuna dönmek onun için en doğru olandır. Foucault'ya göre;“özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına boyun eğmiş olan özne ve bilinç ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.” (Foucault ,2003:19)Burada da Mertkan için bağlanma ister gönüllü ister dayatılarak gelişsin kendisini var etme durumu mümkün

olamamaktadır. Çünkü Mertkan için bir birey olarak var olma söz konusu değildir. Tüm film boyunca flashbacklerle verildiği üzere tumbul ve kof bir şekilde semirtilmiş bir çocuk olarak iktidarın/babanın peşinden gitmeye devam etmektedir.

Çoğunluk'un ailesi toplumsal kodlarla bağlanmış bir ailedir. Aileyi bir arada tutan sevgiye dayalı bir organizasyon değil yükümlülüklerle bağlı bir organizasyondur. Bu yükümlülükler babanın defalarca tekrarladığı gibi kutsal değerlere (aile, çocuk, vatan, tanrı ) karşı sonsuz biat üzerinde yükselir. Toplumdan ve onun dikte ettiklerinden kaçış yoktur. Aileyi bir arada ama iletişimsizlikle bir arada tutan salt fiziksel bir yakınlıktan ibaret kurulan akşam yemekleri dışında aile içi bütünlük, duygudaşlık yoktur.

Aile daha doğrusu patriarkalin de kararı vermesine, kendisi olmasına izin vermemekte oldukça dirençlidir. Toplumun en temel birimi olan ailenin insanı nasıl şekillendirdiği üzerinden bolca referans verilen filmde aile toplumla olan sarsılmaz bağların en önemli taşıyıcısı konumundadır. Hatta öyle bir bağ kurmaktadır ki Mertkan, annesi ve abisi için ömür boyu alınmış hücre cezasından farksızdır. Abi görünürde evlenerek kendisini kurtarmış gözükse de o da bir aile kurma sözü üzerinden babaya itaat ederek bu kurtuluşu gerçekleştirebilmiştir. Mertkan ve anne içinse bu hapisneden çıkış babanın otoritesinin sınırlarında pek de mümkün değildir.

Ayrıca Mertkan ve babasının çevresindekilerde bireyin kendisini ifade etmesine izin vermeyen yerleşik bir zihniyet vardır. Örneğin Mertkan korkuları olan bir genç erkektir ve askerlikten mümkün olduğunca kaçmak istemektedir. Ama babası ve babasının



arkadaşlarının onun üzerinde kurdukları baskı onu bu eylemden hoşlanır gibi görünmeye itmektir. Bu anlamda kapalı toplum ruhu ile hareket eden bir grup vardır. Bu grubun içinde yer almanın kuralları ise koşulsuz teslimiyettir.

Diğer taraftan kadın için toplumsalın dışına itilmenin ya da onun içinde kalmanın sınırları bellidir. Gül'ün Van'dan gelen abisi için de durum farklı değildir. İstanbul'da tek başına yaşayan kardeşlerini kendi törelerine göre geri alıp memleketine götürmeleri gerekmektedir. Filmin burada kalan açık ucunda Gül'ün akıbeti belirsizdir. Gül de kendi habitusu içerisinde kalmaya ve onun dışında bir yaşam düşlememeye mahkum edilmiştir. Gül için toplumsal bağdan ya da koddan kaçışın bedeli belki de oldukça ağır olacaktır.

### ***Çoğunluk'un Varoluşu: Şiddet***

Film baştan sona patriarkın hem simgesel hem de gerçek şiddetinin sergilenme alanıdır. Evdeki güçlü baba figürü hem aileyi hem de sokaktaki basit vatandaşı bu şiddetin nesnesine dönüştürmektedir. Burada babayı besleyen politik ideolojik alt yapıda kendisini ele vermektedir. Baba kendisini Müslüman, vatan için ve ailesi için çalışan bir Türk olarak tanımlamaktadır. Çoğunluk, militarizmi ve milliyetçiliği besleyen bir sınıftır ve söylevlerindeki sıklıkla tekrarlanan askerlik, vatan, millet kurgusu da bu temel üzerinde şekillenir.

Mertkan'ın babası 20 yaşında bir yetişkin erkeğe vurma hakkını kendisinde görüyor. Çünkü onun için Mertkan, bizzat kendisinin ürettiği, sahip olduğu metalarından biridir. Baba Mertkan ve ailesine

hem duygusal hem de ekonomik şiddet uygulamaktadır. Evine ve karısına bakmakla anladığı şey sadece ekonomik devamlılıktan ibarettir. Karısının duygusal ihtiyaçlarını görmezden gelişi, oğluna bir inşaat projesi gibi bakışı babanın meta ile şekillenen zihniyetinin en önemli göstergesidir. Mertkan'ı il dışındaki şantiyede çalışmaya göndererek uyguladığı ekonomik ve psikolojik şiddetin karşılığını fazlasıyla alır. Mertkan bu olayı babasına daha fazla yaranma ve terk ettiği konformizme bir an önce dönme mücadelesine dönüştürür.

Filmde babanın ve arkadaşlarının sürekli olarak ötekileştirdiği, bizden olmayana tepki durumu var. Baba ve çevresini besleyen de bu hınç ve nefret duygusu olmaktadır. Jean Baudrillard nefreti şiddetten sonraki bir eylem olarak görür. Ona göre çağımızda şiddetten nefrete geçiş, *“bir nesne tutkusundan nesnesi olmayan bir tutkuya geçişin ayırt edici özelliklerini taşımaktadır. Saf ve duyarsızlaşmış bir şiddettir. Bir ölçüde üçüncül derecedeki şiddettir. (...) sıradan şiddetten daha gerçek dışıdır, daha erişilmezdir.”* (Baudrillard,2002:80) Bu anlamda nefreti de bir grubun kendisinden olmayana karşı şiddeti olarak da okumak gerekmektedir. dolayısıyla da bir grubun diğerini ötekileştirip kendi mekanı ve kendi içinden dışlama çabası simgesel anlamda şiddet yüklüdür. Gül'ün, hizmetçi kadının dahası hakkını arayan taksicinin bile bir varlık olarak sindirilemediği bu aile için, tüm bu insanlar dışarıklı bir karakter olarak safra gibi atılmaya, yok sayılmaya zorlanır. Bunları görenler de cezalandırılır. Ölen hizmetçinin ardından üzülmeyen fazla görüldüğü anne ile sevdiği kızı hayatından çıkartamaya zorlanan Mertkan için de aynı durum geçerli olacaktır. Baudrillard nefreti aynı zamanda ikili bir

yapı olarak da kurar. Ona göre; “*nefreti bütün ikircikliği ile, alacakaranlıkta ortaya çıkan bir tutku gibi almak gerekir. Aynı zamanda, toplumsallığın, ötekiliğin, çatışmanın ve son olarak da genel çekime bağlı çöküş tehdidi altındaki sistemin kendisinin hoyratça ortadan kalkışının hem semptomu hem de yaratıcısıdır.*”(Baudrillard,2002:81) Aslına bakıldığında buradaki aileyi de bir arada tutan da bu nefret, onları aile yapamayan şeyin de ta kendisidir. Onları aile olarak bir arada tutan, ait oldukları sınıf ve onun toplumsallığı iken; onları ruhsuz ve sevgisiz birer nesneye dönüştüren de tüm bu dışarıda bıraktıklarıdır.

Babanın hakkını arayan taksiciyi dövmesi ise onun alt sınıfa olan hıncının önemli bir göstergesi olarak belirir. Babanın alt sınıfa olan tepkisi evdeki hizmetçiye olan tikslenme dolu bakışı ile taksiciye olan bakışı arasında hiçbir fark yoktur. Tüm film boyunca da baba kendi konumunu dolayısıyla da kendisi ile şekillenen tebasının konumunu korumak ve kollamaktan sorumludur. Bunu yaparken de şiddetin her türüsünden kaçınmamaktadır.

### ***Çoğunluk’un Ruhü***

Film 1990’larla birlikte iyice yükselen ‘yeni orta sınıfın’ 2000 li yıllardaki yaşam tarzlarına odaklanır. Ayrıca film, dönemin milliyetçilik, kazanma hırsı ve ikiyüzlü bencil zihniyeti ile şekillenen kaypak tavrını, orta sınıf bir aile üzerinden hikayelendirir. Rıfat Bali de bu dönemin ruhunun; “*toplumun bir kesiminin gelirinin daha çok artmasıyla ben’in ön plana geçtiği, keyif almanın öncelikler arasında yer aldığı, kendilerini İstanbul’un asıl sahipleri olarak görenlerin*

*taşradan kopup gelen köylüler ile birlikte bulunmak istemedikleri bir dönem” olarak anlatır. (Bali.2002:121)*

Ayrıca militarizme verilen önem ve askerlik vurgusu ile şekillenen milliyetçi söylem 2000’li yıllarda iyice yükselmiştir. Konjonktür olarak hala düşük yoğunluklu savaş yılları devam etmektedir. Mertkan’a yapılan askerlikle ilgili baskı ve Gül üzerinden babanın bunlar ayrımcı, vatan haini söylemi konjonktürü desteklemektedir.

Filmde mekanın kullanımı öyküye hizmet etmesi açısından oldukça önemlidir. Filmin temel sorunlarından biri olan sınıf ayrımının kentsel mekanda da kendisini göstermesidir. Filmde Mertkan’ın ailesi ile yaşadığı site ile Gül’ün kaldığı varoş olarak nitelendirilen kozmopolit Kuştepe mahallesi arasındaki gerilim tüm film boyunca defalarca tekrarlanır. Daha önce de bahsedildiği gibi Lefebvre de mekanın kendisini ideolojik bulur. Bu anlamda Kuştepe öykü evreni içerisinde ideolojik olarak kurulmuş bir mekandır.

Çoğunluk filminde de dilsel olarak defalarca mekana dayalı ayrımcılık algısı söz konusudur. Mekânsal ayrışma bir grubu diğer grubun dışında tutarak ötekileştirir. Mevcut durum salt bir güvenlik ihtiyacının ötesinde aynı zamanda da sınıfları yaşadıkları mekan üzerinden daha belirgin ve görünür kılar. Yaşam tarzının mekan üzerinden pazarlanması da bu sınıf için oldukça önemlidir. Özellikle de filmde anlatılan orta sınıfın üstü aile için yaşadıkları yerin kendi sınıflarının altını çiziyor oluşu önemlidir. Mertkan’ın şantiyede bile işçilerle yemeğini yemek yerine kendi konumun belirleyen yazıhanede yemek yeme ısrarının temelinde de bu vardır.

Mertkan sevgilisi Gül'ün yaşadığı ve de ait olduğunu düşündüğü habitustan korkmaktadır. Arkadaşları ile yol kenarında bekleyen Gül'ü arabasına davet eden Mertkan onların Kuştepe'ye gideceğini ilk duyduğunda hemen uzaklaşmayı tercih ediyor. Ama ilk aşk ve cinsel deneyim uğruna bu korkusuyla başa çıkmak zorunda kalan Mertkan, bunun bedelini de arabanın teyibini çaldırarak ödüyor.

### **Kentsel Gündelik Yaşamda Bireyi Belirleyen İdeoloji**

Kentsel gündelik yaşam içerisindeki toplumsal aktörleri odağına taşıyan bu filmde, birey olarak var olma problemi film kahramanlarının en temel sorunu olarak belirlemektedir. Ayrıca; aile, milliyetçi söylev ve militarizmin erilliği kuran rolü özellikle de eril toplumsal aktörler için 'birey' olmayı, toplumdaki kopmayı zorlaştıran mekanizmalar olarak yer almaktadır. Genç bir adamın var olma mücadelesini yalnızca topluma karşı değil, aynı zamanda toplum baskısının nispeten daha az hissedildiği kent ortamında ailelerine karşı verdikleri görülmektedir. Dahası eril hegemonya içerisinde birer varlık olarak kabul edilmenin, önemli aşamalardan geçmeye bağlanması ve bu aşamaların herkes tarafından apriori olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Özellikle de gündelik yaşamın hızlı akışında çok da farkında olunmadan yaşanan bu durumun, kent ortamında taşradakinin aksine toplumsal aktörlerce sorgulanmasına rağmen, anlık olarak yaşanmak zorunda bırakıldığı gözlenmektedir. Mertkan bu durumun farkında olmasına rağmen toplumsal dayatma ile kendisi için rasyonel bir çözüm üretememektedir.

Erillik sürekli bir ispata zorlanmaktadır. Mertkan'ın askere gitmesi ile ilgili pek çok kişinin fikir beyan etmeyi kendilerine hak görmeleri ve bunun yarattığı baskı bu zorlamanın bir parçası olarak film evreninde yer almaktadır. Simgesel şiddet askerlikten korkulmasına karşı toplumsal alanın her yerinde dayatılması, vicdani sömürü ile birlikte simgesel şiddete dönüşmektedir. Simgesel şiddet; kent ortamında özellikle de ailede ortaya çıkmaktadır. Küçük aileler kendi üyelerini ne olmaları ya da olmamaları gerektiği konusunda oldukça tutucu davranmaktadır. Bu bağlamda 'birey' olabilmek ya radikal bir mücadelenin sonucunda elde edilmekte ya da babanın izinde devam etmekten başka bir çare kalmamaktadır. Mertkan kendisi olmaktan vazgeçmeyi ve babasının peşinden gitmeyi -tıpkı çocukluğundaki gibi- tercih eder. Kentin de taşradan farklı olarak geniş kitlelere ulaşan radikal bir ideolojik metin yaratamadığı ortadadır. Taşradaki zihniyetin devamının modern görünümüne rağmen kent ortamında da devam ettiği gözlenmektedir.

Milliyetçilik ve militarizmin gündelik yaşamda nasıl yeniden üretildiği sorusu özellikle de Çoğunluk filminde, 'çoğunluğun' ideolojisi olarak belirlemektedir. Çoğunluğun şiddet, şovenizm, milliyetçilik kaplı dünyasında yaşatılan ve yansıtılanlar politik ideolojik konumu belli eril bir dilin hakim olmasına neden olur. Özellikle de Çoğunluk filmde Mertkan'ın ismiyle başlayan ve yaşamının tüm alanlarında dikte edilen erillik bu anlamda eril bir dilden kaçışın mümkün olmayan metazorisini sergiler.

Erilliğin kendi hiyerarşisi gündelik yaşamın rutinini bir parçası olarak yansıtıldığı toplumsal aktörler için, buldukları duruma tam

uyum göstermek dışında bir alternatifin olmadığı gözlenmektedir. İki filmin de temel problemi de bu uyumu göstermek ile kendileri olma ya da kendi isteklerini hayata geçirme konusundaki arzuları arasındaki sıkışmışlıktır.

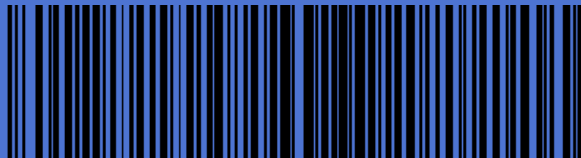
Babanın varlığı filmin karakterleri için de açmazın ana kaynağıdır. Gerek 'erkek' gerekse 'birey' olmaları aslında babanın varlığıyla engellenmektedir. Çoğunluk filminde görüldüğü gibi kent gibi modern görünümlere sahip bir mekânda taşradaki toplumsal baskının aksine aynı eve sıkışmış insanların birbirlerini varlık olarak tanıma durumu söz konusu. Birey olmanın önündeki engel taşrada olduğu gibi toplumsal baskı değil, babadan kaynaklanan yoğun otorite baskısıdır.

Kent alanında gösterilen kadınların taşradaki kadından farkı; sadece mevcut durumunda bir parça rahatsız olmaktır. Mertkan'ın annesi ve Gül bu farkındalıklarına rağmen habitusun dışına çıkmazlar. Bu karakterlerden en güçlüsü sayılabilecek Gül bile ailesinin kendisini çekip memlekete götürmelerine engel olamaz. Eril hegemonya bu kez de kent ortamında kadınlarca üretilmeye ya da üretilmesine izin verilmeye devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- ARENDDT, Hanna;(1997)**Şiddet Üzerine**, Çev: Bülent Peker, İletişim Yay., İstanbul
- BALÍ, R. N.,(2002)**Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a**. İletişim Yayınları, İstanbul
- BAUDRİLLARD, J; (2002)**Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul
- BORA, T;(2010) Kirli Beyaz, **Birikim Dergisi**, Sayı:260,İstanbul,
- GÜNERBÜYÜK, Ç(2011); “Seren Yüce Röportajı”, **Evrensel Gazetesi**, <http://www.haberruzgari.com/Kultur-Sanat/35452>. 30.05.2011.
- FOUCAULT, M.; (2003)**Özne ve İktidar**, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, 2. Basım, Ayrıntı Yay., İstanbul
- TÜRK, H. Bahadır;(2010) “Bir Ruh Hali Olarak Çoğunluk”, **Birikim Dergisi**, Sayı:260 İstanbul





978-605-7923-92-9